Котт Я. **Шескпир — наш современник** / Перев. с польск. В. Л. Климовского. СПб.: Балтийские сезоны, 2011. 351 с.

*Предисловие автора ко второму изданию* 11 [Читать](#_Toc366171635)

**Трагедии**

Короли 12 [Читать](#_Toc366171636)

Гамлет середины столетия 66 [Читать](#_Toc366171638)

Поразительные и современные Троил и Крессида 80 [Читать](#_Toc366171639)

«Макбет», или Зараженные смертью 87 [Читать](#_Toc366171640)

Два парадокса «Отелло» 101 [Читать](#_Toc366171641)

«Король Лир», или Эндшпиль 126 [Читать](#_Toc366171642)

Пусть Рим размоют волны Тибра! 162 [Читать](#_Toc366171643)

«Кориолан», или О шекспировских противоречиях 170 [Читать](#_Toc366171644)

**Комедии**

Титания и голова осла 204 [Читать](#_Toc366171645)

Горькая Аркадия 227 [Читать](#_Toc366171647)

Палочка Просперо 281 [Читать](#_Toc366171648)

**Приложение**

Хронологическая таблица «Шекспир и мир» 328 [Читать](#_Toc366171650)

**Примечания автора** 333 [Читать](#_Toc366171651)

**Индекс имен** 338 [Читать](#_Toc366171652)

{5} *Лидии посвящается*

# Предисловие автора ко второму изданию

«Современный Шекспир» был польским Шекспиром втройне. Он был польским Шекспиром, поскольку я долго читал Шекспира исключительно по-польски. Мой английский был слишком убог, чтобы я мог читать Шекспира в оригинале. Только когда писал последние очерки этой книги, уже читал Шекспира по-английски, но и при этом все же прибегал к помощи польского перевода. Я читал Шекспира в переводах старых и новых, от постромантиков до современных, от Козьмиана, Пашковского и Ульриха до Галчинского, Сивицкой и Брандстеттера и, наконец, до новых переводов Ситы и Сломчиньского.

Перевод — это всегда интерпретация. И не только — смысла. Перевод — не просто перемещение в другой язык, лексику и синтаксис, но, прежде всего, перемещение в другое время. Если даже переводчик архаизирует и стилизует, архаизация и стилизация — тоже манера времени и господствующей поэтики, как, например, александрийский, тринадцатистопный или свободный стих. Перевод всегда современен, даже если переводчик об этом не знает или предпочитает забыть.

Но переводы из разных времен и в разных стилях говорили еще и об особой, должен еще раз повторить это слово, современности Шекспира в Польше, о его почти непрерывном, уже почти двухсотлетнем присутствии в поэзии и драме — от эпиграфа из «Гамлета» до четвертой части «Дзядов»[[1]](#footnote-2) и «Балладины», где в захватывающем смешении стилей и поэтических материй «Сон в летнюю ночь» переплетается с «Макбетом», {6} и до другого, уже в мое время, смешения шекспировского серьеза и буфф у Виткаци и Гомбровича.

Но мой «Шекспир-современник» — польский еще и в другом смысле. Шекспира — изначально и еще долго — больше смотрели, нежели читали. Одной из первых книг моего детства, которую я рассматривал, потому что еще не очень умел читать, было трехтомное, в толстом кожаном переплете, издание «Произведений Шекспира» с иллюстрациями Г. С. Селоус (H. C. Selous). Я помню рыцарей в доспехах, шлемах и с обнаженными мечами, королей в коронах на троне и королев, умоляюще простирающих руки. И девушку, которую несет течение, с цветочным венком на голове, и трех ведьм с развевающимися волосами. Это были две гравюры, которых я боялся.

Первым Шекспиром в театре, которого помню, был «Юлий Цезарь» в Театре Польском (я жил тогда с родителями на Обожьной, с балкона на пятом этаже видна была площадь, на которой стоял театр), — еще в конце двадцатых годов, с Ежи Лещинским и Юнош-Стемповским, а может, Венгжином, в постановке Шиллера и сценографии Фрича. Может быть, память меня подводит, но я знаю, что восхищался Брутом и ненавидел Цезаря. Первую театральную рецензию я написал в школьный журнальчик, который редактировал, кажется, еще в шестом классе, — на «Ромео и Джульетту». Рецензия высмеивала и пьесу, и актеров. В школе восторгов она не вызвала.

Через несколько лет я стал театральным рецензентом «Культурного обозрения». Свои фельетоны я публиковал под рубрикой «Как вам это понравится». В «Очерках о Шекспире» (1961), которые были первым еще не полным изданием более позднего «*Шекспира-современника*», вторая часть состояла из подборки рецензий на шекспировские спектакли. Частично я включил их потом в измененной форме в эссе. «Шекспир-современник» возник из моего театрального опыта, из польского Шекспира, которого видел на сцене.

В этом опыте, который пленил меня на долгое время, самым важным был, пожалуй, Ричард III Яцека Вошчеровича. Хромой, горбатый, с короной будто на мертвом черепе, он был одновременно и ужасным, и завораживающим. Тогда я впервые понял Леди Анну, у которой он убил отца, тестя и мужа, и которую, когда она шла за гробом мужа, он завлек в свою спальню в течение тридцати двух реплик и пяти неполных минут театрального времени. Она пошла с ним спать {7} по собственной воле. У нее уже не было иного выбора, как только «погрузиться в губительную страсть».

«Гамлет» был всегда наиболее польским Шекспиром, и не только из-за Полония и из-за того «жалкого клочка» польской земли, на завоевание которого выступает со всей своей армией Фортинбрас, хотя клочок этот, «кроме названия, ничего больше не значит». «Гамлет» был пьесой о Польше, пожалуй, начиная уже с Богуславского, который впервые поставил «Гамлета» во Львове в 1798 году. В этом переводе Богуславского с немецкой адаптации Гамлет был уже принцем, у которого захватчики отобрали трон и родовое владение. Наиболее польский из всех датских принцев времен зависимости, Гамлет во все еще потрясающем провидении Выспяньского прохаживается по галереям Вавеля, где был убит король, его отец.

Моя рецензия на краковского «Гамлета» с Лешеком Хердегеном в последние дни сентября 1956 года называлась «“Гамлет” после XX съезда». С того Эльсинора, где «у стен есть уши», но у людей ушей нет, начались все мои последующие, до самых последних лет, интерпретации «Гамлета». Тогда я уяснил для себя, что не только актеры, но и зрители того краковского «Гамлета» живут в Эльсиноре. К этому польскому Эльсинору возвращается из экзистенциального Виттенберга Гамлет, начитавшийся Сартра и Камю. Он был в джинсах, но не в джинсах заключалась его современность. Современность Гамлета, каждая из его переменчивых и разных современностей, — в его раздвоенности между «Виттенбергом» и «Эльсинором». В Эльсиноре тогда объявили о преступлениях Сталина. Это был самый политический и самый актуальный из всех «Гамлетов», какие я видел.

История не мчится с одной и той же скоростью в разные эпохи и в разных местах. В Польше на протяжении последнего полувека, то есть во времена взрослой жизни моего поколения поляков, она представляется словно более явной, чем в другие времена и в других местах. Сгущенная и драматическая, как в трагедиях Шекспира. И это третья польская мера «Шекспира-современника».

История — это биография народа. Но последние полвека она была также и личной биографией. «Шекспир-современник» появился после опыта войны, гибели и террора. В этом историческом опыте наиболее шекспировской была смерть тирана. Но смерть тирана — это не конец тирании. Римское {8} Колесо Фортуны уже в позднем средневековье стало образом переменчивой судьбы властителей. В одном из прекрасно иллюстрированных английских изданий Библии начала XIV века на рисунке, представляющем сотворение мира Богом Отцом с циркулем в руке, показано вращающееся Колесо Фортуны с четырьмя изображениями Короля. На первом из них, с левой стороны Колеса, — младенец с развевающимися волосами, с короной в руке: Regnabo. На самом верху Колеса, как на троне, сидит все еще молодой властитель с короной на голове и со скипетром в руке: Regno. Справа — Король с поседевшей бородой падает с того же вращающегося Колеса головой вниз. Скипетр уже выпал из его рук, и корона слетела с головы: Regnavi. В самом низу — властитель лежит босой и полунагой, без скипетра и без короны: Sum sine regno. Но Колесо продолжает вертеться.

Это римское средневековое Колесо Фортуны я назвал в своем «Шекспире-современнике» Великим Механизмом. Король и узурпатор, тиран и его преемник шагают по ступеням истории. Когда властитель уже у вершины, преемник всходит на ту же лестницу. Властителя за совершенные им преступления уже ненавидят. Вся надежда на преемника. Но, достигнув вершины, он наденет ту же самую корону, отягощенную преступлениями. В постановке Питера Холла представление шести хронологически последовательных королевских трагедий Шекспира длилось два дня, в одной не меняющейся декорации — на большой лестнице с троном на вершине. На одном и том же троне поочередно сидели шекспировские Ричарды и Генрихи и надевали одну и ту же корону.

Во втором французском издании «Шекспира-современника» — единственном иллюстрированном — эссе «Короли» предваряется фотографией Сталина: его большой гроб выносят на плечах, в длинных плащах или военных мундирах, в огромных фетровых шляпах Маленков, Молотов, Булганин, Хрущев и Берия. Берия был казнен через неделю или две[[2]](#footnote-3), все другие уходили в вечное забвение поочередно выброшенными из жизни.

Дьёрдь Лукач — один из первых читателей моего «Современного Шекспира» в немецком переводе — писал мне {9} в большом письме, что я недооценил ренессансной надежды у Шекспира и обобщил в Великом Механизме исторический опыт сталинизма. За много лет до этого, во время визита Лукача в Варшаву, я не раз провожал его вечерами в гостиницу. В последний вечер он сказал мне: «Всю мою длинную жизнь, с первых моих книжек, меня атаковали и справа и слева. Многие книжки я вынужден был перерабатывать для каждого последующего издания. По одной моей “Geschichte und Klassenbewusstsein” я четырежды подвергал себя очередной самокритике. Теперь я член многих академий, действительный или почетный, заседаю в президиумах, и никто меня давно не воспринимает всерьез…» Через несколько месяцев после того варшавского визита, во время интервенции в Венгрию, Лукач был арестован вместе со всем правительством Надя и вывезен. Ему грозила смертная казнь. До приговора дело не дошло. Он вернулся в Будапешт. Но он был воспринят всерьез.

Мой «Современный Шекспир» выходит теперь на польском второй раз, по прошествии четверти века. Многие из новых читателей этой книги родились, наверное, уже после ее первого издания. Этот «Современный Шекспир» середины шестидесятых будет для них Шекспиром — современником их отцов. Четверть века — это большой срок в человеческой жизни и, пожалуй, еще больше — в жизни одной книги. Но в стране, где любой месяц года, с января по декабрь, с февраля по ноябрь, служит памятью «крови и славы», но — не «избавления», этот мой жестокий Шекспир, горький в трагедиях и даже в своих комедиях, еще долго, наверное, не перестанет быть современным. Несколько лет тому назад я написал в предисловии к японскому изданию: «Этот польский Шекспир должен быть понят в Японии, поскольку обе страны знают, что такое землетрясение».

*Ян Котт*

*Санта Моника, декабрь 1987*

{10} И век твой оттолкнет тебя с презреньем,  
Когда не сможешь в ногу с ним идти.

(*«Король Иоанн»*, I, 1)[[3]](#footnote-4)

# **{****11}** Трагедии

## **{****12}** Короли

Что, вы дрожите? Все вы в страхе?

Не осуждаю вас — ведь все вы смертны[[4]](#footnote-5).

(*«Ричард III»*)

### I

Чего уж больше. Лишь просмотрев внимательно список действующих лиц «Ричарда III», не трудно увидеть тот исторический материал, к которому обращался Шекспир, чтобы показать свое время и заселить сцену реальными фигурами. Здесь, в одной из самых его современных пьес — или, скорее, в ее историческом сырье — уже зарождаются контуры всех более поздних великих трагедий: «Гамлета», «Макбет» и «Короля Лира». Если мы хотим прочитать шекспировский мир как мир реальный, чтение следует начинать с Хроник, и, прежде всего, — с обоих «Ричардов».

Итак, начнем с перечня персонажей:

Король Эдуард IV — лишил трона Генриха VI, последнего правителя по линии Ланкастеров. Посадил в Тауэр, где его умертвили братья Эдуарда: Ричард и герцог Кларенс. Несколькими месяцами раньше в битве под Тьюксбери единственный сын Генриха VI — был заколот Ричардом.

Эдуард, принц Уэльский, сын Эдуарда IV, в дальнейшем король Эдуард V — двенадцати лет — умерщвлен в том же Тауэре над Темзой, по приказу Ричарда.

Ричард, герцог Йоркский, второй сын Эдуарда IV — убит десяти лет в том самом мрачном Тауэре, в готической башне из белого камня, по приказу Ричарда.

{13} Георг, герцог Кларенс, брат Эдуарда IV — убит в том же готическом Тауэре, по приказу Ричарда.

Сын герцога Кларенса — брошен в тюрьму сразу же после коронации. Дочь герцога Кларенса — выдана ребенком замуж за простого дворянина, чтобы не смогла стать матерью королей.

Герцогиня Йоркская, мать двух королей, бабушка короля и королевы — ее муж и младший сын погибли либо были убиты в войне Белой и Алой Розы; средний сын заколот наемными убийцами в тюрьме; третий сын, Ричард, приказал убить обоих ее внуков. Из всего ее потомства только один сын и одна внучка умерли естественной смертью.

Маргарита, вдова Генриха VI — ее муж умерщвлен в Тауэре, сын убит в сражении.

Леди Анна, жена Ричарда III, который убил ее отца в битве под Барнетом, ее первого мужа в битве под Тьюксбери, а отца ее мужа еще прежде приказал казнить в Тауэре, — после свадьбы тотчас заключена тем же Ричардом в тюрьму.

Герцог Бекингем, приспешник Ричарда и его правая рука в борьбе за корону, — обезглавлен Ричардом в год коронации.

Граф Риверс, брат королевы Елизаветы, лорд Грей, сын королевы Елизаветы, сэр Томас Воген, — все трое казнены по приказу Ричарда III в Помфретском замке еще до коронации. Сэр Ричард Ретклиф, организатор резни в Помфрете и государственного переворота, — погибнет через два года под Босвортом[[5]](#footnote-6).

Лорд Хестингс, барон, приверженец Ланкастеров, — арестован, освобожден, потом вновь арестован и казнен Ричардом по обвинению в государственном заговоре.

Сэр Джеймс Тиррел, убийца детей Эдуарда IV в Тауэре, — потом был казнен.

Подходим к концу этого списка персонажей, вернее, перечня жертв. Еще сэр Уильям Кетсби, казненный после битвы под Босвортом, и герцог Норфолк, в ней погибший. Еще несколько лордов и баронов, которые уберегли головы, сбежав в эмиграцию. И последние три строки. Уже фигуры без имен. Достаточно переписать с афиши: «Души убитых Ричардом III, {14} лорды, дворяне, граждане, убийцы, гонцы, писарь, солдаты и другие. Действие происходит в Англии».

Шекспир как мир или жизнь. Каждая эпоха находит в нем то, что ищет и что хочет увидеть. Читатель середины XX века читает «Ричарда III» или смотрит, как его играют на сцене, сквозь собственный опыт. Не может читать и смотреть иначе. И поэтому его не поражает или, скажем, не удивляет шекспировская жестокость. На борьбу за власть и взаимную резню героев он смотрит гораздо спокойнее многих поколений зрителей и критиков девятнадцатого века. Спокойней и, во всяком случае, разумней. Жестокую смерть большинства персонажей он трактует не как эстетическую необходимость или как правило, продиктованное трагедией и несущее *katharsis* (катарсис), и даже не как специфические черты трагического гения Шекспира. Скорее он склонен воспринимать жестокую смерть главных героев как историческую необходимость или как вещь совершенно естественную. Даже в «Тите Андронике», которого Шекспир, по-видимому, написал (либо переделал) в том же году, что и трагедию «Ричард III», современный зритель видит нечто более значительное, чем карикатурное и гротескное, как писала критика девятнадцатого века, преувеличенное нагромождение всяческих зверств. И когда «Тита Андроника» ставят так, как его поставил Питер Брук, современный зритель готов аплодировать сцене всеобщей резни из пятого акта с тем же пылом, с каким аплодировали ей котельщики, портные, мясники и солдаты времен Шекспира. Это было одним из самых крупных событий театральной жизни тех лет. Современный зритель, обнаруживая в трагедиях Шекспира свое время, часто сближается неожиданно со временем Шекспира. Во всяком случае, хорошо его понимает. Прежде всего это касается Исторических Хроник.

Исторические Хроники Шекспира названы именами королей: «Король Иоанн», «Король Ричард II», «Генрихи IV, V и VI», «Король Ричард III». «Король Генрих VIII», написанный Шекспиром только частично, на склоне его творчества, лишь формально относится к циклу Хроник. Кроме «Короля Иоанна» — рубеж XII и XIII веков, — Хроники Шекспира охватывают события борьбы за английскую корону от исхода XIV до последних лет XV века. Это более чем столетняя историческая эпопея, разделенная на большие периоды правлений. Но когда мы рассматриваем отдельные периоды в порядке событии, {15} соответственно смене властителей, то резко бросается в глаза, что история у Шекспира словно не движется — каждый из периодов начинается и заканчивается на одном и том же месте. В каждой из Хроник история будто бы описывает крут, после чего возвращается к исходной точке. Каждый такой неизменно повторяющийся круг, который описывает история, — это очередное королевское правление.

Каждая из этих великих исторических трагедий начинается с борьбы за трон или за его укрепление, каждая заканчивается смертью монарха и новой коронацией. В каждой из Хроник законный правитель тянет за собой длинную цепь преступлений, он отталкивает от себя феодалов, которые помогли ему завладеть короной, умерщвляет сначала врагов, потом прежних союзников, истребляет наследников и претендентов на трон. Но он не может истребить всех. Из изгнания возвращается молодой герцог — сын, внук или брат убитых — становится на защиту попранного права; вокруг него сплачиваются отвергнутые, олицетворяя надежды на новый порядок и справедливость. Но каждый шаг к власти и дальше отмечен убийством, насилием, вероломством. И когда новый герцог оказывается у трона, за ним тянется такая же длинная цепь преступлений, как и за недавним законным правителем. Когда он наденет корону, его будут ненавидеть, как и предшественника. Он убивал врагов, теперь будет убивать прежних союзников. И появится новый претендент на трон и будет защищать попранную справедливость. Цикл замыкается. Начинается новый период. Новая историческая трагедия:

Так вот:

У Эдуарда Третьего, милорды,  
Семь было сыновей. Родился первым  
Эдвард, принц Уэльский, он же Черный принц;  
Вторым родился Вильям Хетвилд; третьим  
Был герцог Кларенс, Лайонел; за ним  
Родился герцог Ланкастер, Джон Гант;  
Был пятым Эдмунд Ленгли, герцог Йорк;  
Шестым был Томас Вудсток, герцог Глостер;  
Вильям Виндзорский был седьмым, последним[[6]](#footnote-7).

{16} Разумеется, эта схема не во всех исторических Хрониках Шекспира проявляется с равной отчетливостью. Ярче начерчена она в «Короле Иоанне» и в двух шедеврах исторической трагедии — в обоих «Ричардах». Наиболее затуманена — в «Генрихе V», драме идеализированной и патриотичной, описывающей борьбу с внешним врагом. Но борьба за власть у Шекспира всегда очищена от всяческой мифологии, представлена в чистом виде. Это борьба за корону между живыми людьми, у которых есть имя, титул и сила.

В средневековье наиболее распространенным образом богатства был мешок с золотыми монетами. Каждую из них можно было взвесить на ладони. Богатством многие века являлись поля, луга и леса, стада овец, замок и села. А также корабль, нагруженный перцем или гвоздикой, либо большие ангары с мешками пшеницы, погреба, полные вин, склады, тянущиеся вдоль Темзы, от которых далеко распространялся кислый запах дубленой кожи и удушливая пыль хлопка. Богатство можно было увидеть, потрогать, его можно было даже понюхать. Только потом оно дематериализовалось, превратилось в знак, символ, абстракцию. Перестало быть вещью. Стало клочком надписанной бумаги. Эти изменения описал Маркс в «Капитале».

Так же дематериализовалась власть. Вернее, утратила телесность. Потеряла имя и фамилию. Превратилась в абстракцию и миф. Чуть ли не в чистую идею. Но для Шекспира абсолютная власть обладает именем и фамилией, у нее есть глаза, рот и руки. Она — безжалостная борьба живых людей, сидящих за одним столом.

Давайте сядем наземь и припомним  
Предания о смерти королей.  
Тот был низложен, тот убит в бою,  
Тот призраками жертв своих замучен,  
Тот был отравлен собственной женой,  
А тот во сне зарезан, — всех убили[[7]](#footnote-8).

{17} Для Шекспира символом власти является корона. Она тяжелая. Ее можно взять в руки, сорвать с головы умирающего властителя и возложить на собственную. Тогда станешь королем. Только тогда. Но нужно ждать, пока король умрет. Или ускорить его смерть.

Надеюсь, он не выживет; но прежде  
Пошлет на почтовых он брата к богу.  
Я ж к Кларенсу его вражду усилю  
Отточенною доводами ложью… […]  
А там бог приберет и короля  
И опростает в мире место мне[[8]](#footnote-9).

В каждой Хронике есть четверо или пятеро, которые смотрят в глаза угасающему монарху, наблюдают дрожание его рук. Они уже сговорились, уже стянули к столице верные войска, уже условились со своими вассалами. Отдали приказы наемным убийцам, каменная башня Тауэра ждет новых узников. Их четверо или пятеро, но живым может остаться только один. У каждого — свое лицо. Один — хитрый, другой — отважный, третий — жестокий, четвертый — циничный. Они живые люди, потому что Шекспир был великим писателем. Мы помним их лица. Но когда мы закончим один период и начнем следующий, когда мы читаем исторические Хроники Шекспира подряд, одну за другой, лица властителей и узурпаторов для нас постепенно стираются.

Даже имена у них одинаковые. Всегда есть Ричард, Эдуард и Генрих. У них одинаковые титулы. Есть герцоги Йоркские и герцоги Уэльские, и герцоги Кларенс. Кто-то храбрый, кто-то жестокий, кто-то коварный. Но драма, что разыгрывается между ними, всегда одна и та же. И в каждой трагедии повторяется все тот же стон матерей загубленных монархов:

{18} КОРОЛЕВА МАРГАРИТА  
Эдвард, мой сын, был Ричардом убит;  
И Генрих, муж мой, Ричардом убит;  
И твой Эдвард был Ричардом убит;  
И Ричард твой был Ричардом убит.

ГЕРЦОГИНЯ ЙОРКСКАЯ  
Жил Ричард мой — его убила ты.  
Жил Ретленд — помогла его убить ты. […]

КОРОЛЕВА МАРГАРИТА  
Эдвард твой умер, что убил Эдварда;  
За моего убит второй Эдвард;  
И Йорк твой лишь привесок… […]  
И Кларенс мертв твой, что убил Эдварда,  
И зрители трагедии ужасной —  
Распутный Хестингс, Риверс Воген, Грей —  
В могилах мрачных все уж задохнулись[[9]](#footnote-10).

И вот все больше поверх индивидуальных черт королей и узурпаторов выступает из драматических Хроник Шекспира образ самой истории. Образ Великого Механизма. Каждый из очередных периодов, каждый из больших шекспировских актов является только повторением —

… Прологом радостным ужасной драмы.  
Ты вознеслась, чтоб сброшенной быть в бездну…[[10]](#footnote-11)

{19} Именно этот образ истории, многократно повторенный Шекспиром, навязывается нам неустанно. Феодальная история — это большая лестница, по которой непрерывно шагает череда королей. Каждая ступенька, каждый шаг вверх отмечены убийством, вероломством и предательством. Каждая ступенька приближает к трону.

Еще шаг — и корона упадет. Можно будет ее подхватить.

… вот она, преграда!  
Иль пасть, иль сокрушить ее мне надо![[11]](#footnote-12)

С последней ступеньки возможен уже только шаг в пропасть. Сменяются правители. Но лестница все та же. И так же шествуют по ней добрые и злые, отважные и трусливые, подлые и благородные, простодушные и циничные.

Понимал ли Шекспир трагизм истории именно так в первом, начальном периоде своего творчества, который неосмотрительно называют оптимистичным? Или он, возможно, был приверженцем абсолютной монархии и лишь для того обратился к кровавой реальности XV века, чтобы поразить зрителей картиной борьбы феодалов и внутренней раздробленности Англии? А может, он писал о своем времени, и «Гамлет» не так уж далек от обоих «Ричардов»? Из какого опыта он черпал? Был ли он моралистом или описывал мир, который знал или прочувствовал, без иллюзий, без презрения, без гнева? И каков же на самом деле тот мир, который он показал в своих Хрониках? Попытаемся прочесть обоих «Ричардов». Прочесть так, как умеем.

### II

Начнем с действия Великого Механизма, так, как его показывал Шекспир в своем театре. На просцениуме сражаются войска; маленький альков под крышей превращается в палату общин или королевские покои; на балконе появляется король в окружении епископов; звучат трубы, просцениум — это уже двор готического Тауэра, куда стражники {20} с алебардами препровождают арестованных малолетних принцев; альков превращается в тюремную камеру; тревожные мысли не дают заснуть наследникам трона, но вот уже отворяются двери и входят наемные убийцы с кинжалами; просцениум теперь — лондонская улица ночью, жмутся друг к другу испуганные обыватели, шепчутся о большой политике; снова трубы: на балконе появился новый властитель.

Начнем с большой сцены отречения в «Ричарде II», которая при жизни королевы Елизаветы не появилась ни в одном издании трагедии. Она обнажала действие Великого Механизма слишком беспощадно: в момент смены власти. Властитель рождается либо от Бога, либо по воле народа.

Генрих из рода Болингброков — затем король Генрих IV — вернулся из изгнания, высадился на берег с войском и взял в плен покинутого вассалами Ричарда II. Государственный переворот совершился. Теперь его нужно узаконить. Старый король еще жив.

Введите Ричарда: пусть всенародно  
Он отречется; и тогда мы сможем  
От нас все подозренья отвести[[12]](#footnote-13).

Входит Ричард под стражей, лишенный королевских атрибутов, за ним следуют сановники, несущие регалии. Сцена происходит в Палате Лордов, просцениум изображает Вестминстерский зал, который Ричард перестроил и снабдил его знаменитым дубовым сводом. Он стоял под ним только один раз — как узник, чтобы отречься от престола.

Говорит король, лишенный короны:  
Увы! Уже я позван к королю,  
А сам еще не вовсе отрешился  
От королевских помыслов и чувств!  
Еще не научился я гнуть спину,  
Поддакивать, наушничать и льстить. […]  
Но я припоминаю эти лица:  
{21} Как будто люди эти мне служили,  
Кричали мне: «Да здравствует король!»[[13]](#footnote-14)

Но ему не разрешают говорить слишком долго. Подают на краткий миг корону, чтобы он отдал ее Генриху. Сам, добровольно.

Он уже отрекся от власти, податей и доходов. Уже отменил свои эдикты. Чего еще можно от него хотеть? Шекспир знал.

Еще прочтите это, —  
Признание в тяжелых преступленьях.  
Которыми вы с вашими друзьями  
Стране ущерб огромный нанесли.  
Покайтесь же, и пусть народ узнает,  
Что по заслугам низложили вас[[14]](#footnote-15).

Король, лишенный короны, говорит:

Как! Сам я должен размотать пред всеми Клубок своих безумств? Нортемберленд, Когда бы речь шла о твоих проступках, Не стыдно ль было бы в таком собранье Тебе их оглашать?[[15]](#footnote-16)

Но снова ему не дают долго говорить. Низложение должно совершиться быстро и полностью. Король должен быть {22} уничтожен в самом своем величии. Рядом ведь ожидает новый. Если старый король не был изменником, то новый является узурпатором. Мы хорошо понимаем цензоров королевы Елизаветы.

НОРТЕМБЕРЛЕНД  
Читайте же, милорд, не будем медлить.

КОРОЛЬ РИЧАРД  
Не вижу — слез полны мои глаза!  
И все же я соленой этой влагой  
Не ослеплен настолько, чтоб не видеть  
Изменников, столпившихся вокруг.  
И если взор я обращу к себе,  
Окажется, что я изменник тоже:  
Я дал свое согласие на то,  
Чтоб с короля сорвать его порфиру…[[16]](#footnote-17)

На чем основана у Шекспира драматизация истории? Прежде всего, на сильном ее сокращении, на ее адском сгущении. Ибо, в сравнении с драмой Иоанна, Генрихов и Ричардов, более трагична сама история. Трагично само функционирование Великого Механизма. Целые годы умещает Шекспир в месяцы, месяцы — в дни, в одну большую сцену, в три-четыре фразы, в которые втиснута вся суть истории.

Вот великий финал любого низложения:

КОРОЛЬ РИЧАРД  
Итак, позвольте мне уйти.

БОЛИНГБРОК  
Куда?

КОРОЛЬ РИЧАРД  
Туда, куда вы повелите,  
Но только поскорее прочь отсюда.  
{23} Пусть проведут его немедля в Тауэр. […]  
На будущую среду назначаем  
Мы нашу коронацию. Готовьтесь[[17]](#footnote-18).

Мы приближаемся к концу. Остался один акт. Последний. Но этот последний акт будет одновременно и первым актом новой трагедии. Только у нее будет новое название: «Генрих IV». В «Ричарде II» Болингброк был героем положительным. Он был мстителем. Он защищал попранное право, справедливость. Но в собственной трагедии он может сыграть только роль Ричарда II. Цикл завершился. Цикл начинается заново. Болингброк прошел половину большой лестницы истории. Он уже после коронации. Уже властвует. При королевских регалиях, в Виндзорском дворце, ожидает он вельмож королевства. Они являются.

НОРТЕМБЕРЛЕНД  
Да будет счастье над твоей державой! —  
Шлю в Лондон я четыре головы:  
Блент, Спенсер, Солсбери и Кент — мертвы.  
*(Подает бумагу.)*  
Здесь, государь, в подробном донесенье  
Перечисляются их преступленья.

БОЛИНГБРОК  
Нортемберленд, за твой достойный труд  
Тебя достойные награды ждут.

*Входит Фицуотер*.

ФИЦУОТЕР  
Я, государь, из Оксфорда вернулся.  
Всех прочих заговорщиков опасных,  
Готовивших убийство короля,  
{24} Там ждали Брокас и сэр Беннет Сили.  
Их головы я в Лондон отослал.

БОЛИНГБРОК  
Фицуотер, ты достоин восхваленья,  
Я твоего не позабуду рвенья[[18]](#footnote-19).

В этой сцене больше всего поражает ее абсолютная естественность. Будто ничего не произошло. Будто все происходящее — в обычном порядке вещей. Началось новое царствование: шесть голов присылают королю в столицу. Но Шекспир не может на этом закончить трагедию. Ему нужно потрясение. Он должен внести в действие Великого Механизма проблеск сознания. Один проблеск, но гениальный. Новый правитель ожидает еще одну голову, самую важную голову. Самому преданному из приспешников он поручил совершить убийство. «Поручил» — слишком простое слово. Короли не поручают тайных убийств. Короли только позволяют их. Так, чтобы сами они могли об этом не знать. Но предоставим слово Шекспиру — это одна из тех великих сцен, которые история будет повторять, которые написаны раз навсегда, в которых есть все: механика человеческого сердца и механика власти, страх, лесть и система. В этой сцене нет короля и не произносится ни одно имя. Ничего не сказано и все сказано. Есть только королевский голос и его двойное эхо. Это именно те сцены, в которых Шекспир достигает своей сверхправды.

{25} ЭКСТОН  
Ты тоже слышал, как король сказал:  
«Иль не найдется друга, чтоб избавить  
Меня от этого живого страха?»  
Не так ли?

СЛУГА  
Точные его слова.

ЭКСТОН  
«Иль не найдется друга?» — он спросил.  
Он дважды это повторил, и дважды —  
С особым удареньем. Так ведь?

СЛУГА  
 Так[[19]](#footnote-20).

И вот теперь, в последней сцене «Ричарда II», входит этот вернейший из верных. Входит со слугами, несущими гроб:

Великий государь, вот гроб. Узнай же,  
Что Ричарда Бордоского в нем прах.  
Взгляни — в гробу покоится твой страх:  
Твой злейший недруг больше не опасен[[20]](#footnote-21).

И тут происходит вспышка гениальности. Пропустим ответ короля, он незамысловат. Он прогонит Экстона, устроит торжественные похороны Ричарду и первым пойдет за его останками. Все это еще только описание Великого Механизма. Сухое, как средневековая хроника. Но у короля вырвется одна {26} фраза, которая мгновенно перенесет нас в проблематику «Гамлета». Ибо «Гамлета» невозможно прочитать иначе, чем через обоих «Ричардов». В этой единственной фразе содержится тот же внезапный ужас перед миром с его жестоким механизмом — от него невозможно скрыться, но его невозможно принять. Ибо не существуют короли злые или короли добрые; короли — это только короли. То есть — в современной терминологии: есть только ситуация короля и система. Здесь нет свободы выбора. В завершение трагедии король произносит одну фразу. Ее мог бы произнести Гамлет:

Порою нужен яд, — и все ж он мерзок[[21]](#footnote-22).

Между закономерностью действия и нравственным законом существует в шекспировском мире противоречие. Это противоречие — человеческая судьба. Из нее невозможно вырваться.

### III

Постепенно открывается трагизм шекспировского мира. Но прежде чем вернуться к глобальным проблемам «Гамлета», мы должны еще раз обрисовать этот мир. Увидеть, что этот мир — реален. Мир, в котором мы живем. Еще раз должны проследить действие Великого Механизма от подножия трона до лондонских улиц, от королевских покоев до темниц Тауэра.

Убит Генрих VI, убит герцог Кларенс, брат короля, умер Эдуард IV. Одиннадцать долгих лет истории заключил Шекспир в двух первых актах «Ричарда III» — словно в одной большой траурной неделе. Есть только Ричард и ступени, которые отделяют его от трона. Каждая из этих ступенек — живой человек. Остались два сына умершего короля. Они тоже должны умереть. Гениальность Шекспира — в очищении истории от описательности, от анекдотов, чуть ли не от фабулы. Это история без пустых мест.

И не имеют значения ни исторические имена, ни достоверность событий. Правдивы — ситуации, хотел бы еще раз сказать: сверхправдивы. Утро ли, вечер или ночь в этой нескончаемой шекспировской погребальной неделе — время не существует; {27} присутствует лишь история — сам ее ход, который ощущается почти физически. Одна из тех драматических ночей, когда судьба всего королевства зависит от одного совещания в замке, возможно, от одного удара кинжалом. Одна из тех исторических ночей, когда воздух приобретает другой вес и часы — другую протяженность. Когда ждут известий. Шекспир драматизирует психологию, подает ее крупными сгустками, в которых мы находим себя.

Ричард уже обрел власть как лорд-протектор. В королевском дворце — две охваченные ужасом женщины: королева-мать и королева-вдова. Рядом играет десятилетний мальчик: сын и внук. Приходит архиепископ. Все ждут, все думают только об одном: что делает Ричард? Мальчик тоже знает историю семьи, историю государства, имена убитых. Через несколько дней, через несколько часов он станет братом короля. Или… Мальчик сказал что-то неосторожное, досадил могущественному дяде. Королева-вдова вскрикнула.

АРХИЕПИСКОП ЙОРКСКИЙ  
Не надо вам на мальчика сердиться.

КОРОЛЕВА ЕЛИЗАВЕТА  
У стен есть уши[[22]](#footnote-23).

Этот дворец, в котором каждый из королевской семьи носит имя убитых, очень напоминает Эльсинор. Не только Дания — тюрьма.

Но наконец является посланец.

АРХИЕПИСКОП ЙОРКСКИЙ  
Гонец! Какие вести?

ГОНЕЦ  
Такие, что сказать их нелегко.

КОРОЛЕВА ЕЛИЗАВЕТА  
Здоров ли принц?

ГОНЕЦ  
Здоров он, королева.

{28} ГЕРЦОГИНЯ ЙОРКСКАЯ  
С какими ж ты вестями?

ГОНЕЦ  
Лорд Грей, лорд Риверс и сэр Томас Воген —  
Под стражею отправлены все в Помфрет.

ГЕРЦОГИНЯ ЙОРКСКАЯ  
Кто приказал?

ГОНЕЦ  
 Два герцога могучих —  
Глостер и Бекингем.

КОРОЛЕВА ЕЛИЗАВЕТА  
 Но в чем вина их?

ГОНЕЦ  
Все, что я знал, я вам уже открыл.  
За что и почему арестовали  
Обоих, мне, миледи, неизвестно[[23]](#footnote-24).

Долго еще длится эта погребальная неделя. Эта ночь смены власти. Чуть раньше Шекспир одиннадцать лет истории заключил в несколько бурных сцен, теперь он разворачивает перед {29} нами час за часом. Мы уже оставили королевский дворец. Мы на лондонской улице. Жмутся к стенам испуганные обыватели; по два, по три. Они что-то знают, что-то слышали. Это не хор античной трагедии, комментирующий события либо возвещающий волю богов. У Шекспира нет богов. Есть только правители, из которых каждый поочередно — палач и жертва, и живые охваченные ужасом люди. Они только наблюдают за большой лестницей истории. Но от того, ступит ли кто на последнюю ступеньку или свалится в пропасть, зависит их собственная судьба. Поэтому они боятся. Шекспировская трагедия — не античная драма нравственных устоев перед лицом бессмертных богов, в ней отсутствует рок, предопределяющий судьбы героев. Величие шекспировского реализма — в достижении уровня, на котором люди вовлечены в историю. Одни творят ее и становятся ее жертвами. Другим кажется, что они творят ее, — но и они становятся ее жертвами. Третьи не творят историю — но тоже становятся ее жертвами. Первые — короли; вторые — приспешники королей и исполнители их приказов, шестеренки Великого Механизма; третьи — попросту граждане королевства. Большая история разыгрывается на полях сражений, в королевском дворце и в темницах Тауэра, но тюрьма Тауэр, королевский дворец и поля сражений находятся в Англии. Это было одно из тех шекспировских открытий, которые создали современную историческую трагедию. Поэтому послушаем голоса улицы:

ТРЕТИЙ ГОРОЖАНИН  
Вы слышали, Эдвард наш добрый умер?

ВТОРОЙ ГОРОЖАНИН  
Да, это правда, сэр. Спаси нас Бог!

ТРЕТИЙ ГОРОЖАНИН  
Тревожное нам время предстоит.

ПЕРВЫЙ ГОРОЖАНИН  
Нет, нет; даст Бог, наследник будет править. […]

ТРЕТИЙ ГОРОЖАНИН  
А то, избави Бог, они заспорят  
О том, кто ближе, — все на нашу шею.  
Опасен герцог Глостер, и горды,  
Надменны королевы нашей братья;  
И бедная страна не отдохнет,  
Пока предел их власти не положен.

{30} ПЕРВЫЙ ГОРОЖАНИН  
Мы зря боимся; полно, будет ладно.

ТРЕТИЙ ГОРОЖАНИН  
Когда на небе тучи — плащ надень[[24]](#footnote-25).

Все та же погребальная неделя и все та же лондонская улица. Минул только один день. Ричард уже послал своих приспешников за герцогом Уэльским. Звучат трубы. Малолетний наследник трона въезжает в Лондон. Но его не встречают ни брат, ни мать. Герцог Йоркский и королева-вдова спрятались от Ричарда в белом готическом соборе Св. Павла. Как обыкновенные преступники, которым закон обеспечивает неприкосновенность в святыне. Их нужно оттуда выманить. Архиепископ Кентерберийский запрещает. Но герцог Бекингемский умеет найти аргументы:

Упрямы вы, милорд, и неразумны,  
И церемонны очень, старомодны.  
Припомните его невинный возраст[[25]](#footnote-26).

И кардинал отвечает:

{31} Милорд, меня вполне вы убедили[[26]](#footnote-27).

Все еще тянется эта бесконечная погребальная неделя. Уже оба наследника трона, герцог Уэльский и герцог Йоркский, томятся в готическом Тауэре, уже подручный палача торопится в Помфретский замок, чтобы отсечь головы родственникам и друзьям королевы. Ричард быстро пробегает ступеньки, отделяющие его от трона. Но государственный переворот еще не совершился. Нужно терроризировать Палату Лордов и Королевский Совет. Нужно запугать город. И только теперь мы увидим тех, кому кажется, что они творят историю, кто втянут в Великий Механизм. Увидим освобожденный от всяческой мифологии, четко обрисованный, очищенный образ политической практики. Увидим драматизированную главу «Государя» Макиавелли, большую сцену государственного переворота. Но сцену эту разыгрывают живые люди. Люди, которые знают, что они смертны, и пытаются уберечь свою голову либо пытаются выторговать у жестокой истории каплю уважения к себе, видимость мужества, видимость порядочности. Им это не удается — сначала история сделает из них тряпку, а потом снесет им головы.

### IV

Четыре часа утра. Впервые Шекспир в трагедии указывает точное время. И именно четыре утра. Почему? Это час между ночью и рассветом, час, когда там, наверху, уже вынесены решения, когда уже случилось то, что должно было случиться. Но это и час, когда еще можно спастись, час свободы выбора. Последний. Забарабанит дверной молоток, кто-то застучит торопливо в дверь.

ГОНЕЦ  
Милорд, милорд!

ХЕСТИНГС *(из дома)*  
Кто там стучит?

ГОНЕЦ  
От лорда Стенли я.

{32} ХЕСТИНГС *(из дома)*  
Который час?

ГОНЕЦ  
Четыре скоро.

ХЕСТИНГС *(входит)*  
Не спится лорду Стенли этой ночью?

ГОНЕЦ  
По порученьям судя, видно, так.  
Во-первых, вам он шлет поклон, милорд.

ХЕСТИНГС  
Ну, а затем? […]

ГОНЕЦ  
… затем доносит,  
Что нынче будет два собранья разных…[[27]](#footnote-28)

Поразительны у Шекспира эти краткие минуты, когда трагедию он опускает вдруг в повседневность, когда герои перед смертельной схваткой или после сговора, от которого будет зависеть судьба королевства, отправляются ужинать или в спальни. («Теперь поужинаем, а потом подробно обсудим планы заговора».) Спят тяжелым сном или не могут спать, залпом выпивают кубок вина, хлопают в ладоши, зовут оруженосца, вскакивают с постели. Они всего лишь люди. Как герои Гомера. Едят, {33} спят, ворочаются на неудобных ложах. Шекспир и в этом гениален, именно в этом своем «четыре утра». Кто из нас хотя бы раз в жизни не был так разбужен в четыре утра?

Желаете ль сегодня спешно с ним  
Скакать на север от беды грозящей,  
Которую почуяла душа?[[28]](#footnote-29)

Лорд Хестингс разбужен в четыре утра. Лорд Хестингс предупрежден другом — но у него не хватило духу решиться на побег. Он ждал.

Вернись-ка, малый, к лорду своему;  
Скажи, что два собранья нам не страшны,  
Что он и я — в одном мы заседаем,  
В другом же — друг мой Кетсби… […]  
Скажи ему, что вздорны опасенья;  
А что до снов, — ужели он так прост,  
Чтоб верить шуткам беспокойной дремы?  
От вепря же бежать, когда на нас  
Он не идет, — лишь возбуждать его  
Охотиться за новою добычей. —  
Иди и пригласи ко мне милорда:  
Пойдем мы в Тауэр с ним, и он увидит,  
Что с нами очень ласков будет вепрь[[29]](#footnote-30).

Час выбора истек. Все уже в Тауэре. Лорд Стенли, который предостерегал, и Хестингс, который не внял предостережению, {34} Епископ Илийский и Ретклиф, который только что учинил кровавую резню в Помфрете. Все сидят за одним столом. Весь Королевский Совет, знатнейшие мужи королевства, светские и духовные, те, от кого зависит Церковь, казна, армия и тюрьмы. Те, перед которыми все дрожат. Не хватает только номера первого — не хватает Ричарда, лорда-протектора. Он не пришел. А тем временем нужно говорить, голосовать, высказать свое мнение. Высказать свое мнение, прежде чем выскажется лорд-протектор. Никто не знает, чту думает Ричард. Никто — кроме его клевретов. И именно они не хотят выступать. Они ждут. И молчит Королевский Совет, молчат те, перед которыми дрожит вся Англия.

БЕКИНГЕМ  
Правителя известно ль мненье здесь?  
К милорду герцогу кто ближе всех?

ЕПИСКОП ИЛИЙСКИЙ  
Вы, герцог, легче всех могли б узнать.

БЕКИНГЕМ  
Кто? Я, милорды? Но мы только знаем  
Друг друга лица, не сердца, — и он  
Меня не знает, как я вас не знаю,  
И мнение его мне неизвестно. —  
Лорд Хестингс, вы близки с ним.

ХЕСТИНГС  
Ко мне, я знаю, герцог благосклонен;  
Но я его о дне коронованья  
Не спрашивал, и он не поверял мне,  
Что светлости его благоугодно. —  
Но вы, милорды, назовите день[[30]](#footnote-31).

{35} Входит Ричард. Все лорды услышат его голос, будут знать. И услышали:

Недавно я у вас в Холборне  
В саду видал прекрасную клубнику.  
Пожалуйста, за ней сейчас пошлите[[31]](#footnote-32).

Где и когда подслушал Шекспир жестокий смех тирана? А если он его не слышал, каким образом угадал?

Еще раз посмотрим на тех, перед которыми дрожит вся Англия. Они сидят, не смотрят друг другу в глаза, молчат. Пытаются разобраться в своих мыслях. И прежде всего понять, чту думает он, чту думает лорд-протектор. Но тот снова вышел, не сказав ни слова.

СТЕНЛИ  
Что ж видите сегодня вы в лице?  
Что сердце вам сегодня обещает?

ХЕСТИНГС  
Клянусь, что он никем здесь не обижен;  
А был бы, — сразу бы в глазах прочли.

СТЕНЛИ  
Дай Бог, чтоб было так, как вы сказали[[32]](#footnote-33).

Но вот входит Ричард. Он уже решил, уже почуял, кто сомневается. Уже выбрал жертву. Шекспир в этой сцене Большого Совета не дает ни минуты отдыха зрителю, все время держит {36} его за горло. Так тихо, что слышно даже дыхание. Это и есть история без пустых мест.

Говорит Ричард. Мы знаем эти слова наизусть:

Скажите мне, что заслужили те,  
Кто покушается на жизнь мою  
Проклятым колдовством и тело мне  
Бесовским чарованьем истощает?[[33]](#footnote-34)

Лорд Хестингс не хотел дразнить кабана. У лорда Хестингса были друзья в Совете. Он верил в законность. Он желал переворота, но во всем величии закона. Еще три часа назад он защищал правопорядок. Отказался участвовать в явном насилии. Хотел сохранить остатки стыда, остатки чести. Он был человеком храбрым. Был. Шекспир, вероятно, никогда не видел моря, как утверждают некоторые ученые комментаторы, не видел своими глазами даже поля битвы. Не знал географию. Чехию помещал у моря. Протей садится на корабль, чтобы плыть из Вероны в Милан, и хуже того — ждет прилива. Флоренция для Шекспира тоже портовый город. Шекспир не знал и историю. Одиссей цитирует у него Аристотеля, а Тимон Афинский ссылается на Сенеку и Галена. Шекспир не знал философию, не разбирался в военном искусстве, смешивал обычаи разных эпох. В «Юлии Цезаре» бьют часы, Клеопатре служанка помогает расстегнуть корсет, пушки стреляют порохом во времена Иоанна Безземельного. Шекспир не видел ни моря, ни битвы, ни гор; не знал ни историю, ни географию, ни философию. Но Шекспир знал, что на Королевском Совете после слов Ричарда первым подаст голос благородный лорд Хестингс. Что он сам себя приговорит к смерти:

Любовь, что я питаю к вам, милорд,  
Велит мне ревностнее всех желать  
Суда и кары; кто б злодей тот ни был,  
Заслуживает смерти он, милорд[[34]](#footnote-35).

{37} Уже слишком поздно, чтобы сохранить голову, но всегда есть время, чтобы стать тряпкой. Чтобы поверить в колдовство и в черта, чтобы поверить всему и чтобы согласиться на все. Хотя бы на час перед собственной смертью.

ГЛОСТЕР  
Пусть взор ваш засвидетельствует зло.  
Смотрите, околдован я: рука,  
Как ветка пораженная, иссохла.  
Жена Эдварда, пакостная ведьма,  
В союзе с непотребной шлюхой Шор,  
Тавро такое наложила мне.

ХЕСТИНГС  
Ну, если сделали они то дело…

ГЛОСТЕР  
Как «если»! Покровитель гнусной шлюхи!  
Ты «если» говоришь? Предатель ты!  
Прочь голову ему! Клянусь святыми,  
Обедать я не стану до тех пор,  
Пока ее не принесут. Должны вы,  
Ретклиф и Ловел, дело это сделать[[35]](#footnote-36).

Вижу эту сцену в фильме Оливье. Все опустили глаза. Никто не смотрит в сторону Хестингса. Медленно отодвигаются от него ближайшие соседи, те, которые сидели рядом с ним {38} за большим столом. Ричард отодвигает стул и выходит. И все отодвигают стулья. Медленно, один за другим покидают зал. Епископ Илийский и верный друг лорд Стенли. Никто не повернул головы. Никто не оглянулся. Зал опустел. Остался только лорд Хестингс и с ним два главных живодера королевства: лорд Довел и сэр Ричард Ретклиф. Они обнажают мечи.

Теперь преступление нужно узаконить. Нет времени для суда. Но суд должен состояться. И он Состоится со всей пышностью; Англия государство правовое. Только и того, что обвиняемого уже не успели привести. Шекспир знал, как работает Великий Механизм. Зачем существуют Лорд-Мэр Лондона и важные судьи? Нужно только убедить их. Ричард и герцог Бекингем приказывают вызвать мэра. Тот примчался. Нет, не нужно его убеждать, он всегда убежден.

ЛОРД-МЭР  
Бог да хранит вас! Смерть он заслужил.  
Вы правильно, милорды, поступили:  
Другим злодеям не повадно будет.  
Я от него добра уже не ждал  
С тех пор, как он связался с миссис Шор.

ГЛОСТЕР  
Решили мы, что должен умереть он,  
Как только вы на казнь, милорд, придете;  
И лишь поспешность этих двух друзей  
Слегка веленье наше изменила.  
Хотелось нам, милорд, чтоб вы слыхали,  
Что говорил злодей, как он сознался  
В том, как и для чего он изменил, —  
Тогда могли б вы это сообщить  
Всем гражданам, чтоб не было ни плача  
О казни той, ни россказней о нас.

ЛОРД-МЭР  
Мой добрый лорд, слова мне ваши — то же,  
Как если б сам все видел я и слышал.  
Не сомневайтесь, принцы, сообщу я  
Достойным гражданам, как в этом деле  
Вы правильно и честно поступили[[36]](#footnote-37).

{39} Замечательно кончается эта сцена. Мэр галопом мчится в ратушу. Ричард и герцог Бекингем отправляются ужинать. Просцениум пустеет. Теперь это снова улица Лондона. Продолжается та самая погребальная неделя. И снова утро. Входит Писец с бумагой в руке.

Вот лорда Хестингса здесь приговор;  
Он набело красиво переписан,  
Чтоб нынче быть прочитанным в соборе.  
Заметьте, как подстроено все ловко.  
Одиннадцать часов его писал я, —  
Его прислал мне Кетсби прошлой ночью, —  
И столько же его вчерне писали,  
А пять часов тому назад жил Хестингс,  
Не уличен, и чист, и на свободе.  
Да, свет таков! Кто может быть так глуп,  
Чтоб сразу умысла здесь не увидеть?  
Но кто посмеет показать, что видит?  
Плох свет и хуже будет с каждым днем,  
Когда такое зло творится в нем[[37]](#footnote-38).

{40} *«Here’s a good wordl the while!»* «Этот мир чудесен!»[[38]](#footnote-39) Поразительно, как близок этот судейский писец со своей жестокой издевкой к поздним комедийным и трагическим шекспировским шутам. Неужели правду о мире знал только шут, который философствует, поскольку за это его держат при дворе, и судейский, который знает все, но говорить ему нельзя? Этот мир чудесен… Но какой мир? О каком мире пишет Шекспир?

Что хотел сказать Шекспир в «Ричарде III»? Исторический материал он почерпнул из хроник Холла и Холиншеда, которые составили их по записям Томаса Мора. Он не менял ни характеров, ни порядка событий; даже грубая сцена с земляникой описана почти теми же словами у Томаса Мора. Неужели Шекспир только повторил старые исторические пьесы, охотно исполняемые в Лондоне, такие как «Ричардус Терциус» Томаса Легга или анонимную «The True History of Rishard III»[[39]](#footnote-40), и только каплей красной крови оживил давние имена? Разве Ричард III был единственной страницей истории, ужасной главой старой истории Англии?

Этот мир чудесен… Но какой мир? «Ричарда III»? Шекспира? О каком мире писал Шекспир, какое время хотел показать? Друг друга вырезающих феодалов середины XV века или, может быть, царствования доброй мудрой и благочестивой королевы Елизаветы, которая отсекла голову Марии Стюарт, когда Шекспиру было двадцать три года, и отправила на эшафот полторы тысячи англичан, среди которых находились ее собственные любовники и министры королевства, доктора теологии и доктора права, военачальники, епископы, важные судьи. Этот мир чудесен… Неужели Шекспир считал, что история — это лишь непрерывная цепь жестокости, не кончающаяся большой погребальной неделей, в которой очень редко и только на краткий миг луч солнца продирается в полдень сквозь густые тучи, выпадает тихое, спокойное утро или {41} теплый ласковый вечер, когда любовники, тесно обнявшись, укладываются спать под деревьями Арденского леса?

Спасайся, торопись из живодерни;  
Счет трупов ты собой не умножай[[40]](#footnote-41).

«Этот мир чудесен…» Но чем был на самом деле для Шекспира этот Великий Механизм? Толпой королей, которые выталкивают и сбрасывают друг друга с большой лестницы истории, или волной горячей крови, которая подступает к горлу и заливает глаза? Нарушением естественного порядка, когда зло порождает зло, каждая несправедливость требует мщения, каждое преступление провоцирует следующее, или жестоким общественным порядком враждующих между собой вассалов и сеньоров, в котором все королевство управляется как фольварк и становится добычей сильнейшего? Откровенной борьбой за власть или буйным биением человеческого сердца, которое разум не в силах ни ускорить, ни замедлить, но неживой кусок отточенной стали прерывает раз и навсегда? Густой и непроницаемой ночью истории, в которой не видно света, или тьмой, обволакивающей человеческую душу?

### V

Только на часть из этих важных вопросов шекспировский «Ричард III» дает ответы. В этой трагедии, что по нагромождению жестокости стóит — если не превышает — «Тита Андроника», лишь один персонаж переживает краткую минуту сомнений и угрызений совести. Это наемный убийца, один из двух, которых Ричард прислал в тюрьму Тауэр убить герцога Кларенса.

ПЕРВЫЙ УБИЙЦА. Ты что, испугался?

ВТОРОЙ УБИЙЦА. Я не боюсь убить его, потому что у меня на то есть приказ. Я боюсь быть за убийство проклятым. А от этого никакой приказ меня не спасет[[41]](#footnote-42).

{42} В этом мире королей, епископов, судей, канцлеров, лордов и военачальников перед совершением убийства отступает на краткий миг только тот, чья природная профессия — убийство за деньги. Он не боится нарушить законы королевства и общественный порядок: он хорошо знает, что занимает в нем определенное место, малопочетное, но вполне легальное и необходимое; ведь он имеет полномочия на убийство от самого короля. Наемный убийца боится высшего суда, осуждения и низвержения в ад. Во всей трагедии он единственный верующий человек. В нем говорит голос совести, но одновременно он отдает себе отчет, что совесть не согласуется с законом и порядком мира, в котором он живет, что это нечто лишнее, смешное и мешающее.

ВТОРОЙ УБИЙЦА. Совесть — опасная штука. Она превращает человека в труса. Человек хочет украсть — совесть его осуждает. Человек хочет побожиться — совесть его удерживает. Человек хочет переспать с женой соседа — совесть его выдает. Совесть — стыдливый, краснеющий бес, который бунтует в человеческой груди и мешает во всех делах. Этот самый бес заставил меня однажды вернуть кошелек с золотом, который я случайно нашел. Он всякого человека сделает нищим. Его вышибают из всех городов и сёл как опасную штуку, и всякий, кто хочет ладно жить, должен постараться прожить собственным умом и без всякого совестливого беса[[42]](#footnote-43).

Только два персонажа в трагедии размышляют о порядке этого мира: король Ричард III и наемный убийца; тот, кто находится на вершине феодальной иерархии, и тот, кто в самом низу. Ричард не испытывает ни угрызений совести, ни сомнений; наемный убийца переживает краткий миг душевного разлада. Но оба одинаково ясно видят этот Великий Механизм, от самой вершины и до самого низа, оба не питают никаких иллюзий, потому что только они двое могут себе это позволить; они принимают мир таким, какой он есть в действительности. {43} Даже больше: король и наемный убийца представляют порядок этого мира в чистом виде. Именно это и хотел сказать Шекспир. В этой ранней юношеской пьесе есть внезапные вспышки гениальности. Одна из них — уравнивание наемного убийцы с королевским братом.

КЛАРЕНС. Во имя Бога, кто ты?

ВТОРОЙ УБИЙЦА. Человек, как и вы.

КЛАРЕНС. Но ты не королевской крови.

ВТОРОЙ УБИЙЦА. Зато у нас кровь почестнее вашей[[43]](#footnote-44).

Этот обрывок диалога уже предвещает «Гамлета». Потому что чем же иным являются наемные убийцы, как не могильщиками истории. На кладбище в Эльсиноре два могильщика так же разговаривают с королевским сыном. И смотрят на большую историю и на человеческие драмы в той же перспективе: тех, кто роет могилы и сооружает виселицы. В этой перспективе нет никакой разницы между королевским сыном и последним нищим. Оба смертны. Родились, чтобы умереть. Наемный убийца и королевский сын оказались вдвойне уравнены. В распорядке истории оба являются только шестеренками Великого Механизма. В перспективе кладбища и виселицы оба — всего лишь люди. Величие Шекспира в этом неожиданном сопоставлении, в котором, как в блеске молнии, встает вдруг перед глазами, в одном сверкании, гигантский пейзаж истории. Так «Ричард III» ведет нас уже к пониманию «Гамлета» как пьесы политической, и наоборот — «Ричард», прочитанный через «Гамлета», становится философской драмой противоречия нравственных законов и законов истории.

Двое убийц приходят в тюремную темницу, чтобы по приказу Ричарда убить его брата. Герцоги и наемные убийцы убивали по приказу и именем короля. Еще вчера герцог мог именем короля «заказать» им любое убийство. Сегодня он сам в тюрьме и должен погибнуть по приказу того самого короля. Герцог и наемные убийцы всего лишь люди, всего лишь колесики того самого механизма.

{44} Посмотрим еще раз на эту сцену. Королевский брат во имя политического порядка приказывал палачам убивать. Был брошен в тюрьму и встретился с теми самыми палачами. Он сопротивляется. Говорит о совести. Те отвечают, что он сам приказывал смеяться над совестью. Он говорит, что является министром. Те отвечают, что в тюрьме нет министров. Говорит об идее. Те отвечают ему, что та самая идея требует теперь его смерти.

КЛАРЕНС  
Чем я обидел вас, друзья мои?

ПЕРВЫЙ УБИЙЦА  
Не нас обидели вы — короля.

КЛАРЕНС  
Помиримся мы снова с королем.

ВТОРОЙ УБИЙЦА  
Нет, никогда, милорд; готовьтесь к смерти. […]

ПЕРВЫЙ УБИЙЦА  
Мы по приказу делаем то дело.

ВТОРОЙ УБИЙЦА  
И тот, кто это приказал, — король наш[[44]](#footnote-45).

И двое наемных убийц топят герцога Кларенса в бочке с мальвазией.

Так началась большая погребальная неделя. Закончит ее большая сцена коронации. Ричард убрал уже всех, кто стоял на его пути к трону. Терроризировал Королевский Совет, Палату Лордов и город. Ночь. Просцениум изображает двор королевского замка. Притащили запуганную знать, они молчат и пялят {45} глаза. Повсюду крутятся наушники герцога. В углу двора сбились в толпу вытянутые из домов горожане. Это именно они должны провозгласить Ричарда королем. Ибо он согласился царствовать только по воле народа. Он появляется наконец на балконе. Молится. Ведь он должен стать королем по воле Бога.

ЛОРД-МЭР  
Смотрите, герцог между двух духовных!

БЕКИНГЕМ  
Для принца христианского — подпора,  
Что бережет от суетных желаний[[45]](#footnote-46).

И на этом маленьком деревянном «О», с которым Шекспир не раз сравнивал круглую тесную сцену театра «Глобус», разыгрывается теперь большая сцена из истории. Ричард приказывает умолять себя, чтобы он принял корону.

ЛОРД-МЭР  
Вас молят граждане, милорд; решайтесь!

БЕКИНГЕМ  
Не отвергайте их любви, милорд!

КЕТСБИ  
О, дайте радость им, исполнив просьбу![[46]](#footnote-47)

Молчит знать, молчат горожане. Из их уст вырвется только один возглас: «Аминь». Этого хватило. Ричард согласился принять корону. Уже спрятал молитвенник. Обращается к епископам, неподвижно стоящим рядом, и говорит:

Вернемся к набожным занятьям нашим…[[47]](#footnote-48)

### **{****46}** VI

История в театре чаще всего — большая декорация. На ее фоне герои любят, страдают либо ненавидят, переживают свои драмы, разыгрывают свои личные ситуации. Иногда они даже непосредственно замешаны в ней. История осложняет им жизнь, но даже тогда не перестает быть костюмом, более или менее неудобным: париком, кринолином, мечом, путающимся между ног. Разумеется, это мнимый историзм. Но есть пьесы, в которых история не фон и не декорация, в которых она разыграна или, вернее, повторена на сцене артистами, наряженными в исторические фигуры. Они знают историю, выучили ее наизусть и редко выпадают из роли. Классиком драмы такого рода был Шиллер. Маркс называл его персонажей рупорами современных идей. Герои интерпретируют историю, поскольку знают ее развязки. Иногда могут даже изображать реальные устремления общественных сил и их действительные схватки. Но и тогда не происходит драматизация истории. Драматизированным стал только ее учебник. Этот учебник может быть идеалистическим, как у Шиллера или Ромен Роллана, или материалистическим, как в некоторых драмах Бюхнера и Брехта, но никогда не перестает быть учебником.

Историзм Шекспира отличается от обоих описанных здесь видов. История развертывается на сцене — она не фон, не декорация, не большая сценография. Она сама — герой трагедии. Но какой трагедии?

Есть два основных типа исторического трагизма. В основе первого лежит убеждение, что у истории есть свой смысл — она решает свои субъективные задачи, стремится в определенном направлении; что она разумна или, по крайней мере, ее возможно понять. Трагической тогда становится цена истории, цена прогресса, которую должно платить человечество. До трагизма вырастает тогда любое новаторство — оно двигает вперед этот неотвратимый каток истории, но именно по причине своего новаторства должно быть им раздавлено.

Именно такое понимание исторического трагизма провозглашал Гегель. Оно было близко молодому Марксу — даже тогда, когда гегельянское объективное развитие идеи он заменял равно объективным развитием производительных сил. {47} Историю он приравнивал к кроту, который неотвратимо роет землю.

Крот — существо несознательное, но он роет землю в определенном направлении. У него есть свои кротовые сны, но это всего лишь смутные предчувствия солнца и неба; и не сны определяют маршрут, а движение лап и рыльца, неустанно разгребающих землю. Крот станет трагическим, если будет засыпан, прежде чем выйдет на поверхность земли.

Ты, старый крот? Как скор ты под землей!  
Уж подкопался?[[48]](#footnote-49)

Есть другой вид исторического трагизма. Он вырастает из убеждения, что в истории нет смысла, она стоит на месте или постоянно повторяет свой жестокий цикл. Что история — это стихийная сила, как град, буря или ураган, как рождение и смерть. Крот роет землю, но никогда не выйдет на поверхность. Рождаются все новые поколения кротов, роют землю во всех направлениях — и постоянно их засыпает земля. У крота есть свои кротовые сны. Он долго воображал, что является венцом творения, что земля, небо и звезды сотворены для кротов, что существует кротовый Господь Бог, который сотворил кротов и обещал кротам кротовое бессмертие. Но вдруг крот понял, что он всего лишь крот, что земля, небо и звезды сотворены не для него. Он страдает, чувствует и мыслит, но его страдания, чувства и мысли не могут изменить его кротовой доли. Он и впредь будет рыть землю и впредь будет земля засыпать его. И тогда крот уяснил себе, что он крот трагический.

Мне кажется, это второе понимание исторического трагизма было ближе Шекспиру, и не только в период «Гамлета» и «Короля Лира», но во всем его творчестве от начала и до конца, от исторических Хроник и «Ричарда III» до «Бури».

Внутри венца, который окружает  
Нам, государям, бренное чело,  
Сидит на троне смерть, шутиха злая,  
Глумясь над нами, над величьем нашим.  
Она потешиться нам позволяет:  
{48} Сыграть роль короля, который всем  
Внушает страх и убивает взглядом;  
Она дает нам призрачную власть  
И уверяет нас, что наша плоть —  
Несокрушимая стена из меди.  
Но лишь поверим ей, — она булавкой  
Проткнет ту стену, — и прощай, король![[49]](#footnote-50)

Мы начинали наши рассуждения с метафоры о большой лестнице истории. На этой большой пустой лестнице сыграл «Ричарда III» Леопольд Джеснер в известной постановке в берлинском «Шаушпильхаус». Эта метафора философски осмысленна и драматически плодотворна. Нет королей добрых и злых, есть только короли на разных ступеньках этой самой лестницы; сменяются имена королей, но всегда Генрих уничтожает Ричарда либо Ричард — Генриха. Исторические Хроники Шекспира — это *dramatis personae* Великого Механизма. Но что такое этот Великий Механизм, который начинается у подножия трона и которому подчиняется все королевство; шестеренки которого — важные вельможи и наемные убийцы; который принуждает к насилию, произволу, жестокости и предательству; который ненасытно требует жертв и при котором путь к власти — одновременно путь к смерти? Этот Великий Механизм для Шекспира — порядок истории, в которой король — божий помазанник.

Не смыть всем водам яростного моря  
Святой елей с монаршего чела.  
И не страшны тому людские козни,  
Кого Господь наместником поставил[[50]](#footnote-51).

{49} Солнце вращается вокруг земли, а вместе с ним, уложенные в иерархическом порядке, сферы, планеты и звезды. Есть во вселенной порядок элементов, порядок ангельских хоров и соответствующий ему порядок сословий на земле. Есть сеньоры и вассалы, и вассалы вассалов. Королевская власть происходит от Бога, и любая власть на земле — только отблеск королевской власти.

На небесах планеты и Земля  
Законы подчиненья соблюдают,  
Имеют центр, и ранг, и старшинство,  
Обычай и порядок постоянный.  
И потому торжественное солнце  
На небесах сияет, как на троне,  
И буйный бег планет разумным оком  
Умеет направлять, как повелитель  
Распределяя мудро и бесстрастно  
Добро и зло. Ведь если вдруг планеты  
Задумают вращаться самовольно,  
Какой возникнет в небесах раздор!  
Какие потрясенья их постигнут!  
Как вздыбятся моря и содрогнутся  
Материки! И вихри друг на друга  
Набросятся, круша и ужасая,  
Ломая и раскидывая злобно  
Все то, что безмятежно процветало  
В разумном единенье естества.  
О, стоит лишь нарушить сей порядок,  
Основу и опору бытия —  
Смятение, как страшная болезнь,  
Охватит все, и все пойдет вразброд,  
Утратив смысл и меру[[51]](#footnote-52).

{50} «Ричард II» — это трагедия свержения с престола. Но это не просто свержение Ричарда, это свержение короля, ниспровержение идеи монаршей власти. В «Ричарде III» Шекспир уравнял принца крови, сына и брата короля — с наемным убийцей. В «Ричарде II» божий помазанник, король, у которого сорвана с головы корона, становится обычным смертным. В первых актах трагедии король сравнивался с солнцем; он ослеплял, и нужно было опускать глаза, если ты стоял перед его величеством. Теперь солнце низвергнуто в пропасть и вместе с ним весь порядок вселенной.

Что вправе завещать мы? Плоть — земле?  
Владеет враг всем нашим достояньем,  
А нам принадлежит лишь наша смерть  
Да эта жалкая щепотка глины,  
Что служит оболочкою костям. […]  
 … почтенье  
К бессильной этой плоти — лишь насмешка.  
Забудьте долг, обычай, этикет:  
Они вводили в заблужденье вас.  
Ведь, как и вы, я насыщаюсь хлебом.  
Желаю, стражду и друзей ищу,  
Я подчинен своим страстям, — зачем же  
Вы все меня зовете «государь»?[[52]](#footnote-53)

{51} *«E pur si muove!»* — «И все-таки она вертится!..» Эти слова можно читать с разной интонацией. Есть в этих словах и горькая усмешка. Нет неба и ада, и порядка сфер. Земля вертится вокруг солнца, и история Ренессанса всего лишь большая лестница, с вершины которой новый король постоянно падает в пропасть. Существует лишь Великий Механизм, но Великий Механизм не только жесток. У него есть еще и другая сторона. Это трагический фарс.

«Ричард III» предвещает «Гамлета». «Ричард II» — трагедия познания. Тот король, у которого снята с головы корона, за минуту перед низвержением в пропасть приобретает величие короля Лира. «Король Лир», как и «Гамлет», — также трагедия шекспировского современника, политическая трагедия ренессансного гуманизма. Трагедия, в которой мир очищен от иллюзий. Король Лир постепенно, шаг за шагом, спускается с большой лестницы, чтобы познать всю жестокость мира, над которым он властвовал и которого он не знал, чтобы до дна вычерпать всю горечь. Ричард II грубо, в одну минуту низвергается в пропасть. Но вместе с ним рушится фундамент феодального мира. Не просто Ричард низвержен с трона — это солнце перестало вращаться вокруг земли.

Дай зеркало, и все я в нем прочту. —  
Как! Линии морщин не стали глубже?  
Скорбь нанесла мне по лицу удары,  
А шрамов нет? О, льстивое стекло!  
Как все мои приверженцы былые,  
Ты лжешь! Ужели здесь — лицо того,  
Кто каждый день под кров гостеприимный  
Сзывал по десять тысяч человек?  
Лицо, что заставляло, словно солнце,  
Зажмуриться глядевших на него?  
Лицо того, кто был так безрассуден,  
Так добрых от дурных не отличал,  
Что был отлично свергнут Болингброком.  
Величьем бренным светится лицо.  
Но бренно, как величье, и лицо.  
*(С силой бросает зеркало на пол.)*  
Ну вот, оно лежит, в куски разбито,  
И в том тебе урок, король угасший:  
Как быстро скорбь разрушила лицо[[53]](#footnote-54).

{52} Трагедия «Ричарда II» разыгралась на последней ступеньке лестницы. Главные сцены «Ричарда III» происходят на ее первой половине. Не существует трагизма истории без осознания. Трагедия начинается с момента, когда король замечает действие Великого Механизма. Это может произойти, когда он падает его жертвой или когда он палач. Это именно те минуты, в которые Шекспир осуществляет свою главную конфронтацию между нравственным порядком и законами истории.

Ричард III сравнивает себя с Макиавелли и является настоящим Государем. В любом случае он государь, который прочел «Государь». Политика для него чистая практика, искусство, целью которого является власть. Оно вне морали, как искусство строительства мостов или урок фехтования. Человеческие страсти — это глина. И люди — глина, из которой можно лепить что угодно. Весь мир — огромный кусок глины, который можно размять в руке. Ричард III — не только имя одного из королей, вступивших на большую лестницу. И не просто одна из множества королевских ситуаций, которые Шекспир показывал в своих Хрониках. Ричард III — интеллект Великого Механизма, его воля и сознание. Впервые Шекспир показал человеческое лицо Великого Механизма. Оно поражает своим уродством и гримасой жестокости. Но оно захватывает.

### VII

Ричард III — первая из великих фигур, которых Шекспир наделяет цельностью исторического эксперимента, чтобы произвести свои трагические расчеты с реальным миром. {53} Счет начинается со встречи Ричарда с Леди Анной. Это одна из величайших сцен, какие написал Шекспир, и одна из величайших, которые были когда-либо написаны.

Леди Анна идет за открытым гробом, в котором слуги несут останки ее тестя, короля Генриха VI. Ричард убил его в Тауэре. Перед этим убил ее мужа Эдуарда и ее отца, графа Варвика. Вчера? Год назад? Неделю назад или месяц? Время тут не существует. Оно сгущено до одной длинной ночи, до одной большой погребальной недели.

Ричард преграждает путь траурному кортежу. И в течение шести коротких минут, которые часы отмеряют на башне, на трех страницах шекспировского фолио, в сорока трех репликах диалога он приводит к тому, что та, у которой он убил мужа, отца и тестя, добровольно пойдет в его постель.

Остановитесь! Ставьте гроб на землю[[54]](#footnote-55).

Таковы первые слова Ричарда. Леди Анна похожа на фурий из античных трагедий, она вся — страдание и ненависть. Но Леди Анна хорошо знает, в какое время живет. Шекспир с первой минуты помещает сцену в страну страха и кошмаров, в страну, в которой страх обезволивает всех и в которой никто не уверен в своей жизни. Убегают от Ричарда алебардники, слуги бросают гроб на землю. Леди Анну уже не удивить. Она уже все видела:

Как? Вы дрожите? Все вы испугались?  
Увы, не осуждаю вас: вы — смертны…[[55]](#footnote-56)

Леди Анна остается наедине с Ричардом. Она потеряла всех. Она уже свободна от страха. Плачет, умоляет и проклинает, издевается, насмехается, бранит:

А лютый зверь и тот ведь знает жалость[[56]](#footnote-57).

И Ричард отвечает:

{54} Не знаю жалости — вот и не зверь я[[57]](#footnote-58).

Шекспир еще раз напоминает, что действие происходит на земле, самой суровой из звезд, и среди людей, более жестоких, чем звери. И чтобы произвести свой расчет, он ищет крайние, пограничные фигуры, которых отличает любовь и страдание, преступление и ненависть. Леди Анна пока еще в этом поединке сильнее. Ричард примитивно пытается отпереться от преступления, лжет. Леди Анна вынуждает его признаться. И только теперь, в мире, с которого сорваны иллюзии, в котором насилие становится явным, в котором убийца остается с глазу на глаз со своей жертвой, Ричард будет сильнее Анны. Он признается, что убил короля.

ГЛОСТЕР  
Пускай благодарит — туда он послан,  
Где быть ему пристойней, чем средь нас.

ЛЕДИ АННА  
Тебе ж пристало только быть в аду.

ГЛОСТЕР  
Нет, место есть еще… Сказать посмею ль?

ЛЕДИ АННА  
Тюрьма?

ГЛОСТЕР  
 Нет, ваша спальня[[58]](#footnote-59).

Это миг первой победы Ричарда. Пока он лгал, юлил, отпирался от преступления — он признавал существование нравственного порядка. Теперь он его сокрушил. Они одни на сцене. {55} Но они одни не только на сцене. Они одни в мире убийств, произвола, насилия и жестокости.

ЛЕДИ АННА  
Пускай беда живет там, где ты спишь.

ГЛОСТЕР  
То так и есть, пока не сплю я с вами.

ЛЕДИ АННА  
Я полагаю[[59]](#footnote-60).

Леди Анна в этот момент уже погублена. Ричард выбил у нее землю из-под ног. Ведь весь жестокий механизм, смерть близких, казнь великих мужей королевства, борьба за власть и корону — все это было для нее и только ради нее. С мира содраны завесы, моральные устои разрушены, теперь история перестает существовать. Есть только женщина, мужчина и море пролитой крови.

ГЛОСТЕР  
Нет, ваша красота — причина смерти:  
Она во сне тревожила меня,  
Звала убить весь мир, чтоб час один  
Прожить, прижавшись к вашей нежной груди.

ЛЕДИ АННА  
Когда б я это думала, убийца,  
Ногтями б эту красоту содрала[[60]](#footnote-61).

Шекспир обладает даром психологического ясновидения. В этой великой сцене стремительно, от реплики к реплике, {56} предельно сжато, проделывает он свое путешествие к краю тьмы. Он сводит мир к элементарным силам: ненависти и вожделению. Леди Анна еще ненавидит Ричарда, но уже сама со своей ненавистью находится в мире, где существует только вожделение. На эту сцену следует смотреть сквозь наш собственный опыт, нужно отыскать в ней ночь оккупации, ночь концлагерей, ночь массовых преступлений. Нужно увидеть в ней жестокое время, когда рушатся все моральные устои, когда поочередно жертва становится палачом и палач — жертвой. Леди Анна плюет в лицо Ричарду, но это ее последний жест, последнее сопротивление перед тем, как сдаться.

Леди Анна отдается Ричарду не от страха. Она идет за ним, чтобы достичь дна. Чтобы самой себе доказать, что все законы мира перестали существовать. Потому что когда все утрачено, остается только память, которую также следует в себе убить. Нужно убить себя либо убить в себе последнюю каплю стыда. Леди Анна ложится в постель Ричарда, чтобы — вспомним Конрада — «погрузиться в разрушительную стихию».

Ибо если вся история только большая резня, что же остается, кроме прыжка в темноту, кроме выбора между смертью и наслаждением. И гениальность Шекспира — в навязывании Леди Анне именно такого выбора, последнего и единственного выбора, какой ей остался.

Ричард подает ей кинжал.

ГЛОСТЕР  
Не медли, нет: я Генриха убил;  
Но красота твоя — тому причина.  
Поторопись: я заколол Эдварда;  
Но твой небесный лик меня принудил. […]

ЛЕДИ АННА  
Встань, лицемер. Тебе хочу я смерти.  
Но палачом твоим быть не желаю[[61]](#footnote-62).

{57} Через полвека была написана еще одна трагедия, в ней перед женщиной также стоит мужчина, убивший ее отца. Отец Химены оскорбил отца Родриго, и Родриго отомстил за бесчестье отца. Теперь Химена должна отомстить за отца и жаждет головы Родриго. На протяжении всей трагедии любовь и долг ведут между собой диалог в гладких александрийских стихах, в которых цезура ни разу не нарушается. Мир Корнеля тоже жесток, но в нем не нарушены ни его нравственные нормы, ни его духовный порядок. В нем сохраняются честь, любовь и закон. В королевских трагедиях Шекспира существуют только ненависть, вожделение и насилие, только Великий Механизм, который палача превращает в жертву и жертву — в палача. Герои Корнеля полны достоинства и уверены в себе. Они не испытывают сомнений, страсть ни на миг не покривит их губы. Они живут в мире, который ни на миг не дрогнет. И, быть может, поэтому они кажутся людьми с другой планеты. На глазах у зрителей они истово соревнуются в благородстве, но стоит оно им не много, оно не изменяет их внутренне. И ничего я с собой не могу поделать, но красивой риторике Корнеля, в которой страсти склоняются и спрягаются по нерушимым правилам грамматики, предпочитаю грубые сгустки шекспировского диалога:

ЛЕДИ АННА  
Твое б мне сердце знать!

ГЛОСТЕР  
Язык о нем сказал.

ЛЕДИ АННА  
Боюсь, что оба лгут.

ГЛОСТЕР  
Тогда нет правды в людях.

ЛЕДИ АННА  
Ну, спрячьте меч в ножны.

ГЛОСТЕР  
Скажите, что мы в мире.

ЛЕДИ АННА  
Узнаешь после ты.

ГЛОСТЕР  
В надежде жить ли мне?

{58} ЛЕДИ АННА  
Все люди так живут[[62]](#footnote-63).

Герои Корнеля сильнее мира, и нет тьмы в глубине их души. Но человечней и, может быть, современней, чем монументальная Химена, представляется мне Леди Анна, которая плюет в лицо убийце своего мужа, а потом ложится с ним в постель. У Шекспира все человеческие ценности хрупки, и мир сильнее человека. Неумолимый каток истории давит все и всех. Человек предопределен ситуацией, ступенью лестницы, на которой оказался. И эта ступень лестницы предельно ограничивает его свободу выбора.

В «Ричарде II» Шекспир сверг с трона не просто короля, а идею монаршей власти. В «Ричарде III» показал, как рушится в прах весь моральный порядок. Ричард II после большой сцены отречения просит принести ему зеркало. И, когда обнаруживает в нем свое неизменившееся лицо, разбивает его. Король стал человеком, корону сорвали с головы божьего помазанника. И мир не дрогнул в своих основах, и ничего не изменилось? Даже его собственное лицо. Так чем же была корона? Только видимостью.

Ричард III, затащив Леди Анну в свою постель, также требует зеркало. Все оказалось иллюзией: преданность, любовь, даже ненависть. Преступление ненаказуемо, красота выбрала {59} уродство, судьбы человеческие — глина, которую можно мять в руках. Нет ни Бога, ни закона.

Против меня был Бог и суд, и совесть,  
И не было друзей, чтоб мне помочь.  
Один лишь дьявол да притворный вид.  
Мир — и ничто. И все ж она моя[[63]](#footnote-64).

Ричард III требует зеркало. Но он умнее Ричарда II. Он требует зеркало, но одновременно зовет портных, чтобы шили ему новый костюм.

### VIII

На этот неумолимый механизм царствований Шекспир смотрит без средневекового удивления и без иллюзий своих современников эпохи Возрождения. Солнце не вращается вокруг земли, и не существует ни порядка сфер, ни порядка природы. Король — не божий помазанник, а политика — всего лишь искусство достижения и удержания власти. Мир — зрелище, подобное буре или урагану; слабые лещины пригибаются к земле, большие деревья падают, вырванные с корнем. Жестоки законы истории, суровы законы природы, ужасны страсти, рождающиеся в сердце человеческом.

Только в комедиях обращается Шекспир к образам ренессансной утопии. По Арденскому лесу бродят влюбленные, сын обретает наследство, которого был лишен, свободные люди охотятся и распевают песни, справедливый правитель возвращает себе трон. Но даже история Арденского леса и жаркий сон летней ночи раздираются внутренними противоречиями. Гармония — лишь краткий миг тишины. Идиллия омрачена горькой насмешкой Жака.

Из всего творчества Шекспира до 1600 года, которое почтенные историки литературы девятнадцатого столетия назвали оптимистическим периодом, один только «Генрих IV», по крайней мере среди его шедевров, может быть назван {60} безмятежной пьесой. В обоих «Ричардах» и в дальнейших «Генрихах» история является единственным действующим лицом *(dramatis persona)* трагедии. Героем «Генриха IV» является Фальстаф.

Все еще истребляют друг друга крупные феодалы. Король Генрих IV, который только что сбросил с трона Ричарда II, приказал его казнить и уничтожить его приспешников, не искупил свои преступления паломничеством в Святую Землю. Возмущены союзники, посадившие его на трон. Он для них новый тиран. Восстают Валлия и Шотландия. История опять начнется сначала. Но в «Генрихе IV» история уже только одно из многих действующих лиц драмы. Она происходит не только в королевском замке и на подворье у феодалов. Разыгрывается не только на полях сражений, в темницах Тауэра или на лондонской улице, по которой крадучись пробираются перепуганные горожане. Рядом с королевским замком стоит корчма «Кабанья голова», и король в этой корчме — Фальстаф. Между очередными частями строгой исторической хроники вплелась неожиданно сочная комедия Возрождения о толстом дворянине, который уже десятки лет не может из-за огромного брюха увидеть свои колени.

Предпочитаю обоих «Ричардов» «Генриху IV». Они для меня — образцы трагедии более глубокой и более строгой. В них Шекспир обнажает механизм власти напрямую, не прикрываясь уловками и фикциями. Он развенчивает королевское величие, лишает его всяких иллюзий. Ему достаточно для этого самой закономерности царствований, самого механизма истории. В «Генрихе IV» ситуация иная. Наследник трона — будущий народный герой, победитель французов под Азинкуром. «Генрих IV» — это уже патриотическая эпопея.

Шекспир никогда не отказывался от своих крупных противопоставлений. Он лишь иначе их выстраивает. Истребляющим друг друга феодалам он противопоставляет гаргантюическую фигуру Фальстафа. Сэр Джон Фальстаф — не только олицетворение ренессансной ненасытности жизни и ренессансного громкого смеха над небом и адом, над короной и над всеми законами королевства. Есть в этом толстом рыцаре простонародная мудрость и простонародный опыт. Он не позволит истории надуть себя. Шекспировский Фальстаф — насмешлив.

{61} В «Генрихе IV» есть две прекрасные сцены. Первая из них — когда Фальстаф, которого принц назначил капитаном пехоты, марширует со своим отрядом в армию. Он рекрутировал одних оборванцев, нищих и калек. У кого только нашлось несколько грошей, откупились у капитана от вербовки. Юный принц с удивлением взирает на эту жалкую армию. Но Фальстаф хладнокровно говорит ему:

Ба! Они достаточно хороши, чтобы истыкать их копьями. Пушечное мясо, пушечное мясо! Они заполнят могилу не хуже других. Смертные люди, братец ты мой, смертные люди![[64]](#footnote-65)

Вся эта сцена целиком могла оказаться в театре Брехта. И только после ее прочтения понятно, сколько Брехт взял у Шекспира.

Вторая сцена — это Фальстаф на поле битвы. Он оглядывается, где бы ему понадежнее спрятаться. И рассуждает сам с собой:

Что же такое честь? Слово. Что же заключено в этом слове? Воздух. Хорош барыш! Кто обладает честью? Тот, кто умер в среду. А он чувствует ее? Нет. Слышит ее? Нет. Значит, честь неощутима? Для мертвого — неощутима. Но, может быть, она будет жить среди живых? Нет. Почему? Злословие не допустит этого. Вот почему честь мне не нужна. Она не более, чем щит с гербом, который несут за гробом. Вот и весь сказ[[65]](#footnote-66).

В «Генрихе IV» все время противопоставляются друг другу две Англии. Крупные феодалы вырезают друг друга; юный наследник трона грабит купцов на дорогах и вместе с бандой висельников весело проводит время в трактирах. «Генрих IV» — одна из немногих шекспировских апологетических пьес. Юный принц вырастает в разумного и доблестного короля. Мораль, однако, достаточно ядовита. Оказывается, компания Фальстафа и бандитов как школа королевского {62} величия гораздо лучше феодальной бойни. В конце концов, не такие уж это различные занятия. Достаточно вспомнить короля Иоанна:

А ты, племянник, в Англию спеши  
И до приезда нашего мошны  
Скупых аббатов растряси, свободу  
Дай пленным ангелам: пускай война  
Подкормится мясцом и салом мира[[66]](#footnote-67).

### IX

В последний раз мы должны вернуться к шекспировской метафоре большой лестницы. Ричард II растет вместе с трагедией. На первой половине лестницы он король лишь номинально, и только на последней ступеньке наступает великое трагическое сближение. Он обретает человеческое лицо. Драматическая перспектива «Ричарда III» обратная. В первой части трагедии он — разум Великого Механизма, демиург истории, макиавеллиевский Государь. Но Шекспир мудрее автора «Государя». Ричард III, по мере того как поднимается по большой лестнице, все больше мельчает. Как если бы его захватывал и поглощал Великий Механизм. Постепенно он становится лишь одним из его колесиков. Перестал быть палачом — стал жертвой. Угодил в шестеренки.

Герцог творил историю. Весь мир был для него куском глины, который он мял в своих руках. И вот теперь сам он — кусок глины, который мнет кто-то другой. В Хрониках Шекспира меня всегда поражает его умение видеть момент, когда история загоняет всесильного до тех пор герцога в тупик. Когда тот, кто творил историю — или ему казалось, что он творит ее, — становится лишь ее объектом. Когда Великий Механизм оказывается сильнее того, кто приводил его в движение.

Ричард III в последнем акте трагедии — только имя преследуемого короля. Сцена переносится с поля битвы на поле {63} битвы. За ним гонятся. Он убегает. Он все слабее. Его настигли. Он уже лишь спасает свою жизнь.

Коня, коня! Венец мой за коня![[67]](#footnote-68)

Так вот какова цена всему. Вот действительная цена власти, цена истории, цена короны божьего помазанника. Один хороший конь дороже целого королевства. Это последняя фраза большого цикла Хроник Шекспира.

### X

Несколько лет назад в Варшавском Доме Культуры на Электоральной Вошчерович с группой молодых актеров из «Атенеума» сыграл, нет, показал несколько сцен из «Ричарда III»[[68]](#endnote-2) [[69]](#footnote-69). Зал был набит публикой, маленький островок эстрады почти тонул в толпе. Свет обычный, никакого оформления. Вошчерович сбросил пиджак, остался в черном толстом свитере с высоким воротом. Левый рукав он закатал, обнажилась культя руки. На указательном пальце правой — большой перстень. Больше ничего. Брылювна играла Леди Анну. В обычном платье. Человек в черном свитере убил ее отца и ее мужа. Теперь он хотел, чтобы она легла с ним. Черный свитер, закрывающий часть подбородка, напоминал кольчугу. Но разве нужна кольчуга, чтобы убивать? Такого Шекспира я не видел прежде никогда. Такого сгущенного Шекспира. С того времени я ждал «Ричарда» с Вошчеровичем.

Он быстро прошел первые несколько шагов, слегка волоча ногу. Остановился. Начал смеяться. Говорит, что закончилась война, что наступил мир, что можно отложить зазубрившийся меч. Сверху опускается решетка. Одна, другая, потом третья, потом четвертая. Ричард говорит сам с собой, не с нами. Снова смеется — над собой, не над нами. У него широкое лицо, взлохмаченные волосы, он в грязном рваном плаще. Так Вошчер мог бы начать роль Сганареля; с той же личиной, в том же тоне, с тем же смехом. Раскорячился, свисает культя левой руки.

Оливье сначала очаровывал. Лишь слегка обозначал увечье, был великолепен и грозен. Он брат короля. Вошчер на {64} смехе произносит слова о мире. Этот безобразный карлик начинает с шутовства. Это первое открытие и первый шок. Он ниже всех, он вынужден задирать голову, чтобы смотреть им в лицо. Он комичен. Он знает об этом, он знает все.

В театре девятнадцатого века Ричарда играли трагики и в духе трагедии. Играли патологию или крупного злодея, или «сверхчеловека». Вошчерович первый выстраивает роль Ричарда средствами комического актера. Его Ричард паясничает, падает на колени, изображает сострадание, гнев и добродушие, бешенство и вожделение, даже жестокость. Его Ричард находится над любой ситуацией, не отождествляет себя с ней, он только разыгрывает ситуацию. Он не существует, он только делает вид. Вошчерович большой актер, но еще большим актером является его Ричард. Актер в буквальном смысле — тот, который играет и который разыгрывает. В процессуальной терминологии актер — истец, не ответчик. Так же говорят о великих актерах истории. Они ее играют и разыгрывают. Не стыдятся шутовства. Они вообще не стыдятся. Так же, как актер не стыдится ни одной из ролей, которые должен играть. Потому что он их только разыгрывает. Он над ролью. Если он режиссер, он выбирает роль и навязывает ситуацию. Тогда все для него театр. «Разыграл» всех. Когда остается один на пустой земле, может смеяться. Может даже признать самого себя шутом. Сверхшутом.

Шекспир очень любил сравнивать жизнь с театром. Сравнение античное, но только Шекспир придал ему глубину и остроту. «Театрум Мунди» («Театр Мира») не трагичен и не комичен. В нем есть только актеры — трагические или комические. Какова в этом театре роль тирана? Когда я писал о Ричарде, он казался мне безличным, как история. Он был для меня сознанием Великого Механизма и разумом Великого Механизма. Он приводил в движение каток истории, потом этот каток проедет по нему. Ричард даже не был жестоким. Он не укладывался в психологию. Он был только историей. Одним из ее повторяющихся периодов. У него не было лица.

Но актер, играющий Ричарда, должен обладать лицом. У Ричарда Вошчеровича широкое лицо, и он смеется. Его смех потрясает. Самый страшный тиран — тот, который сам себя признал шутом. И весь мир — великим балаганом. Из всех исполнителей Ричарда первым так прочитал Шекспира Вошчерович. {65} Думается, прочитал гениально. Он начинает роль с шутовства, и шутовство — ее материал. Все жесты — шутовские. Жесты лисьи и жесты жестокие, жесты любовные и жесты властные. Но шутовство — это не только жесты. Шутовство — это философия.

Шутовство — высшая форма презрения. Абсолютного презрения.

Ричард уже стал королем. Теперь у него на плечах королевская мантия. Мантия сшита за несколько часов. Другие могут наряжаться — ему не нужны наряды. Он постоянно торопится. У других есть время на глупости, у него нет времени. На пустую сцену выносят трон. Он похож на виселицу, сколоченную из досок. Этот карлик сидит теперь высоко, как паук. В руках у него королевские регалии. Их он тоже презирает. Скипетр положил себе под ноги. Что такое скипетр? Золотая палка. Ричард знает цену этой палке.

Ричард перестает быть шутом только в последнем акте. До сих пор он играл взрывы бешенства и взрывы ярости, играл благочестие, играл даже страх. Теперь он боится по-настоящему. До сих пор он выбирал роль и был надо всеми. Теперь становится самим собой: человеком, которого хотят убить. Этой роли Ричард принять не хочет, но вынужден. Он уже не смеется. Теперь он неуклюжий уродливый карлик. Через минуту его заколют, как кабана. С головы тирана сорвут корону.

О мире теперь будет говорить новый, молоденький король. Сверху опускаются решетки. Одна, другая, потом третья, потом четвертая. Генрих VII говорит о мире, о прощении, о справедливости. И вдруг пустит петуха — как у Ричарда, на один миг скривится у него лицо, той самой гримасой. Опускаются решетки. Лицо нового короля снова сияет.

## **{****66}** Гамлет середины столетия

Прощай принц меня ждет проект канализации

и декрет о проститутках и нищих

я должен также подумать об усовершенствовании тюрем

ведь как ты справедливо заметил Дания — тюрьма

Я возвращаюсь к своим делам Сегодня ночью родится

звезда Гамлет Мы никогда не встретимся

то что останется после меня не будет предметом трагедии

*Збигнев Херберт — «Плач Фортинбраса»*

### I

Библиография трактатов и монографий о «Гамлете» в два раза толще варшавского телефонного справочника. Ни об одном датчанине из плоти и крови не написано столько, сколько о Гамлете — этот шекспировский принц, наверно, самый знаменитый датчанин. Гамлет оброс глоссами и комментариями, он один из немногих литературных персонажей, которые живут вне текста, вне театра. Его имя что-то значит даже для тех, кто Шекспира никогда не читал и не смотрел. В этом он похож на Мону Лизу Леонардо. Еще раньше, чем увидим ее на картине, мы знаем, что она улыбается. Улыбка Моны Лизы словно оторвалась от портрета. В ней не только то, что выразил Леонардо, в ней также все, что об этой улыбке написано. Слишком много девушек и женщин, поэтов и художников пытались разгадать тайну этой улыбки. Нам улыбается уже не только сама Мона Лиза, но и те, кто хотел эту улыбку подсмотреть. И кто ей подражал.

То же происходит с «Гамлетом», и особенно — с «Гамлетом» в театре. Так как между нами и текстом становится уже не только вся независимая жизнь «Гамлета» в культуре, но и просто его масштаб. «Гамлета» нельзя играть целиком — он продолжался бы около шести часов. Нужно выбирать, нужно сокращать и отсекать. Можно играть только одного из Гамлетов, которые заключены в этом сверхшедевре. И всегда это будет Гамлет беднее шекспировского, но также этот Гамлет может быть богаче нашего времени. Может, — но хотелось бы сказать: должен.

{67} «Гамлета» нельзя сыграть просто. Наверное, поэтому он так манит режиссера и актера. В «Гамлете» находили свои черты многие поколения. Может быть, именно в том и гениальность «Гамлета», что можно смотреться в него, как в зеркало. Идеальный «Гамлет» был бы одновременно и самым шекспировским, и самым современным. Возможно ли это? Не знаю. Но только так мы можем оценивать любую из шекспировских постановок: спрашивать, сколько в ней Шекспира и сколько в ней нас.

И я имею в виду вовсе не пресловутую актуальность, притянутую за волосы, не «Гамлета», которого играли бы в подвальчике молодые экзистенциалисты. Играли ведь «Гамлета» во фраках и в цирковых трико, играли в средневековых доспехах и в костюмах Возрождения. Речь не о костюмах. Важно только одно: проникновение через шекспировский текст в современный опыт, в наши тревоги, в наше восприятие.

В «Гамлете» много тем: политика, насилие и мораль, спор об однозначности теории и практики, о высших целях и смысле жизни, это трагедия любовная, семейная, общественная, философская, эсхатологическая и метафизическая. Все что угодно! К тому же — потрясающее психологическое исследование. И кровавая фабула, и поединок, и большая резня. Можно выбирать. Но необходимо знать — почему и зачем выбирать.

### II

«Гамлет», поставленный в Кракове в сентябре 1956 года, длился три часа[[70]](#endnote-3). Ни минутой больше. Легкий и прозрачный, напряженный и хищный, современный и последовательный, сведенный к одной проблеме. Целиком и полностью политическая трагедия. «Какая-то в державе датской гниль»[[71]](#footnote-70). Таков первый аккорд новой актуальности Гамлета. А потом глухое троекратное: «Дания — тюрьма»[[72]](#footnote-71). И, наконец, прекрасная сцена с могильщиками, лишенная всякой метафизики, грубая {68} и однозначная. Могильщики знают, кому роют могилы. «Виселица, — говорят они, — построена прочнее церкви»[[73]](#footnote-72).

Со сцены чаще всего произносится слово «следить». Тут следят за всеми, без исключения, и следят постоянно. Полоний, главный министр при короле-преступнике, даже к собственному сыну во Францию посылает своего шпиона. Шекспир действительно был гений. Послушаем министра:

Сперва спросите про датчан в Париже,  
Со средствами ль, кто родом, где стоят  
И в дружбе с кем, и если б вдруг открылось,  
Что сына знают, от обиняков  
Переходите прямо в наступленье,  
Не подавая вида[[74]](#footnote-73).

В замке Эльсинор за каждой портьерой кто-то скрывается. Добряк министр даже королеве не доверяет. Шекспир действительно был гений. Снова послушаем министра:

… мать тут не судья.  
Она лицеприятна. Не мешает,  
Чтоб был при этом кто-нибудь другой  
И наблюдал[[75]](#footnote-74).

Страх в замке Эльсинор пожирает все: супружество, любовь, дружбу. Через какой адский опыт должен был пройти Шекспир во времена заговора и казни Эссекса, чтобы увидеть, как действует Великий Механизм. Послушаем Короля. Вот он вызывает молодых приятелей Гамлета:

Я вас прошу обоих,  
Как сверстников его, со школьных лет  
{69} Узнавших коротко его характер,  
Пожертвовать досугом и провесть  
Его у нас. Рассейте скуку принца  
Увеселеньями — и стороной,  
Как только будет случай, допытайтесь,  
Какая тайна мучает его  
И нет ли от нее у нас лекарства[[76]](#footnote-75).

Шекспир действительно был гений: «Помогите нам, может, еще сможем его вылечить».

Дядя-убийца напряженно бдителен к Гамлету. Почему он не хочет выпускать его из Дании? Гамлет так неудобен при дворе, напоминает о том, о чем все хотели бы забыть. А может, он что-то подозревает? Может, лучше не давать ему паспорт и держать под рукой? Ведь Лаэрту Король паспорт выдает. А может, Король хотел бы поскорее избавиться от Гамлета, но уступил Королеве, которая хочет удержать сына возле себя? А она, что думает она? Чувствует ли себя виноватой? Что знает Королева? Прошла через страсть, преступление и молчание. Вынуждена подавить в себе все. Под ее спокойствием ощущается вулкан. В эту большую игру втянута и Офелия. Ее разговоры подслушивают, за ней шпионят, перехватывают ее письма. Впрочем, она сама их отдает. Она одновременно и частица Механизма, и его жертва. Потому что политика здесь тяготеет над любым чувством и нет от нее спасения. Все персонажи трагедии угорают от нее. Говорят только о политике. До сумасшествия.

Гамлет любит Офелию. Но знает, что за ним следят, и на уме у него дела поважнее. И любовь его постепенно истаивает. Ей нет места в этом мире. Драматическое восклицание Гамлета: «Ступай в монастырь!»[[77]](#footnote-76) — адресовано не только {70} Офелии, оно адресовано также и тем, кто подслушивает влюбленных. Для них оно должно служить подтверждением его безумия. Но для Гамлета и Офелии оно означает, что в мире, где царит преступление, нет места для любви.

«Гамлет» был сыгран в Кракове в 1956 году однозначно и с поразительной ясностью. Несомненно, это «Гамлет» упрощенный. Но настолько яркий, что когда после спектакля я обращаюсь к тексту, то вижу в нем только трагедию политического преступления. На классический вопрос, притворяется ли Гамлет сумасшедшим или на самом деле безумен, краковский спектакль отвечает: Гамлет симулирует безумие, хладнокровно прячется за маской сумасшедшего, чтобы произвести дворцовый переворот; Гамлет безумец, потому что политика — поскольку она вытесняет всякие чувства — сама большое безумие.

Ни в чем не могу упрекнуть такую интерпретацию. И не сожалею обо всех других Гамлетах: моралисте, который не может однозначно определить границу между добром и злом; интеллектуале, который не может найти достаточных оснований для действия; философе, для которого сомнительно само существование мира.

Я предпочитаю им юношу, зараженного политикой и лишенного иллюзий — саркастичного, пылкого и резкого. Он бунтует, как мальчишка, но в то же время есть в нем что-то от обаяния Джеймса Дина[[78]](#footnote-77). Он пылкий и страстный. Временами он по-детски вспыльчив. Несомненно, он проще всех прежних Гамлетов — весь в действии, а не в рефлексии. Он взбешен и упивается собственным гневом, как алкоголем. Это Гамлет польского октября. Он еще не испытывает глубоких нравственных сомнений, но он не примитивен. Он хочет знать, действительно ли его отец был убит. Он не может полностью доверять Духу и всем духам. Он ищет более убедительных доказательств и для этого затевает проверку с психологическим тестом — театральную инсценировку преступления. Он испытывает отвращение к миру и поэтому жертвует Офелией. Но не отступает перед дворцовым переворотом. Однако знает, {71} что произвести переворот трудно. Взвешивает все «за» и «против». Он прирожденный конспиратор. «Быть» означает для него отомстить за отца и убить короля; «не быть» — отказаться от действия.

Интересно отметить, что к очень похожим выводам приходит Ханс Рейхенбах, который в последней книге, изданной перед смертью, — «Введение в научную философию» — неожиданно посвящает монологу Гамлета две страницы. Рейхенбах был одним из выдающихся современных неопозитивистов и занимался применением теории предвидения к отдельным отраслям науки. Монолог Гамлета он трактует как внутренний диалог между логиком и политиком. Это расчет вероятности моральной правоты поступка. Без военного и послевоенного опыта ученый-неопозитивист никогда бы эти две странички не написал.

Но краковский «Гамлет» современен не только актуализацией проблематики. Он современен по своей психологии и по своему драматизму. Действие на сцене предельно сжато, как наша жизнь. Освобожденный от многих монологов, от всякой описательности, спектакль несет в себе заостренность современных конфликтов. Смешение политики, эротики и карьеры, резкость реакции, стремительность развязок. В этом «Гамлете» есть *black out*[[79]](#footnote-78) современного политического кабаре. Великий язвительный анекдот.

КОРОЛЬ. Гамлет, где Полоний?

ГАМЛЕТ. На ужине.

КОРОЛЬ. На ужине? На каком?

ГАМЛЕТ. На таком, где ужинает не он, а едят его самого[[80]](#footnote-79).

Этот анекдот мог бы фигурировать в Малом Словаре Сюрреалистов. Он в той же стилистике. У него тоже два дна: одно — издевка, а другое — жестокость. И это новый образец театра жестокости и иронии. Будем цитировать Шекспира. Всегда нужно цитировать Шекспира.

### **{****72}** III

«Гамлет» — как губка. Если не стилизовать его и не играть антикварно, он вбирает в себя всю современность. Это удивительнейшая из всех написанных пьес; именно из-за своих дыр, из-за своих недорисовок. «Гамлет» — великий сценарий, в котором любой персонаж может сыграть более или менее трагическую и жестокую роль. И произносить при этом прекрасные слова. Он обременен заданием, которое обязан выполнить, которое навязано ему сценаристом. Сценарий не зависит от героев. Он появился раньше. Определяет ситуации, взаимоотношения персонажей, навязывает им жесты и слова. Но не говорит, кто они такие. Он по отношению к ним нечто внешнее. И поэтому очень разные герои могут сыграть сценарий «Гамлета».

Актер всегда входит в готовую роль, которая обычно написана не только для него. В этом отношении «Гамлет» не отличается, конечно, от других пьес. Актеры на первой репетиции садятся вокруг стола. «Вы будете королем, — говорит режиссер, — вы — Офелией, вы — Лаэртом. Сейчас прочитаем пьесу». Но в самой пьесе дальше происходит что-то очень похожее. Гамлет, Лаэрт, Офелия также должны сыграть роли, которые им навязаны, против которых они бунтуют. Они актеры в трагедии, в которую оказались вовлечены и которую не в состоянии понять до конца.

Сценарий определяет поступки лиц, играющих трагедию, но не определяет, не должен определять мотивы поступков и психологию. И не только в театре. Но и в жизни. Организация постановила совершить покушение. Разрабатывается подробный план акции: место, участники, прикрытие, тылы, направление бегства. Потом нужно раздать роли. Ты станешь на том-то углу и поднимешь платок, когда увидишь серую машину. Ты пойдешь к Z и принесешь ящик с гранатами к дому № 12. Ты будешь стрелять в направлении W и убегать в направлении M. Задания розданы, роли распределены. Даже жесты обозначены. Но парень, который должен стрелять в направлении N, мог накануне вечером читать Рембо или пить водку, либо делать и то, и другое. Может быть юным философом или обычным драчуном. Девушка, которая доставит гранаты, может любить без взаимности или гулять напропалую. Либо делать {73} и то, и другое. План покушения от этого не меняется. Сценарий остается тем же.

Можно по-разному пересказать «Гамлета»: как историческую хронику, как уголовный роман, как философскую драму. То будут, наверно, три разные пьесы, хотя все три написаны Шекспиром. Но если мы будем пересказывать добросовестно, сценарий этих трех разных пьес останется тем же. Только играть в них будут разные Офелии, разные Гамлеты и разные Лаэрты. Роли те самые, но исполняют их разные герои.

Присмотримся, однако, к сценарию. Так как в конце концов Шекспир написал или, по крайней мере, переделал старый сценарий. Но роли не раздал. Роли раздает время. Каждое время. Оно посылает своих Полониев, Фортинбрасов, Гамлетов и Офелий на сцену театра. Перед этим они должны идти в гримерную. Но пусть не сидят там слишком долго. Они могут надеть огромные парики, сбрить усы или приклеить себе бороду, натянуть узкие средневековые штаны или набросить на плечи байроновский плащ, играть в кольчугах или во фраках. По существу это мало что изменит. Лишь бы не гримировались слишком усердно. Ибо у них должны быть современные лица. Иначе они сыграют не «Гамлета», а костюмную пьесу. Бертольд Брехт в «Малом органоне для театра» писал:

… Театр должен основательно учитывать запросы своего времени. Возьмем для примера трактовку старой пьесы «Гамлет». В то кровавое и мрачное время, когда я пишу эти строки, взирая на преступления господствующего класса, когда все шире распространяется сомнение в человеческом разуме, […] этот сюжет можно прочесть следующим образом. […] Отец Гамлета, король Дании, одержал победу в захватнической войне и убил короля Норвегии. […] Датского короля убил его собственный брат. Братья убитых королей, ставшие теперь сами королями, избегают войны между собой и ради этого норвежским войскам предоставлено разрешение пройти через датские владения, чтобы вести захватническую войну в Польше. Но юного Гамлета призывает дух его воинственного отца, требуя отомстить убийце. Гамлет вначале колебался, не решаясь воздать за одно кровавое дело другим кровавым делом; он уже даже согласился отправиться в изгнание, однако на побережье Гамлет встретил юного Фортинбраса, идущего со своими войсками в Польшу. Пораженный этим примером воинственности, он возвращается назад и учиняет дикую {74} резню, убивая сразу дядю, мать и себя самого, предоставив Дании быть захваченной норвежцами.

В этих событиях мы видим, как молодой, но уже несколько обрюзгший человек весьма неудачно пользуется новым знанием, приобретенным в Виттенбергском университете. Это знание мешает ему в тех феодальных заботах, к которым он снова вернулся. В столкновениях с неразумной практикой его собственный разум совершенно непрактичен. И Гамлет становится трагической жертвой этого противоречия между своим резонерством и своими действиями[[81]](#footnote-80) [[82]](#endnote-4).

Брехт писал свой «Малый органон» во время Второй мировой войны, так что нет ничего удивительного в том, что в шекспировской трагедии он увидел прежде всего войска, опустошающие страну, армейские марши, захватнические войны, бессилие разума. Личная драма Гамлета или горе нежной Офелии умалялись рядом с громадой истории.

Брехт чутко воспринимал в «Гамлете» политику, его больше интересовали картины исторического конфликта, чем бездна души датского принца. При всех различиях очень похожи были исходные позиции польских постановок «Гамлета» в 1956 и 1959 годах. «Гамлет» был политической пьесой в 1956 и не перестал быть таковой в 1959 году, хотя датский принц, пройдя через новый опыт, стал фигурой с более сложным нутром.

Итак, присмотримся к сценарию, чтобы увидеть, какие в нем есть роли для раздачи. Ведь мы уже знаем, что играют эти роли современные герои. «Гамлет», рассматриваемый как сценарий, — это история трех юношей и одной девушки. Юноши — ровесники, зовут их: Гамлет, Лаэрт, Фортинбрас. Девушка младше их, зовут ее Офелия. Все четверо вовлечены в кровавую политическую и семейную трагедию. Трое из них в ней погибнут, четвертый достаточно случайно станет королем Дании.

Я обдуманно написал, что они вовлечены в трагедию. Ибо никто из этой четверки не выбирает себе роль, она им навязана, приходит извне, она расписана в сценарии. И так же должен разыграться сценарий — до самого конца, безотносительно к тому, кем являются герои. Кто на самом деле Офелия, кто {75} на самом деле Гамлет? В данный момент неважно, чем является сам сценарий. Механизмом истории, роком, человеческой судьбой? Несомненно, и одним, и другим, и третьим, — в зависимости от того, как глубоко захотим мы понять «Гамлета». «Гамлет» — это трагедия навязанных ситуаций. И в этом ключ к его современному пониманию.

Король, Королева, Полоний, Розенкранц и Гильденстерн однозначно определены собственной ситуацией. Ситуация эта может быть трагической, как в случае Королевы, либо гротескной, как в случае Полония. Но здесь между ситуацией и персонажем нет зазора. Клавдий не играет роль убийцы и короля. Он и есть убийца и король. Полоний не играет роль деспотичного отца и королевского уха. Он и есть деспотичный отец и королевское ухо.

Иное дело Гамлет. Гамлет не только наследник трона, который пытается отомстить за убитого отца. Ситуация не определяет Гамлета, во всяком случае — не определяет его однозначно. Ситуация ему навязана. Гамлет принимает эту ситуацию, но одновременно восстает против нее. Принимает роль, но сам остается вне роли. Он кто-то другой — иной, чем его роль. Он перерастает ее.

Шекспировский Гамлет начитался в студенческие годы Монтеня. С Монтенем в руке он преследует средневекового Призрака на террасах замка Эльсинор. И, едва Призрак уходит, записывает на полях книги, что «можно улыбаться, улыбаться и быть мерзавцем»[[83]](#footnote-81). Шекспир прилежнейшего из читателей Монтеня забросил обратно в феодальный мир. И поставил на него мышеловку.

«Бедный мальчик с книжкой в руке…» Так писал о Гамлете в 1904 году Станислав Выспяньски, художник, драматург и постановщик, которого Гордон Крэг называл наиболее универсальным деятелем театра. Выспяньски заставил польского Гамлета прохаживаться по ренессансным галереям королевского замка в Кракове.

Сценарий истории навязывал польскому Гамлету начала века долг борьбы за освобождение народа. Этот Гамлет читал польских поэтов-романтиков и Ницше. Он переживал собственное бессилие как личное поражение.

{76} Каждый Гамлет держит в руке книгу. Но какую книгу читает современный Гамлет? Гамлет в краковском спектакле поздней осенью 1956 года читал только газеты. Кричал, что «Дания — тюрьма», и исправлял мир. Был бунтующим идеологом, весь сгорал в действии.

Гамлет 1959 года уже полон сомнений. Он снова «печальный мальчик с книгой в руке»…

Как же легко мы можем вообразить его в черном свитере и синих джинсах. Книга, которую он держит в руке, не будет Монтенем или Сартром, или Камю, или Кафкой. Он учился в Париже или Брюсселе, может, даже — как настоящий Гамлет — в Виттенберге. Вернулся в Польшу три-четыре года назад. Он полон сомнений, можно ли мир свести к нескольким простым утверждениям. Временами его преследуют мысли о принципиальной абсурдности существования.

Этот последний, наиболее современный из Гамлетов, вернулся в страну в момент напряжения. Призрак отца хочет, чтобы он отомстил за него. Друзья ждут, чтобы он разыграл борьбу за престолонаследие. Он хочет уехать. Не может. Все втягивают его в политику. Он в ловушке. Оказался в принудительной ситуации. В ситуации, которая ему навязана, которой он не хочет. Он ищет внутренний зазор, пытается не позволить ограничивать себя. В конце концов принимает выбор, который ему навязывают. Но принимает только в сфере поступков, в действии. Он зависим, но только в том, что делает, — не в том, что думает. Он знает, что любое действие — однозначно. Но не желает согласиться с однозначностью истины. Не желает согласиться с уравниванием практики и теории.

Он внутренне изнурен. Жизнь он считает делом заранее проигранным. Хотел бы откупиться от этой большой игры, но лоялен к ее правилам. Он знает, что «человек, хотя и не делает того, что хочет, отвечает за свою жизнь». И что «не важно, что из нас сделано, важно только то, что мы сами сделали из того, что сделано из нас»[[84]](#footnote-82). Он выписывает из Сартра цитаты. Порой ему кажется, что он экзистенциалист. Он знает, что «смерть превращает жизнь в предназначение». Он читал «Судьбу человека» Мальро.

{77} Гамлетизация современного Гамлета — это защита внутренней свободы, которую он называет зазором. Этот Гамлет больше всего боится однозначного определения. Любой ценой он не желает превратиться в строку каталога. Но вынужден действовать.

Офелия может быть причесана как «Дама с горностаем» Леонардо, или ходить с распущенными волосами, или соорудить корону из кос, или конский хвост. Она тоже знает, что жизнь заранее проиграна. И в своей игре с жизнью не хочет поднимать ставки слишком высоко. Случайности принуждают ее играть сверх своих возможностей. Ее парень вмешался в большую политику. Она спала с ним. Но она дочь министра, и дочь послушная. Она соглашается, чтобы отец подслушал ее разговор с Гамлетом. Возможно, хочет Гамлета спасти. Попадает в западню. События загнали ее в глухой тупик, откуда нет выхода. Сценарий истории обычной девушки, которая любила своего парня, уготовил ей на этот раз трагическую роль.

### IV

Классическое гамлетоведение девятнадцатого столетия задумывалось почти исключительно над тем, кем является Гамлет на самом деле, и бранила Шекспира за то, что он написал неряшливый шедевр, нелогичный и скверно выстроенный. Общая черта современных исследований «Гамлета» — театральный взгляд на него. «Гамлет» — не философский, не нравственный и не психологический трактат. «Гамлет» — это театр. Театр — это сценарий и роли. А если это сценарий, то начинать надо с дела Фортинбраса. Так как Фортинбрас — это развязка гамлетовского сценария.

Именно так я представляю себе начало аналитических репетиций «Гамлета» современным режиссером. Он посадит своих актеров за круглый стол и скажет: «Мы сыграем пьесу Шекспира под названием “Гамлет”. Постараемся сыграть ее добросовестно, насколько умеем. То есть не будем менять и исправлять текст. Постараемся дать побольше текста, столько, сколько может уместиться в три с половиной часа. Задумаемся над каждой вымаркой. Постараемся показать современного “Гамлета”. Постараемся порвать с описательностью {78} девятнадцатого века, нас устроит экран, офактуренные станки[[85]](#footnote-83) со ступенями и два кресла по обеим сторонам сцены. Постараемся, чтобы костюмы были красивыми, яркими и из эпохи Возрождения. Но эти костюмы будем носить мы, современные люди. Мы не должны размахивать руками, подниматься на цыпочки и взбираться на котурны. Мир, показанный в этом сценарии, жесток. Но каждый из нас столкнулся с жестокостью мира. Одни бунтуют против этой жестокости, другие принимают ее как непреложность. Но раздавлены ею равно и те, и другие».

В ответ на это поднимется, быть может, один из старых актеров, которому предстоит сыграть Полония, и спросит: «Господин режиссер, Гамлет — политическая пьеса?»

«Не знаю, — скажет, вероятно, режиссер. — Это зависит от того, чем является Дания для этой молодой троицы». И укажет на девушку, которая должна играть Офелию, на молодого актера, который как раз примерял зеленый костюм Лаэрта, и на самого из них беспокойного — Гамлета, который сидит в углу и разглядывает свой серебряный медальон. Потом, может быть, режиссер на минуту задумается, снова перечтет список действующих лиц и скажет тихо, будто самому себе: «А может, это зависит от того, каким будет наш Фортинбрас?»

Молодой Фортинбрас упоминается в пьесе много раз. Его отца убил в поединке отец Гамлета. У каждого из молодых в этой пьесе убивают отца: у Гамлета, у Лаэрта, у Офелии. Зритель обычно теряется, прослеживая судьбу молодого Фортинбраса. Из пролога мы узнаем, что он хочет двинуться на Данию, потом он сражается с поляками за какой-то клочок побережья, не стоящий и пяти дукатов, и наконец появляется в Эльсиноре. Ему принадлежат последние слова и последние жесты этой кровавой трагедии.

Кто этот юный норвежский принц? Что он должен представлять? Слепую судьбу, бессмысленность мира или торжество справедливости? Шекспироведы отстаивали поочередно все три интерпретации. Решать — режиссеру. Шекспир дал нам только его имя. Но имя это многозначительное: Фортинбрас — «*forte braccio*». Фортинбрас — муж «сильной руки». Молодой крепкий парень. Он приходит и говорит:

{79} «Уберите трупы. Гамлет был добрым малым, но он умер. Теперь я буду вашим королем. Все прекрасно складывается, я вспомнил, что имею права на эту корону». Потом улыбается, очень довольный собой.

Разыгралась великая драма. По сцене ходили люди. Они боролись, замышляли заговоры, убивали друг друга. От любви совершали преступления и от любви сходили с ума. Произносили потрясающие слова о жизни, о смерти, о человеческой судьбе. Ставили друг другу западни и в эти западни попадали. Защищали свою власть или, напротив, этой властью возмущались. Хотели исправить мир или только спасти себя.

Все они о чем-то беспокоились. Даже их преступления обладали определенной мерой. Потом приходит крепкий молодой парень. И с обаятельной улыбкой говорит: «Убрать трупы. Теперь я буду вашим королем».

## **{****80}** Поразительные и современные Троил и Крессида

Прежде всего — буффонный тон. Великий Ахилл, героический Ахилл, легендарный Ахилл валяется в постели со своей муже-девкой — Патроклом. Он педераст, он сварлив, как старая торговка, он спесив и глуп. Глупее, чем он, только Аякс, — гора мяса с куриными мозгами. Над этими двумя амбалами, завидующими друг другу, смеется весь лагерь. Оба — трусы. Но Шекспиру всего этого мало. Ахилл с Патроклом развлекаются в своем шатре, передразнивая царей и военачальников. У Шекспира часто шуты передразнивают властителей. Но тут насмешка еще злее и не щадит никого. Герои изображают шутов и являются шутами. Только настоящий шут — не шут. Он делает шутами королей. Он умнее. Он ненавидит и издевается.

Агамемнон дурак потому, что думает, будто командует Ахиллом; Ахилл дурак, если им командует Агамемнон; Терсит дурак потому, что служит такому дураку, ну, а Патрокл — дурак сам по себе![[86]](#footnote-84)

Шутовской круг замыкается, даже Нестор и Улисс через минуту погружаются во всеобщее шутовство; это парочка старых болтунов, которые не могут выиграть войну без двух соперничающих силачей.

А в Трое? Старый сводник и юная дева смотрят, как воины и царские сыновья возвращаются с битвы под стенами города. {81} Для обоих война не существует. Они не замечают ее. Они видят парад мужчин. В Трое есть еще Елена. Шекспир показывает ее только в одной сцене, но раньше Пандар уже расскажет, как она обнималась в проеме окна с Троилом и вырывала из его юношеской бороды волоски. Интонация буфф меняется, становится тоньше, но не менее ироничной. В греческом лагере кривляются мордастые заплывшие жиром дураки, безнадежные законченные мужланы. Здесь же воркуют изысканные льстецы. Пародия сохраняется, но меняется ее фактура. Парис на коленях у ног Елены, как в рыцарских романах. На лютне или цитре бренчат пажи. Но эту средневековую даму из рыцарских романов Париж называет *Helciu*, у Шекспира — *Nell*[[87]](#footnote-85). Хорошенькая Элька[[88]](#footnote-86), греческая царица, из-за которой идет троянская война, отпускает шуточки под стать потаскухе из лондонского трактира. Подобная интонация буффонады, большой пародии, анахронизмов и современных аллюзий удивляет в произведении, написанном через год после «Гамлета». «Прекрасная Елена» Оффенбаха образца 1601 года. Но «Троил и Крессида» Шекспира — не «Прекрасная Елена».

Потому что на самом деле удивительна здесь не сама буффонада, а ее неожиданный обрыв или, точнее, ее соединение с более горькой философией и пылкой поэзией. В греческом лагере ни у кого нет иллюзий. Всем известно, что Елена — потаскуха, что война идет за рогоносца и девку. Знают об этом и троянцы. Знают Приам и Кассандра, знает даже Парис, наверняка знает и Гектор. Знают и те, и другие. Но что из того, что знают? Война длится уже семь лет и будет продолжаться. Ни одной капли греческой или троянской крови не стоит Елена. Но что из того? И что это значит: не стоит?

Менелай — рогоносец, Елена — потаскуха, Ахилл и Аякс — шуты. Но война не буффонада. В ней гибнут и троянцы, и греки, в ней гибнет Троя. Герои взывают к богам, но нет богов в «Троиле и Крессиде». Нет богов и нет рока. Почему, в таком случае, идет война? С обеих сторон в ней принимают участие не только глупцы. Не дураки Нестор, Улисс, и даже Агамемнон. Не дураки Приам, Гектор и жаждущий абсолюта Троил. {82} Пожалуй, ни в одной из шекспировских трагедий герои не анализируют себя и мир так бурно и пылко. Они хотят выбирать с полным сознанием. Они философствуют, но их философия не легкая и не мнимая. И не просто риторика.

С первой до последней сцены продолжается в «Троиле и Крессиде» — постоянно прерываемый буффонадой — большой спор о смысле и цене войны, о бытии и цене любви. Можно назвать его и иначе: это спор о существовании нравственных устоев в жестоком и бессмысленном мире. Гамлет, принц датский, стоял перед той же проблемой.

Война продолжается. В ней убивают друг друга троянцы и греки. Если война — только бойня, то абсурден мир, в котором существует война. Но война продолжается, нужно придать ей смысл, чтобы уберечь смысл мира и порядок ценностей. Елена — потаскуха. Но она похищена с согласия Приама и троянских вождей. Дело Елены становится делом Трои. Елена становится символом любви и красоты. Елена будет потаскухой только тогда, когда троянцы вернут ее Менелаю, когда они сами признают, что она потаскуха и не стоит за нее умирать. Какова цена драгоценности? Купец взвешивает ее на весах. Но драгоценность может обладать еще и другой ценой. Ценой страсти, которую она пробудила; ценой, которую имеет в глазах того, кто ее носит. Ценой, которая была ей придана.

Гектор знает все о Елене и почти все о войне. Знает, что, согласно закону природы и закону народа, Елену следует отдать грекам. Что разум велит ее отдать. Но Гектор знает также, что возврат Елены был бы отречением от всех ценностей, которые он защищает и в которые верит Троя. Было бы потерей лица, признанием, что драгоценность взвешивается на весах и стоит лишь столько, сколько покупатели дают за нее золота. Что правы лавочники и разбогатевшие корабельщики: купить можно все — любовь, преданность, даже честь. Война длится семь лет. За Елену уже умирали. Возвратить Елену — значит лишить ценности все эти жертвы. Гектор выбирает сознательно; он не юный энтузиаст, как Троил, и не безумный влюбленный, как Парис. Он знает, что греки сильнее и что Троя может быть сравнена с землей. Он выбирает вопреки велению разума и вопреки себе. Потому что разум для него — лавочник. Гектор знает, что вынужден выбирать между физической и нравственной гибелью Трои. Гектор не может вернуть Елену.

{83} Этот спор происходит не в пустыне. «Троил и Крессида» изначально была пьесой современной, издевательским политическим памфлетом. Троя — это Испания, греки — англичане. Война продолжалась еще долго после поражения Непобедимой Армады, и все не видно было ей конца. Греки — трезвые, сильные и грубые. Они знают, что война идет за рогоносца и потаскуху, их не нужно уговаривать, будто они умирают за верность и честь. Они уже принадлежат к другому, новому миру. Они купцы. Они умеют считать. Для них эта война действительно не имеет смысла. Троянцы упорствуют в своих смешных абсолютах и средневековом кодексе борьбы. Они анахроничны. Но из того, что они анахроничны, еще не следует, что они не могут защищаться. И что должны сдаться. Война бессмысленна, но бессмысленную войну тоже надо еще выиграть. В этом также реализм Шекспира. Улисс — реалист, практик, рационалист. Он знает даже математику. В своей большой речи он ссылается на аксиому Евклида: «*… as near as the extremest ends of parallels*» (дословно: «… не ближе, чем дальние концы параллели [между собой]»; «Троил и Крессида», I, 3.)

Этот рационалист — идеолог, он приспосабливает систему к практике. Он призывает на помощь всю средневековую космогонию и теологию. Говорит о принципах иерархии, которая владеет миром — солнцем и планетами, звездами и землей. Небесной иерархии соответствует земная иерархия сословий и званий. Иерархия является законом природы, ее нарушение — победа силы над законом, анархии над порядком. Смысл войны за рогоносца и потаскуху пробуют спасти не только феодальные мистики. Войну защищают также рационалисты. В этом горькая мудрость и великая ирония «Троила и Крессиды».

Гектор идеализирован наподобие средневекового рыцаря-крестоносца. Увидев, что у Ахилла зазубренный меч, он отказывается от поединка. Ахилл уже не страдает феодальными угрызениями совести. Он пользуется моментом, когда Гектор отложил меч и снял шлем; и убивает его с помощью мирмидонцев. Троя погибнет, как погиб Гектор. Она анахронична со своими химерами чести и верности в новом мире Возрождения, где побеждают сила и деньги. Гектора убивает глупый, подлый, трусливый Ахилл. Смысл этой войны никто и ничто не спасет.

{84} Война осмеяна. Любовь тоже будет осмеяна. Елена — шлюха. Крессида придет в лагерь греков и станет шлюхой. Этот переход Крессиды в лагерь греков не только событие пьесы, но также емкая метафора.

Крессида — одна из самых удивительных шекспировских фигур, может быть, так же удивительна, как Гамлет. И, как Гамлет, она многолика. Ее невозможно втиснуть в одну формулу.

Этой девочке могло быть восемь, десять, двенадцать лет, когда началась война. Может, поэтому война для нее настолько нормальная и обычная вещь, что она почти не замечает ее и никогда не говорит о ней. Крессида еще чиста, но знает о любви и о постели все, или ей кажется, что знает. Она изнутри свободна, сознательна и дерзка. Она из Возрождения, она как стендалевская Ламиэль или как юная девица середины XX века. Она цинична или скорее хочет быть циничной. Слишком много видела. Она язвительна и насмешлива. Она страстная, пугается своей страстности и стыдится в ней признаться. Еще больше она стыдится чувств. Не доверяет самой себе. Она созвучна нашему времени именно этой недоверчивостью, сохранением дистанции, потребностью в анализе. Она защищается горькой иронией.

У Шекспира никогда не бывает образа без ситуации. Крессиде семнадцать лет, и сводит ее с Троилом собственный дядя, приводит к ней в постель любовника. Циничная Крессида хочет быть еще циничнее дяди, язвительная Крессида высмеивает любовные признания, страстная Крессида первая провоцирует поцелуй. И в ту же минуту теряет всю уверенность, становится нежной, стыдливой и робкой — снова обретает свои семнадцать лет.

Мне стыдно! Боже! Как же так случилось?  
Позволь же мне, царевич, удалиться![[89]](#footnote-87)

Это одна из самых глубоких сцен любви, написанных Шекспиром. Балконная сцена Ромео и Джульетты, вся в одной тональности, — всего лишь любовная птичья трель. Здесь же есть все. Есть в этой встрече Троила и Крессиды намеренная {85} жестокость. Их свел сводник. Его смех аккомпанирует их первой любовной ночи.

В этом мире нет места для любви. Она изначально отравлена. Этим любовникам военного времени дана только одна ночь. И эта единственная ночь для них испорчена. У нее отнята вся поэзия. Она осквернена. Крессида не замечала войны. Война настигла ее ранней зарей после первой ночи с Троилом.

Ах, не спеши! Всегда спешат мужчины!  
Когда б тебя я дольше отвергала,  
Сегодня не спешил бы ты[[90]](#footnote-88).

Пандар сосватал Крессиду как товар. Теперь как товар ее отдадут грекам в обмен на взятого в плен троянского генерала. Она должна идти немедленно, этим же утром, после этой первой ночи. Крессиде семнадцать лет. Одного такого испытания достаточно. Крессида пойдет к грекам. Но это уже другая Крессида. До сих пор она знала любовь в воображении. Теперь познала ее. За одну ночь. Она грубо разбужена. Она увидела, что мир слишком подлый и жестокий, чтобы стоило защищать что угодно. Уже во время перехода в греческий лагерь к ней грубо пристает Диомед. Потом ее поочередно целуют военачальники, старейшины и цари. Великие и знаменитые: Нестор, Агамемнон, Улисс. Увидела, что она красива и пробуждает желание. Она еще может решиться на насмешку. Но уже знает, что станет шлюхой. Только перед этим она должна все уничтожить. Чтобы не осталось даже воспоминания. Она последовательна.

Перед уходом к грекам Крессида в залог верности оставила Троилу перчатку в обмен на его нарукавник[[91]](#footnote-89). Этот средневековый реквизит не имеет никакого значения. С равным успехом она могла обменяться с Троилом кольцами. Важны не реалии. Важен сам принцип верности. В тот же вечер Диомед {86} потребовал от Крессиды, чтобы она отдала ему этот нарукавник. Она не была обязана. И без этого могла бы стать любовницей Диомеда. Но нет — не могла. Прежде она должна все в себе убить. Крессида идет спать с Диомедом, как Леди Анна пошла спать с Ричардом, который убил ее мужа и отца.

В этой трагикомедии есть две большие шутовские роли: слащавый шут Пандар в Трое и мрачный шут Терсит в греческом лагере. Пандар — добродушный дурак, который всем готов угодить и каждой паре постелить ложе. Он живет так, словно мир — это большой фарс. Но и его настигнет жестокость. Старый сводник будет плакать. Но его плач не вызывает ни жалости, ни сочувствия.

Только мрачный шут Терсит свободен от всяких иллюзий. Этот ненавистник видит мир как зловещий гротеск:

Я бы покаркал над ним, что твой ворон, напророчил бы ему беду! А, пожалуй, Патрокл мне что-нибудь даст, если я расскажу ему об этой шлюхе: он таких любит, как попугай — миндальные косточки[[92]](#footnote-90). Распутство и разбой, разбой и распутство — это всегда в моде! Ах, припеки их дьявол в самое уязвимое место[[93]](#footnote-91).

Вообразим себе другое окончание «Отелло». Он не убивает Дездемону. Знает, что она могла изменить, и знает, что был бы в состоянии ее убить. Убийство уже не нужно. Достаточно уйти.

В трагедии гибнут герои, но остается спасенным нравственный закон. Их смерть подтверждает существование абсолюта. В этой же поразительной пьесе Троил не гибнет и не убивает неверную Крессиду. Отсутствует катарсис. Даже смерть Гектора не вполне трагична. Этот герой платит за красивый жест и умирает, окруженный мирмидонцами и заколотый хвастливым трусом. Его смерть — тоже злая ирония.

Гротеск — более жесток, чем трагедия. Терсит прав. Но что из того? Терсит — низок и подл.

## **{****87}** «Макбет», или Зараженные смертью

Кто это весь в крови?..[[94]](#footnote-92)

(«Макбет»)

В «Макбете» продолжает действовать тот же Великий Механизм, что и в «Ричарде III». Может, даже более обнаженный. Подавление бунта приблизило Макбета к трону. Он может стать королем, и, значит, он вынужден стать королем. Он убивает законного правителя. Он вынужден убить и свидетелей преступления и тех, кто подозревает о нем. Он должен убить сыновей и друзей тех, кого убил раньше. Потом вынужден убивать всех, потому что все против него:

Возьми побольше конницы, обрыскай  
Окрестности и вешай всех, кто трусит.  
Подай доспехи[[95]](#footnote-93).

В конце убивают его самого. Он прошел весь путь по большой лестнице истории.

«Макбет», если изложить его содержание, ничем не отличается от королевских трагедий. Однако пересказ обманчив. В противоположность Хроникам, история не показана в «Макбете» как Великий Механизм. Она показана как кошмар. Механизм и кошмар — это всего лишь разные метафоры той же борьбы за власть и корону. Однако отличие метафорики — это разница взглядов, даже больше: иная философия. История, показанная как механизм, пленяет хотя бы самой {88} своей трагичностью и неизбежностью. Кошмар — ужасает и парализует. В «Макбете» история показана через личностный опыт. И преступление тоже показано через личностный опыт. Оно — решение, выбор и необходимость, оно заносится на личный счет и должно быть совершено собственными руками. Макбет сам убивает Дункана.

История в «Макбете» — как кошмарный туман. И все в нее проваливаются, словно в кошмар. Механизм приводится в действие, и потом он тебя перемалывает. Бредешь сквозь кошмар, и он подступает к горлу.

Макбет говорит:

Я так уже увяз в кровавой тине,  
Что легче будет мне вперед шагать,  
Чем по трясине возвращаться вспять[[96]](#footnote-94).

История в «Макбете» липкая и густая, как кровавое месиво. После пролога с тремя ведьмами — подлинное действие «Макбета» начинается со слов Дункана:

Кто это весь в крови?[[97]](#footnote-95)

В кровь тут погружены все: и убийцы, и жертвы. Погружен в кровь мир. Говорит Дональбайн, сын Дункана:

Ведь тут за каждой  
Улыбкою — кинжал. Чем ближе нам  
По крови человек, тем больше алчет  
Он нашей крови[[98]](#footnote-96).

Кровь в «Макбете» не просто метафора — она присутствует материально и физически, сочится из тел убитых. Она остается на руках и лицах, на мечах и кинжалах.

Говорит Леди Макбет:

{89} Один лишь ковш воды — и смыто все,  
И станет нам легко[[99]](#footnote-97).

Но эта кровь не смывается ни с рук, ни с лица, ни с кинжалов. «Макбет» начинается и кончается резней. Крови все больше. Все обагрены ею. Она заливает сцену. Без образа мира, залитого кровью, постановка «Макбета» всегда будет фальшивой. В Великом Механизме есть что-то от абстракции Жестокость Ричарда — в смертных приговорах. Большинство из них приводятся в исполнение за сценой. Смерть, преступления, убийства в «Макбете» конкретны. История в «Макбете» — конкретная, осязаемая, телесная и удушающая; история — это хрипение умирающего, взмах меча, удар кинжала. Писали, что «Макбет» — трагедия честолюбия, и писали, что «Макбет» — трагедия ужаса. Это неправда. В «Макбете» только одна тема, монотема. Эта тема — убийство. История сведена к своей простейшей форме, к одному образу и одному разделению: на тех, кто убивает, и тех, кто убит. Честолюбие здесь — замысел убийства и программа убийства. Ужас — это память об убийствах, которые были, и страх перед неизбежностью нового преступления. Большим убийством, настоящим убийством, убийством, с которого начинается история, является убийство короля. Потом уже нужно убивать и убивать. До тех пор, пока тот, кто убивает, не будет убит сам. Новым королем станет тот, кто убил короля. Так в «Ричарде III» и в королевских трагедиях. Так и в «Макбете». Громадный каток истории приведен в движение и давит поочередно всех. Но в «Макбете» череда убийств не является логикой механизма, есть в ней что-то от ужасного разрастания ночного кошмара.

МАКБЕТ  
Который час?

ЛЕДИ МАКБЕТ  
Уж ночь и утро спорят, кто сильнее[[100]](#footnote-98).

{90} Большинство сцен происходит ночью. Присутствуют все времена ночи: поздний вечер, полночь и бледный рассвет. Ночь здесь постоянно присутствует, ее неустанно и настойчиво вспоминают и называют; в метафоре: «Не будет утра для такого “завтра”!»[[101]](#footnote-99); в мизансценах: вносят, зажигают и гасят факелы; в самом течении действия и в неожиданных, как всегда у Шекспира, прозаических и потрясающих реалиях: «Надень для сна рубаху…»[[102]](#footnote-100).

Это ночь, из которой изгнан сон. Ни в одной трагедии Шекспира не говорится столь много о сне. Макбет убил сон. Макбет не может уже заснуть. Во всей Шотландии никто уже не может заснуть. Нет уже сна, есть только кошмары.

Когда же их огрузшие тела  
Двум трупам уподобит свинский сон…[[103]](#footnote-101)

От этого сна, густого и липкого, в котором возвращается явь и который не дает забвения, от сна, который — всего лишь мономысль о преступлении, от сна, который не сон, а кошмар, обороняются не только Макбет и Леди Макбет. Этот сон-кошмар терзает и Банко.

Сон тяжкий, как свинец, меня долит,  
Но спать я не решаюсь. — Силы блага,  
От грешных приходящих ночью мыслей  
Меня оберегайте[[104]](#footnote-102).

Отравлен сон и отравлена пища. В мире «Макбета», наиболее маниакальном из всех миров, которые сотворил Шекспир, убийство, мысль об убийстве и страх перед убийством пронизывает все. В трагедии только две большие роли, но третье действующее лицо трагедии — это мир. На лица Макбета и Леди Макбет мы смотрим дольше, и потому нам легче их запомнить, {91} но на всех лицах — та же гримаса, они искажены той же тревогой. Все тела одинаково измучены. Мир «Макбета» герметичен, и нет из него выхода. Даже природа в нем приобретает характер кошмара. Она такая же мутная, густая и липкая. Состоит из трясины и призраков.

БАНКО  
То — пузыри, которые рождает  
Земля, как и вода. Но где ж они?

МАКБЕТ  
Развеял воздух, словно ветер вздохи,  
Их плотские обличил[[105]](#footnote-103).

Ведьмы в «Макбете» — часть пейзажа, они из той же материи, что и мир. Верещат на распутье и подстрекают к убийствам. Земля дрожит, словно в лихорадке, сокол заклеван в полете совой, лошади ломают ограды, мчатся как бешеные, бросаются одна на другую, грызут и кусают. Нет в мире «Макбета» ни одного просвета, нет ни любви, ни дружбы, нет даже влечения. Вернее, влечение тоже отравлено мыслью об убийстве. Между Макбетом и Леди Макбет много темных дел. Каждая из этих крупных шекспировских фигур — со множеством доньев. Шекспир никогда не бывает однозначным. В их союзе — у которого нет детей или дети которого умерли, — мужчиной является она. Она требует от Макбета совершения убийства как подтверждения мужественности, почти как любовного акта. Во всех высказываниях Леди Макбет повторяется та же тема-мания:

Отныне  
Я любовь твою ценю не выше. […]  
Его задумав, был ты человеком…[[106]](#footnote-104)

{92} Между этими супругами — сексуальный угар и большое эротическое поражение. Но это не самое важное для интерпретации трагедии, хотя, быть может, это решает расстановку двух главных ролей.

Нет трагедии без осознанности. Ричард III — это осознанность Великого Механизма. Макбет обладает осознанностью кошмара. В мире, где убийство навязывается как судьба, принуждение и внутренняя необходимость, существует только одна мечта: мечта об убийстве, которое прервет череду убийств, которое явится выходом из кошмара и освобождением. Ведь хуже убийства сама мысль, которая тяготит: об убийстве, которое нужно совершить, от которого невозможно бежать.

Макбет говорит:

О, будь конец всему концом, все кончить  
Могли б мы разом. Если б злодеянье,  
Все следствия предусмотрев, всегда  
Вело к успеху и одним ударом  
Все разрешало здесь — хотя бы здесь,  
На отмели в безбрежном море лет,  
Кто стал бы думать о грядущей жизни?[[107]](#footnote-105)

Террорист Чен из «Человеческой судьбы» Мальро произносит одну из самых ужасных фраз, написанных в середине XX века: «Мужчина, который никогда не убивал, — девственник». Фраза эта означает, что убийство есть познание, так же как познанием является любовный акт, согласно Старому Завету, и что опыт убийства непередаваем, как не передаваем опыт любовного акта. Но фраза эта означает также, что совершение убийства изменяет того, кто убил, что с той минуты он становится кем-то другим и иным становится для него мир, в котором он живет.

Макбет говорит после первого убийства:

{93} … для меня теперь  
все стало прахом в этом бренном мире,  
где больше нет ни щедрости, ни славы.  
Вино существования иссякло…[[108]](#footnote-106)

Макбет убил, чтобы сравняться с миром, в котором убийство существует, в котором оно возможно. Макбет убил не только затем, чтобы стать королем. Макбет убил, чтобы утвердить самого себя. Он выбрал между Макбетом, который боялся убить, и Макбетом, который убил. Но Макбет, который убил, уже другой Макбет. Он уже не только знает, что можно убить, — он уже знает, что должен убивать.

ЭДМОНД  
Приспособляться должен человек  
К веленьям века. Жалость неприлична  
Военному. […]

ОФИЦЕР  
Я не вожу телег, не ем овса.  
Что в силах человека — обещаю[[109]](#footnote-107).

Это сцена из «Короля Лира». Эдмонд приказывает убийцам повесить Корделию в тюрьме. Преступление — дело человеческое. Убийство — дело человеческое. Что может человек? Этот ницшеанский вопрос впервые поставлен в «Макбете».

ЛЕДИ МАКБЕТ  
Иль ты боишься быть в делах таким же,  
Как и в мечтах? […]

МАКБЕТ  
Будет!  
{94} Я смею все, что смеет человек,  
И только зверь на большее способен.

ЛЕДИ МАКБЕТ  
Но разве зверь тебе твой план внушил?[[110]](#footnote-108)

Это разговор перед убийством Дункана. После убийства Макбет уже будет знать. Человек не просто может убить. Человеком является тот, кто убивает. Только тот. Как собака — это животное, которое ластится и лает. Макбет вызывает к себе убийц и приказывает убить Банко и его сына.

ПЕРВЫЙ УБИЙЦА  
Нет, мы люди.

МАКБЕТ  
О да, людьми вас числят в общем списке.  
Как гончих, мопсов, пуделей, овчарок,  
Борзых и шавок — всех равно зовут  
Собаками… […]

ВТОРОЙ УБИЙЦА  
Мы все исполним, Мой государь[[111]](#footnote-109).

{95} Это один из пределов опыта, которого достигает Макбет. Первое дно. Можно его назвать опытом Освенцима. Преодолен первый порог, потом все легче. «Все лишь пустяки», «*all is but toys*». Но это только часть правды о Макбете. Макбет убил короля, ибо не мог смириться с Макбетом, который боится убить короля. Но Макбет, который убил, не может смириться с Макбетом, который убил. Макбет убил, чтобы выйти из кошмара, чтобы покончить с ним. Но кошмаром является именно необходимость убийства. Кошмарность кошмара — это именно то, чему нет конца. «Как ночь ни длится, день опять придет»[[112]](#footnote-110). Ночь, в которую погружается Макбет, становится все глубже. Макбет убил от страха и дальше убивает от страха. Это другая часть правды о Макбете. Но и это еще не вся правда.

«Макбет», может быть, самая глубокая трагедия Шекспира. Но Макбет не является характером. По крайней мере, в том смысле, в каком характер понимался XIX веком. Таким характером является Леди Макбет. Все в ней выгорело, кроме жажды власти. Она продолжает пылать, уже пустая. Она мстит за свое поражение — поражение возлюбленной и матери. У Леди Макбет нет воображения. Поэтому она с самого начала в согласии с собой. И потом она не может убежать от себя. Макбет обладает воображением. И задает себе те же вопросы, которые задавал себе Ричард III. Но с первой минуты. С первого убийства. «Быть тем, кто ты есть, значит не быть никем, если не можешь быть им без опаски»[[113]](#footnote-111).

Перевод не слишком строг, но перевод такой же плотный, как шекспировская фраза, почти невозможен: «*To be thus is nothing; but to besafely thus*».

Макбет с первых сцен определяет себя через отрицание: является для себя тем, которого нет; не является тем, который есть. Он пребывает в мире, как в пустоте, он только тот, кем мог бы быть. Макбет только выбирает себя, но с каждым {96} выбором становится сам себе все более чужим и более ужасным.

Сам дух его чумной  
Клянет себя за то, что в нем живет[[114]](#footnote-112).

Формулы, которыми Макбет пробует себя определить, удивительно похожи на язык экзистенциалистов. Быть — это для Макбета многозначно, оно имеет, по меньшей мере, двойственное значение; является постоянно раздражающим противоречием между существованием и сутью, между бытием «для себя» и бытием «в себе».

Он говорит: «*… and nothing is But what is not*» («… и ничего не существует кроме того, чего, впрочем, нет») («Макбет», I, 3.)[[115]](#footnote-113).

В дурном сне мы одновременно являемся собой и не являемся собой; не можем согласиться с собой, так как принять себя — значило бы принять действительность кошмара, принять, что за кошмаром ничего нет, что после ночи не наступит день.

Макбет говорит после убийства Дункана:

Лучше б мне  
Не знать себя, чем знать, чтó я содеял![[116]](#footnote-114)

Макбет переживает иллюзию собственного существования, поскольку не хочет признать, что мир, в котором он живет, необратим. Этот мир для него — кошмар. Для Ричарда *быть* — значит завладеть короной и убить всех претендентов. {97} Для Макбета *быть* — значит убежать, жить в другом мире, где:

Спи, бунт… […]  
Ликуй, Макбет! В сиянии венца  
Земным путем пройдешь ты до конца,  
Назначенного смертным[[117]](#footnote-115).

Фабула и закономерность истории в королевских трагедиях и в «Макбете» — одна и та же. Но Ричард принимает законы истории и мирится со своей ролью. Макбет же мечтает о мире, в котором не будет убийств, все убийства будут забыты, в котором мертвые раз навсегда будут погребены в земле и все начнется заново. Макбет мечтает о конце кошмара и все глубже погружается в кошмар. Макбет мечтает о мире без преступлений и все больше погружается в преступления. Последняя надежда Макбета — что мертвые не поднимутся.

ЛЕДИ МАКБЕТ  
Но смертными их создала природа.

МАКБЕТ  
Да, нам на счастье, плоть их уязвима.  
Воспрянь же духом…[[118]](#footnote-116)

Но мертвые поднимаются. Появление на пиру призрака убитого Банко относится к самым примечательным сценам в «Макбет». Призрака Банко видит только Макбет. Больше никто. Комментаторы усматривают в этой сцене воплощение страха, ужаса Макбета. Призрака нет; призрак — это привидение. Но шекспировский «Макбет» — не психологическая драма второй половины XIX века. Макбет мечтал о последнем убийстве, об убийстве, которое положит конец убийствам. {98} Теперь он уже знает: такого убийства нет и быть не может. И это третье и последнее из открытий Макбета. Мертвые возвращаются. «Последовательность времени — обманчива… Больше всего мы боимся будущего, которое возвращается», — этот афоризм Станислава Ежи Леца — из атмосферы «Макбет»:

Уж если тех, кто погребен, могилы  
Обратно шлют, пусть нам кладбищем служит  
Утроба коршунья[[119]](#footnote-117).

Макбет — многократный убийца, Макбет — купающийся в крови, не мог примириться с миром, в котором существует убийство. На этом, быть может, основано мрачное величие этой фигуры и подлинный трагизм истории Макбета. Макбет долго не хотел принять действительность и неизбежность кошмара, не мог смириться с собственной ролью. Ощущал ее как чужую. Теперь уже он знает все. Знает, что из кошмара нет выхода, что это судьба и доля человека или — говоря языком более современным — ситуация человека. Иной не дано.

Я как медведь на травле, что привязан  
К столбу, но драться должен[[120]](#footnote-118).

Макбет перед первым преступлением, до убийства Дункана, верил, что смерть может прийти преждевременно или с опозданием.

Умри я час назад, я жизнь бы прожил  
Счастливцем…[[121]](#footnote-119)

Теперь Макбет уже знает, что смерть ничего не меняет, не может ничего изменить, что она так же абсурдна, как жизнь. Ни больше, ни меньше. Макбет впервые не боится.

{99} Давно я незнаком со вкусом страха…[[122]](#footnote-120)

Бояться уже нечего. Он может наконец примириться с собой. Ибо понял, что любой выбор — абсурден, или, вернее, — никакого выбора нет.

Дотлевай, огарок!  
Жизнь — это только тень, комедиант,  
Паясничавший полчаса на сцене  
И тут же позабытый; это повесть,  
Которую пересказал дурак:  
В ней много слов и страсти, нет лишь смысла[[123]](#footnote-121).

В первых сценах трагедии речь идет о Кавдорском тане[[124]](#footnote-122), который предал Дункана и стал на сторону короля Норвегии. После подавления бунта он был схвачен и приговорен к смерти.

Он простился с жизнью  
Достойнее, чем жил. Он принял смерть  
Так, словно долго смерть встречать учился, —  
Отбросив, как безделицу пустую,  
Ценнейшее из благ земных[[125]](#footnote-123).

Тан Кавдора не выступает в «Макбете». Знаем только, что он изменил и был казнен. Почему его смерть так ярко выделена, так подробно описана? Зачем она нужна была Шекспиру? Шекспир не ошибается в своих экспозициях. Смерть Кавдора, которая открывает пьесу, необходима. Она будет {100} сравнена со смертью Макбета. Смерть тана Кавдора — это смерть в духе Сенеки, смерть стоическая, в ней ощущается холодное безразличие. Перед гибелью Кавдор спасает то, что еще можно спасти: лицо и достоинство. Для Макбета жесты не имеют значения, он уже не верит в человеческое достоинство. Макбет прошел сквозь весь свой опыт до конца. Ему осталось только презрение. Понятие человека рассыпалось и не осталось ничего. В финале «Макбета», так же как в финале «Троила и Крессиды», как в финале «Короля Лира», катарсис отсутствует. Самоубийство — это протест или признание вины. Макбет не чувствует себя виновным, и у него нет причин для протеста. Он лишь может перед собственной смертью утянуть за собой в небытие побольше живых. Это последняя дань абсурдности мира. Макбет еще не может взорвать мир. Но он может до самого конца убивать.

Зачем примеру римского глупца  
Мне подражать, на свой же меч бросаясь?  
Пока я жив, разумнее губить  
Чужие жизни[[126]](#footnote-124).

## **{****101}** Два парадокса «Отелло»

ЯГО

А я — прости Господи! — знаменосец его маврства.

РОДРИГО

Клянусь небом, я бы охотнее был его палачом[[127]](#footnote-125).

ГРАЦИАНО

Пытки вам откроют рот[[128]](#footnote-126).

ОТЕЛЛО

Тот, кто прежде был Отелло, — здесь[[129]](#footnote-127).

*«Отелло»*

### I

Многое нас в «Отелло» отталкивает. Прежде всего то, что совсем недавно мы более всего ценили. «Лучшая, хотя и не самая великая» пьеса Шекспира, — так пишет Ридли, комментатор и последний издатель «Отелло», в *The Arden Shakespeare* и добавляет: — «Во всяком случае, лучшая пьеса Шекспира для театра». Может быть, вот только — для какого театра?

Томас Ример, обладавший классическим вкусом, и то, скорее, во французском смысле этого слова, писал в конце XVII века:

Мораль этой легенды весьма поучительна. Примо: она может служить предостережением для девицы из порядочного семейства, чтобы та не убегала с негром без согласия родителей. Секундо: может служить также предостережением для верных жен, чтобы бдительней хранили свое белье. Терцио: она может служить также уроком для мужей, чтобы те, прежде чем ревновать, что приведет {102} их к трагическим последствиям, позаботились о математических доказательствах неверности. […] Трагическая линия пьесы похожа на безвкусный кровавый фарс, без ладу и складу.

Так или почти так, должно быть, воспринимал «Отелло» Дюси, чья адаптация была поставлена в Париже в 1792 году. Шел первый год Республики, но Дюси полагал, что, несмотря на революцию, Шекспир по-прежнему для французов слишком груб и жесток. Вопреки английской традиции, его Отелло не был негром; он был не черным, а желтым, чтобы не оскорблять своим видом — как писал Дюси — глаза женщин. Дездемона не теряла платок — платок был деталью женского белья, это слово не могло прозвучать со сцены. Дездемоны Конвента могли терять только диадемы. Отелло не душит Дездемону, это выглядело бы слишком вульгарно; подушку Дюси заменяет стилетом. Остается еще финал. Революционный зритель не любит кровавых сцен. В ту минуту, когда Отелло заносит руку, чтобы поразить Дездемону, в спальню врывается посланец Венеции. И кричит: «*Barbare, quefais-tu?*» («Варвар, что ты делаешь?»). У Дюси в пьесе два финала, на выбор: хороший и плохой.

Во второй раз «Отелло» был поставлен во Франции в 1829 году в переводе Альфреда де Виньи; «Венецианский мавр» прокладывал дорогу «Эрнани». С этого момента «Отелло» становится самой популярной пьесой XIX столетия. Не только наиболее романтической — «Отелло» годился любому театру XIX века. То была пьеса, выстроенная наилучшим образом, — сказка и мелодрама одновременно; пьеса с локальным колоритом, с крупными характерами и жгучими страстями, пьеса историческая, психологическая, реалистическая. Именно «лучшая театральная вещь Шекспира».

28 августа 1820 года Кароль Сенкевич в своем «Английском путевом дневнике» записывает:

«Был в театре — “Отелло”. Это лучшая трагедия Шекспира, и Кин играет в ней превосходно. […] В пятом акте ужасная сцена. Поднимается второй занавес, в глубине видна кровать, на ней спит Дездемона, все, как положено, — в чепце, под одеялом. Кровать под балдахином, рядом туалетный столик, говорят даже, под кроватью стоял ночной горшок. Входит Отелло с лампой в руках, ставит ее на столик. Дездемона продолжает спать. Отелло держит также обнаженный меч. Он пришел убить Дездемону после тяжких страданий и мук ревности…»

{103} Трагедия ревности превосходно укладывалась в рамки как унаследованной от XVIII столетия английской семейной драмы с мещанской Дездемоной в чепце, так и романтической мелодрамы, в которой главный герой выступает попеременно в роли дикого страстного негра либо благородного и достойного потомка арабских королей. «Отелло», понятый таким образом, был, собственно, уже готовой «восточной» оперой, которая ждала своего композитора. Ее написал Верди в 1887 году, и не случайно его «Отелло» — единственный существенный успех в истории оперной адаптации Шекспира.

В принципе, в тот период не было большой разницы между оперной и драматической постановками «Отелло». Во втором акте оперы хор киприотов поет в честь Дездемоны, третий акт завершается массовым финалом с участием балета. Из всех пьес Шекспира «Отелло» наилучшим образом подходила для грандиозной пышной постановки, опера — в сочетании с балетом — о ревнивом человеке Востока постепенно превращалась в историческое зрелище, которое представляло Венецию «как живую».

Эти тенденции нашли наиболее яркое выражение в русском театре. Трагедия ревности стала трагедией обманутого доверия, в которой Отелло погибал жертвой не только интриг Яго, но и зависти дожей и всего венецианского сената. С этой целью необходимо было показать всю Венецию и Кипр; общественный и исторический фон казался важнее самих героев трагедии. Станиславский первый раз поставил «Отелло» во времена своей молодости, но в историю театра вошел его проект постановки 1930 года, присланный им из Ниццы для Московского Художественного театра[[130]](#endnote-5).

Оркестровую яму он превращает в канал для гондол. В первом эпизоде они появляются на сцене дважды: в гондоле прибывают Родриго и Яго, потом опять-таки в гондоле отправляется на розыски Отелло Брабанцио со своей свитой. Весло гондольера Станиславский велел сделать из металла и его лопату наполнить водой — при движении слышался характерный плеск. Во втором акте он ввел молчаливые фигуры киприотов-турок, с беспокойством ожидающих прибытия кораблей и в панике убегающих при появлении венецианского флота. В комментариях для актеров Станиславский подробно описывал неудачные ухаживания за Дездемоной Родриго, ее {104} свидания с Отелло в воскресные утра, когда она возвращалась в своей гондоле из церкви. Он знал даже, какие цветы забросил в ее лодку Отелло и чем завершилась неудачная серенада, которую затеял перед домом Дездемоны Родриго. Станиславский знал о Дездемоне и Отелло все; от их рождения до момента трагедии.

После оперы появился, в свою очередь, роман, после «Отелло» Верди — «Отелло» Дюма. Но именно в «Отелло», прочитанном как роман, неожиданно выявились произвольность, неясности и противоречия фабулы. Шекспироведы знали о них давно; Гренвилл-Баркер и Столл именно на примере «Отелло» демонстрировали изохронность двух шекспировских времен. Ночь ревности только для Отелло длится от полночи до рассвета; Яго, Родриго и Дездемоне требуются недели, чтобы акция могла совершиться, чтобы Дездемона имела физическую возможность изменить, чтобы корабль приплыл с Кипра в Венецию с вестью о победе и из Венеции на Кипр с приказом о назначении нового губернатора.

Станиславский лишь довел до предела тенденции к «достоверному» Шекспиру в исторических костюмах «из эпохи», которые господствовали в европейском театре с девяностых годов. Вчерашний театр всегда повторяет позавчерашнюю интерпретацию. Трагедия ревности и трагедия обманутого доверия, «Отелло» оперный и «Отелло» из исторического романа тяготеют над нами и по нынешний день.

### II

В каком пейзаже разыгрывается трагедия «Отелло»? Вопрос кажется вздорным. Первый акт происходит в Венеции, остальные четыре — на Кипре. Венецию и Кипр показывал уже романтический театр при помощи чистой перемены, потом — круга. Казалось, решены все проблемы. Каждую сцену можно было играть в новой декорации. Английский театр начала XIX века предпочитал разыгрывать «Отелло» в мещанском интерьере, только потом «Отелло» все больше становится пьесой исторической и костюмной. Натуралистический театр сумел уже построить на сцене целую площадь Святого Марка. «Отелло» настолько сросся со сценографией XIX века, что из всех шекспировских пьес эту, пожалуй, нам труднее всего представить на {105} пустой сцене. Однако Венеция и Кипр в «Отелло» так же условны, как города и страны во всех других трагедиях и комедиях Шекспира. Кипр и Венеция не менее и не более реальны, чем Эльсинор, Богемия и Иллирия, чем лес Дунсинан в «Макбете» или скалы Дувра, с которых хотел броситься слепой Глостер.

Радость ты моя!  
Пусть суждена мне гибель, скрыть не в силах:  
Люблю тебя: а если разлюблю,  
Наступит хаос[[131]](#footnote-128).

Действие в «Отелло», как и во всех великих трагедиях Шекспира, действительно совершается исключительно на елизаветинской сцене, которая есть не что иное, как *Teatrum Mundi* (Театр Мира). Именно на этой сцене, как в «Гамлете» и «Короле Лире», мир срывается с петель, возвращается хаос и даже сама гармония природы находится под угрозой.

Если так  
Глядит притворство — небеса притворны.  
Я этому поверить не могу[[132]](#footnote-129).

Рушатся небо и земля:

… совершай дела, от которых заплачет небо и которым изумится земля…[[133]](#footnote-130)

Содрогнулся даже небосвод. Поколеблено равновесие небесных сфер. Словно безумие шло от звезд к людям:

Влияние луны. Она, как видно,  
Не в меру близко подошла к земле  
И сводит всех с ума[[134]](#footnote-131).

{106} Уже задушена Дездемона. Над миром Отелло опускается апокалиптическая ночь.

Как будто в мире страшное затменье,  
Луны и солнца нет, земля во тьме,  
И все колеблется от потрясенья[[135]](#footnote-132).

Одновременно затмение солнца и луны — это видение конца света в живописи барокко. Над Отелло опускается ночь. Не только без солнца и луны. Как в «Короле Лире» и «Макбете» — небо пустое.

Неужели нет камней на небе, кроме тех, которые производят гром?[[136]](#footnote-133)

«Отелло», так же как «Король Лир» и «Макбет», — трагедия человека под пустым небом. В финале Яго осужден на пытки. Но на самом деле, начиная со второго акта, на муки осужден Отелло. Как Лир, как Макбет, как Глостер, он спускается вниз. Это «предел пути» (*«journey’s end»*). Как Лир, как Глостер, как Макбет — Отелло приведен к пограничной ситуации. Он исчерпывает до конца определенный человеческий опыт. «Отелло», как «Король Лир», как «Макбет», — это сбрасывание лота на дно, зондирование тьмы. Глобальные вопросы о смысле и бессмыслице мира могут быть решены только на дне; там, где предел пути.

Дж.‑У. Найт первый раскрыл музыку «Отелло»[[137]](#endnote-6). Но он отказал трагедии в универсальности; по сравнению с «Королем Лиром» и «Макбетом», «Отелло» был для него драмой, которая не вырастает до символа и остается замкнутой в своей буквальности. «Отелло» не был для Найта космической трагедией. Несмотря на невыносимую риторику, приведу суждение Виктора Гюго:

Что такое Отелло? Это ночь. Колоссальная роковая фигура. Ночь влюблена в день. Тьма любит утреннюю зарю, африканец обожает белую женщину. Дездемона для Отелло чистота и одновременно {107} безумие. И потому он так легко впадает в ревность. Он велик, прекрасен, исполнен благородства, он возвышается над всеми, всюду ему сопутствуют отвага, битвы, фанфары, знамена, почести; он окружен славой двадцати побед, над ним сияют звезды, но Отелло — черный. Именно таким образом ревность превращает героя в чудовище, черный человек становится негром. Словно бы ночь накликала смерть[[138]](#endnote-7).

В этом фрагменте есть что-то от театрального провидения. Оно вполне совпадает с последним воплощением образа Отелло Лоренсом Оливье.

Яго рядом с Отелло — это бездна при уходящей из-под ног земле. — Туда, туда, — шепчет он. Коварство — советник слепоты. Мерзавец — поводырь чернокожего. Подлость претендует на роль света в ночи. Ревность выбирает ложь в проводники. Что может быть страшнее для простоты и невинности, чем черный Отелло и вероломный Яго. Оба олицетворяют тьму и трагическое помрачение света; один — бешено воет, другой — издевается. Отелло представляет ночь. Поскольку он ночь и поскольку решил убить, чем он должен совершить убийство? Ядом, дубинкой, топором, ножом? Нет, подушкой. Убить — значит погрузить в сон; Шекспир, может быть, сам себе не отдавал в этом отчета. Творец иногда даже вопреки самому себе подчиняется своему видению, такой мощью это видение обладает. И поэтому Дездемона, обвенчанная с ночью, умирает удушенная подушкой, которая хранила ее первый поцелуй и подавила ее последний вздох.

Отелло выходит на сцену танцуя; он в белом одеянии, в устах — роза. Отелло Оливье душит Дездемону, осыпая ее поцелуями.

### III

Яго всегда доставлял много хлопот интерпретаторам. Для романтиков он попросту являлся гением зла. Но даже у Мефистофеля должны быть свои резоны для действий. Тем более в театре. Яго ненавидит Отелло, как ненавидит всех. Комментаторы давно заметили, что в его ненависти есть нечто бескорыстное; Яго сначала ненавидит и лишь потом начинает искать поводы для своей ненависти. Определение Колриджа попадает в точку: *«motive-hunting for a motiveless malignity» («охота за мотивами ради немотивированной злобы»)* — иными словами, злость охотится за поводами к злости. У Яго {108} раненое самолюбие: он ревнует жену, ревнует Дездемону, всех женщин ко всем мужчинам — ненависть неустанно ищет себе новую пищу, и ее всегда ей мало. Но если ненависть ищет себе оправдания, какова же причина самой ненависти?

Существуют и иные знаменитые определения Яго. Карлейль назвал его «*an inarticulate poet*» («невнятный, немой поэт»), Хезлитт — «любителем трагедий в реальной жизни». Яго мало, что он сочиняет трагедию, — он хочет разыграть ее, всем вокруг раздает роли и сам принимает в ней участие.

Яго — адский режиссер, точнее говоря — режиссер в духе Макиавелли. Смысл его поступков многозначен и скрыт, постулаты его рассуждений — ясны и определенны. Он формулирует их в первых же сценах. Он громко заявляет в монологе:

Каждый из нас сад, а садовник в нем — воля[[139]](#footnote-134).

Демонического Яго придумали романтики. Яго вовсе не демон. Он современный карьерист, как Ричард III. Только другого уровня. Он тоже хочет запустить реальный механизм, использовать реальные страсти. Он не желает быть обманутым:

Нельзя, чтоб все рождались господами,  
Нельзя, чтоб все служили хорошо[[140]](#footnote-135).

Это не демоническое утверждение — оно, скорее, вульгарно в своей очевидности.

У этого дождешься производства![[141]](#footnote-136)

Это так же не демоническое утверждение. Яго — практик, он не верит идеологам, не подвержен заблуждениям:

Доброе имя — выдумка, чаще всего ложная. Не с чего ему быть, не с чего пропадать[[142]](#footnote-137).

{109} Яго очевидный наследник Макиавелли, но макиавеллизм для него только обобщение личного опыта. Глупцы верят в честь и любовь. На самом деле существуют лишь эгоизм и похоть. Сильные способны подчинять свои страсти самолюбию. Собственное тело также может служить инструментом. Отсюда презрение Яго ко всему, что лишает воли, — к моральным запретам, к любви:

Я двадцать восемь лет живу на свете и, с тех пор как научился отличать выгоду от убытка, не видал людей, которые умели бы позаботиться о себе. Прежде чем я скажу, что утоплюсь из-за какой-нибудь юбки, я поменяюсь бессмертной сущностью с павианом[[143]](#footnote-138).

Яго — волюнтарист. Все можно слепить из себя, все можно слепить из других. Другие тоже всего лишь послушные инструменты. Можно их мять, как глину. Яго, как и Ричард III, презирает людей больше, чем ненавидит. Яго говорит: мир состоит из подлецов и дураков, из тех, кто пожирает, и тех, которых пожирают. Люди — это животные: они совокупляются и пожирают друг друга. Слабые не заслуживают сочувствия, они так же отвратительны, как сильные, только глупее. Мир подл. Отелло говорит: мир прекрасен и люди благородны. В нем существуют любовь и преданность.

Если освободить «Отелло» от романтического глянца, от всего мелодраматического и оперного, тогда трагедия ревности и трагедия обманутого доверия превратится в спор между Отелло и Яго о природе мира. Каков этот мир: хорош или плох? В чем высший смысл нескольких кратких мгновений между рождением и смертью?

Яго приводит в движение механизм подлости, зависти и глупости. Как Ричард III. И так же, как тот, будет сокрушен. Мир, в котором Отелло может поверить в измену Дездемоны, в котором измена возможна, в котором Отелло казнит Дездемону, в котором не существует ни дружбы, ни преданности, ни лояльности, в котором Отелло идет на убийство из-за угла, ибо соглашается на уничтожение Кассио, — такой мир плох. Яго оказался слишком способным режиссером трагедии.

{110} ОТЕЛЛО. […] Ты вздернул меня на дыбу[[144]](#footnote-139).

Он доказал, что мир состоит из глупцов и подлецов. Он уничтожил всех вокруг. И себя. Яго идет на пытки в трагедии, которую сам создал. Он доказал, что не заслуживает сочувствия. Мир и он сам. Поражение Ричарда — это подтверждение действия Великого Механизма. То же — и поражение Яго. Мир омерзителен. Яго был прав. Его и погубило именно то, что он оказался прав. Это первый парадокс.

### IV

В последней сцене Яго молчит. Зачем ему говорить? Все обнажилось. Мир рухнул. Но только для Отелло. Не для Яго. Ему раздробят кости, но он может торжествовать. Его пытки и смерть вовсе не торжество справедливости: они, собственно, ничего не меняют. Они словно находятся за пределами пьесы. Даже буквально. Но Яго побеждает не только в умозрительном плане трагедии, а еще и в самой ее ткани: в материи и в языке.

В третьем акте Отелло пресмыкается у ног Яго, пена идет у него изо рта, у него приступ падучей. Шекспир никогда не боялся жестокости. Глостеру выкалывают глаза, Лир сходит с ума. Великолепный Отелло, гордый Отелло, прекрасный Отелло подвергается унижению. Физически. Все здесь разлагается, словно под воздействием кислоты (определение Найта). Мир Отелло и он сам.

Прощай, покой! Прощай, душевный мир!  
Прощайте, армии в пернатых шлемах  
И войны — честолюбье храбрецов,  
И ржущий конь, и трубные раскаты,  
И флейты свист, и гулкий барабан,  
И царственное знамя на парадах,  
И пламя битв, и торжество побед!  
Прощайте, оглушительные пушки!  
Конец всему. Отелло отслужил[[145]](#footnote-140).

{111} Отелло наделен у Шекспира всеми атрибутами феодального романа и рыцарского эпоса. В то же время в нем присутствует упоительная поэзия и умирающий мир достоинства. И, следовательно, прежде всего — королевская кровь:

Я — царской крови и могу пред ним  
Стоять как равный, не снимая шапки[[146]](#footnote-141).

Далее все героические стереотипы унаследованы от римской риторики:

Всевластная привычка, господа,  
Суровости походного ночлега  
Мне превращает в мягкий пуховик[[147]](#footnote-142).

И, в конце концов, — все, что является сказкой, мечтой, легендой. Яго весь соткан из реальности, обыденности, из самой материи. Отелло из другого мира, из мира экзотики — от приключений Одиссея до морских экспедиций Возрождения. Он рассказывает Дездемоне:

О каннибалах — то есть дикарях.  
Друг друга поедающих. О людях,  
Которых плечи выше головы[[148]](#footnote-143).

На голую елизаветинскую сцену вместе с Отелло врывались все океаны мира:

{112} Как в Черном море  
Холодное теченье день и ночь  
Несется неуклонно к Геллеспонту,  
Так и кровавым помыслам моим  
До той поры не будет утомленья,  
Пока я в мщенье их не изолью[[149]](#footnote-144).

Мир достоинства, принадлежащий Отелло, разлагается вместе с его поэзией и языком. Ибо в трагедии есть еще и другой язык, другая риторика. На этом языке говорит Яго. В речевой семантике Яго как слова-знаки, слова-ключи, слова-позывные выделяются названия вещей и животных, вызывающих отвращение, страх, омерзение. Яго говорит о ловушках, приманках, сетях, о ядах, лекарствах и клизмах, о смоле и сере, о катастрофах и эпидемиях:

… я превращу ее добродетель в деготь и из ее же доброты сплету сеть, в которую попадутся они все[[150]](#footnote-145).

Еще характернее в лексике Яго бестиарий. Животные в нем исключительно слабые и беспомощные. «Топиться! Лучше топи кошек и щенят»[[151]](#footnote-146). Аллегории глупости и уродства (цесарки и павлины), похоти и вожделения: «… возбужденными, как козлы, горячими, как обезьяны, похотливыми, как волки во время течки…»[[152]](#footnote-147)

Отелло переходит на бормотанье. Пафос и поэзия феодальной героики снимается и в языке и в образах. Об этом {113} уже писал Найт. Отелло не только пресмыкается у ног Яго. Он начинает говорить его голосом. Его отрывочные фразы — один из первых внутренних монологов (в современном смысле), которые мы обнаруживаем в драме:

Лежал с ней, лежал на ней! Мы говорим: лежать на ней, когда хотим сказать, что ее оболгали. Лежать с ней! Это грустно. Платок… Признания… Платок… Пусть признается, и затем повесить его за труды… Сначала повесить его, а потом пусть признается… Я дрожу при одной мысли об этом… Природа не без причины наслала на меня эту омрачающую рассудок бурю чувств… Не слова заставляют меня содрогаться. Фу!.. Носы, уши и губы… Возможно ли?.. Признавайся… Платок… О дьявол!..[[153]](#footnote-148)

Теперь Отелло будет беспрерывно кричать о течке и размножении, о пламени и сере, о веревках, ножах и яде. Будет использовать в лексике тот же самый бестиарий. Яго говорил о галках, ищущих корм, Отелло будет преследовать образ ворона над зачумленным домом. Он воспримет у Яго его навязчивую идею. Словно не в силах даже на минуту избавиться от образов обезьян и козлов, дворняг и распутных сук. (*«Exchenge me for a goat!»*)[[154]](#footnote-149). Он не может сдержаться даже во время торжественного визита Лодовико.

Добро пожаловать, желанный гость,  
На остров Кипр. — Козлы и обезьяны![[155]](#footnote-150)

Кэролайн Спэрджен в своем каталоге шекспировских образов[[156]](#endnote-8) сопоставила бестиарий «Отелло» и «Короля Лира». В обеих трагедиях животные выступают семантически как воплощение боли, жестокости, страданий, мук, через которые необходимо пройти. В «Короле Лире» это великолепные {114} и грозные хищники: тигр, ястреб, кабан; в «Отелло» — пресмыкающиеся и насекомые. Трагедия разыгрывается на протяжении двух длинных ночей, по крайней мере, по часам страсти. Внутренний пейзаж «Отелло», в который все больше погружаются главные персонажи трагедии, пейзаж их снов, их эротических навязчивых идей, их страхов — тьма; земля без солнца, без звезд, без луны — яма, полная пауков, жуков и жаб.

Я б предпочел быть жабою на дне  
Сырого подземелья…[[157]](#footnote-151)

И снова:

Но увидеть, что отведен источник  
Всего, чем был я жив, пока был жив,  
Но знать, что стал он лужею, трясиной  
Со скопищем кишмя кишащих жаб…[[158]](#footnote-152)

Между кругом животных «Отелло» и «Короля Лира» различие не только в масштабе. Анимальная символика «Отелло» говорит о деградации мира людей. Человек — животное. Да, но какое?

Человек — описание человека, в котором уживаются виды почти подобные, как павиан, обезьяна и другие, коих множество.

Это запись Леонардо. Очень сходная по замыслу и выбору сравнений. Человек может быть описан как животное. И тогда он предстает животным кровожадным и трусливым, коварным и жестоким. Человек, понятый как животное, должен вызывать отвращение.

В эту маленькую паутину я поймаю такую большую муху, как Кассио[[159]](#footnote-153).

{115} Это наиболее значительный из всех образов трагедии. Мухи и пауки, пауки и мухи. Кассио, Родриго, Отелло — все это мухи для Яго. Маленькие мухи и большие мухи. Белая Дездемона тоже превращается в черную муху.

ДЕЗДЕМОНА  
Надеюсь, ты в меня, как прежде, веришь?

ОТЕЛЛО  
О да, как в мух на бойне в летний день,  
Которые кладут яички в мясо[[160]](#footnote-154).

Образ мухи снова появится в «Короле Лире». Во фразе, которая заключает в себе некий глобальный опыт:

Как мухам дети в шутку,  
Нам боги любят крылья обрывать[[161]](#footnote-155).

К кому может взывать муха? Чем можно оправдать мучения мухи? Каков смысл жизни мухи? Достойна ли муха сострадания? Может ли муха требовать сочувствия от людей? И люди — от богов?

Природа, ты моя богиня! В жизни  
Я лишь тебе послушен[[162]](#footnote-156).

Это говорит Эдмонд в «Короле Лире». В великих трагедиях Шекспира мы участвуем в землетрясении; рушатся оба порядка: феодальная иерархия преданности и натурализм Ренессанса. История мира — это пауки и мухи.

ПАУК  
Быть такими или другими зависит от нас[[163]](#footnote-157).

{116} ПАУК  
Пусть будет мне небо свидетелем, что служу не из любви и долга, а делаю тут вид, преследуя свою личную цель[[164]](#footnote-158).

ПАУК  
Я служу ему, чтобы извлечь личную выгоду[[165]](#footnote-159).

МУХА  
Меня оправдывают имя, званье  
И совесть[[166]](#footnote-160).

МУХА  
Покойной ночи, покойной ночи! Да пошлет мне небо уменье не брать от плохого плохое, но благодаря плохому исправляться[[167]](#footnote-161).

Отелло оказался не просто в семантической зоне Яго. Брэдли назвал «Отелло» «преддверием пыток». Отелло, как и Лир, обречен на муки и доведен до безумия.

Я хочу, чтобы она сгнила, пропала и была осуждена сегодня же ночью. Я не дам прожить ей дня. Сердце мое обратилось в камень. Ударить — ушибешь об него руку. Все это так. Но не было на свете созданья более неотразимого. Ее место рядом с каким-нибудь повелителем мира, чтобы делить с ним жизнь и вдохновлять его. […] Чтоб ее черт побрал! Это верно. Я только вспоминаю. Какая это рукодельница! А как понимает музыку. Ее пеньем можно приручить лесного медведя. Женщина неистощимого ума и воображения. […] Я изрублю ее на мелкие кусочки. Обманывать меня![[168]](#footnote-162)

{117} Отелло говорит языком безумного Лира. От всей риторики остались жалкие обломки. И от людей тоже. Отелло, как Лир, как Макбет в последней сцене, оказался в сфере абсурда.

### V

Она еще не появилась, а о ней уже говорят. Уже кричат, что она убежала с негром. Уже образ ее подается в плане животной эротики.

Сию минуту черный злой баран  
Бесчестит вашу белую овечку[[169]](#footnote-163).

Пролог «Отелло» подчеркнуто груб. Яго и Родриго стремятся разъярить Брабанцио. Но это еще не объясняет обилие анималистских сравнений. Они делаются намеренно. Союз Отелло и Дездемоны с первой сцены представлен как спаривание животных.

Значит, вам хочется, чтоб у вашей дочери был роман с арабским жеребцом, чтобы ваши внуки ржали и у вас были рысаки в роду и связи с иноходцами?[[170]](#footnote-164)

Отелло — черный, Дездемона — белая. О символах черного и белого, ночи и дня писал уже Виктор Гюго в приведенном фрагменте. Но Шекспир конкретнее, чем романтики. Он более материальный и более телесный. В «Отелло», как и в «Короле Лире», тела не только измучены; тела также взаимно притягиваются.

… Ваша дочь в настоящую минуту складывает с мавром зверя с двумя спинами[[171]](#footnote-165).

Зверь с двумя спинами, белой и черной, — одно из самых грубых представлений о сексуальном акте. Вместе с тем в нем содержится некий привкус современной эротики, с ее мечтой {118} о чистой физичности, отменой сексуальных табу и заманчивостью любого своеобразия. Поэтому она так часто находит себя в сфере черно-белого. Отелло очарован Дездемоной, но еще больше Дездемона очарована Отелло.

Все побоку — природа, стыд, приличье,  
Влюбилась в то, на что смотреть нельзя![[172]](#footnote-166)

Дездемона бросает все. Она торопится. Она уже не желает мириться ни с одной пустой ночью. Она едет с Отелло на Кипр.

Я полюбила мавра, чтоб везде  
Быть вместе с ним. Стремительностью шага  
Я это протрубила на весь мир[[173]](#footnote-167).

Дездемона эпохи Кина ложится в постель в чепце. Современные Дездемоны, к сожалению, часто еще носят в театре этот викторианский чепец. Гейне беспокоило, что у Дездемоны влажные руки. Он писал, что порою с грустью думает: может, Яго был отчасти прав? Гейне прочитывает Шекспира намного ядовитее, чем Шлегель, Тик и все их ученики. Он сравнивал «Отелло» с «Титом Андроником». «И здесь, и там, — писал он, — с особой тщательностью изображена страсть красивой женщины к уродливому негру»[[174]](#endnote-9).

Дездемона на два или четыре года старше Джульетты, она, может быть, в возрасте Офелии. Но женщины в ней значительно больше, чем в тех обеих. Гейне был прав. Дездемона одновременно послушна и упряма. Она послушна до той черты, за которой начинается страсть. Она самая чувственная из всех женских персонажей Шекспира. Она молчаливей, чем Джульетта и Офелия. Дездемона будто погружена в себя. Пробуждается лишь к ночи. «Природа не без причины наслала на меня эту омрачающую рассудок бурю чувств…».

{119} Она даже не знает, что самим своим присутствием волнует; что самим своим присутствием — обещает. Когда еще об этом узнает Отелло, но Яго знает это с самого начала.

Дездемона верна, но в ней должно быть что-то от девки. В возможностях. Не *in aktu*, a *in potentia*. Иначе пьесу не сыграть. Отелло будет смешон. Отелло не может быть смешным. Дездемона очарована Отелло, но все мужчины: Яго, Кассио, Родриго — все очарованы Дездемоной. Они находятся в ее эротическом поле.

Вино, которое она пьет, из гроздьев, как твое. Слишком целомудренна! Как же она тогда полюбила мавра? Разве ты не видел, целомудренная размазня, как она играла его рукою? […] Их губы так сблизились, что смешалось дыханье[[175]](#footnote-168).

В отношении Отелло к Дездемоне наступает резкая перемена, которую трудно объяснить до конца интригами Яго. Словно Отелло вдруг ужаснулся Дездемоне. Роберт Спиайт задался вопросом, где совершился их брак. В Венеции или позже, на Кипре, в ту ночь, когда Яго напоил Кассио?[[176]](#endnote-10) Вопрос этот кажется неуместным, когда речь идет о шекспировской трагедии с двойным времяисчислением событий и синтетическими мотивировками. Но, может, именно потому, что у Шекспира все всегда мотивировано, он метит в темную область отношений между Отелло и Дездемоной. Отелло ведет себя так, будто обнаружил иную Дездемону, не ту, которую ожидал.

«Когда до брака так она хитрила…»[[177]](#footnote-169)

Словно его поразил и ужаснул взрыв чувств у девушки, которая еще недавно с опущенными глазами внимала его рассказам.

В первую же ночь Дездемона ощутила себя женщиной и женой.

«Я в школу превращу его постель…»[[178]](#footnote-170)

{120} Эротика — ее призвание и радость; эротика и любовь, эротика и Отелло для нее едины, одно и то же. Ее Эрос чист, для Отелло же Эрос — западня. Словно после первой же ночи он потерялся в потемках, где любовь и ревность, желание и отвращение неотделимы одно от другого.

Чем больше Дездемона бурно забывается в любви, тем больше она для Отелло становится распутницей; бывшей, нынешней и будущей. Чем сильнее ее влечение, чем искусней она любит, тем легче ему поверить, что она может или могла изменить.

Яго приводит в движение механизм всемирного зла и в финале сам падает его жертвой. Дездемона — жертва собственной страсти. Ее любовь свидетельствует против нее, не за нее. Любовь приводит ее к гибели. Это парадокс второй.

Ни в одной из великих трагедий Шекспира, может быть, за исключением «Короля Лира», не звучит так часто, как в «Отелло», слово «природа».

… Если природа не имеет врожденного изъяна, если она не слепа и не хрома рассудком, она не может так нелепо заблуждаться…[[179]](#footnote-171)

И еще много раз, почти в том же контексте:

И, однако, как же это природа, изменяя самой себе…[[180]](#footnote-172)

Что такое природа? Что значит — вопреки природе? Дездемона обманула отца. В «Короле Лире» мы смотрим на дочерей глазами изгнанного старца. Слышим его брань. В «Отелло» перспектива иная. На первом плане стоят Отелло и Дездемона. Брабанцио не вызывает сочувствия. Но лишь до поры до времени. Потому что Отелло повторит его слова:

Смотри построже, мавр, за ней вперед:  
Отца ввела в обман, тебе солжет[[181]](#footnote-173).

{121} С природой согласуется уважение к отцу, к мужу, к роду, к сословию и к имению. Общественный порядок — также: все, что его нарушает, противоестественно. Эротика тоже природа. Но природа может быть доброй и злой. Эротика — это развращенная природа. Тема «Отелло», так же как «Макбета» и «Короля Лира», — упадок. Ренессансная новелла о хитром мерзавце и ревнивом муже оборачивается средневековым моралите.

ОТЕЛЛО. Говори, что ты такое?

ДЕЗДЕМОНА. Ваша жена, мой господин; ваша честная и верная жена.

ОТЕЛЛО. Ну, клянись же в этом и погуби свою душу, чтобы дьяволы не побоялись схватить тебя, столь похожую на небесное существо. Так погуби же свою душу вдвойне: клянись, что ты честна.

ДЕЗДЕМОНА. Воистину, то знает небо.

ОТЕЛЛО. Воистину небо знает, что ты лжива, как ад![[182]](#footnote-174)

Ангел становится дьяволом. После анималистской символики, в которую погружена эротика, это второе по значению семантическое поле трагедии. Пейзажем «Отелло» являлась земля без звезд и месяца, затем мир пресмыкающихся и насекомых. Теперь декорации, как в средневековом театре, изображают врата небесные и врата адские. Даже Эмилия, трезвая и земная, превращается в адскую привратницу:

Вы же, сударыня, исполняющая обязанность, противоположную той, которую исполняет апостол Петр, и охраняющая врата ада…[[183]](#footnote-175)

{122} Перед этими двумя вратами Отелло произносит свой последний большой монолог перед самоубийством:

Когда мы встретимся в Судный день, этот взгляд твой низринет мою душу с небес и ее подхватят бесы[[184]](#footnote-176).

Но на самом деле «Отелло» не моралите и не мистерия, так же как не опера и не мелодрама. Природа исковеркана, ей нельзя доверяться. Эрос — это природа, ему тоже нельзя доверять. Бессмысленно апеллировать к природе. И к ее законам. Природа дурна не только для Отелло. Природа дурна для Шекспира. Она так же безумна и жестока, как история. Природа исковеркана, как в средневековом моралите, но не искуплена. Искупления нет. Ангелы превращаются в дьяволов. Все.

Терпенье, херувим светлейший рая.  
Стань ада грозной фурией теперь![[185]](#footnote-177)

Дальше мысль продолжает безумный Лир:

Вот дама. Взглянешь — добродетель, лед,  
Сказать двусмысленности не позволит.  
И так все женщины наперечет:  
Наполовину — как бы божьи твари.  
Наполовину же — потемки, ад,  
Кентавры, серный пламень преисподней,  
Ожоги, немощь, пагуба, конец![[186]](#footnote-178)

{123} Отелло и Лир находятся в одном поле безумия. Предъявляется иск природе. Еще раз *antiphysis* Шекспира предвосхищает Свифта. Природа исковеркана прежде всего в своей функции продолжения рода. История любви, история любовников и супругов так же беспощадна и жестока, как история королей, властителей и узурпаторов. И тут с пустой сцены уносят трупы.

### VI

Все пейзажи «Отелло», все жесты, риторика и пассажи — от поэтики барокко. Я представляю себе Отелло, Дездемону и Яго в черном и в золоте. Свет падает на их лица. Они погружены в темноту, как на портретах Рембрандта. Первая массовая сцена, когда Брабанцио в сопровождении свиты отправляется на поиски Отелло, напоминает мне всегда «Ночной дозор».

Долой мечи! Им повредит роса[[187]](#footnote-179).

«Отелло» — трагедия крупных жестов. В этом тоже барокко. Но это жест приостановленный. Как бы повисший в воздухе. Все на минуту застыли в неподвижности. Мне бы хотелось, чтобы так же оказались приостановленными последние жесты Отелло. Пусть он подойдет к постели Дездемоны и пусть вернется назад. Ведь он уже знает, что окончательная правда за Яго, даже если Дездемона невинна. Мир достаточно гнусен, если она могла изменить, если он поверил в ее измену, если он мог поверить.

Начать сомневаться — значит принять решение[[188]](#footnote-180).

Отелло не должен убивать Дездемону. Если бы в эту минуту он отступился, пьеса получилась бы более жестокой. Не гибнет Крессида после своей измены, и не убивает себя Троил. В итоге — злая насмешка.

{124} Отелло убивает Дездемону, защищая моральные устои. Он хочет, чтобы вновь возвратилась любовь и верность. Чтобы все счета были оплачены, и мир вернулся к норме. Отелло уже не бормочет. Он отчаянно стремится защитить смысл жизни, смысл своей жизни, быть может, даже смысл мира.

Прибавьте к сказанному: как-то раз  
В Алеппо турок бил венецианца  
И поносил сенат. Я подошел.  
За горло взял обрезанца-собаку  
И заколол. Вот так[[189]](#footnote-181).

Смерть Отелло ничего спасти уже не в состоянии. Дездемона мертва, и мертв мир феодальной верности. Кондотьеры уже анахронизм. Вместе со своей одурманивающей поэзией, со своей риторикой, со своим пафосом и всеми своими жестами. Таким жестом является и самоубийство Отелло.

Мертва Дездемона, мертв глупый шут Родриго, мертва благоразумная Эмилия. Через минуту умрет Отелло. Гибнут все: благородные и подлые, трезвые и безумные, эмпирики и абсолютисты. Любой выбор плох.

ДЕЗДЕМОНА.  
Могла бы ты в обмен на целый мир  
Так поступить?

ЭМИЛИЯ.  
А вы б не поступили?

ДЕЗДЕМОНА.  
Как перед Богом, я бы не могла.

ЭМИЛИЯ.  
Я тоже не могла бы перед Богом.  
Но где-нибудь в потемках, отчего ж!

ДЕЗДЕМОНА.  
Ты б изменила?

ЭМИЛИЯ.  
 За такую плату?  
За целый мир? Нешуточная вещь!  
{125} Огромный мир не малость  
За крошечную шалость[[190]](#footnote-182).

Яго молчит. Даже под пытками он не проронит ни слова. Правда на его стороне. Но правда лишь умозрительная. Мораль и разумность, начиная с «Гамлета» и «Троила и Крессиды», враждуют между собой во всех великих трагедиях Шекспира. И будут враждовать вплоть до «Зимней сказки» и «Бури». Мир таков, каким его видит Яго, но Яго — мерзавец. Шекспировский мир не вернул себе цельность после землетрясения. Он остался разорванным. Как и наш. В итоге в шекспировском «Отелло» проигрывают все.

## **{****126}** «Король Лир», или Эндшпиль

КОРОЛЬ ЛИР. Ты зовешь меня дураком, голубчик?

ШУТ. Остальные титулы ты роздал. А это — природный.

(«Король Лир»)[[191]](#footnote-183)

Все мы рождаемся безумцами. Некоторые и остаются ими.

(«В ожидании Годо», II)

### I

Современная критика относится к «Королю Лиру» двойственно и как бы сконфуженно. Несомненно, «Король Лир» признается шедевром, вершиной, против которой даже «Макбет» и «Гамлет» кажутся простодушными и плоскими. Сравнивают «Лира» с Мессой h‑moll Баха, с Пятой и Девятой симфониями Бетховена, с «Парсифалем» Вагнера, со «Страшным Судом» Микеланджело, с «Чистилищем» и «Адом» Данте. Но одновременно «Король Лир» производит впечатление огромной горы, которой все восхищаются, но которую никто не имеет охоты посещать почаще. Словно бы пьеса утратила литературную и театральную заразительность. Словно бы она не стыкуется с современностью, во всяком случае, не укладывается в современный театр. Но в современный театр — в какой? В этом вся проблема.

Театральным апогеем «Короля Лира» была, несомненно, эпоха романтизма. В романтический театр «Король Лир» укладывался превосходно; разумеется, «Король Лир», понятый как мелодрама, полная жестокостей и ужасов, повествующая о трагическом и лишенном короны короле, против которого сговорились земля и небо, природа и люди. Мог ведь Чарлз Лэм в начале XIX века издеваться над спектаклями, в которых убогий старик с непокрытой головой и с посохом в руке блуждал {127} по сцене, среди театральной бури и театрального дождя. Вскоре, однако, театр овладел полнотой иллюзии. Диорама, перемены при открытом занавесе, двигающиеся станки сделали возможным внезапное, почти волшебное превращение готического замка в горную местность и кровавого захода солнца — в ночную бурю. Молнии и гром, дождь и ветер были уже как настоящие. Романтическое воображение легко находило в «Короле Лире» свой излюбленный пейзаж: мрачные постройки, избушки, пустыри, таинственные и жуткие места, грозные и белые скалы при свете луны. Укладывался также «Король Лир» в романтическую стилистику игры, позволял преувеличенные жесты, жестокие сцены и громогласные бурные монологи, к которым питал пристрастие Кин и вся его школа. Актер мог показать самые черные стороны человеческой души. Судьбы Лира и Глостера должны были возбуждать ужас и сострадание. И возбуждали. Должны были потрясать зрителя. И потрясали. Несчастья очищали Лира и придавали ему трагическое величие. Шекспировский «Король Лир» был «черным театром» романтизма.

Потом пришло время исторического Шекспира, музейного и реалистического. Сценографов посылали в Рим — рисовать декорации к «Юлию Цезарю» с натуры на Форуме. Толпы статистов в исторических костюмах заполняли сцену. Копировали средневековые наряды, ренессансные наушники, елизаветинскую мебель. Декорацию устанавливали все более массивную и пышную; сцена превращалась в большую витрину исторических аксессуаров. Балкон был настоящим балконом, дворец — дворцом, улица — улицей. Настоящий лес сменил честное «свободное пространство».

«Короля Лира» тоже пробовали тогда погрузить в эпоху. С помощью археологов воскрешали на сцене каменные кладбища мениров и долменов. Лир превратился в старого друида. Театральная машинерия становилась все совершеннее, и буря, дождь и ветер все эффективнее заглушали актеров. В этом удивительном соединении новой и все более совершенной театральной техники с археологической реконструкцией кельтского могильника от шекспировского «Короля Лира» осталась только фабула. В такой театр Шекспир действительно не умещался и становился действительно несценичным.

{128} Начало XX века принесло переворот в шекспироведении. Впервые стали прочитывать Шекспира через его собственный театр. Целое поколение исследователей терпеливо реконструировало елизаветинскую сцену, приемы игры, театральные традиции. Гренвилл-Баркер в своем знаменитом предисловии[[192]](#endnote-11) показал — по крайней мере, пытался показать — спектакль «Король Лир» в театре «Глобус».

Начинался поворот к так называемому «подлинному Шекспиру». Буря отныне должна была бушевать в груди Лира и Глостера, а не на сцене. Но этот безумный старик, вырывающий волосы из своей длинной белой бороды, стал вдруг смешным. Он должен был быть трагичным. Но уже не был трагичным.

Почти все шекспировские экспозиции поражают своей сжатостью и определенностью: в них определяются конфликты, задается тональность. Экспозиция «Короля Лира» нелепа, если искать в ней хотя бы частицы психологического правдоподобия: великий и грозный правитель объявляет конкурс красноречия среди трех своих дочек на тему любви к отцу и от результатов этого конкурса зависит раздел государства. Он ничего не видит, ничего не понимает; ведь лицемерие Реганы и Гонерильи бросается в глаза. Лир, если трактовать его как образ, как характер, — смешон, наивен и глуп. Когда он сойдет с ума, может пробудить сочувствие, но не сострадание и тревогу.

Наивен и смешон также Глостер. В первых сценах он — персонаж из бытовой комедии. Роберт Спиайт сравнивает его со старомодным джентльменом, который в котелке и с зонтиком в руке прогуливается в воскресенье по Сент-Джеймс Стрит[[193]](#endnote-12). Ничто в нем не предвещает трагического старика, которому выколют глаза. Полоний в «Гамлете», правда, тоже фигура комическая, а потом гибнет, заколотый кинжалом. Но смерть Полония гротескна. У Лира и Глостера впереди путь через мучения.

С фабульной предпосылкой «Короля Лира» театр не мог справиться. Если он трактовал ее реалистически, Лир и Глостер оказывались слишком смешными для трагических героев. Если трактовали экспозицию как предание или легенду, жестокость шекспировского мира становилась также сказкой или легендой. Эта жестокость была елизаветинской современностью {129} «Короля Лира» и продолжала оставаться его современностью. Но жестокость эта философская. Эти философские ужасы не умел показать ни романтический театр, ни натуралистический. Их может показать только новый театр. В новом театре отсутствуют характеры, и трагизм вытеснен гротеском. Последний оказался более жестоким.

Экспозиция «Короля Лира» так же нелепа и так же необходима, как приезд в Гюллен Клары Цаханассьян со свитой, новым мужем, евнухами, большим гробом и тигром в клетке. Экспозиция «Короля Лира» показывает мир, который подвергнется уничтожению.

С конца XVIII века никто не влиял так мощно, как Шекспир, на европейскую драматургию. Но эта драматургия, в свою очередь, формировала театры, играющие Шекспира. Шекспир всегда был живым, если живой была драматургия, через которую прочитывались его трагедии. Когда Шекспир в театре мертвый и скучный, мертв не только театр, мертва драматургия эпохи. На этом, кроме прочего, основаны надысторизм и универсальность Шекспира.

Пока еще не написана книга: Шекспир и новая драматургия. Может быть, еще не время. Но удивительно — как часто звучит слово «шекспировский», когда речь идет о театре Брехта, Дюрренматта или Беккета. Разумеется, в отношении каждого из них, драматургия которых и есть три эти театра, слово «шекспировский» означает разное: кровавость, ядовитость, раздробленность и смешение жанров у Дюрренматта, эпичность у Брехта, новый *Theatrum Mundi* у Беккета. Но драматургия каждого из них и все три эти театра больше похожи на Шекспира и средневековые моралите, чем на драматургию девятнадцатого века, как романтическую, так и натуралистическую. В этом смысле — и только в этом смысле — новый театр может быть назван антитеатром.

Яркой чертой этого нового театра является гротескность. Новый гротеск, вопреки иллюзии, вовсе не занимает места старой трагедии и бытовой комедии. Его проблематика, его конфликты и темы — те же, что и в трагедии: судьба человека, смысл существования, свобода и необходимость, противоречие между абсолютом и хрупкими человеческими установлениями. Гротеск — это прежняя трагедия, написанная заново и иначе. Парадокс Мориса Реньо — «Из отсутствия трагедии {130} в трагическом мире родится комизм» — мнимый. Гротеск совершается в трагическом мире. Трагическое и гротескное видение мира словно бы складывается из тех же элементов. В трагическом и гротескном мире ситуации навязаны, принудительны, неотвратимы. Свобода выбора и решения вплетена в эту принудительную ситуацию. В этой навязанной и принудительной ситуации и трагический герой, и гротескный персонаж равно проигрывают свое сражение с абсолютом. Поражение героя трагедии — подтверждение и признание абсолюта, поражение гротескного персонажа — высмеивание абсолюта и его десакрализация, превращение абсолюта в слепой механизм, в подобие автомата. В результате высмеянным оказывается не только палач, но и жертва, которая поверила в справедливость палача, которая сделала из палача абсолют, которая освятила палача, поскольку сама себя признала жертвой.

Трагедия — это оценка в последней инстанции человеческой судьбы мерками абсолюта; гротеск — это критика абсолюта во имя хрупкого человеческого опыта. Поэтому трагедия приводит к *катарсису*; гротеск не дает никакого утешения. «Трагедия, — писал Горгий Леонтийский, — это обман, в котором обманывающий справедливее необманывающего, а обманутый умнее необманутого». Можно эту фразу спародировать: гротеск — это обман, в котором обманутый справедливее обманщика, а обманщик умнее обманутого. Клара Цаханассьян в «Визите старой дамы» умнее Илла, но Илл справедливее Клары Цаханассьян. Смерть Илла гротескна, как гротескна смерть Полония в «Гамлете». Илл не трагический герой, и не трагические герои жители города Гюллен. Старая Дама не бог, у нее искусственная грудь, вставные челюсти и протезы; старая дама почти не существует, она почти сплошной вымысел. Илл и гюлленцы находятся в ситуации, в которой нет места для трагизма, а есть место только для гротеска. «Комизм, — писал Ионеско в “Expérience du théâtre”[[194]](#footnote-184), — это чувство абсурдности и представляется более безнадежным, чем трагизм; комизм не дает выхода из ситуации»[[195]](#endnote-13).

Трагический и гротескный мир замкнут, и бежать из него невозможно. В трагическом мире такую принудительную ситуацию {131} навязывали по очереди боги, фатум, христианский Бог, Природа, История, наделенная разумом и неизбежностью. По другую сторону этого противостояния всегда находился человек. Если абсолютом была Природа, человек был ненатуральный; если человек был натуральный, абсолютом было Милосердие, без которого нет избавления. В гротескном мире никаким абсолютом невозможно оправдать поражение и переложить на него ответственность за проигрыш. Абсолют не наделен высшим разумом, он просто самый сильный. Абсолют абсурден. Может быть, поэтому гротеск так часто пользуется понятием заработавшего механизма, который невозможно остановить. Разного рода безличные и враждебные механизмы замещают Бога, Природу и Историю прежней трагедии. Это понятие абсурдного механизма является, вероятно, последней метафизической идеей, которая еще осталась в современном гротеске. Но этот абсурдный механизм уже не трансцендентален по отношению к человеку и, во всяком случае, по отношению к роду человеческому. Это западня, которую человек сам себе устроил и в которую угодил.

Трагедия разыгрывалась преимущественно в пейзаже. Разбушевавшаяся природа была свидетелем поражения человека или, как в «Короле Лире», активно участвовала в действии. Современный гротеск разыгрывается обычно в цивилизованной обстановке; природа из него почти полностью испарилась. Человек замкнут в помещении и окружен вещами. Вещи играют теперь ту же роль символов человеческой судьбы, которую у Шекспира играли лес, буря или затмение солнца. Даже ад Сартра — это гигантская гостиница, в которой есть только комнаты и коридоры, бесконечное множество коридоров и комнат. Этот ад «запертых дверей» обходится без метафизической прислуги[[196]](#footnote-185).

Подобным образом устроен и ад Ионеско. Нового жильца проводят в пустое помещение. Вносят мебель. Мебели все больше. Мебель со всех сторон окружает жильца. Он уже стоит между четырьмя шкафами. Новый жилец задавлен мебелью. Его уже не видно. Он сравнялся с мебелью. Стал вещью.

В «Эндшпиле» Беккета в комнате стоит кресло на колесах и два бака для мусора. Висит картина, повернутая лицом {132} к стене. Есть еще ступеньки, подзорная труба и свисток. От природы остался только песок в баках, блоха и то, что является естеством в человеке: тело.

ХАММ. Забыла про нас природа.

КЛОВ. Природы больше нет.

ХАММ. Нет природы? Ну это ты хватил.

КЛОВ. В ближней округе.

ХАММ. Но мы же дышим, меняемся! Теряем волосы, зубы! Теряем свою свежесть! Свои идеалы!

КЛОВ. Ну значит она про нас не забыла[[197]](#footnote-186).

Можно легко показать, как в новом театре трагическая ситуация переходит в гротеск. Такой классической трагической ситуацией является необходимость выбора между противоположными ценностями. Антигона приговорена к выбору между земным порядком и божественным, между приказом Креона и требованиями абсолюта. Трагичен сам принцип выбора, в котором одна из ценностей должна подвергнуться уничтожению. Жестокость абсолюта — в требовании такого выбора, навязывание ситуации, в которой компромисс невозможен, в которой одна из альтернатив — смерть. Абсолют ненасытен, он требует всего; смерть героя — это его самоутверждение.

Трагическая ситуация переходит в гротескную, когда обе альтернативы навязанного выбора абсурдны, бессмысленны или недостойны. Герой вынужден играть, хотя у него нет игры. Любой ход плох. Но он не может бросить карты. Бросание карт — тоже выход, плохой выход.

В таком положении находится Ромул у Дюрренматта. Он последний цезарь распадающейся империи. Истории он не изменит. История оставила его в дураках. Он может эффектно погибнуть или лежать в постели и ждать, пока его зарежут; может подчиниться, сочинять речи или совершить самоубийство. В ситуации последнего римского цезаря любая из этих развязок — недостойна и смешна. История сделала из Ромула шута и требует, чтобы он воспринимал ее серьезно. У Ромула только один хороший выход: он может сознательно принять на себя роль шута и сыграть ее до конца. Он может кормить кур. Тогда шутовской окажется историческая необходимость. Абсолют будет высмеян.

{133} «Антигона» — трагедия выбора, «Эдип» — трагедия «без вины виноватого» и без предопределения. Боги лояльно предупреждают героя, что фатум назначил ему роль отцеубийцы и мужа собственной матери. У героя есть полная свобода, свобода решения и действия. Боги не вмешиваются, они только наблюдают. Ждут, пока герой совершит ошибку. Тогда они карают его. Боги справедливы, они карают героя за преступление, которое он действительно совершил. Карают его только после того, как он совершил преступление. Но герой должен был совершить преступление. Эдип хотел обмануть судьбу. Но не убежал от фатума. Не мог убежать. Попал в западню, совершил ошибку, убил своего отца и женился на матери. Чему быть, того не миновать.

Трагедию Эдипа можно рассматривать как проблему теории игры. Игра справедлива, то есть в момент ее начала оба партнера должны иметь равные шансы выиграть или проиграть, и оба должны играть по одним правилам. Фатум в игре с Эдипом не прибегает к помощи богов, не меняет естественных законов. Фатум выигрывает у Эдипа без чудес.

Игра должна быть справедливой, но одновременно должна быть так сконструирована, чтобы выигрывала в ней всегда одна и та же сторона. Чтобы Эдип всегда проигрывал.

Представим себе электронный мозг, который играет в шахматы и просчитывает любое количество ходов вперед. Человек должен играть с электронным мозгом в шахматы, не может уклониться от игры, не может прервать игру и должен в этой игре проиграть. Он проигрывает справедливо, потому что проигрывает согласно правилам игры, проигрывает, поскольку совершил ошибку. Но выиграть он не мог.

Человек, проигрывающий в шахматы электронному мозгу, которому сам же запрограммировал комбинаторику[[198]](#footnote-187) и правила, которого «научил» играть, — уже не является трагическим героем. Если он играет в шахматы от рождения до смерти и должен в них проиграть, — самое большее, он станет героем трагигротеска. От трагического мира осталась ситуация «без вины виноватого», неизбежного поражения и неизбежной ошибки. Но абсолют перестал существовать. Его заменил абсурд человеческой ситуации.

{134} Абсурд не в том, что механизмы, сотворенные человеком, в определенных ситуациях оказываются сильнее или даже мудрее, чем он. Абсурд в том, что они, эти механизмы, создают принудительную ситуацию, принуждают к игре, в которой вероятность полного проигрыша постоянно возрастает. Христианский конец света со Страшным Судом и разделением на праведных и неправедных — патетичен. Конец света, спровоцированный большой бомбой, — эффектный, но гротескный. Такой конец света как для христиан, так и для марксистов интеллектуально неприемлем. Это был бы шутовской конец света.

Сравнение между состязанием Эдипа с фатумом и шахматной партией с электронным мозгом не совсем корректно. Автомат для игры в шахматы, даже если бы он умел предвидеть любое количество ходов, не обязательно выиграет. Просто он будет чаще выигрывать, чем проигрывать. Но среди реальных автоматов можно найти пример получше. Существует автомат для игры в «орла-решку». Кладу на стол монету, как я хочу, «орлом» или «решкой» вверх. Автомат монеты не видит. Он должен угадать, как я ее положил. Если он угадал, выигрывает. Я информирую автомат, угадал ли он правильно. Кладу монету второй раз. И так далее. Через определенное время автомат начинает выигрывать. Все чаще предвидит правильно. Он запомнил мою систему, изучил ее, расшифровал меня. Предвидит, что после трех подряд «орлов» два раза я положу «решку». Я меняю систему, играю по иному методу: слепой автомат снова научился и снова начинает выигрывать. Я обладаю свободой воли и свободой решений. Могу положить «орла» или «решку». Но в конце этой игры я должен проиграть. Как Эдип.

Существует выход — я не проиграю. Я не кладу уже монеты на стол, не выбираю. Просто бросаю ее. Пренебрегаю системой. Полагаюсь на случай. Тогда у нас обоих равные шансы: у автомата и у меня. Вероятность, что выпадет — «орел» или «решка», неизменна: один к одному. Автомат хотел, чтобы я относился к нему серьезно, чтобы я играл с ним рационально, с помощью системы, метода. Но я не хочу. Я, в свою очередь, разгадал принцип автомата.

Автомат — это фатум, действующий по принципу теории вероятности. Чтобы сравнять свои шансы с фатумом, я должен {135} и сам стать фатумом, положиться на судьбу, на случай. Действовать с вероятностью, равной одной второй. Человек, который в игре с автоматом пренебрегает свободой воли и свободой решений, занимает по отношению к судьбе позицию, очень сходную с той, которую занял Ромул Дюрренматта по отношению к исторической неизбежности. Вместо того, чтобы положить монету сто раз кряду «орлом» вверх либо класть ее попеременно «орлом» и «решкой», либо после десяти «орлов» положить два раза «решкой», он предпочитает просто бросать монету вверх. Такой человек, несомненно, не является трагическим героем. Он занял по отношению к судьбе шутовскую позицию. Как Ромул.

В современной трагедии судьбу, богов и природу заменила история. История — единственная система отношений, последняя инстанция, которая признает или не признает правоту человеческих поступков. Она неуклонна и реализует свои конечные задачи, она — объективный «разум» и объективный «прогресс». В такой концепции история — это театр, в котором нет зрителей; в нем есть только актеры; никто не смотрит на представление со стороны; все принимают в нем участие. Сценарий этого большого зрелища составлен заранее и содержит завершающий эпилог, который все объясняет. Но этот сценарий, как в комедии *dell’arte*, не написан, актеры импровизируют и только часть из них правильно предвидят, как будут выглядеть последующие акты. В этом своеобразном театре сцена меняется вместе с актерами; ее постоянно строят и разрушают заново.

Актеры ошибаются, но ошибки заранее предусмотрены сценарием. Можно даже сказать, что ошибки — принцип сценария: благодаря им движется действие. История содержит в себе прошлое и будущее. В главное действие постоянно вплетаются актеры из предыдущих сцен, повторяют старые конфликты, хотят сыграть роли, давно уже сыгранные. Излишне затягивают представление; непременно оказываются удаленными со сцены. Они пришли слишком поздно. Другие актеры пришли слишком рано. Они произносят реплики следующего действия; не видят, что сцена для них еще не приготовлена. Они хотят ускорить представление, но спектакль нельзя ускорить, все акты должны быть сыграны поочередно. Те, кто пришел слишком рано, тоже выдворяются со сцены.

{136} Именно эти роли философия и литература XIX века считала трагическими. Для Гегеля трагическими персонажами истории были те, кто пришел слишком поздно. Их правота благородна, но однобока. Они были правы на предыдущем этапе, в предыдущем акте. Если они упираются, то должны быть раздавлены историей. Вандея была для Гегеля примером исторического трагизма. Герцог Генрих из «Nieboska»[[199]](#footnote-188) был гегелевским трагическим героем.

Трагическими героями истории являются также те, кто пришел слишком рано и безуспешно хотел историю ускорить. Их правота также однобока; они будут правы только на следующем этапе, в следующем акте. Они не понимали, что свобода — это всего лишь осознанная необходимость. И этой исторической необходимостью, которая решает только те задачи, которые могут быть решены, они будут раздавлены. Парижская Коммуна — пример подобного исторического трагизма. Панкраци[[200]](#footnote-189) — трагический герой так понятой истории.

Гротеск высмеивает абсолют истории, как высмеивал абсолют богов, природы и предопределения. Он осуществляет эту операцию с помощью так называемой «бочки смеха». Бочка смеха — одно из самых популярных развлечений в любом луна-парке. В ее нутре могут свободно поместиться несколько десятков человек. Бочка опрокинута и вращается вокруг своей горизонтальной оси. Равновесие в ней сохранить можно, только передвигаясь по дну в направлении, обратном ее движению и с той же скоростью. Это совсем не легко. Тот, кто идет слишком быстро или слишком медленно относительно скорости движения бочки, неминуемо должен быть опрокинут. Бочка уносит его вверх, потом он скатывается вниз, отчаянно хватаясь за движущийся пол. Чем его жесты судорожнее, чем больше старается он удержаться за стены, тем труднее ему подняться. И тем он смешнее.

Бочку двигает мотор. Мотор по отношению к бочке трансцендентальный. Однако легко представить себе бочку, которую приводят в движение клиенты, люди, которые в ней находятся. Те, которые удерживают в ней равновесие, и те, которые {137} в ней опрокидываются. Такая бочка была бы имманентной[[201]](#footnote-190). Очевидно, движение ее было бы переменчиво, она вращалась бы то в одну, то в другую сторону. Сохранить равновесие в такой бочке было бы намного труднее; приходилось бы постоянно менять шаг, то идти вперед, то назад; то быстрее, то медленнее. В такой имманентной бочке опрокидывалось бы значительно больше участников. Но и те, которые переворачиваются потому, что идут слишком быстро, и те, которые переворачиваются потому, что идут слишком медленно, равно не станут трагическими героями. А только гротескными. Они останутся гротескными даже в том случае, если из этой имманентной бочки нет выхода. Общественный механизм, показанный в большинстве пьес Адамова, очень напоминает «бочку смеха».

Мир трагедии и мир гротеска имеют сходную структуру. Гротеск заимствует драматические схемы у трагедии и ставит те же фундаментальные вопросы. Но дает другие ответы. В этом споре интерпретаций человеческой судьбы — трагической и гротесковой — находит отражение постоянный и вечно живой конфликт двух философий и двух стилей мышления, антагонизм двух основных позиций, который Лешек Колаковски назвал неизлечимым антагонизмом жрецов и шутов[[202]](#endnote-14). Между трагедией и гротеском происходит тот же спор за или против эсхатологии, за или против веры в абсолют, за или против надежды на окончательное разрешение противоречий между нравственными законами и закономерностью поступков. Трагедия — это театр жрецов, гротеск — театр шутов.

Спор двух философий и двух театров особенно обостряется в эпохи великих потрясений. Когда рушится шкала ценностей и от «пыток свирепого мира» не спасут уже ни Бог, ни Природа, ни История, центральной фигурой театра становится шут. Тогда он сопутствует изгнанному правителю, изгнанному сановнику и изгнанному сыну в их мучительном путешествии сквозь холодную ночь, которая простирается над миром и не имеет конца. Ту «холодную ночь», которая, как в шекспировском «Короле Лире», «всех нас превратит в шутов и безумцев»[[203]](#footnote-191).

### **{****138}** II

Глостер, когда ему выкололи глаза, хочет броситься со скал Дувра в море. Его сопровождает собственный сын, который притворяется сумасшедшим. Оба — на дне человеческого несчастья, на вершине той самой «пирамиды горя», как Словацкий называл «Короля Лира». Но на сцене просто два актера. Один играет слепца, другой — человека, который играет сумасшедшего. Они идут вместе.

ГЛОСТЕР  
Когда же мы взберемся на утес?

ЭДГАР  
Мы всходим. Замечаете, как круто?

ГЛОСТЕР  
Я думал, тут равнина.

ЭДГАР  
Нет, обрыв.  
Вы слышите шум моря?

ГЛОСТЕР  
Нет, не слышу[[204]](#footnote-192).

Легко себе представить эту сцену. Текст тут одновременно служит ремарками. Эдгар поддерживает Глостера; высоко поднимает ноги, изображая, будто поднимается в гору. Глостер тоже поднимает ногу, словно ожидает, что следующий уровень будет выше, но под ногой — только воздух. Вся сцена написана для конкретного театрального жанра: пантомимы.

Пантомима эта обретает смысл только в том случае, если происходит на плоском и ровном планшете сцены.

{139} Эдгар притворяется сумасшедшим, но, притворяясь сумасшедшим, он должен подражать его движениям. В своем театральном выражении — это сцена, в которой безумец ведет слепца и внушает ему, будто привел на несуществующую гору. Через минуту будет нарисован пейзаж. Шекспир часто создает пейзаж на пустой сцене; рассеянный мягкий свет полудня в театре «Глобус» меняется в трех словах на ночь, вечер или утро. Но ни один шекспировский пейзаж не нарисован так подробно, так точно и сжато. Как на картинах Брейгеля, он насыщен людьми, событиями, предметами. Маленький человечек собирает укроп, завис на середине кручи, на берегу — рыбаки, словно маленькие мыши, корабль уменьшился до размеров лодки, лодка вздымается на волнах, как цветной буек.

В эту реалистическую пропасть шекспировского воображения Словацкий заставил заглянуть Кордиана:

Подойди! Тут обрыв, осторожней… Голова закружится,  
Если взглянешь в пропасть, бегущую из-под ног…  
Вороны, пролетающие внизу, в бездне,  
Чуть больше жуков… а там, далеко на подъеме,  
Цепляется кто-то… траву собирает… тяжким живет трудом!  
Отсюда смотрится он не больше головы человечьей.  
А рыбаки, что на берегу копошатся,  
Кажутся муравьями…  
 («Кордиан», II)

Однако этот натуралистический пейзаж, нарисованный в перспективе, на пустой сцене, — вовсе не декорация и вовсе не заменяет ее. Словацкий прекрасно понимал драматургию этой сцены:

Шекспир! Твой дух велик! Построил гору  
Побольше той, что сотворил Господь.  
Ведь ты слепому пропасть показал…  
 («Кордиан», II)

Далее пейзаж — это лишь партитура для пантомимы. Глостер и Эдгар уже взошли на вершину. Пейзаж — под ними, внизу.

Дайте руку.  
Вы на краю. Отсюда б не ступил  
Ни шагу я за все богатства мира[[205]](#footnote-193).

{140} Шекспировские актеры, вероятно, просовывали ноги через низенькую балюстраду выступающей площадки, прямо над головами зрителей, стоящих в партере. Как бы ощупывали пропасть. Но речь идет вовсе не об исторической реконструкции елизаветинского спектакля. Существенно только одно: присутствие, даже больше — необходимость пантомимы. Шекспир упрям. Глостер уже прыгнул в пропасть. Оба актера — уже у подножия несуществующей горы. Пейзаж теперь над ними — тот же самый, только вверху. Пантомима продолжается.

ГЛОСТЕР  
Действительно упал я или нет?

ЭДГАР  
С той меловой горы. Взгляни-ка, видишь?  
Туда и жаворонку не взлететь.  
Да ты протри глаза[[206]](#footnote-194).

Пантомима создает сценическое пространство: верх, низ, пропасть. Шекспир пользуется всеми средствами антииллюзионного театра для создания самого реалистического и конкретного пейзажа. Пейзажа, который всего лишь — заблуждение слепца. Есть в нем перспектива и свет, люди и предметы, даже приглушенные звуки. Сверху не слышно море, но есть разговор о его шуме; снизу не слышно пения жаворонка, но есть разговор о пении. В этом пейзаже звуки присутствуют на основе отсутствия. Ими наполнена тишина. Как пустая сцена заполнена горой.

Сцена самоубийственного прыжка — тоже пантомима. Глостер становится на колени для последней молитвы, потом, согласно традиции английского театра, валится наземь. Он уже внизу. Но никакой горы не было. Гора была иллюзией. Глостер стал на колени на пустой сцене, упал и поднялся. В этот момент наступает конец иллюзии.

{141} Несуществующая гора — не просто обман слепца. На короткое время мы тоже поверили в этот пейзаж и в эту пантомиму. Это парабола, смысл которой на самом деле неоднозначен. Но именно этот тип параболы немыслим вне театра или, вернее, вне определенного вида театра. В повествовательной прозе Эдгар мог, очевидно, отвести слепца Глостера за день пути от замка, велеть прыгнуть с камня высотой в две сажени[[207]](#footnote-195) и убедить, что он прыгнул с вершины скалы. В кино и прозе выбор только между реальным камнем на песке и таким же реальным прыжком с известковой скалы в море. Невозможно перенести в кино шекспировское самоубийство Глостера, разве что в кино покажут театральный спектакль. В натуралистическом или даже в стилизованном театре с нарисованной или хотя бы спроецированной на экран пропастью, шекспировская парабола будет убита.

Сцена должна быть пуста. На пустой сцене сыграно самоубийство или, скорее, сыгран знак самоубийства. Пантомима — это разыгрывание знака. В «Бескорыстном убийце» Ионеско архитектор, он же комиссар полиции, сопровождает Беранже по Лучезарному Городу. Беранже нюхает несуществующие цветы и тычет пальцем в несуществующие дома. Лучезарный Город существует и не существует или, вернее, существует всегда и везде. И поэтому он страшный. Так же и шекспировская пропасть в Дувре существует и не существует. Это пропасть, которая всегда ждет. Пропасть, в которую можно прыгнуть, есть повсюду[[208]](#endnote-15).

Шекспир часто несколькими словами диалога менял выступающую площадку, внутреннюю сцену или верхнюю галерею на лондонскую улицу, лес, замок, корабль или террасу дворца. Но это были всегда реальные места действия. Горожане толпились перед башней Тауэра, любовники бродили по лесу, Брут на Форуме убивал Цезаря. Пейзаж условной пропасти в Дувре выполняет иную функцию. Глостер не прыгает ни со скалы, ни с камня. Шекспир только однажды и только в «Короле Лире» прибегает к парадоксу чистого театра. Тот же театральный парадокс использует Ионеско в «Бескорыстном убийце».

В натуралистическом театре можно сыграть сцену убийства и сцену ужаса. Выстрел можно сделать из револьвера или {142} из пугача. Но в пантомиме нет разницы между револьвером и пугачом. В пантомиме вообще нет ни револьвера, ни пугача. Выстрел, как и смерть, — это только театр, только парабола, только знак.

Глостер, падающий на ровные плоские доски, разыгрывает одну из сцен великого моралите. Он уже не королевский сановник, которому выкололи глаза за проявленное к изгнанному королю милосердие. Дело происходит уже не в елизаветинской и не в кельтской Англии. Глостер — это Эвримэн[[209]](#footnote-196). Сцена превращается в средневековый *Theatrum Mundi*. Разыгрывается библейская притча о богаче, который стал нищим, и о человеке, который прозрел, когда ослеп. Эвримэн скитается по миру. В средневековых мистериях сама сцена также была пуста, но в глубине стояли четыре «*mansion*» — четыре арки, представляющие Землю, Чистилище, Небо и Ад. В шекспировском «Короле Лире» сцена пуста от начала и до конца, нет ничего, кроме ужасной земли. По ней совершает человек свой путь от колыбели до могилы. Тема «Короля Лира» — вопрос о смысле этих скитаний, о существовании или несуществовании Неба (Рая) и Ада.

С середины второго акта и до конца четвертого Шекспир развивает в «Короле Лире» библейскую тематику. Но эта новая Книга Иова и новый дантовский «Infernum» («Ад») были написаны на закате Возрождения. В шекспировском «Короле Лире» нет не только христианского Неба, нет в нем также и того неба, которое предвещали и в которое верили гуманисты. «Король Лир» — трагическая насмешка над всеми эсхатологиями, над небом, которое обещают на земле, и над Небом, которое обещают после смерти, над теодицеей[[210]](#footnote-197) христианской и над теодицеей светской, над космогонией и разумной историей, над богами, над доброй природой и над человеком, сотворенным «по образу и подобию». В «Короле Лире» рушатся обе системы ценностей: Средневековья и Ренессанса. Когда кончается эта гигантская пантомима, остается только окровавленная пустая земля. На этой земле, по которой прошла буря и оставила только камни, ведут свой яростный диалог Король, Шут, Слепец и Безумец.

{143} Слепой Глостер падает на пустой сцене. Его самоубийственный прыжок трагичен. Глостер находится на дне человеческого несчастья. На дне человеческого несчастья находится и его сын, который притворяется сумасшедшим Томом, чтобы спасти отца. Но пантомима, которую актеры показали на сцене, — гротескна. В ней есть что-то от цирка. Слепой Глостер, который взошел на несуществующую гору и опрокинулся на ровных досках, — клоун. Разыграна философская клоунада. Та самая клоунада, которую находим в современном театре.

Свист за левой кулисой.  
Человек не двигается.  
Разглядывает свои руки, ищет взглядом ножницы, находит их, берет, начинает стричь себе ногти, прерывает это занятие, задумывается, проводит пальцем по острию, вытирает его носовым платком, кладет ножницы и платок на малый куб, отворачивается, расстегивает воротничок и ощупывает свою обнаженную шею.  
Малый куб поднимается вверх и исчезает, унося ножницы, лассо и носовой платок.  
Человек оборачивается, хочет взять ножницы, что-то соображает и садится на большой куб.  
Большой куб наклоняется, сбрасывает человека на пол, поднимается вверх и исчезает.  
Человек лежит на боку, лицом к зрительному залу, с неподвижным взглядом.  
 (С. Беккет «Сцена без слов»)

«Сцена без слов» Беккета как бы замыкает пьесу «Эндшпиль» и является словно бы ее окончательной интерпретацией. Осколки характеров, действия и ситуации подверглись дальнейшему размыванию. Осталась только ситуация — универсальная парабола человеческой судьбы. Тотальная ситуация. Человек остается брошенным на пустой сцене. Он пробует убежать за кулисы, но его выталкивают обратно. Сверху на тросах опускается дерево с венчиком листьев, графин с водой, портновские ножницы и кубы. Человек пытается прятаться в тени листьев — дерево убегает, пытается схватить графин — графин поднимается вверх. Происходит попытка самоубийства. Самоубийство также невозможно: ветка сгибается и повисает вдоль ствола. Человек садится и размышляет. Снова опускаются графин и дерево. Человек уже не двигается.

{144} В этом эндшпиле «Эндшпиля» — то, что вне человека: боги, судьба, мир, — не безразлично к человеку, а насмешливо и злобно. Оно искушает. Все время искушает. То, что вне человека, — сильней его. Человек должен проиграть, он не может спастись от навязанной ему ситуации. Может только игнорировать ее. Отказаться от дальнейшей игры в прятки. Только благодаря возможности такого отказа — человек сильнее того, что вне его.

Нетрудно заметить явно библейский характер этой параболы. Это проявляется даже в метафоре: пальма, ее тень, вода. То, что здесь вне и над человеком, больше всего напоминает ветхозаветного Бога. Это и Книга Иова, только без оптимистического финала.

Новая Книга Иова выражена через буффонаду, через цирковую пантомиму. «Немая сцена» сыграна клоуном. Философская парабола может быть прочитана трагически и гротескно, но ее художественное выражение только гротескное. Самоубийство слепого Глостера — тот же цирковой кульбит, проделанный на пустой сцене. Ситуация Глостера и Эдгара трагична, но разыграна как пантомима, как классическая клоунада. Часто у Шекспира шуты перенимают жесты у королей и героев, но только в «Короле Лире» большие трагические сцены показаны через клоунаду.

Гротескна не только пантомима самоубийства. Ее сопровождает жестокий издевательский диалог. Слепой Глостер опускается на колени и молится:

О боги!  
Я самовольно покидаю жизнь.  
Бросаю бремя горестей без спросу.  
Когда б я дольше мог снести тоску  
Без тяжбы с вашей непреложной волей,  
Я б дал светильне жизни догореть  
В свой час самой. Благословите, боги,  
Эдгара, если жив он[[211]](#footnote-198).

{145} Самоубийство Глостера имеет смысл только в том случае, если существуют боги. Это протест против незаслуженных страданий и несправедливости мира. У протеста есть свой определенный адресат. Он апеллирует к эсхатологии. Если даже боги жестоки, они должны принять это самоубийство как благоразумность. Оно будет зачтено в окончательном расчете между богами и людьми. Оно обладает ценностью только относительно абсолюта.

Но если богов нет и нет в мире нравственного порядка, самоубийство Глостера ничего не меняет и ничего не решает. Оно всего лишь кувырок, проделанный на пустой сцене. Оно мнимое и неудачное не только в своем фактическом выполнении. Оно мнимое и неудачное в метафизическом плане. Тогда гротескна не только пантомима — гротескна вся ситуация. От начала и до конца. Как ожидание Годо, который не приходит.

ЭСТРАГОН. А если повеситься?  
ВЛАДИМИР. На чем?  
ЭСТРАГОН. У тебя нет веревки?  
ВЛАДИМИР. Нет.  
ЭСТРАГОН. Ну нет так нет.  
ВЛАДИМИР. Пойдем.  
ЭСТРАГОН. Подожди, у меня есть пояс.  
ВЛАДИМИР. Коротковат.  
ЭСТРАГОН. Потянешь меня за ноги.  
ВЛАДИМИР. А меня кто потянет?  
ЭСТРАГОН. В самом деле.  
ВЛАДИМИР. Все равно, покажи.

*Эстрагон развязывает бечевку, которая заменяет ему ремень. Брюки (очень широкие) падают до щиколоток. Оба разглядывают бечевку*.

На худой конец сойдет. Но выдержит ли?  
ЭСТРАГОН. Посмотрим. Подержи-ка.

*Берутся за концы и тянут. Бечевка рвется. Они чуть не падают*.

ВЛАДИМИР. Ни к черту.  
 (С. Беккет «В ожидании Годо», II)

Вот так и Глостер — упал и встал. Он прошел через попытку самоубийства. Не потряс мир. Ничего не изменилось. Комментарий Эдгара ироничен.

{146} Ведь он теперь в воображенье там,  
Где думал прекратить существованье[[212]](#footnote-199).

Если нет богов, самоубийство не имеет смысла. Смерть и так существует. Самоубийство не изменяет человеческую судьбу. Только ускоряет. Оно перестает быть протестом. Это лишь капитуляция, согласие с самой большой жестокостью мира: со смертью. Глостер наконец понял.

Отныне покорюсь  
Своей судьбе безропотно, покамест  
Она сама не скажет: «Уходи»[[213]](#footnote-200).

И еще раз, в последнем акте:

Зачем бежать? Сгнию на этом месте[[214]](#footnote-201).

Глостер с выколотыми глазами после своего гротескного самоубийства разговаривает с безумным Лиром. Эстрагон и Владимир ведут очень похожую беседу, прерываемую отчаянными воплями слепого Поццо, который упал и не может подняться. Легче всего Поццо и Глостер поняли бы друг друга:

Однажды я ослеп, когда-нибудь мы оглохнем, однажды мы родились, однажды умрем […] Бабы рожают верхом на могиле. Солнце светит всего минуту, а потом ночь, снова ночь.  
 («В ожидании Годо», II)

Шекспир сказал то же самое короче:

Человек  
Не властен в часе своего ухода  
И сроке своего прихода в мир.  
Но надо лишь всегда быть наготове[[215]](#footnote-202).

{147} Но еще короче сказал это Ионеско в «Бескорыстном убийце»: «Все мы умрем. Вот единственный серьезный вид отчуждения»[[216]](#footnote-203).

«*Ripeness is all*» («Зрелость — это все»). Шекспировское непереводимое *ripeness* — одновременно зрелость и готовность. Нужно дорасти до смерти. Только и всего.

### III

Тема «Короля Лира» — разложение и упадок мира. «Король Лир» начинается как Хроники: с раздела государства и отречения властителя, — и кончается как Хроники: провозглашением нового короля. Между прологом и эпилогом происходит гражданская война. Но, в отличие от исторических драм и трагедий, мир обратно не срастается. Нет в «Короле Лире» молодого и не ведающего сомнений Фортинбраса, который примет трон Дании, нет хладнокровного Октавиана, который станет Цезарем Августом, нет благородного Малькольма, который после преступлений Макбета «вернет ночам сон, а столам — яства». В эпилогах Хроник и трагедий новый властитель приглашал на коронацию. В «Короле Лире» новой коронации не будет. Эдгару уже некого на нее пригласить. Все убиты или умерли. Сбылось предчувствие Глостера: «Так и вселенная когда-нибудь придет, изнашиваясь, в разрушенье»[[217]](#footnote-204). Те, кто выжили — Эдгар, герцог Альбанский и Кент — как и Лир, превратились всего лишь в «разрушенные обломки природы».

Из двенадцати главных персонажей половина правы, половина неправы. Половина добрых, половина злых. Деление так же условно и абстрактно, как и в моралите. Но в этом моралите уничтожены будут все: благородные и неблагородные, преследуемые и преследователи, палачи и жертвы. Вивисекция будет продолжаться до тех пор, пока сцена не останется пуста. Разложение и упадок мира будет показан в двух планах, словно на двух разных аренах. Одну из них можно назвать ареной Макбета, другую — ареной Иова.

{148} Арена Макбета — это арена преступлений. Началось с детской сказочки о двух злых и одной доброй дочках. Добрая дочка погибнет, повешенная в тюрьме. Злые дочки также погибнут, но перед этим станут прелюбодейками, а одна из них мужеубийцей и отравительницей. Рвутся всякие узы, и будет разрушено все, что называется законом божеским, природным либо человеческим. Рассыплется весь общественный порядок — королевство и семья. Нет уже ни короля и подданных, ни отцов и детей, ни мужей и жен. Есть только крупные ренессансные хищники, пожирающие друг друга, «как чудища морские»[[218]](#footnote-205). Все сгущено, нарисовано резкими штрихами, характеры едва намечены. История мира обходится без психологии и без риторики. Она само действие. Стремительные эпизоды — только иллюстрация и пример; они выполняют функцию заставок или черной реалистической копии для арены Иова.

Ибо арена Иова — главная. На ней будут сыграны саркастические и шутовские моралите о человеческой судьбе. Но прежде все персонажи должны быть сорваны со своего места, вырваны из своей социальной ситуации и повержены вниз, до самого крайнего унижения. Они должны достичь дна. Падение — это не просто философская парабола, это как прыжок ослепленного Глостера в пропасть. Тема падения проводится Шекспиром упорно и последовательно и повторяется, по меньшей мере, четырехкратно. Падения одновременно физического и духовного, телесного и общественного.

В начале были — король, двор, министры, потом — только четверо нищих, блуждающие по дорогам под ветрами и дождями. Падение бывает медленным и резким: у Лира сначала остается свита из ста слуг, потом — из пятидесяти, потом — только из одного. Кент осужден на изгнание одним гневным жестом короля. Но процесс деградации всегда один и тот же. Отпадает все, что выделяет: звания, общественное положение, даже имя. Имена тоже не нужны. Каждый уже — лишь тень самого себя. Просто человек.

ЛИР  
Скажите, кто я? Видно, я не Лир?  
Не тот у Лира взгляд, не та походка. […]  
Скажите, кто я? Кто мне объяснит?

{149} ШУТ  
Тень Лира[[219]](#footnote-206).

И еще раз тот же вопрос и тот же ответ. Изгнанный Кент переодетым возвращается к своему королю.

ЛИР  
Ты кто такой?

КЕНТ  
Человек[[220]](#footnote-207).

У голого человека нет имени. Прежде чем начнется моралите, все должны стать голыми. Голыми, как черви.

Тогда Иов встал, и разодрал верхнюю одежду свою, остриг голову свою, и пал на землю и поклонился, и сказал: наг я вышел из чрева матери моей, наг и возвращусь.  
 (Книга Иова, I, 20 – 21)

Библейская образность в этой новой Книге Иова не случайность. Эдгар говорит:

И полуголым выйду в непогоду  
Навстречу вихрю[[221]](#footnote-208).

И этот мотив упорно и последовательно возвращается:

Вчера я видел в бурю  
Такого же. «Подобный человек —  
Как червь», — подумал я…[[222]](#footnote-209)

{150} Падение — это страдание и пытка. Пытка может быть физической или духовной, или физической и духовной вместе. Лир утратит рассудок, Кент будет закован в цепи, Глостер будет ослеплен и пройдет через самоубийство. Чтобы человек стал голым или, вернее, чтобы он стал только человеком, недостаточно отобрать у него имя, общественное положение и вытравить из него характер. Нужно его еще покалечить и учинить над ним расправу, морально и физически. Превратить, как короля Лира, в «разрушенный обломок природы» и только тогда спросить, кто он. Новый, ренессансный Иов способен оценить арену Макбета.

Анджей Фалькевич этот процесс расправы над человеком увидел не у Шекспира, а в литературе и современном театре[[223]](#footnote-210) [[224]](#endnote-16). Он сравнивал его с очисткой луковицы. Снимается шелуха, потом по очереди отделяются кольца. Где кончается луковица и что в середине? От слепца остается человек, от безумца — человек, от сумасшедшего старика — человек. Только человек. То «ничто», которое страдает, пытается придать страданию смысл или достоинство, бунтует либо смиряется со своим страданием и должно умереть.

О боги! Разве был я вправе  
Сказать, что я достиг предела мук?  
Ближайший миг прибавил мне страданья. […]  
И хуже может стать.  
Пока мы стонем: «Вытерпеть нет силы»,  
Еще на деле в силах мы терпеть[[225]](#footnote-211).

Очень похоже разговаривают между собой Владимир и Эстрагон. Они говорят невнятицу, но в этой невнятице — обломки той же эсхатологии.

ВЛАДИМИР. Мы уже не рискуем мыслить.  
ЭСТРАГОН. Так на что мы жалуемся?  
ВЛАДИМИР. Мыслить — это еще не самое скверное.  
ЭСТРАГОН. Наверное, наверное, но это уже то.  
{151} ВЛАДИМИР. Что значит — уже то?  
ЭСТРАГОН. Да то и есть, задаем друг другу вопросы.  
ВЛАДИМИР. Что ты понимаешь под этим: «уже то»?  
ЭСТРАГОН. Уже то, по меньшей мере.  
ВЛАДИМИР. Разумеется.  
ЭСТРАГОН. Ну и? А хоть бы и признали себя счастливыми?  
ВЛАДИМИР. Это ужасно, что мы мыслили.

Поццо прекрасен и великолепен, когда в первой части «В ожидании Годо» тащит за собой на веревке изголодавшегося Лакки. Они еще господин и слуга, эксплуататор и эксплуатируемый. Появляются во второй раз: Поццо ослеп, а Лакки онемел. Их соединяет все та же веревка. Но они уже только люди.

В наш век слепцам безумцы вожаки[[226]](#footnote-212).

Почти как на знаменитой картине Брейгеля, Эдгар ведет ослепленного Глостера к пропасти в Дувр. Именно это — тема «Эндшпиля», которую Беккет первым вычитал из «Короля Лира», выпарил из всего действия, из всего, что на поверхности, и повторил во всей обнаженности.

Клов не может сесть, слепой Хамм не может встать и передвигается только в своем кресле на колесиках. Мочится при помощи катетера. Нелл и Нагг «потеряли ноги» и доживают свой век в мусорных баках. Но Хамм остается господином, его кресло на колесиках напоминает трон. В лондонской постановке он был одет в вылинявший пурпур и обтирал лицо багровым платком. Он был, как и Король Лир, — свергнутым бессильным тираном, «разрушенным обломком природы». Он был Королем Лиром из четвертого акта, когда тот встречает ослепленного Глостера и после длинного бурного монолога велит снять с себя тесные сапоги. Такие же тесные сапоги, которые снимет при открытии занавеса первый из клоунов «В ожидании Годо».

Это именно то «раздевание луковицы», шекспировское и современное, жестокое и саркастичное. «Раздевание луковицы» до конца, до того «ничто», которое страдает. Это и есть тема падения. Завершена редукция понятия «человек», и все {152} ситуации приведены к единой и окончательной, тотальной и обобщенной человеческой судьбе. На вопрос Владимира: «Что в этом чемодане?» — слепой Поццо отвечает: «Песок». Клов в «Эндшпиле» поднимает крышку бака, чтобы посмотреть, что происходит с Наггом. И сообщает: «Плачет». На что Хамм говорит: «Значит, он жив»[[227]](#footnote-213).

Плачет — значит живет. Английские критики приняли это как ответ Беккета на картезианскую формулу человека, которая также являлась редукцией. Беккет, однако, просто повторяет за Шекспиром:

В слезах явились мы на свет… […]  
Мы плакали, пришедши в мир,  
На это представление с шутами[[228]](#footnote-214).

Мир реален, и сапоги, в самом деле, жмут. Страдание тоже реально. Однако требование человеческого обломка, только что бесповоротно осудившего мир, чтобы ему сняли жмущие сапоги, комично. Так же, как комичен кувырок слепого Глостера на пустой и ровной сцене.

Библейский Иов — тоже обломок человека. Но этот обломок человека все время беседует с Богом. Проклинает, злословит, поносит. В конце признает правоту Бога. Он оправдал свои страдания, придал им достоинство. Включил их в порядок метафизический и абсолютный. Книга Иова была театром жрецов. В обоих «эндшпилях» — шекспировском и беккетовском — Книга Иова разыгрывается шутами. Но и в ней взывают к богам. Все: Лир, Глостер, Кент, даже герцог Альбанский. С самого начала, с первых сцен:

Клянусь Юпитером, что нет!  
Клянусь Юноною, что да[[229]](#footnote-215).

Сначала у богов греческие имена. Потом они уже просто боги, великие и страшные судьи, там, наверху, которые рано {153} или поздно обязаны вмешаться. Но боги не вмешиваются. Они молчат. Постепенно тон становится все более саркастичным. Все смешнее становится человеческий обломок, взывающий к Богу. Сцены становятся более жестокими, но одновременно более шутовскими:

Боги, боги, старику  
Рвать бороду![[230]](#footnote-216)

Поражения, страдания, жестокость имеют смысл, даже когда боги жестоки. Еще и тогда. Это последний теологический шанс оправдания страданий. Об этом хорошо знал библейский Иов. Он стенал, обращаясь к Богу:

Если бичом вдруг умерщвляет Он, истреблению невинных смеется.  
 (Книга Иова, IX, 23.)

Кроме справедливого Бога всегда можно еще помянуть Бога несправедливого. Глостер говорит, когда ему выкололи глаза:

Как мухам дети в шутку,  
Нам боги любят крылья обрывать[[231]](#footnote-217).

Лишь бы боги были. Тогда все еще можно спасти.

Внимай сему, Иов; стой и разумевай чудные дела Божий.  
 (Книга Иова, XXXVII, 14.)

Библия — главный источник Беккета. Это ведь диалоги из «Эндшпиля»:

КЛОВ. Мне говорили: Вот оно, стой, выше голову, полюбуйся на эту красоту. На этот порядок! Мне говорили: Ну вот, ты же не грязное животное, пораскинь-ка мозгами и сам убедишься, как сразу все станет ясно. И просто! Мне говорили: Смертельно раненные! Как искусно за ними ухаживают. (Пауза.) Иной раз я говорю себе — Клов, надо еще лучше научиться терпеть, если хочешь, чтобы им надоело тобой помыкать — {154} когда-нибудь. Иной раз я говорю себе — Клов, постарайся еще лучше приноровиться, если хочешь, чтобы тебя отпустили — когда-нибудь[[232]](#footnote-218).

Клов — клоун, но более несчастный, чем Хамм. Бормотанье Клова еще эсхатологично, как бормотанье Лакки в «Ожидании Годо». В этом диалоге человеческих обломков один Хамм понимал шутовство любого страдания. Для эсхатологии у него один ответ: «Не пукать выше собственной дырки!» Обе пары — Поццо, который ослеп, и Лакки, который онемел; Хамм, который не может встать, и Клов, который не может сесть, — взяты из «эндшпиля» «Короля Лира»:

ЛИР  
 Читай!

ГЛОСТЕР  
Пустыми впадинами глаз? […]

ЛИР  
Чудак! Чтобы видеть ход вещей на свете, не надо глаз.  
Смотри ушами[[233]](#footnote-219).

Параболы эти — библейские. Слепцы видят ясно, сумасшедшие говорят правду. В конце сумасшедшие — все. «Их по меньшей мере четверо, — пишет Камю, — один по профессии, другой по собственному выбору, двое из-за мучений, через которые прошли; четыре растерзанных тела, четыре непостижимых лица одной судьбы»[[234]](#endnote-17). Шут сопровождает Лира на пути сквозь холодную ночь безумия. Эдгар проводит слепца Глостера через гротескное самоубийство. Ответ на обращения Лира к богам — скатологические остроты Шута, на молитвы Глостера — шутовская демонология Эдгара:

Фратеретто зовет меня. Он говорит, что Нерон промышляет рыбачеством у озера тьмы на том свете. Молись, дурачок, и остерегайся {155} нечистого. […] Злой дух кусает меня в спину! […] Мрр, мрр! Это кошка — серая[[235]](#footnote-220).

Но демонология Эдгара — всего лишь пародия на современные египетские сонники и книги о колдуньях, большая и грубая издевка. Издевка над самим собой, над ареной Иова, над Иовом, беседующим с Богом. Потому что над ареной Иова возвышается в «Короле Лире» только арена Макбета. На ней убивают, режут и истязают друг друга, спариваются, затаскивают в постель и делят королевства. Перспектива Иова, который перестал разговаривать с Богом, — это арена шутов. Тех шутов, которые еще не знают, что они шуты.

ЛИР  
Да, да. Ведь я король, не забывайте!  
Вы помните ли это, господа?

ПРИДВОРНЫЙ  
Вы — повелитель наш. Мы вам послушны.

ЛИР  
Тогда другое дело. Чтобы поймать счастье, надо уметь бегать. Прыг, прыг, прыг…[[236]](#footnote-221)

Наступил час прозрения. Лир наконец все понял. Так же, как понял слепой Хамм, прикованный к своему трону на колесиках. И так же, как понял Поццо, когда ослеп и перевернулся на своих чемоданах, в которых не было ничего, кроме песка:

ПОЦЦО. В один прекрасный день я проснулся слепым, как судьба.  
ВЛАДИМИР. И когда это было?  
ПОЦЦО. Не знаю. […] Не оставите ли вы меня в покое со своими идиотскими вопросами насчет времени? Это бессмысленно.  
 («В ожидании Годо», II.)

{156} Король Лир заканчивает свою последнюю безумную тираду:

Нет спасенья?  
Я пленник? Да, судьба играет мной[[237]](#footnote-222).

Через минуту он, подскакивая, убежит со сцены. Но перед тем еще велит снять с него сапоги, которые жмут. Он уже шут, он может себе это позволить. На арене Иова четырьмя шутами сыграна старая средневековая *соти*[[238]](#footnote-223) о разложении и упадке мира. Но в обоих «эндшпилях», шекспировском и беккетовском, рухнул современный мир: Ренессанса и наш. Исчисление очень похоже.

### IV

Первым шутом был Арлекин. В нем что-то от животного, от фауны и дьявола; поэтому он носит черную маску. Он двоится и троится, он трансформатор. Ему удается не подчиняться обычным законам пространства и времени. Он мгновенно меняет облик, может быть сразу в нескольких местах; он демон движения. В «Слуге двух господ» Гольдони, поставленном Миланским *Piccolo Teatro*, Арлекин садился на краю платформы из досок, вырывал у себя волос из головы, вытягивал его и укорачивал, протягивал сквозь уши или ставил себе на нос и удерживал неподвижным и выпрямленным. Арлекин — иллюзионист-манипулятор. Этот слуга на самом деле не служит никому и всех водит вокруг пальца. Насмехается над купцами и над влюбленными, над маркизами и солдатами. Высмеивает любовь и честолюбие, власть и деньги. Он умнее своих хозяев, хотя кажется только более ловким. Он независим, ибо понял, что мир — это клоунада.

Пэк из «Сна в летнюю ночь» — это маленький дух из английского фольклора, Добрый Малый Робин. Но он — и Арлекин из ренессансной комедии *dell’arte*. Он трансформатор, манипулятор и режиссер комедии ошибок. Он перемешивает пары влюбленных и делает так, что прекрасная Титания ласкает {157} голову осла. По сути дела, он осмеивает их всех: Титанию и Оберона, Гермию и Лизандра, Елену и Деметрия. Он разыгрывает клоунаду любви. Он — совпадение, судьба, случай. Случай иногда воплощает в себе иронию, но сам этого не знает. Пэк проказничает. При этом не ведает, что натворил. Поэтому он может на сцене кувыркаться. Как Арлекин.

Шутовство — это и философия, и профессия. Оселок и Фесте — шуты уже профессиональные. Они выступают в костюме шутов, они на службе у герцога. Они не перестали быть Арлекинами и не пренебрегают пантомимой. Но они уже не режиссируют представление, даже не принимают в нем участия — они лишь комментируют его. Поэтому они саркастичны и едки. Ситуация шута двузначна и внутренне противоречива. Это противоречие между профессией и философией. Профессия шута, так же как профессия интеллектуала, в том, что он развлекает; его философия — в том, что он говорит правду, демистифицирует. У шута в «Короле Лире» нет даже имени, он просто шут, чистый шут. Но это первый шут, который осознает ситуацию шута:

ШУТ. Найми мне, дяденька, учителя. Я хочу научиться врать.  
ЛИР. Если ты будешь врать, я тебя выпорю.  
ШУТ. Как странно, что между тобой и дочерьми нет ничего общего. Они грозятся отхлестать меня за правду, ты — за ложь, а иногда меня бьют за то, что я отмалчиваюсь. Лучше быть чем угодно, только не шутом. И однако я бы не хотел быть тобою, дяденька. Ты обкорнал свой ум с обеих сторон и ничего не оставил в середке[[239]](#footnote-224).

Шут, который сам признал себя шутом, который согласился с тем, что он всего лишь шут на службе у герцога, — перестает быть шутом. Но предпосылкой философии шута является тезис, что шутами являются все, и самый большой шут — это тот, кто не знает, что он шут: сам герцог. Поэтому шут {158} должен делать шутов из других. Иначе он не шут. Шут подвергается отчуждению, поскольку он шут, но в то же время он не может согласиться с отчуждением — он осознает его и отвергает. Шут находится в общественной ситуации внебрачного ребенка, в том смысле, в каком ее не раз описывал Сартр. Незаконнорожденный до тех пор остается незаконнорожденным, пока мирится со своей судьбой незаконнорожденного, пока принимает ее как неизбежность. Незаконнорожденный перестает быть таковым, когда сам себя не признает незаконнорожденным. Но тогда незаконнорожденный должен опровергнуть деление на незаконных и законных детей. Тогда он выступает против основ общественного порядка или, по крайней мере, демистифицирует их. Шута хотят ограничить ролью шута, приклеить к нему навсегда «бирку» шута — но он ее не принимает; он к этой «бирке» постоянно что-то добавляет:

ЛИР. Ты зовешь меня дураком, голубчик?  
ШУТ. Остальные титулы ты роздал. А это — природный.  
КЕНТ. Это совсем не так глупо, милорд.  
ШУТ. Нет, быть совсем глупым мне не позволили бы из зависти. Если бы я взял монополию на глупость, лорды и вельможи пожелали бы вступить в пай со мной, да и знатные дамы тоже захотели бы урвать кусочек[[240]](#footnote-225).

Так начинается театр шутов, разыгранный на арене Иова. Шут в первой же сцене жертвует свой шутовской колпак Лиру. Потому что клоунада — это не только философия, но и театр. Именно такой театр, как в «Короле Лире» для нас наиболее современен. Нужно только прочитать его и увидеть, содрать с «Короля Лира» весь романтический и натуралистический стаффаж[[241]](#footnote-226), оперу и мелодраму об изгнанном дочерьми старике, обезумевшем от горя и блуждающем в бурю с непокрытой головой. В этом безумстве прослеживается — как и у Гамлета — {159} система. Безумие в «Короле Лире» — философия, переход на шутовские позиции.

«Шут — это тот, — пишет Лешек Колаковски, — кто, хотя и вращается в порядочном обществе, но не принадлежит к нему и говорит ему дерзости; кто подвергает сомнению все, что выходит за рамки очевидного; он не мог бы этого делать, если бы сам принадлежал к порядочному обществу — тогда он мог бы, самое большее, быть салонным грубияном: шут должен быть вне порядочного общества, смотреть на него со стороны, чтобы раскрыть не-очевидность его очевидности и не-абсолютность его абсолютности; вместе с тем он должен вращаться в порядочном обществе, чтобы знать его святыни и иметь возможность говорить ему дерзости. […] Философия шутов — это философия, которая в каждую эпоху разоблачает сомнительность того, что считается наиболее незыблемым, выявляет противоречия в том, что кажется ясным и очевидным, выставляет на посмешище бесспорность здравого смысла и усматривает истину в абсурд ах…»[[242]](#footnote-227) [[243]](#endnote-18)

Вернемся к «Королю Лиру»:

ШУТ. Дай мне яйцо, дяденька, а я дам тебе за то два венчика.  
ЛИР. Какие это такие два венчика?  
ШУТ. А вот какие. Яйцо я разрежу пополам, содержимое съем, а из половинок скорлупы выйдут два венчика. Когда ты расколол свой венец надвое и отдал обе половинки, ты взвалил осла себе на спину, чтобы перенести его через грязь. […] А теперь ты нуль без цифры. Я и то сейчас больше тебя. Я хоть шут, на худой конец, а ты совершенное ничто[[244]](#footnote-228).

Ричард II, когда у него сорвали корону с головы, захотел, чтобы ему подали зеркало; посмотрел в него и разбил. Он увидел в зеркале свое лицо. Не изменившееся. То самое, которое принадлежало и Ричарду-королю. Это его поразило. В «Короле Лире» низложение властителя происходит постепенно, шаг за шагом, Лир разделил королевство и отдал власть, но хотел и дальше оставаться королем. Он верил, что король не может перестать быть {160} королем, как солнце не может перестать светить. Он верил в чистое величие, в чистую идею короля. В исторических трагедиях десакрализация величия осуществляется ударом кинжала или грубым срыванием короны с головы живого властителя. В «Короле Лире» десакрализацию величия совершает Шут.

Лир и Глостер — эсхатологи, они судорожно настаивают на существовании абсолютов. Апеллируют к богам, верят в справедливость, ссылаются на законы природы. Они уже покинули арену Макбета, но остаются и дальше ее пленниками. Только Шут за пределами и арены Макбета, и арены Иова. Он смотрит извне и не является идеологом. Отвергает любую видимость: закона, справедливости, моральных принципов. Он видит обнаженное насилие, обнаженную жестокость и обнаженную похоть. Он лишен иллюзий и не ищет утешения в мнимой реальности естественного или сверхъестественного порядка, при котором зло будет наказано, а добро вознаграждено. Король Лир, который цепляется за фикцию величия, для него смешон. И тем смешнее, чем больше тот не замечает собственной комичности. Но Шут не покидает своего комичного, свергнутого короля и сопровождает его на пути к безумию. Шут не наивный рационалист. Шут знает, что единственное подлинное безумие — это признание окружающего мира разумным. Феодальный порядок — абсурден, и только в категориях абсурда можно его описать. Мир стоит на голове.

Когда попов пахать заставят,  
Трактирщик пива не разбавит […]  
Закладчик бросит деньги в яму,  
Развратник станет строить храмы, —  
Тогда придет конец времен,  
И пошатнется Альбион,  
И сделается общей модой  
Ходить ногами в эти годы[[245]](#footnote-229).

Гамлет убегал в безумие не только затем, чтобы сбить с толку доносчиков и обмануть Клавдия. Безумие было для него {161} также философией, критикой чистого разума, великой издевкой над миром, который сошел с рельсов. Шут перенимает язык Гамлета из сцен, в которых тот изображал безумие. Ничего уже в нем не осталось от греческой и римской риторики, которой так охотно пользовался Ренессанс, от холодного и сдержанного безразличия Сенеки перед лицом неотвратимого предопределения. Лир, Глостер, Кент, герцог Альбанский — еще занимаются риторикой. Язык Шута — другой. В нем масса библейских пародийных аллюзий и перевернутых средневековых парабол. Есть в нем и привкус прекрасного сюрреализма барокко, и внезапные скачки воображения, постоянные сгущения и сокращения, грубость, вульгаризмы и скатологические сравнения. Стишки шута похожи на шуточные прибаутки. Шут прибегает к абсурдным остротам, использует диалектику и парадоксы. Язык Шута — это язык современного гротеска. Гротеска, который выявляет абсурд очевидного и абсурд абсолюта посредством великого и всеобщего *reductio ad absurdum*[[246]](#footnote-230).

ЛИР. Как больно бьется сердце! Тише, тише!  
ШУТ. Прикрикни на него, дяденька, как стряпуха на угрей, которых она живьем запекала в тесто. Она щелкала их палкой по головам и кричала: «Не высовывайтесь, проказники!» А ее брат так любил свою лошадь, что кормил ее сеном с маслом[[247]](#footnote-231).

Шут появляется на сцене, когда начинается падение Лира. И исчезает к концу третьего действия. «Пойду спать в полдень»[[248]](#footnote-232). Это его последние слова. Больше он не появится. Шут уже не нужен. Король Лир прошел школу шутовской философии. Когда он встречает Глостера в последний раз, то уже разговаривает языком Шута и смотрит на арену Макбета так, как смотрел на нее Шут:

Послушать их, так я — все что угодно. Но это ложь. Я не заговорен от лихорадки[[249]](#footnote-233).

## **{****162}** Пусть Рим размоют волны Тибра!

… ликторы-скоты

Нам свяжут руки, словно потаскушкам;

Ватага шелудивых рифмоплетов

Ославит нас в куплетах площадных;

Импровизаторы-комедианты

Изобразят разгул александрийский[[250]](#footnote-234).

Экспозиция «Антония и Клеопатры» относится к прекраснейшим даже среди шекспировских экспозиций. Она молниеносна, и в ней дается сразу все. Тема, персонажи, мир, в котором они живут, и масштаб трагедии. Знаменитые любовники еще не появились. На сцене — только друзья Антония. Они беседуют:

Взгляни получше, —  
Вот он, один из трех столпов вселенной,  
Который добровольно поступил  
В шуты к публичной девке. Полюбуйся![[251]](#footnote-235)

Входят Антоний и Клеопатра. И начинается неистовый диалог, без единого пустого места:

КЛЕОПАТРА  
Любовь? Насколько ж велика она?

АНТОНИЙ  
Любовь ничтожна, если ей есть мера.

{163} КЛЕОПАТРА  
Но я хочу найти ее границы.

АНТОНИЙ  
Ищи их за пределами вселенной[[252]](#footnote-236).

И сразу, в ту же минуту, не допуская ни на миг спада напряжения, входит Гонец. Он произносит одну фразу. Всего три слова: «Новости из Рима». Еще несколько стремительных реплик, еще несколько стихотворных строк — и Антоний взрывается. Бросает вызов миру:

Пусть будет Рим размыт волнами Тибра!  
Пусть рухнет свод воздвигнутой державы!  
Мой дом отныне здесь. Все царства — прах.  
Земля — навоз; равно дает он пищу  
Скотам и людям. Но величье жизни —  
В любви[[253]](#footnote-237).

Так могла начинаться трагедия Расина. Но риторика резко снижена, предельно сжата. Не дает ни секунды передышки. Только тема и климат трагедии — расиновские. Царственные любовники, земля и небо. Земля, на которой они не могут уместиться, и небо, которое не могут изменить. Мир враждебен им. Земля и небо должны рухнуть, чтобы любовь победила. Но земля и небо сильнее Антония и Клеопатры. Царственные любовники должны сдаться либо избрать смерть.

Одной этой ситуации хватило бы Расину на целую трагедию. И ему хватило бы одного зала во дворце Клеопатры. Там разыгралось бы действие от первой до последней сцены. Расину {164} хватило бы гонца из Рима и нескольких приверженцев для Антония и Клеопатры. Мир настиг бы их в этом зале. Над ним простиралось бы суровое небо, пустое, неизменное и безмолвное. На протяжении пяти актов исчерпаны были бы и продискутированы все возможности побега и бунта. Гонец несколько раз прибывал бы из Рима. И каждый раз требовал бы возвращения Антония. Мир был бы таким же жестоким, как небо, и, как небо, немилосердным. Трагедия могла бы разыгрываться на протяжении двенадцати часов, или шести, или одного часа. По существу, она разыгрывалась бы вне времени. *Hic et nunc*[[254]](#footnote-238). Всю историю, все события, все, что вне самой трагедии, рассказали бы приверженцы. Для Расина важны были бы только Антоний и Клеопатра, а может, даже одна Клеопатра. Вся трагедия была бы сведена к последнему часу выбора, к тому единственному часу, когда Антоний и Клеопатра решаются на смерть.

Время, пространство и история для Расина — это лишь понятия, абстрактные знаки. Как у Канта: «Звездное небо надо мной, нравственный закон во мне». Только герои Расина бунтуют против закона, и этот закон их убивает. Шекспировская трагедия об Антонии и Клеопатре охватывает десять лет, и место ее действия — весь исторический мир. Пространство — даже более материально, чем в других трагедиях Шекспира. Шекспировская сцена — это всегда мир. Но здесь мир — не метафора, он конкретен и дифференцирован, он историчен и географичен. Местом действия являются поочередно: Александрия, Рим, Сицилия, поле битвы под Акциумом, потом Афины, снова Рим и Египет. Это не просто названия. Этот мир густо населен людьми, предметами, событиями, как на огромных полотнах Рубенса, в нем нет пустот. В центре — великие любовники, в гневе, в любви, в отчаянии осыпающие друг друга бранью или сжигающие себя в объятиях. Но тут же, рядом с ними: военачальники, наместники, солдаты, послы, скопцы, придворные, шествия невольников и военные парады, столы, прогибающиеся от мяса и вина, корабли и галеры, пиры и марши, совещания и великие битвы, моря, пески, улицы Рима, пейзажи и архитектура, крики и музыка.

Этот мир историчен, но не только потому, что Шекспир в основном остается верным фактам и датам. История в «Антонии {165} и Клеопатре» присутствует не только на правах анекдота, имена военачальников и географические названия взяты из Плутарха. Но мир Плутарха по сравнению с шекспировским — плоский. Герои и история сосуществуют в нем. Бок о бок. У Шекспира сама история — драма. Цезарь уничтожил Помпея, Брут убил Цезаря, Антоний сломил Брута. Три человека поделили между собой мир: Антоний, Октавий, который взял имя Цезаря, и Лепид. Против них восстал Секст Помпеи, сын великого Помпея. Антоний через своих послов приказал убить Помпея. Цезарь Младший арестовал и приказал убить Лепида. Осталось только двое:

Теперь у мира две звериных пасти.  
И сколько ты им пищи ни бросай,  
Одна из них другую загрызет[[255]](#footnote-239).

Это и есть Шекспир. Мир разнороден и многообразен, но мир мал. Слишком мал для трех властителей. Слишком мал даже для двух. Один должен погибнуть — Антоний или Цезарь. «Антоний и Клеопатра» — это трагедия о ничтожности мира. Этого не было у Плутарха. У Плутарха мир не трагичен. Вожди и правители — злые или добрые, глупые или мудрые, неистовые или рассудительные. Антоний был неистов и проиграл. Цезарь Младший был рассудителен и победил. История бывает жестокой, потому что жестокими бывают тираны. Но мир устроен разумно, в конце концов побеждают добродетель и здравый смысл. Мир — велик.

В «Антонии и Клеопатре» мир ничтожен. Он кажется намного меньше, чем у Плутарха. Он тесный, и все в нем скучено. Гонец говорит:

Славный Цезарь!  
Приказ исполнен. Вести с рубежей  
К тебе стекаться будут ежечасно[[256]](#footnote-240).

{166} Этой фразы у Плутарха тоже нет. Шекспир не только читал «Сравнительные жизнеописания» в современном ему переводе Норта. Он смотрел на мир сквозь опыт позднего Ренессанса. В «Антонии и Клеопатре» солнце еще вращается вокруг земли, но земля — это уже только маленький шарик, малозначимый и затерянный в мироздании.

Его лицо так лучезарно было,  
Как небосвод, где солнце и луна  
Свершают путь свой, освещая жалкий  
Кружок земли…[[257]](#footnote-241)

Мир мал, ибо нельзя от него бежать. Мир мал, ибо его можно захватить. Мир мал, ибо достаточно случая, услужливой руки, меткого удара, чтобы стать номером первым. Их трое, поделивших мир между собой. Четвертый, который хотел им воспротивиться, уже смирился. Он задает пир, приглашает всю троицу на свою галеру. Они пьют. Первым напился Лепид. Свалился на палубу. Слуга взваливает его себе на плечи и выносит «опору мира». Офицеры смотрят на своих военачальников:

ЭНОБАРБ  
Несет он треть вселенной.

МЕНАС  
Ну и пьяна же эта треть[[258]](#footnote-242).

Это первая из конфронтации. Но на этой самой галере происходит вторая конфронтация, более жестокая и резкая. Когда триумвиры уже пьяны, Помпея отзывает с пира его приспешник. Он предлагает поднять паруса на галере и перерезать горло трем властелинам мира.

Это одна из величайших сцен в «Антонии и Клеопатре». И опять же сцена не вычитана у Плутарха, а взята напрямую {167} из опыта Ренессанса. Она поражает своей современностью. Помпеи отказывает. Но как отказывает? С упреком, что Менас не сделал это сам, что испрашивает согласия прежде, а не после свершения:

Зря болтаешь  
О том, что надо было сделать молча.  
Такой поступок для меня — злодейство,  
А для тебя — служенье господину[[259]](#footnote-243).

Герои Расина обладают полной свободой выбора; небо всегда молчит, мир для них не существует. Есть только они. Их пожирает страсть, но они прозрачны для самих себя. Поступок — позади или впереди, он относится к событиям, предшествовавшим трагедии, или будет совершен в ее последней сцене. Они переваривают его в себе в течение пяти актов. Готовятся к нему, как к прыжку в пропасть. Выворачивают его на все стороны в полномерном александрийском стихе. И этот александрийский стих никогда не будет нарушен. Герои полны достоинства и прозрачны, как александрийский стих.

Шекспировские персонажи, может быть, за исключением одного Гамлета, являются загадкой и неожиданностью для самих себя. Героев обуревают страсти, но происходит это иначе, чем у Расина. Мир — враждебен, он припирает их к стене постоянно и беспрерывно, от первой до последней сцены. Они тоже делают выбор, но выбор — через действие. Они целиком погружены в конкретность. Тема «Антония и Клеопатры» — расиновская, честь и любовь невозможно примирить с борьбой за власть, которая является материей истории. Но ни мир, ни борьба за власть здесь не абстракция. Герои мечутся, как большие звери в клетке. Клетка все теснее, и метания все стремительней.

Клеопатре двадцать девять лет, когда трагедия начинается, и тридцать девять — когда кончается. Антонию сорок три года в первой сцене и пятьдесят три — в последней. Это не просто нейтральная хронология. «Ромео и Джульетта» — трагедия первой любви. Страстной, самозабвенной. Для пары {168} юных влюбленных мир не существует. Может быть, поэтому они так легко выбирают смерть. «Антоний и Клеопатра» — это история любви взрослых людей. Даже объятия их отдают горечью. Они знают, что их любовь — это вызов, а за вызов приходится платить. В любви царственных любовников изначально таится зерно ненависти. Ни Антоний, ни Клеопатра не желают отказаться от внутренней свободы, они принимают любовь как принуждение. Каждый стремится доминировать над партнером.

Антоний отрывает себя от Клеопатры, возвращается в Рим, заключает брак по расчету; он борется, но не с собой; он борется за господство над миром. Потом снова возвращается в Египет, терпит поражение, он разбит наголову. Клеопатра хочет удержать Антония и сохранить для себя Египет. Она взвешивает все шансы, перебирает все возможности, она отважна и труслива, она преданна и готова предать, если будет вынуждена, если сможет продать себя новому Цезарю и спасти царство. В шекспировском мире даже властители не обладают свободой выбора; история — не абстрактное понятие, а практика, механизм. Клеопатра проигрывает, как и Антоний; проигрывает не в страсти — она проигрывает как царица. Она может лишь стать пленницей нового Цезаря и участвовать в его триумфе как главная диковинка.

Клеопатра может остаться с Антонием. Но Клеопатра любит Антония — одну из опор мира, непобедимого полководца. Антоний, который проиграл, который потерпел поражение, — не Антоний. Антоний может остаться с Клеопатрой. Но Антоний любит Клеопатру — божество Нила. Клеопатра, которая станет пленницей Цезаря, на которую будут показывать пальцами на улицах Рима, — уже не Клеопатра.

Антоний и Клеопатра делают окончательный выбор только после поражения. Именно тот выбор, который у Расина был бы сам по себе темой пяти актов трагедии. У Шекспира выбор этот вынужденный. Но вынужденный выбор не отнимает у героев величия. Антоний и Клеопатра становятся великими любовниками только в четвертом и пятом актах. И не просто великими любовниками. Они выносят приговор миру. В конце возвращается тема экспозиции. Земля и небо малы для любви. Слова Антония повторит перед смертью Клеопатра:

{169} Властитель мира Цезарь жалок мне […]  
Велик же тот, кто волею своей  
Все оборвал; кто обуздал случайность,  
Остановил движенье и уснул,  
Чтобы забыть навеки вкус навоза,  
Питающего нищих и царей[[260]](#footnote-244).

В «Ричарде III» целое королевство, оказывается, стоит меньше, чем конь. Борзый конь позволяет уйти живым. Антоний и Клеопатра не хотят бежать, и им некуда бежать. «Все царства — прах». В обеих великих трагедиях властитель и властители осуждены. Бесповоротно! Когда у Расина герой убивает себя, кончается трагедия и одновременно перестают существовать мир и история. В сущности, мир и история не существовали с самого начала. Когда кончают с собой Антоний и Клеопатра, трагедия заканчивается, но история и мир продолжаются. Погребальную речь над трупами Антония и Клеопатры произносит победитель смертельного триумвирата — Октавий, будущий Август Цезарь. Очень похожую речь над останками Гамлета произносит Фортинбрас. Он еще говорит, но сцена уже пуста. Все великие ушли. И мир стал плоским.

## **{****170}** «Кориолан», или О шекспировских противоречиях

Ты честно служил отечеству, но служба твоя не была честной. […] Для его врагов ты был бичом, а для его друзей — скорпионом: ты никогда не любил простого народа[[261]](#footnote-245).

(«Кориолан»)

### I

Из значительных шекспировских пьес «Кориолан», пожалуй, ставился на сцене реже других. К нему обращались лишь редкие энтузиасты и поклонники. Среди них, правда, — Колридж и Суинберн, Брехт[[262]](#endnote-19) и Леон Шиллер. Но чаще он отталкивал, возмущал или, в лучшем случае, воспринимался холодно. Трагедия не снискала успеха ни при жизни Шекспира, ни в течение последующих трех столетий, вплоть до нашего времени. Иногда ее называли «голой трагедией» или монодрамой. Нет в «Кориолане» ни упоительной поэзии, ни музыки сфер. Нет великих любовников и блестящих шутов, бушующих стихий и чудовищ, зачатых в воображении, но более реальных в действительности. Есть только историческая хроника, отжатая от воды и резко драматизированная. И монументальный герой, способный пробуждать любые чувства, только не симпатию.

Однако «Кориолан» лишь кажется монодрамой. По существу, в трагедии два героя, только второй герой — многоликий и многоименный. Не хочу сразу его называть. Хочу начать с утверждения, что Кориолан никогда не остается один. По крайней мере, в физическом и драматургическом смысле. Из двадцати девяти сцен пьесы в двадцати пяти участвует толпа. {171} Двенадцать происходят на улицах Рима, на Форуме и на Капитолии; две — в Кориолах, десять — в шуме битвы и в военных лагерях. Толпа — не только многоименна, преимущественно она безымянна: Первый горожанин, Второй горожанин, Третий горожанин; Первый сенатор; Первый часовой, Второй часовой; Первый гонец, Второй гонец; Первый заговорщик, Второй заговорщик. Несколькими штрихами едва обозначены характеры военачальников и политиков. Они на миг выныривают из толпы, потом исчезают в ней. Есть еще мать, жена и сын Кориолана. Но и у них нет собственной жизни. Они только фон, они создают ситуации, в которых разыгрывается трагедия.

Сухость «Кориолана» неизбежно должна была отталкивать читателей и зрителей. Пьеса, действительно, тягостная и суровая. Но суровость драматического материала не вполне объясняет почти всеобщую отчужденность, которая так долго ощущалась по отношению к одному из самых глубоких произведений Шекспира. Думаю, что настоящие причины этой отчужденности — иные. Она возникала из двузначности или, скорее, многозначности шекспировского «Кориолана». Из многозначности политической, нравственной и, в конечном счете, философской. Ее нелегко было «проглотить».

К тому Кориолану, которого нарисовал Шекспир, не могли примкнуть ни аристократы, ни республиканцы. Ни друзья народа, ни его враги. Он раздражал в равной степени и тех, кто верил в массы, и тех, кто презирал их. Тех, кто признавал смысл и поучительность истории, и тех, кто над этой поучительностью издевался. Тех, кто считал человечество кучей термитов, и тех, для кого существовали только термиты-одиночки, в муке переживающие трагизм существования. «Кориолан» не соответствовал ни одной из ходячих исторических и историософских концепций XVIII и XIX веков.

«Кориолан» не мог нравиться ни классикам, ни романтикам. Для классиков он был негармоничным, вульгарным и грубым. Для романтиков — слишком горьким, плоским и сухим. Повторилась история «Троила и Крессиды», другой шекспировской непонятой или понятой превратно пьесы, философская эссенция которой, при всей видимости отличий, очень близка «Кориолану». В обеих пьесах происходит резкая и жестокая конфронтация идеи с практикой, но из этой конфронтации {172} вовсе не вытекает признание *praxis* единственной и конечной мерой вещей.

«Кориолан» только кажется монодрамой. Равным образом, он только кажется античной трагедией. *Polis* или *urbs*, город, который одновременно и родина, герой, фатум. Герой нарушает нравственный закон, городу грозит гибель. Герой должен выбирать между своей жизнью и городом. Выбрал. Погиб. Город спасен. Он воздвигает храм Фортуне. Город — Рим. Герой — Кориолан. Можно и так изложить эту трагедию. Но фатум, к которому прибегает Шекспир, — хоть он и преследует героя, как греческие Эринии, припирает его к стене и сокрушает, — обладает современным лицом. Этим фатумом является классовая борьба. Рим — город и родина. Но это Рим плебса и патрициев.

История Кориолана совершается после изгнания королей во время полулегендарного рождения римской республики. Ее кратко описывает Ливии, пространно рассказывает о ней Плутарх в «Сравнительных жизнеописаниях». Английский перевод Плутарха вышел в 1579 году. Из него взял Шекспир основу трагедии, характеры и течение событий.

Рим борется с соседними племенами; в самом Риме продолжается борьба бедных с богатыми.

Сенат, — читаем у Плутарха, — защищая богачей, вступил в столкновение с народом, который жаловался на бесчисленные и жестокие притеснения со стороны ростовщиков. Граждан среднего достатка они разоряли вконец удержанием залогов и распродажами, людей же совершенно неимущих схватывали и сажали в тюрьму. […] Сенат делал вид, будто не помнит об уговоре, и безучастно взирал на то, как бедняков снова тащат в тюрьму и обирают дочиста, и тогда в городе начались беспорядки и опасные сборища[[263]](#footnote-246).

На войне богатеют патриции. Они приобретают землю и рабов. Но без плебса вести войну невозможно. Плебеи получают право выбирать собственных трибунов, право участвовать в управлении. Один из самых доблестных римлян — Кай Марций из старого рода патрициев. После захвата у горных Вольских племен города Кориолы Марций получил прозвище {173} Кориолан. Он славно послужил Риму, стал великим полководцем, на лице у него двадцать семь шрамов от вражеских ударов. Патриции выдвигают Кориолана на пост консула. Для этого нужно согласие народа. Кориолан — аристократ, он ненавидит толпу и ненавидим ею. В Риме голод. Кориолан противится продаже зерна; он желает, чтобы плебс прежде отрекся от избрания трибунов. Возмущенный народ не соглашается на консульство Кориолана. Трибуны обвиняют его в посягательстве на законы республики. Кориолан предстает перед судом. Народ вынуждает патрициев осудить Кориолана на вечное изгнание. Теперь Кориолан мечтает только о мести. Он удаляется к вольскам и предлагает вчерашним врагам совместный поход на Рим. Становится во главе их войска.

Такова первая часть римской легенды о Кориолане. Она содержит республиканскую мораль. Полководец, презирающий народ, изменяет родине и переходит на сторону врага. Амбициозный генерал, стремящийся к диктаторской власти, — это смертельная опасность для республики. Народ прав, что выгнал Кориолана. Но дальше начинается вторая часть истории. Кориолан во главе вольсков подступает к стенам Рима. Город без предводителя беззащитен и обречен на гибель. Плебс и патриции обвиняют друг друга в изгнании Кориолана. Пробуют вымолить у него прощение. Напрасно. Клянчат пощады. Безрезультатно. Тогда римляне направляют послами к Кориолану его жену и мать. Кориолан отступает от ворот Рима. Он соглашается на заключение мира и уводит неприятельскую армию.

Есть два завершения этой истории. Первое, которое дает Ливии, — сентиментальное и идиллическое. Благодарные римляне сооружают святыню в честь матери и жены Кориолана, сам он возвращается к вольскам, где после долгой жизни умирает в душевном покое. Другой финал гораздо драматичней. Кориолан, отступая от Рима, знает, что сам себе подписал смертный приговор. Он изменил второй раз, нарушил договор с вольсками. И погибает как изменник — его убивают вольски.

Этот второй финал дает Плутарх. Но автор «Сравнительных жизнеописаний» не отдает себе отчет в том, что из истории Кориолана вытекают две абсолютно противоположные морали. Мораль второго финала очень горькая. Город, который {174} изгоняет полководца, становится беззащитным. Народ умеет только ненавидеть и кусать, но не способен защитить собственный город. Массы — это слепая и губительная стихия, как пожар или потоп. Среди этой толпы, многоглавой и безымянной, один Кориолан был великим человеком. Родина оказалась неблагодарной. Он не умещался в ней. Он родился, чтобы править. Жестокая история полна ловушек. Великие гибнут, ничтожные остаются.

Плутарх не замечает ни трагизма фигуры Кориолана, ни трагизма самой истории. В своих «Жизнеописаниях» он противопоставляет римской *virtus*[[264]](#footnote-247) греческий этический идеал: гармонию личности. Мораль, которую он извлек из биографии Кориолана, психологична и эмпирична:

… даже натура благородная и хорошая по существу, но лишенная родительского надзора, наряду с добрыми плодами приносит и немало дурных […] и сам Марций отнесся к случившемуся без надлежащего спокойствия и сдержанности: ведь он привык постоянно уступать пылким и честолюбивым движениям своей души […] но не приобрел с помощью наук и воспитания неколебимой стойкости и в то же время мягкости нрава — главнейших качеств государственного мужа, и не знал, что, коль скоро ты берешься за общественные дела и намерен вращаться среди людей, следует паче всего избегать самомнения… и, напротив, присоединиться к числу поклонников… долготерпения…[[265]](#footnote-248)

Плутарх благороден. Но история Кориолана ядовита. И ядовитость в этой истории вычитал только Шекспир. Должно быть, она особо его поразила, если он выбрал ее темой для трагедии. В Королевских Хрониках и в трагедиях, которые являются сгущенными Хрониками, Шекспир абсолютизировал феодальную историю. Он показывал ее механизм обнаженным и неизменным. История разыгрывалась на самой вершине общественной иерархии. Она была персонифицирована, у нее были имена, и имен этих не так уж много. Лишь изредка появляются в королевских трагедиях удивленные горожане. Они узнают о смерти властителя, о войне или заговоре. Каждую смену правителя они рассматривают как стихийное бедствие. История делается по‑над ними, но они за нее платят.

{175} Феодальная история легко нашла свою модель, свой образ в историях римских императоров. Сравнение Цезаря с Брутом часто являлось темой моралистики Ренессанса, история тиранов — излюбленная фабула предшекспировской и елизаветинской трагедии. Тацита и Светония цитировали чаще других римских авторов. Бюсты двенадцати цезарей украшали дворцы всех христианских королей. Республиканский Рим был более далеким и чужим для Ренессанса. Современным опытом являлась только Венецианская республика, но и в ней правили дож и аристократия. Людей Ренессанса интриговала проблема неограниченной власти, механизм, который доброго герцога превращает в тирана. Это был их хлеб насущный. И это одна из великих шекспировских тем. Но не единственная.

Шекспир проявился намного большим новатором в «Юлии Цезаре» и в «Кориолане», чем в «Антонии и Клеопатре». Он ввел в трагедию республиканский Рим. И, несомненно, смотрел на него сквозь опыт позднего Ренессанса, искал в нем подтверждения своей горькой, очень пессимистичной и очень жестокой философии истории. Но материал был уже другой, он не давал вписать себя в этот неизменный круг, в котором началом и концом каждого владычества была казнь властителя. Образ большой лестницы, на которую по очереди вступают все властители, где первой и последней ступенькой является эшафот, к этой истории уже не подходил.

Кориолан еще содержит в себе мрачное величие, и история его сокрушает. Но история, которая крушит Кориолана, уже не королевская история. Это история города, разделенного на плебеев и патрициев. Это история борьбы классов. История в Королевских Хрониках и в «Макбете» была Великим Механизмом, но этот механизм содержал в себе нечто демоническое. История в «Кориолане» перестала быть демонической. Она лишь иронична и трагична. Это и есть вторая современность «Кориолана».

### II

Первая сцена «Кориолана» начинается с появления взбунтовавшихся плебеев. В ней сразу выявляются тема, конфликт, герои.

{176} ПЕРВЫЙ ГОРОЖАНИН  
Готовы ли вы скорее умереть, чем голодать?

ВСЕ  
Готовы, готовы.

ПЕРВЫЙ ГОРОЖАНИН  
А знаете ли вы, что злейший враг народа — Кай Марций?[[266]](#footnote-249)

Это третья, четвертая и пятая реплики трагедии. Шекспир никогда не теряет времени. Ситуация обрисована. В Риме голод, плебеи требуют снижения цен на хлеб. Кай Марций на это не соглашается. Плебеи решают убить Марция. Действие началось с первой минуты. Но еще не сформулирована тема трагедии. Сейчас это произойдет. Плебеи перекрикиваются, но в их стремительных репликах изложена теория классового расслоения. Полная и развитая. В ней разворачиваются три основных противопоставления: одни работают — другие кормятся их нуждой; одни бедные — другие богатые; одни внизу и обязаны повиноваться — другие наверху и правят. Все — в первой сцене, все разбито по голосам, все в плебейском крике:

Наша худоба, наш нищенский вид — это вывеска их благоденствия. Чем нам горше, тем им лучше. […] У них амбары от хлеба ломятся, а нас они морят голодом да издают законы против ростовщичества на пользу ростовщикам. Что ни день, отменяют какой-нибудь хороший закон, который не по вкусу богачам; что ни день, выдумывают новые эдикты, чтобы поприжать и скрутить бедняков. Если нас не пожрет война, они сами это сделают…[[267]](#footnote-250)

{177} Но вот входит патриций Менений Агриппа. Его направил сенат, чтобы он успокоил бунтовщиков. Агриппа признает, что есть голод, есть богатые и бедные. Он лишь иначе связывает причины и следствия. Бедные голодают не потому, что богатые имеют слишком много. Патриции заботятся о народе. Бедность — это приговор богов. Так устроен мир, и никто не изменит вечный порядок:

… но столь же глупо,  
Как замахнуться палкою на небо,  
Вам восставать на Рим. […]  
 … Голод не сенатом  
Ниспослан, а богами, и не руки,  
А лишь колени вас спасут[[268]](#footnote-251).

Агриппа говорит стихами. Плебеи говорят прозой. Классовое расслоение обязывает даже шекспировских героев. Но это не только разделение на стихи и прозу. Плебейскому сознанию классового угнетения и его простейшей пространственной метафоре «верх — низ» Агриппа противопоставляет картину общества, понятого как большой организм. Он рассказывает плебсу красивую притчу о частях тела, взбунтовавшихся против желудка. Желудок — это римский сенат, плебс — взбунтовавшиеся органы. Рассказ Агриппы есть и у Плутарха. Но Шекспир, как всегда, сгущает и драматизирует. Басня Агриппы — тоже теория классового расслоения. Только глазами патрициев. Примитивной плебейской дихотомии[[269]](#footnote-252) противопоставляется функциональная и органическая теория. Обе теории представлены Шекспиром в своей классовой функции. Как средство агитации и обоснование действия. Именно так, как они выступали в истории.

Аргументы Агриппы сделали большую политическую и научную карьеру. Их повторяет Теодорет из Кира в первые {178} века христианской эры («Господа поспешествуют слугам в их заботах, а слуги не участвуют в заботах своих господ») и американский плантатор во времена Франклина Рузвельта («Мы должны заботиться о хлебе, о финансах государства и о всяких таких вещах, тогда как негр, земледелец, ждет от нас, чтобы мы о нем позаботились, и не знает никаких хлопот, пока мы его содержим»). Теорию Агриппы о взаимозависимости классов провозглашают физиократы[[270]](#footnote-253) («совершенное целое состоит из разнородных частей, которые взаимно необходимы друг другу»[[271]](#endnote-20)) и папские энциклики девятнадцатого столетия. Ее разрабатывают Спенсер и Дюркгейм в научную систему социологии. Шекспиру достаточно одной реплики, все уже дано в первые пять минут.

Первая сцена «Кориолана» еще не закончена. Лишь только Агриппа завершил свою притчу, входит Марций. Он начинает осыпать бранью плебеев с первой фразы:

Мятежный сброд, зачем,  
Чесотке умыслов своих поддавшись,  
Себе вы струпья расчесали?[[272]](#footnote-254)

Агриппа является идеологом патрициев, в том смысле, в каком слово «идеолог» употреблял со всем презрением Маркс. Агриппа — тактик и философ оппортунизма. Марций не идеолог и отбрасывает всякую тактику. Марций словно бы принимает классовое разделение согласно плебейскому видению: как антагонистичное, вертикальное — на верх и низ, которые смертельно ненавидят друг друга. Он говорит сенаторам:

Коль власть у них, тогда, отцы, склонитесь  
Пред ними головой недальновидной,  
[…]  
Вы с плебсом, видно, местом поменялись,  
Раз голосом его в совете общем  
Ваш голос заглушён. Избрала чернь  
{179} Сановников себе, как, скажем, этот,  
Бросающий запанибрата «Будет!»  
В лицо такому славному собранью,  
Какого даже Греция не знала[[273]](#footnote-255).

Марций принимает два классических противопоставления плебейской теории: богатые — бедные, правящие — управляемые. Но к ним он добавляет третье и четвертое: благородные — низкие, умные — глупые. Народ для него подобен животным, которые грызутся между собой, ненавидят сильного и не способны вспомнить сегодня, чего хотели вчера.

Что нужно вам, дворнягам,  
Ни миром, ни войною недовольным?  
В вас страх война вселяет, наглость — мир. […]  
 Полны вы  
Враждою к тем, кто дружбой славы взыскан. […]  
 Почему клянете  
Вы благородный наш сенат повсюду?  
Ведь не держи вас он да боги в страхе,  
Друг друга вы сожрали б[[274]](#footnote-256).

Марций у Плутарха тоже ненавидит народ. Ненавидит, прежде всего, потому что его съедает гордость и высокомерие, {180} потому что он одиночка, который не умеет обращаться с людьми. Плутарх в основе признает правоту практичного разума Агриппы. Шекспир высмеивает Агриппу. Агриппа играет в «Кориолане», в лучшем случае, роль Полония в «Гамлете». С первой до последней сцены трагедии спор идет между Кориоланом и народом. И как во всех великих трагедиях Шекспира, спор этот — о понимании истории и о ее нравственной ценности. Спор о том, как выглядит реальный мир. Шекспировский Кориолан тоже необузданный, гордый и надменный. Но его поведение не вытекает из черт характера — или вытекает не только из черт характера. Оно не «недостаток воспитания», как у почтенного Плутарха. Трагедию шекспировского Кориолана нельзя свести к психологии. И — вопреки утверждениям большинства комментаторов — вовсе это не трагедия большой личности и толпы. В «Кориолане» нет толпы; только патриции и плебс.

Кориолан понимает классовые противоречия так, как их видят плебеи, но легко заметить, что он изменяет их природу, переносит их в мир ценностей. Плебеи не утверждают, что они благородны, а патриции — низкие; плебеи знают только, что они голодные, и голодны они потому, что другие сыты. Агриппа утверждает, что, по существу, нет ни голодных, ни сытых, потому что трудно говорить, будто руки голодные, когда желудок сыт. Кориолан принимает разделение на голодных и сытых, но не потому, что так хотят боги. Кориолан в богов не верит, и боги ему не нужны. Народ — это животные. Когда им позволяют наглеть и сытно кормят, они бросаются на людей. Крысы съедают город.

Унизили мы сами  
Свою же власть и побудили чернь  
Почесть за трусость наше снисхожденье.  
Оно взломает скоро дверь сената,  
И вороны туда ворвутся стаей  
И заклюют орлов[[275]](#footnote-257).

{181} Три теории классового расслоения сформулированы до конца, до самых последних выводов. Каждая из них содержит описание социальной реальности и системы ценностей, является видением мира и оценок, ответом на два вопроса: каков мир существующий и каким он должен быть? Для этих систем легко найти универсальные названия: эгалитаризм, солидаризм, иерархическая система. Шекспировский «Кориолан» — очень бескомпромиссная и жестокая конфронтация этих трех систем. Конфронтация антидидактичная. Это — как всегда у Шекспира — большая система зеркал: народ глазами Кориолана, Кориолан и патриции глазами народа. И последнее зеркало: История. История в трагедии является действием, процессом, взаимоотношением и результатом событий. История может подтверждать систему ценностей или высмеивать и опровергать ее. Когда она высмеивает и опровергает — она гротескна или трагична. Или гротескна и трагична одновременно.

### III

Первая большая конфронтация — война. Вольски напали на Рим. Плебеи растеряны. Ситуация мгновенно меняется. Власть берут военачальники. Бунтовщики отступают. Аргументы Агриппы представляются верными, подтверждается его притча о желудке. Кай Марций торжествует:

Нет‑нет, мы их прихватим:  
Богаты вольски хлебом: к ним в амбары  
Мы пустим крыс[[276]](#footnote-258).

Римляне уже под Кориолами. Первый штурм города отбит. Солдаты побежали. Марций бранит беглецов, призывает к себе смельчаков, снова атакует. Он преследует вольсков до самых ворот и в одиночку врывается во вражеский город.

ПЕРВЫЙ ВОИН  
Нет, я не спятил: не пойду!

ВТОРОЙ ВОИН  
Я тоже.

{182} ПЕРВЫЙ ВОИН  
Ворота запирают!

ВСЕ  
Он пропал![[277]](#footnote-259)

Шекспировские батальные сцены сопровождаются барабанным боем и трубами. Но в них очень мало шума и суматохи. Все происходит на пустой сцене. В больших битвах принимает участие не свыше десятка солдат. По-видимому, в театре «Глобус» щедро лилась красная краска и долго звенели в поединках мечи. Но это война не иллюзорная и не иллюстративная. Драматизм этих сцен иного рода, он сугубо внутренний. Смертельные схватки прерываются горькой философской рефлексией. Или даже насмешкой. Юный Генрих — герой и победитель Перси. Но Фальстаф предпочитает прикинуться трупом; он знает: самое главное — это остаться живым. Война — для королей и полководцев, не для солдат. Такова же война и в «Кориолане».

Кориолы захвачены. Марций пронесся ураганом. Город в руинах, солдатам остается урвать себе лишь жалкие крохи.

ПЕРВЫЙ РИМЛЯНИН. Вот это я прихвачу с собой в Рим.  
ВТОРОЙ РИМЛЯНИН. А я — это.  
ТРЕТИЙ РИМЛЯНИН. Ах, чтоб тебе сдохнуть! Я эту дрянь за серебро посчитал![[278]](#footnote-260)

Это и есть шекспировские сцены вечной истории. Написанные раз навсегда. В них — величайшее обобщение, и одновременно — абсолютная конкретность. Достаточно вообразить себе эту сцену или прочитать так, как она была написана, {183} чтобы понять глубокие причины энтузиазма Брехта по поводу шекспировского «Кориолана». «Кориолан» намного выразительнее, острее и современнее Королевских Хроник, с точки зрения театра, который Брехт называл эпическим. Мамаша Кураж живет войной и до конца не знает, что это война живет ею и отнимет все, что та имела. Мамаша Кураж подобна тем солдатам, которые тащат себе оловянные кубки, принимая их за серебряные. В последний период Брехт часто называл свой «эпический» театр — «диалектическим». И образцы для него искал у Шекспира. И вот уже на улицы умершего города, пустые, как шекспировская сцена, входят победители — римские вожди и среди них Марций:

Взгляни, ну и вояки! Им дороже  
Истертый грош, чем время. Бой не кончен,  
А эти низкие рабы уж тащат  
Подушки, ложки, хлам железный, тряпки,  
Которые палач зарыл бы в землю  
С тем, кто носил их. Перебить мерзавцев!  
Ты слышишь шум в той стороне, где бьется  
Наш вождь?[[279]](#footnote-261)

Марций четко и сознательно Шекспиром героизирован. Он, как Ахилл, обладает необычайной силой и более мощным голосом, чем простые люди. Предводитель вольсков называет его Гектором среди хвастливых римлян. Даже тип сравнений в описании военных подвигов Марция, даже сама стилистика — гомерическая.

О Кориолане говорит мать:

… шагая,  
Как жнец, который не получит платы,  
Не сняв весь хлеб[[280]](#footnote-262).

{184} О Марции говорит главный военачальник:

Бриллиант чистейший,  
Будь он с тебя величиной, и тот  
Не стоил бы дороже. Рисовался  
Таким, как ты, в мечтах Катону воин:  
Ты не одним ударом страшен был;  
Твой грозный вид и голос твой громовый  
Врага бросали в дрожь, как если б бился  
Мир в лихорадке…[[281]](#footnote-263)

О Кориолане говорит военачальник вольсков:

В нем что-то колдовское есть. Солдаты  
Лишь про него толкуют. Имя Марций  
Им служит предобеденной молитвой…[[282]](#footnote-264)

Марций храбр. Во время своей первой военной кампании он заслонил от вражеского удара и вынес с поля битвы раненого солдата, двадцать семь ран получил он во имя Рима, в одиночку захватил Кориолы. Марций бескорыстен. Он отказывается принять десятую долю трофеев, которая причитается ему за победу, и требует равного дележа между всеми. Он не хочет говорить о своих военных подвигах и не хочет, чтобы о них говорили другие.

Война подтверждает классовую иерархию, которую Марций видел еще в мирное время. Патриции и плебеи по-разному ведут себя на войне. В сравнении с мужественным, благородным и бескорыстным Марцием — какими жалкими должны казаться плебеи, которые дрожат перед боем, а после победы хватают себе кубки, ковши и смердящие тряпки.

{185} Плебеи же — чума на них! — бежали.  
И вот таким еще дают трибунов!  
Не удирали так от кошки мыши,  
Как этот сброд от худших, чем он сам,  
Мерзавцев[[283]](#footnote-265).

Марций прав. Плебс ведет себя на войне как крысы. Это только первое зеркало. Это война глазами патрициев. Но даже в этом зеркале образ войны вдруг объективируется, как в «Мамаше Кураж». Шекспир всегда проводит конфронтацию до конца. На войне есть не только победители, но и побежденные. В захваченном городе Тит Ларций взял на себя военную власть:

Одних казнит, других в изгнанье шлет,  
Тех милует, тем выкуп назначает  
И устрашает всех. На сворке город,  
Как льстивого, но рвущегося пса,  
По воле Рима держит он[[284]](#footnote-266).

Это уже не гомерические сравнения, и нет этого образа у Плутарха. Это снова вечная картина любой оккупации. И снова требуется прочитать ее и представить себе так, как она написана Шекспиром. Тут подвергается сомнению вся система ценностей, которую защищает Марций. Это та «объективная диалектика», о которой писал Брехт. Он обращается к суду зрителя. Слова эти произносит в «Кориолане» сам Марций. В этом весь Шекспир.

Марцию принадлежит еще одна поразительная реплика. Он уже с триумфом возвращается в Рим. Здоровается с матерью и женой. Жена в этой сцене не произносит ни единого слова. Она плачет. На что Кориолан говорит:

{186} Плакать, дорогая,  
Сегодня нужно кориольским вдовам  
И матерям[[285]](#footnote-267).

Эти слова с трудом умещаются в психологический рисунок Кориолана. Они слишком ласковы, слишком мягки. Они выполняют роль брехтовских зонгов. Снова внезапная объективизация, напоминание о тех, о побежденных. Второе зеркало, по сути, уже не требуется. Но Шекспир никогда ничем не пренебрегает. Он показывает второе зеркало: война глазами побежденного полководца.

АВФИДИЙ  
Наш город взят.

ПЕРВЫЙ ВОИН  
Но возвратится к нам  
На выгодных условьях.

АВФИДИЙ  
На условьях!  
Хотел бы стать я римлянином, если  
Как вольск быть не могу самим собой.  
Условья! Да какие там условья  
Для тех, кто побежден![[286]](#footnote-268)

### IV

Мать и жена Кориолана сидят на низких табуретах, шьют, вышивают и ждут вестей с войны. Эти низенькие табуретки, на которых женщины болтали вечерами, сегодня еще можно увидеть {187} в Стрэтфорде. В шекспировском Риме есть Форум, Капитолий и Тарпейская скала, есть консулы и трибуны, ликторы и сенат, все имена взяты из Плутарха. Анахронизмы, которые с удовольствием выискивал уже Бен Джонсон, в «Кориолане» редки. Самый замечательный из них — это образ римского героя, который на Форуме, перед собравшейся толпой, пренебрежительно помахивает своей большой шляпой. Кориолан в шляпе смешон для нас, но не был смешным для шекспировских зрителей. Шекспир писал для своей сцены. Антикварные постановки трагедий Шекспира появились только во второй половине XIX века. У Шекспира был совсем другой историзм.

Картины повседневной жизни он находил не у Плутарха, а брал их из собственного опыта, из Лондона, из Стрэтфорда. Придавал им современность. Сознательно смешивал высокий и низкий стиль. Такой Рим не могли показать ни Корнель, ни Расин:

Нацепили  
Слепцы очки, чтоб на него взглянуть.  
О нем стрекочет нянька, позабыв  
Про малыша орущего; стряпуха,  
На шее грязь прикрыв холщовой тряпкой,  
В окошко пялится; ларьки, прилавки  
И двери от людей черны; на крышах  
Торчит народ[[287]](#footnote-269).

К матери и жене Кориолана приходит соседка, почтенная госпожа Валерия, чтобы вытащить их прогуляться. Виргилия не хочет выходить из дому, пока муж не вернется с войны. Она сидит за ткацким станком. Госпожа Валерия шутит:

Ты, видно, решила стать второй Пенелопой. Но ведь говорят, что пряжа, сотканная ею, пока Улисса не было, только развела моль на Итаке[[288]](#footnote-270).

{188} Так же, как в «Троиле и Крессиде», греческий миф, погруженный в повседневность, приобретает ироническое звучание. Шутка почти из «Прекрасной Елены». Ни героизма, ни патетического ожидания победного возвращения героя-полководца. И именно в этой сельской и будничной атмосфере погожего вечера в Стрэтфорде Волумния резко и неожиданно стилизуется под мать-римлянку, или, скорее, под мать-спартанку. У нее единственный сын, но она скорее хотела бы видеть его на смертном одре, чем трусом. А если бы у нее было двенадцать сыновей, отдала бы всех двенадцать:

… я легче бы смирилась с доблестной смертью одиннадцати за отечество, чем с трусливой праздностью двенадцатого[[289]](#footnote-271).

Это снова первое зеркало. И, как всегда у Шекспира, тут же происходит конфронтация. В сцене участвуют не только три женщины: мать-спартанка, нежная жена и щебечущая соседка, — присутствует еще маленький сын Кориолана. Он не говорит ни слова. Ему и не нужно говорить. Говорят о нем.

ВАЛЕРИЯ. Значит, весь в отца. Клянусь честью, чудесный мальчик. Нет, правда, я в среду с полчаса наблюдала за ним; он такой решительный! Он гонялся за золотой бабочкой: поймает, потом отпустит, и снова за ней; поймает и опять отпустит. А один раз упал и рассердился, — то ли из-за этого, то ли из-за чего другого, не знаю; но только стиснул зубы — вот так! — и разорвал бабочку. Ах, видели бы вы, как он ее рвал!  
ВОЛУМНИЯ. Совсем как отец, когда тот вспылит!  
ВАЛЕРИЯ. В самом деле, замечательный ребенок[[290]](#footnote-272).

{189} «*‘Tis a noble child*». Шекспировская ирония ограничивается тремя словами. Этой сцены у Плутарха нет. К матери-спартанке Шекспир добавил внука, который ради забавы разодрал золотую бабочку. Не больше. В «Тите Андронике», который считается самой жестокой из шекспировских пьес, юный Марк убивает на тарелке муху. Тит, который в последней сцене накормил королеву Тамору паштетом из сердец ее собственных сыновей, не может смотреть на смерть невинной мухи.

А если мать с отцом у мухи были?  
Как золотые крылышки повесят  
И жалобно в пространство зажужжат![[291]](#footnote-273)

Король Лир взывал к богам, чтобы те обуздали жестокость мира. Боги молчали. Они оказались такими же жестокими, как природа и история. В «Кориолане» природа и история свободны от всякой метафизики. Жестокость — школа военачальника. Сын Кориолана — это внук матери-спартанки.

Кориолан уже вернулся. Патриции хотят доверить ему консульство. Но, согласно закону и обычаям, он должен появиться на Форуме, показать свои шрамы и попросить граждан о согласии. Кориолан отказывается. Он слишком презирает народ. Он солдат, он не будет лгать. Он хочет остаться верным себе. Верный себе — значит верный природе. Орлы не опускаются к крысам и воронам. Кориолан хочет от мира, чтобы он признал его величие. Но мир делится на плебеев и патрициев. Кориолановская иерархия природы не подходит к реальному миру. Крысы не желают признавать себя хуже орлов.

Мать-спартанка требует от сына, чтобы он унизился, чтобы он пошел на Форум просить о голосах. Хитрость не противоречит чести, хитрость не позорит во время войны. Война не закончилась, война продолжается. Враг в городе, враг — это плебс.

… должен ты поговорить  
С народом, но не так, как ты хотел бы,  
Не так, как сердце гневное подскажет,  
{190} А с помощью пустых, холодных слов,  
Которые, чтоб мысль вернее скрыть,  
Язык рождает, как детей побочных. […]  
 … это не бесчестней,  
Чем город словом увещанья взять,  
Вместо того, чтоб добывать победу  
Рискованной кровавою осадой[[292]](#footnote-274).

Для матери-спартанки нет разницы между войной и миром, между врагом внешним и внутренним. Мать Кориолана, как и плебеи, видит два класса, которые ненавидят друг друга, и между которыми война никогда не закончится. Ее Рим — это патриции:

На Рим напали крысы, и кому-то  
Несдобровать[[293]](#footnote-275).

Слова эти говорит Агриппа. Тот самый, который в первой сцене трагедии рассказывал взбунтовавшимся плебеям притчу о желудке и взбунтовавшихся членах. Теперь он тоже уговаривает Кориолана пойти на Форум. И Кориолан пойдет, пойдет вопреки себе. В этой трагедии классовой ненависти Кориолан таков, каким его видит плебс, но плебс таков, каким его видит Кориолан. У Шекспира нет иллюзий. Суждение о мире не меняет мира. Пожар может вызывать восхищение или ужас; но не перестает быть пожаром.

Но черни смрадной и непостоянной  
Я льстить не в силах. Пусть она увидит  
Себя в моих речах[[294]](#footnote-276).

{191} «Там народ стоит, тихий, мрачный, немытый, — говорит в “Кордиане” великий князь Константин. — Не люблю я этот народ». Народ в «Кориолане» мрачный и немытый, но не тихий. Он лает, как свора дворняг, у которых отобрали кость. В первой сцене народ хочет убить Кориолана, потом разбегается при первой же вести о войне.

Плебс толпится на улицах и бросает вверх шапки, чтобы приветствовать того самого Кориолана после победы. Забывает обо всем, соглашается выбрать его консулом, клянчит только доброе слово. А через час, натравленный трибунами, народ требует голову Кориолана и изгоняет его из города. И снова бросает вверх шапки. Когда Кориолан во главе вольсков подступает к воротам Рима, плебс набрасывается на своих вождей, хочет разорвать их на куски, подлизывается к патрициям, молит о милосердии. Он готов согласиться на все, лишь бы сохранить свое смердящее тряпье и жизнь.

Давно известно:  
Желанен властелин лишь до поры,  
Пока еще он не добился власти;  
А тот, кто был при жизни нелюбим,  
Становится кумиром после смерти.  
Толпа подобна водорослям в море:  
Покорные изменчивым теченьям,  
Они плывут туда, потом сюда,  
А там — сгниют[[295]](#footnote-277).

Это цитата из «Антония и Клеопатры». С таким же успехом она могла быть и из «Кориолана», из «Генриха IV», из «Юлия Цезаря». В большой сцене покушения народ усердно чествует Брута, но едва Марк Антоний закончил свою речь, {192} плебс жалеет о смерти Цезаря и хочет растерзать его убийц. Шекспир видел, как лондонские ремесленники с факелами высыпали на улицы, чтобы приветствовать Эссекса, а потом толпились вокруг эшафота, чтобы насладиться картиной его казни[[296]](#endnote-21). Народ для Шекспира только материал истории, не ее действующее лицо, он может возбуждать отвращение, жалость или страх, но он бессилен, он игрушка в руках тех, кто обладает властью. Шекспир читает Плутарха сквозь призму Ренессанса. Но у Плутарха народ выдвигает своих трибунов. Кто же эти трибуны? На Форум являются двое лондонских судей, выбранные из ремесленников:

МЕНЕНИЙ. Вы любите, когда всякие оборванцы перед вами шапку ломают. Вы готовы целое утро убить на разбор тяжбы между торговкой апельсинами и трактирщиком, да еще отложить до следующего дня решение этого спора из-за ломаного гроша. А если у вас схватит живот, когда вам надо выслушивать стороны, то лица у вас перекашиваются, как у ряженых, терпение лопается, вы шумно требуете себе ночной горшок и уходите, оставляя дело еще более запутанным, чем до вашего разбирательства[[297]](#footnote-278).

Эти два недоумка, как их называет Менений, ни к чему не способные, надменные, вспыльчивые и грубые, представляют в «Кориолане» народ. Они «языки во рту простонародья» и смердят, как простонародье. Их разъедает чесотка, и они беспрерывно чешутся. Они похожи на дворняг, но эти дворняги умеют стеречь стадо. Эти два смешных трибуна, Брут и Сициний, маленькие и уродливые, наделены классовым инстинктом. Они спрашивают о вестях с войны:

БРУТ. Хорошие или дурные?  
МЕНЕНИЙ. Не такие, каких народу хочется: он ведь Марция не любит.  
{193} СИЦИНИЙ. Чему ж тут удивляться: зверь и тот понимает, кто ему друг[[298]](#footnote-279).

Шекспира привлекало не только превращение доброго правителя в тирана. Его привлекала история. Где и когда она решается, и кто ее решает? Есть ли у нее человеческое лицо, имя и страстность властителя — или это совокупность случайностей, всего лишь запущенный в движение механизм? В «Кориолане» история разыгрывается на городской площади. Историю двигают два трибуна, ничтожные и смешные.

Идем на Капитолий,  
Покуда плебс туда волной не хлынул.  
Пусть бунт, к которому мы подстрекнули,  
Предстанет (так оно и есть отчасти)  
Как дело рук народа самого[[299]](#footnote-280).

В батальных сценах по подиуму пробегают воины с мечами. Властители поочередно становятся с огромными знаменами по обеим сторонам сцены. Военачальники вбегают на верхнюю галерею и наблюдают поле битвы. Шекспир ценит зрелище, но зрелище никогда не было для него целью. Он осуждал войну. Показывал феодальную резню. На сцене уже выстроились статисты. Они будут изображать народ. В глубине или на верхней галерее расселись великолепные сенаторы. На первом плане, перед самыми зрителями, стоят Кориолан, Менений — и два трибуна. Уже не смешные.

Тебя мы обвиняем в том, что ты  
Пытался стать тираном, ниспровергнув  
Законы и правопорядок в Риме.  
Поэтому тебя мы объявляем  
Изменником народу[[300]](#footnote-281).

{194} Лондонская улица семнадцатого столетия превращается вдруг на наших глазах в большую сцену народной революции. Шекспир первый набросил на плечи двух смердящих и галдящих лондонских ремесленников римскую тогу защитников свободы и республики. Этой сцены тоже нет у Плутарха. В шекспировских народных трибунах якобинцы могли бы узнать себя лучше, чем на больших полотнах Давида.

БРУТ  
О чем тут толковать, когда он изгнан  
Как враг народа и своей отчизны.  
Да будет так!

ГОРОЖАНЕ  
Да будет так! Да будет![[301]](#footnote-282)

В сценах битв и грабежей Шекспир показывал вечное лицо войны и оккупации. Самой поразительной чертой шекспировских трагедий является их надысторичность. Шекспира не нужно ни актуализировать, ни осовременивать, история постоянно заново наполняет его и содержится в нем. В первой сцене «Кориолана» оглашена плебейская теория классового расслоения. Теперь они стоят друг против друга: холодные элегантные сенаторы и плебеи, поднимающие вверх кулаки и потрясающие палками. Это всего лишь декорация, и декорация эта так же неважна, как и анекдот Плутарха. На Капитолии и на Форуме показаны закономерности революции, позиции и конфликты, отточенные, как формулы, и сгущенные до обрывков диалога. Друг против друга стоят: верх и низ, якобинцы и жиронда, революционные демократы и либералы.

Совершается суд над Кориоланом. Говорит Брут — или якобинец:

{195} Хладнокровно,  
Но медленно оказанная помощь  
Опасней, чем отрава для больного,  
Когда недуг смертелен. — Взять его  
И на скалу стащить![[302]](#footnote-283)

Говорит Менений. То бишь либерал:

Зачем кричать: «Трави!» — когда медведя  
Взять и без боя можно? […]  
 … вы навеки,  
Кто это допустил иль сделал,  
Положите пятно. […]  
 Разве ногу,  
Служившую нам верно, мы не ценим,  
Когда ей омертветь случится? […]  
Пусть суд решит судьбу Кориолана…[[303]](#footnote-284)

Говорит Сенатор — или аристократы:

Благородные трибуны,  
Вот это человечное решенье.  
Другой же путь кровав, и хоть известно  
Его начало, но конец неведом[[304]](#footnote-285).

Говорит Сициний — жирондисты:

{196} Тоща, Менений благородный, действуй  
От имени народа. Эй, на время  
Сложить оружье![[305]](#footnote-286)

Говорит Брут — якобинец:

Но не расходиться![[306]](#footnote-287)

Народ в Кориолане глупый и темный, он смердит и собирает на поле брани вонючее тряпье. Трибуны — маленькие, безобразные и коварные, Кориолан — мужественный, великий и благородный. Но народ — это Рим, а Кориолан — изменник родины.

СИЦИНИЙ  
А что такое город? Наш народ.

ГОРОЖАНЕ  
Он дело говорит: народ есть город.

БРУТ  
Народ нам поручил единодушно  
Быть судьями от имени его.

ГОРОЖАНЕ  
И оставайтесь ими[[307]](#footnote-288).

Только теперь начинается вторая, ядовитая часть трагедии. Плебс изгнал Кориолана из Рима. От него отвернулись трусливые патриции. Рим не оценил его мужество и благородство. Рим оказался подлым.

{197} Я презираю из-за вас мой город  
И становлюсь к нему спиной отныне:  
Не замкнут мир меж этих стен[[308]](#footnote-289).

«*There is a world elsewhere*». Но шекспировский мир плотный, и нет в нем пустых мест. Есть в нем только патриции, плебеи и враги Рима. Кориолан может выбирать лишь посреди пылающего мира. Кориолан не уходит в никуда, как романтический герой, он не может уйти в никуда. Ситуация обусловлена исторически, она не зависит от Кориолана, она над ним. Кориолан пойдет к вольскам. История признала правоту плебеев: враг народа стал изменником родины. В трех первых актах «Кориолана» разыграна обнаженная трагедия классовых позиций. Ее можно было бы назвать и трагедией исторической необходимости. В ней нет ни малейшего зазора между общественной ситуацией и поступками, психологией. У Кориолана могло и не быть собственного имени, как не было имен у Первого, Второго и Третьего горожан. Он был только амбициозным генералом, который ненавидел народ и перешел во вражеский стан, когда ему не удалось захватить диктаторскую власть. И только с той минуты, когда Кориолан изменил, мир перестает быть однозначным и упорядоченным согласно единому принципу. История уже не учительница общественной морали. Противоречия мира становятся очередной темой трагедии, и эта новая тема не менее шекспировская, чем первая. Меняется даже стиль: он то гротесковый, то патетический, то издевательский. Кориолан издевается над собой и над миром, как Гамлет в диалогах с Полонием. Даже рассказывает свои сны. «*The time is out of joint*» («времена свихнулись»), как в Датском королевстве.

ТРЕТИЙ СЛУГА. Ты где живешь?  
КОРИОЛАН. Под сводом небесным.  
ТРЕТИЙ СЛУГА. Под сводом небесным?  
КОРИОЛАН. Да.  
ТРЕТИЙ СЛУГА. Где же это находится?  
КОРИОЛАН. В царстве коршунов и воронов.  
{198} ТРЕТИЙ СЛУГА. В царстве коршунов и воронов? Ну и осел! Значит, с сороками вместе?  
КОРИОЛАН. Нет, я ведь у твоего хозяина не служу[[309]](#footnote-290).

Кориолан не умещается в шкуру изменника, это не предопределено, не обусловлено ситуацией, его социальным бытием. Он выпадает из нее, она не сливается с ним внутренне. История признала правоту плебса, но Шекспир не признает правоту истории — во всяком случае, не признает ее абсолютной правоты. История оказалась сильнее Кориолана, настигла его, загнала в тупик, сделала его двойным предателем. История насмеялась над Кориоланом, но ей не удалось сделать из него тряпку. В четвертом и пятом актах Кориолан возвышается над Римом и вольсками, над плебсом и патрициями. Его поражение одновременно и победа. По крайней мере, в конрадовском смысле.

«Эта натура слишком благородна для мира»[[310]](#footnote-291), — говорит Менений о Кориолане. Еще раньше, в третьем акте, народный трибун Брут бросает Кориолану прямо в лицо:

О народе  
Ты смеешь отзываться так, как будто  
Ты не такой же слабый человек,  
А божество карающее[[311]](#footnote-292).

Эти две фразы, два суждения только на вид кажутся противоречащими друг другу. Кориолан презирает мир за его никчемность. Он хочет уничтожить мир и Рим, потому что мир и Рим не достойны существования:

{199} Его просил я пожалеть друзей.  
Он возразил, что недосуг ему  
Перебирать прогнившую мякину,  
Разыскивая два иль три зерна,  
Что ради них трухи зловонной кучу  
Не сжечь — нелепо[[312]](#footnote-293).

Кориолан противопоставляет миру свою абсурдную систему ценностей. Поражение Кориолана начинается в ту минуту, когда он вопреки себе согласился пойти на Форум, показывать свои шрамы и выпрашивать голоса. Этого потребовала от него не только мать, не только Менений Агриппа и патриции. Этого требовали также народ и его трибуны. В этом — язвительность Шекспира. Те, кто ненавидит друг друга и враждует между собой, — сообща требуют от Кориолана компромисса, требуют жеста. В этой неожиданной перемене ценностей, которая происходит к концу трагедии, Кориолан единственный, кто отвергает компромисс и жесты. По крайней мере, пытается их отвергнуть.

Как плохой актер,  
Я сбился с роли, к своему позору[[313]](#footnote-294).

Мир снова оказался сильнее Кориолана, Брут был прав: Кориолан всего лишь человек, полный слабостей, как все. Кориолан хочет уничтожить мир, потому что мир отрицает законы природы. Но во имя этого самого закона природы обвиняют Кориолана мать, жена и сын. Он должен осудить себя сам. Кориолан чувствует, что пойман, что он попал в ловушку, которую расставил для него жестокий реальный мир. Он падает жертвой собственной мифологии, обманчивой диалектики закона природы.

{200} Прочь, любовь!  
Да распадутся узы прав природы!  
Пусть будет добродетелью моею  
Неумолимость! […]  
Растроган я. Как все другие люди,  
Я создан не из камня. Предо мной  
Склонилась мать моя, как будто должен  
Олимп сгибаться перед кротовиной.  
И мальчик мой глядит с такой мольбою,  
Что мне кричит всевластная природа:  
«О, сжалься!»[[314]](#footnote-295)

Кориолан понял, что был обманут при распределении ролей. Он хотел сыграть роль мстительного Бога, между тем как в раскладе истории это была роль изменника. Ему остается только самоуничтожение. Он спасет Рим, чтобы подтвердить свое благородство, чтобы выпасть из навязанной ему роли. Но, спасая Рим, он должен совершить новое предательство. Он погибнет, как клятвопреступник от руки вольсков. Смерть Кориолана одновременно трагична и иронична. Она трагична в мире, который создал для себя Кориолан, с его безумной и абсолютной системой ценностей. Она иронична в реальном мире. Хвалу мужеству и благородству произнесет предводитель вольсков, Авфидий. Тот, кто Кориолана убил. Он отдаст последние почести останкам Кориолана, как Август Цезарь — останкам Антония, как Фортинбрас — останкам Гамлета. Рим веселится и празднует день мира. В первый раз в этой мрачной трагедии, полной лязга мечей и лая толпы, звучит музыка и восходит солнце. «Кориолан» заканчивается как «Визит старой дамы» Дюрренматта. Убит Илл, гюлленцы утопают в достатке и радостно веселятся на празднике справедливости.

{201} От флейт, кимвалов, барабанов, труб  
И кликов римлян, кажется, вот‑вот  
Запляшет солнце. Слушай![[315]](#footnote-296)

Тут-то и заноза, которая торчит в трагедии и долго была причиной ее отчужденности. Образ мира расколот и не восстановлен. Противоречия не развязаны и нет общей системы ценностей для *polis* и для личности. «Он любит твой народ, но с ним в одной постели спать не станет»[[316]](#footnote-297), — говорит Бруту о Кориолане Менений Агриппа. Это неправда, Кориолан народ не любил. Но это не суд над Кориоланом. В этой фразе — горькая трагедия ренессансного гуманизма. И не только ренессансного[[317]](#endnote-22).

# **{****203}** Комедии

## **{****204}** Титания и голова осла

Теперь пусть возвратятся все в Афины,

Ночных не вспоминая приключений,

Как неприятный сон не вспоминают[[318]](#footnote-298).

(«Сон в летнюю ночь»)

### I

Филологи давно уже обнаружили дьявольские корни у Пэка. Одно из имен дьявола было «Пэк»; им пугали женщин и детей, как пугали оборотнями и упырями. Комментаторы Шекспира давно указывали также и на сходство Пэка с Ариэлем, на повторность ситуации и даже проблемы. Пэк и Ариэль морочат путников, заманивают на бездорожье, превращаются в блуждающие огоньки на болотах:

То ночью водишь путников в овраге…[[319]](#footnote-299)

Это всегда было любимым занятием всей фольклорной нечисти. Ему отдаются с увлечением и Пэк, и Ариэль. Ариэль превращается в химеру, гарпию; это ведь он до крови искусал Калибана, это он клюет, щиплет или щекочет его, доводя до бешенства. Джордж Лемминг называет Ариэля архетипом шпиона: «*Ariel is Prospero’s sourse of information; the archetypal spy, the embodiment — when and ifmadefltsh — of the perfect and unspeakable secret police*». («Ариэль является для Просперо источником информации; архетипичный шпион, воплощение — когда и если он сделан из плоти — идеальной и несравненной {205} секретной полиции».) В таком понимании Ариэль предстает одновременно ангелом и экзекутором.

Только в двух пьесах Шекспир водворил на сцену чудовищ: в «Сне…» и в «Буре». «Сон…» — комедия; «Буря» также долго считалась комедией. «Сон…» является предвестием «Бури», написанной в иной тональности; в такой же степени, в какой предвестием «Короля Лира» было уже «Как вам это понравится». Иногда кажется, что Шекспир написал три или четыре пьесы и лишь повторял их во всех вариантах и во всех тональностях — как повторяют одну тему в мажоре и в миноре, — вплоть до срыва со всякой гармонии в конкретной музыке «Короля Лира». Буря настигает Лира и доводит его до безумия в том самом Арденском лесу, где совсем недавно в «Как вам это понравится» другой изгнанный властитель, другой изгнанный брат и возлюбленный тщетно надеялся обрести свободу, безопасность и счастье. Изгнанных властителей сопровождали шуты. Собственно, сопровождал их один и тот же Шут. Оселок хорошо знает, что пастушка Арденского леса — всего лишь иллюзия, и не существует убежища от жестокости мира.

Родство Пэка и Ариэля является важным не только для литературной интерпретации «Сна…» и «Бури»; может быть, еще важнее оно для интерпретации сценической. Если Ариэль, «*airy spirit*»[[320]](#footnote-300) — это дьявол, то Просперо становится одним из воплощений Фауста, подобно Фаусту властвует над силами природы и, так же как Фауст, окончательно проигрывает. Может быть, именно этот момент даст толчок к драматическому оживлению образа Просперо, который почти всегда на сцене выглядит ходульным. Ариэль — дьявол, воплощающий мысль и интеллигентность, — никогда уже не будет балеринкой в трико, с крылышками из тюля и газа, порхающей по театральным подмосткам.

Но должен измениться и Пэк, если в нем есть хоть частица от будущего Ариэля. Он уже не может быть только шутовским гномом из немецкой сказочки для детей или даже поэтическим мальчуганом из романтической феерии. Тогда, наконец, театру, возможно, удастся показать его двойственную натуру: добродушного Доброго Малого Робина и грозного {206} дьявола Хобгоблина. («*Those that Hobgoblin call you and sweet Puck*» — «Те, что зовут тебя Хобгоблином и сладким Пэком», II, 1.) Маленький эльф боится его, разговаривает с ним ласково, хочет его приручить. Пэк, этот добродушный домовой, вдруг принимает облик зла:

То прикинусь конем, то зажгусь огоньком,  
Буду хрюкать и ржать, жечь, реветь и рычать.  
То как пес, то как конь, то как жгучий огонь[[321]](#footnote-301).

Ариэль в стрэтфордской постановке «Бури» в 1963 г. — молчаливый мальчик с сосредоточенным лицом. Он никогда не улыбается. В «Буре», поставленной в Народном театре в Новой Гуте в 1959 г., Ариэль раздвоился. В стрэтфордской «Буре» его сопровождали уже четверо бессловесных двойников. Дьявол всегда сумеет размножиться. Двойники носят маски, повторяющие лицо первого Ариэля.

Немые вещи тут взялись за дело:  
Терновники протягивают лапки,  
Хватают за руки, сбивают шапки.  
Бежать мешают им кусты и пни…[[322]](#footnote-302)

Это Ариэль преследует коронованных убийц на острове Просперо, это Добрый Малый Робин разгоняет труппу почтенного мастера Пигвы, которая, собственно, ничем не провинилась. Пэк — дьявол, и он тоже способен множиться. Легко представить себе спектакль, в котором Пэка будут сопровождать двойники, зеркально отражающие его дьявольскую натуру. Пэк, подобно Ариэлю, — быстр, как мысль:

Весь шар земной готов я облететь  
Минут за сорок[[323]](#footnote-303).

{207} Шекспир не очень ошибся. Первый советский спутник обежал Землю ровно за сорок семь минут.

Для Пэка, как и для Ариэля, времени и пространства не существует. Пэк — иллюзионист и фокусник, так же как Арлекин из комедии *dell’arte*. Тот Арлекин, которого несколько лет назад показал нам в «Слуге двух господ» незабываемый Марчелло Моретти в миланском Театре Пикколо. В нем было что-то от звереныша и от фавна. Черная кожаная маска с отверстиями для глаз и рта придавала его лицу выражение кошачье и лисье. Но, прежде всего, он был дьяволом. Дьяволом, как и Пэк. Он множился; двоился и троился; казалось, он не подвластен законам притяжения; он менялся и трансформировался, мог появиться в двух местах одновременно. Все персонажи имеют ограниченный набор жестов — Арлекин знает все жесты. Он обладает интеллектом дьявола; он — демон движения.

Ба! Тут пьеса!  
Ну что ж, я буду зрителем у них,  
При случае, быть может, и актером![[324]](#footnote-304)

Пэк не паяц. Он не только актер. Он, так же как Арлекин, дергает за ниточки всех персонажей. Он освобождает инстинкты и приводит в движение механизм этого мира. Приводит в движение и одновременно высмеивает. Пэк и Ариэль являются режиссерами зрелища, которое запланировали Оберон и Просперо. Пэк соком ягод брызнул в глаза влюбленных. Когда, наконец, театр покажет в Пэке дьявола и Арлекина?

### II

В соответствии с новейшей биографией Шекспира А. Л. Роуза, первое представление «Сна в летнюю ночь» состоялось в лондонском дворце Саутгемптонов на углу Чосери Лэйн и Холборн. Это было большое позднеготическое здание с галереями и галерейками, бегущими одна над другой вокруг открытого прямоугольного двора, с прилегающим садом. Трудно {208} представить себе лучшее сценическое оформление для подлинных событий «Сна в летнюю ночь». Уже поздняя ночь, кончаются развлечения. Произнесены все тосты, прекратились танцы. Во дворе еще стоят слуги с фонарями. Но в соседнем саду темно. Через ворота потихоньку проскальзывают сплетенные пары. Испанское вино тяжелое, влюбленные заснули. Кто-то пришел, брызнул сок из ягод, юноша проснулся. Он не видит девушки, которая спит рядом: все забыл, забыл даже, что это с ней он ушел с веселого бала. Рядом — другая девушка, достаточно протянуть руку; уже протянул, уже бежит за ней. Уже ненавидит с такой же силой, с какой за час до этого страстно желал:

Любил я Гермию? О как мне больно,  
Что с ней я время тратил добровольно!  
Не Гермию люблю — люблю Елену![[325]](#footnote-305)

У Шекспира всегда есть возвышенная внезапность любви. Очарование возникает с первого взгляда, любовный угар — от первого соприкосновения рук. Любовь налетает ястребом, мир проваливается, влюбленные видят только друг друга. Любовь у Шекспира наполняет все существо, она — восторг и страстное желание. В «Сне…» из этих любовных страстей остается только внезапность вожделения:

ЛИЗАНДР  
Утратил разум я, когда ей клялся.

ЕЛЕНА  
С изменою он к вам не возвращался.

ЛИЗАНДР  
Ее Деметрий любит, не тебя.

ДЕМЕТРИЙ *(просыпаясь)*  
Елена! О богиня, свет, блаженство!  
С чем глаз твоих сравню я совершенство?  
Кристалл — болото![[326]](#footnote-306)

{209} «Сон…» — наиболее эротичная из всех пьес Шекспира. И, пожалуй, ни в одной из трагедий и комедий, кроме «Троила и Крессиды», эротика не является такой откровенной. Более прямолинейна и резка она только в 135‑м сонете.

Театральные традиции «Сна…» совершенно неприемлемы — как в своем классическом образце, с сильфидами в туниках на фоне мраморных лестниц, так и в другом варианте: оперно-тюлево-трюкаческом.

Издавна театры охотнее всего ставят «Сон…» как сказку братьев Гримм, и, быть может, поэтому острота и грубость ситуаций и диалогов на сцене целиком смазываются. Их почти не видно, почти не слышно.

ЛИЗАНДР  
Прочь, кошка! Отцепись, отстань, репейник!  
Не то тебя стряхну я, как змею!

ГЕРМИЯ  
Как груб со мной ты! Что за перемена?  
Мой милый…

ЛИЗАНДР  
 Милый?! Прочь ступай, татарка,  
Лекарство тошнотворное, микстура![[327]](#footnote-307)

Комментаторы давно уже подметили, что в этом любовном квартете влюбленные почти не дифференцированы. Девушки {210} различаются, собственно, только по росту и цвету волос. Разве что одна Гермия обладает несколькими индивидуальными чертами, которые позволяют угадать в ней более раннюю Розалину из «Бесплодных усилий любви» и более позднюю Розалинду из «Как вам это понравится». Юноши же отличаются друг от друга лишь именами. Всем четверым не хватает той выразительности и неповторимости, которой Шекспир уже неоднократно достигал.

Влюбленные взаимозаменяемы. А может быть, собственно, о том и речь? Ведь все действие этой знойной ночи, все, что происходит на этой разгульной party (вечеринке), основано на абсолютной взаимозаменяемости любовных партнеров. Мне всегда кажется, что у Шекспира нет ничего случайного. Пэк встречает ночью в саду любовные пары, которые перекрещиваются, переплетаются, перемешиваются и меняются партнерами. Пэк это констатирует:

Девица та; но с ней другой мужчина[[328]](#footnote-308).

Елена любит Деметрия, Деметрий любит Гермию, Гермия любит Лизандра. Потом Лизандр преследует Елену, Елена преследует Деметрия, Деметрий преследует Гермию. Эта механическая перемена объектов влечения и заменяемость возлюбленных — не только предпосылка к интриге. Редукция образа до любовного партнера представляется наиболее характерной чертой этого мучительного сна. И, быть может, наиболее современной. У партнера уже нет имени, нет даже лица. Как в некоторых пьесах Жене нет константных образов, а есть только ситуации. Все становится амбивалентным.

ГЕРМИЯ  
 … За что?  
Иль я не Гермия? Ты не Лизандр?  
Я так же хороша, как и была[[329]](#footnote-309).

{211} Гермия неправа. Ибо в действительности нет Гермии, так же, как нет Лизандра. Или, пожалуй, есть две разные Гермии и два разных Лизандра. Гермия, которая спала с Лизандром, и Гермия, с которой Лизандр не хочет спать. Лизандр, который спит с Гермией, и Лизандр, который убегает от Гермии.

«Сон в летнюю ночь» первый раз был поставлен как комедия «к случаю», почти «частная», на свадебном торжестве. Скорее всего, это была (аргументация Роуза представляется совершенно убедительной) свадьба матери графа Саутгемптона. Если так, молодой граф должен был принимать участие в подготовке спектакля, да, наверное, и сам в нем играл вместе со своими приверженцами. На свадьбу матери явились все его любимцы и любимицы, приятели и приятельницы, то самое пышное общество, в котором несколько лет назад Шекспир очутился вместе с Марло. Хотелось бы, чтобы между первыми зрителями «Сна…» находилась также Черная Дама из «Сонетов».

Ведь я прошу немногого: отдай  
Ты мальчика в пажи мне![[330]](#footnote-310)

Если «Бесплодные усилия любви», прозрачная комедия о молодых людях, которые решили обходиться без женщин, считается — и справедливо — пьесой с секретом, то насколько же больше секретов — больших и малых — должен таить в себе «Сон…». На сцене и в зрительном зале все знали друг друга, любая аллюзия подхватывалась на лету, прекрасные женщины смеялись до упаду, прикрываясь веерами, мужчины подталкивали один другого локтями, педерасты тихонько хихикали.

Отдай ребенка — я пойду с тобой[[331]](#footnote-311).

Мальчика, которого Титания назло Оберону выкрала у индийского раджи, Шекспир на сцену не выводит. Но упоминает о нем неоднократно, к тому же весьма многозначительно. Для развития действия «Сна…» он совершенно не нужен; без {212} труда можно было найти сотню иных поводов для ссоры королевских супругов. Очевидно, этот мальчик понадобился Шекспиру для иных, не драматургических целей. В конце концов, не этот восточный пажик волнует нас. Нравы всех персонажей, не только «простых смертных», но и высокопоставленных особ, очень свободны.

… Дерзкую любовницу твою,  
В котурнах амазонку…[[332]](#footnote-312)

Греческая царица амазонок перед самым обручением была любовницей короля эльфов, а Тезей совсем недавно водил любовные шашни с Титанией. Информация эта не имеет никакого значения для фабулы, ничего из нее не вытекает, напротив, она даже замутняет благопристойный и несколько патетический образ обрученной пары, данный в первом и пятом актах. Это, несомненно, аллюзии на современные Шекспиру лица и события.

Расшифровка аллюзий и нахождение всех ключей и ключиков к загадкам «Сна…», пожалуй, невозможны. Да в этом и нет необходимости. Также, пожалуй, не более важно определить, в конце концов, — для какого именно свадебного торжества Шекспир поспешно заканчивал и приспосабливал свой «Сон в летнюю ночь». Для актера, художника и режиссера обязательно лишь понимание того, что «Сон…» был пьесой современной, и пьесой о любви. К тому же очень откровенной, грубой и весьма скандальной. После «Ромео и Джульетты» — «Сон…» явился как бы театральной «*nouvelle vague*» («новой волной»).

Крылья эльфов и греческие туники — это лишь костюмы, к тому же не образные, а карнавальные. Как же легко себе представить, что на свадьбе прекрасной графини, матери графа Саутгемптона, либо на другой такой же изысканной свадьбе происходит грандиозная игра. Бал в стилизованных и фантастических костюмах. При итальянском дворе, а потом в Англии, вплоть до пуританской реакции, бал-маскарад был любимым развлечением и назывался «*impromptu masking*» («импровизированный маскарад»). Но вот опустели все залы. {213} Уехал прекрасный кавалер, наряженный полночным Обероном, сопровождаемый юношами в шкурах и в колпаках с оленьими рогами. Тут же после полуночи они поехали в одну из таверн за Темзой продолжить попойку. Еще раньше исчезли юноши и девушки в греческих туниках. Последней уехала Титания, серьги которой из больших, с горошину, розовых жемчужин вызывали всеобщее удивление. Разошлись воины с алебардами, догорели светильники. Ранним утром, после короткого сна, хозяин вышел в сад. На мягкой траве еще спали тесно сплетенные пары:

Привет! Ведь праздничная ночь прошла;  
А пташки только начали слетаться?[[333]](#footnote-313)

Гермия вскочила первая, хоть и пошла спать последняя. Для нее особенно эта ночь была шальной. Дважды она меняла любовников. Она утомлена, едва может устоять на ногах.

Как я устала! Нет нигде пути.  
Я вся в росе, истерзана шипами.  
Нет сил идти, нет даже сил ползти.  
Моих желаний не догнать ногами[[334]](#footnote-314).

Она смущена. Еще не очень ясно понимает, что уже день. Еще не может прийти в себя. Еще находится во власти ночи. Слишком много выпила.

Я точно вижу разными глазами,  
Когда двоится все[[335]](#footnote-315).

Вся сцена утреннего пробуждения влюбленных наполнена грубой и горькой поэзией, которую любая театральная стилизация убивает и уничтожает.

### **{****214}** III

Метафорика любви, эротики и секса претерпевает в «Сне…» существенные изменения. В начале она еще традиционна: меч и рана, роза и дождь, лук Купидона и золотой грот. Столкновение двух родов образности четко прослеживается в монологе Елены, венчающем первую сцену первого действия. Это, собственно, авторский монолог, нечто наподобие зонга, в котором первый раз заявлена философская тема «Сна…». Эта тема — Эрос и Танатос.

Тому, что низко и в грязи лежит,  
Любовь дарует благородный вид.  
Любовь глядит не взором, а душой;  
Крылатый Купидон — божок слепой[[336]](#footnote-316).

Наиболее трудным для трактовки является последнее двустишие, поражающее своей многозначностью. В нем мы обнаруживаем явное сходство с формулами флорентийских неоплатоников, прежде всего Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола. Они провозглашали своеобразный мистицизм Эроса. Наиболее известным был парадокс Мирандола в «Опере»: «*Ideo amor ab Orpheo sine oculis dicitur, quwia est supra intellectum*». «Любовь слепа, ибо она выше интеллекта». Слепота приводит к свершению и экстазу. «Пир» Платона, воспринимаемый более мистически или более конкретно, был излюбленным чтением елизаветинских неоплатоников[[337]](#endnote-23). Но, по сравнению с флорентийским, этот неоплатонизм в кругу Саутгемптона имел подчеркнуто эпикурейский привкус.

«*Mind*», видимо, означает здесь воображение и влечение. У Шекспира постоянно происходит преодоление стереотипа. Неоплатонической диалектике любви, «рожденной в Прекрасном и кульминирующей в Наслаждении» («*Amor igitur in Voluptatem a Pulchritudine dessinit*»), Шекспир противопоставляет Эроса безобразности, порожденного страстью и кульминирующего в безумии. Амур, ребенок с повязкой на глазах, {215} слепо стреляющий из лука, появился в этом монологе. Но лишь на короткое мгновение. Ибо метафорика здесь более абстрактна и вторгается в совершенно иную зону понятий:

Без глаз — и крылья; символ безрассудной  
Поспешности[[338]](#footnote-317).

Слепой Амур в монологе Елены подменяется слепо устремленной Никой инстинкта: «Крылья без глаз в порыве без памяти». Этот образ Шопенгауэр заимствовал из «Сна…».

Но слепая Ника влечения — та же ночная бабочка. Именно с этого монолога Елены Шекспир начинает вводить анималистскую символику эротики. Он делает это неуклонно, настойчиво, чуть ли не навязчиво. Изменения в метафорике в данном случае — лишь внешнее выражение резкого отхода от петрарковской идеализации чистой любви. «Сон в летнюю ночь», или, по крайней мере, тот его аспект, который для нас является наиболее современным и обнажающим, — это прохождение через животность. Это главная тема, которая объединяет и связывает все три обособленные действия, развернутые Шекспиром в «Сне…». Через эту животную эротику Титания и Основа пройдут совершенно буквально, даже наглядно. Но в темную зону анималистской эротики вступает также любовный квартет:

ЕЛЕНА  
Ведь я твоя собака: бей сильнее —  
Я буду лишь ласкать тебя сильней.  
Ну, поступай со мною, как с собакой:  
Пинай ногою, бей, гони меня…[[339]](#footnote-318)

И еще раз:

Могу ли я просить о худшем месте,  
Чем место, подобающее псу?[[340]](#footnote-319)

{216} Псы на коротком поводке, рвущиеся в гонку либо льнущие к своему хозяину, часто появляются на фландрских гобеленах, изображающих сцены охоты. Они были излюбленным оформлением стен в королевских и княжеских дворцах елизаветинской Англии. Но здесь собакой, которая ластится к своему господину, называет себя девушка. Метафора грубая, чуть ли не мазохистская.

Стоит, наконец, ближе присмотреться ко всему бестиарию, выведенному Шекспиром в «Сне…». Под влиянием романтической традиции — укрепившейся, к сожалению, в театре благодаря музыке Мендельсона — лес в «Сне…» воспринимается всегда как повторение Аркадии. Тогда как на самом деле это скорее лес, заселенный дьяволами и упырями, лес, в котором колдуньи и ведьмы без труда могут найти все, что нужно для их колдовской практики.

В пестрых пятнах медяницы  
И колючие ежи,  
Прочь, подальше от царицы,  
Змеи, черви и ужи[[341]](#footnote-320).

Титания укладывается спать на лужайке, среди диких роз, фиалок и маргариток, но колыбельная, которой ее убаюкивают подружки, звучит довольно устрашающе. После змей с раздвоенными языками, колючих ежей, медяниц и летучих мышей перечисляются длинноногие ядовитые пауки, жуки и червяки. Такая колыбельная не предвещает приятных снов.

Перечень животных в «Сне…» не случаен. Высушенная змеиная кожа, растертые в порошок пауки, хрящи летучей мыши выступают в любой средневековой или ренессансной фармацевтике как снадобья от любовного бессилия и различных женских недомоганий. Все это существа липкие, скользкие и косматые, неприятные для прикосновения и вызывающие резкое отвращение. Это отвращение в учебниках психоанализа определяется как психоневроз. Животные, перечисленные в колыбельной, которую напевают Титании, — {217} ужи, улитки, нетопыри и пауки, — входят также в излюбленный бестиарий фрейдовского сонника. В такой именно сон приказывает Оберон погрузить влюбленных:

Подобный смерти, встанет над врагами  
Сон-нетопырь с свинцовыми ногами[[342]](#footnote-321).

Двор Титании составляют: *Pease-Blossom, Cobweb, Moth, Mustard-seed* — Стручок гороха, Паутина, Ночная бабочка и Горчица во всех польских[[343]](#footnote-322) переводах переименованы в Горошек, Паутинку, Мотылька и Горчичку. Здесь снова повлияло прочтение «Сна…» исключительно как романтической феерии. В театрах свита Титании представлена почти всегда в образе крылатых, подскакивающих и летающих в воздухе девушек либо в виде балетика немецких гномов. Влияние это настолько сильно, что даже комментаторам текста трудно от него освободиться. Достаточно, однако, задуматься над подбором и значением этих наименований: стручок гороха и горчица, ночная бабочка и паутина, — чтобы убедиться в их принадлежности к любовной аптечке ведьм и колдуний.

Придворных Титании я представляю себе как слюнявых, беззубых, трясущихся старух и стариков, которые с хихиканьем случают свою госпожу с монстром.

И первый, на кого она посмотрит,  
Проснувшись, — будь то лев, медведь, иль волк,  
Иль бык, иль хлопотливая мартышка, —  
Тотчас того она полюбит насмерть[[344]](#footnote-323).

Оберон недвусмысленно предвещает, что в наказание Титания будет спать с животным. И снова подбор этих животных весьма характерен, особенно во второй из очередных угроз Оберона:

{218} Будь то волк, медведь, иль кот,  
Рысь, кабан иль толстый боров…[[345]](#footnote-324)

Павиан, бык, кабан и боров — все эти животные воплощают похотливость, а некоторые из них играют значительную роль в сексуальной демонологии. В итоге Основа превращен в осла. Но осел в этом кошмаре летней ночи символизирует вовсе не глупость. От античности до Возрождения ослу приписывалась наибольшая сексуальная потенция, и среди всех четвероногих он должен был быть наделен самым длинным и самым твердым фаллосом.

Я представляю себе Титанию высокой девушкой, худой и светлой, с длинными руками и ногами, похожей на блондинок-скандинавок, которых мне приходилось встречать вечером на рю де ля Арп и на рю Юшетт, когда они шли, тесно прижавшись к неграм с темными либо иссиня-черными лицами.

О да, ты так же мудр, как и прекрасен[[346]](#footnote-325).

Сцены Титании и Основы, превращенного в осла, играются в театре часто юмористически. Но я думаю, что если здесь можно говорить о юморе, то лишь в английском значении этого слова, и что скорее это «*humour noir*» («черный юмор»), жестокий и скатологический, как часто у Свифта.

Нежная, чувствительная и лиричная Титания жаждет животной любви. Пэк и Оберон называют преображенного Основу чудовищем. Нежная и приторная Титания тащит чудовище в постель, почти силой, почти насилуя. Такого любовника она хотела. О таком любовнике мечтала. Только никогда, даже самой себе, не хотела в этом признаться. Сон освобождает ее от всех табу. Поэтической Титанией, беспрестанно щебечущей о цветочках, изнасилован монструозный осел.

Луна как будто плачет в высоте.  
Она в слезах; цветы полны тоскою  
{219} О девственности, сорванной насильно.  
Связав ему уста, ведите тихо[[347]](#footnote-326).

Титания дальше и глубже всех действующих лиц пьесы погружается в темную область секса, где нет уже прекрасного и безобразного и остается лишь угар и освобождение. Уже в финале первой сцены Елена предвещает это:

Тому, что низко и в грязи лежит,  
Любовь дарует благородный вид[[348]](#footnote-327).

Любовные сцены Титании и Осла должны одновременно выражать фантастическое и реальное, захватывающее и отталкивающее. Вызывать восхищение и отвращение, ужас и омерзение.

Любовь моя, здесь на цветы присядь!  
Твои я щеки нежно приласкаю,  
Дай мне твой лобик розами убрать  
И целовать твои большие уши[[349]](#footnote-328).

Титанию, ласкающую осла, написал Шагал. На этой картине осел грустный и очень чувствительный. Я думаю, что шекспировская Титания, ласкающая урода с ослиной головой, скорее должна быть ближе к грозным призракам Босха, к масштабному гротеску сюрреалистов. И что именно современный театр (тот современный театр, который прошел через поэтику сюрреализма, абсурда и откровенной поэзии Жене) впервые может решить эти сцены. Выбор изобразительной инспирации в данном случае весьма важен. Среди всех художников {220} Гойя, может быть, единственный, кто в своей фантастике погрузился еще глубже, чем Шекспир, в темную зону животной эротики. Я имею в виду «Caprichos»[[350]](#footnote-329).

### IV

Все мужчины — уродцы, похожие на мышей либо кроликов, карлики или горбуны; они ощупывают взглядами, вернее, обнюхивают высоких девушек в черных шалях, наброшенных на плечи. Длинные платья с очень высокой талией ниспадают у девушек до щиколоток. Кое‑кто из них поднимает платье, чтобы поправить подвязки на чулках, но даже в этом вульгарном жесте они не перестают быть внутренне отсутствующими. Большинство сидят, неподвижно выпрямившись, на высоких стульях, враждебные и презрительные. Как на выставке, демонстрируют себя, свое тело, застегивают подвязки на черных чулках, выпячивают зады, из-под туго затянутых лифов выставляют округлые груди. Неуклюжие мужланы с огромными толстыми носами вертятся между этими задами и ногами. Девицы с искусно причесанными волосами, с воткнутыми в них черепаховыми гребнями, в черных мантильях, горделивые, погруженные в себя и задумчивые, со взорами, устремленными в пространство из-за черных вееров. Тут же подле них сидят либо вышагивают старухи с такими же черепаховыми гребнями и в таких же черных шалях. Старухи беззубы, рты у них широко разинуты в беззвучной усмешке. Между девицами и старухами есть сходство. Если внимательней присмотреться к рисункам, видно, что сходство это не случайно, что Гойя умышленно и будто с удовольствием одним и тем же лицом наделяет прекрасных девушек и отвратительных старух. Все, что есть отталкивающего в надутых губах этих презрительных девиц, подчеркнуто повторением тех же черт в старости. Тогда они становятся животными, вульгарными, отталкивающими. Все рисунки сделаны мягким штрихом, благодаря которому даже черное кажется теплым, серым, мышиным. В самом деле — крысы здесь не только мужчины и старухи, крысы — и все эти девицы, пренебрежительные {221} и неподвижные, величественные и похабные, плотские и отсутствующие.

Женщины — стройные и высокие, мужчины — маленькие; кажется, что они могут лишь подглядывать, обнюхивать, как псы; им нужно стать на цыпочки, чтобы заглянуть этим женщинам в глаза. Гойя, должно быть, был инспиратором рисунков Бруно Шульца. Мы помним эти рисунки. Маленькие черные мужчины с большими головами детей, больных водянкой, устремили взгляды на туфельки или на маленькие ножки великанш, которые так же, как у Гойи, высоко задирают ноги в черных чулках. И, как у Гойи, в рисунках Шульца тот же мягкий штрих, та же теплая мышиная серость. Мыши здесь — эти мужчины с большими головами, в котелках и в длиннейших пиджаках; уроды, горбуны и калеки, чуть ли не до оргазма возбужденные спадающей туфелькой великанши.

***Todos Caeran (Все погибнут)***. Небольшое высохшее деревцо, а на нем люди-петухи в черных треугольных шляпах. Птицеподобные куродевки с маленькими крылышками выпячивают груди и подпрыгивают на своих тонких куриных ножках. На них наскакивают уродливые мужепетухи с взъерошенными крыльями, смешно подпрыгивая на таких же хлипких ножках. Птицы-девки и петушки с мерзкими старческими лицами сидят на этом маленьком высохшем дереве.

Внизу три женщины. Две молодые, с выпятившимися из лифов грудями, в широких шуршащих юбках, и одна очень старая, сложившая руки для молитвы, тоже какая-то птицеподобная, несмотря на большой хобот, в который переходят ее нос и подбородок. Возбужденные молодые женщины лихорадочно суют шило в зад петуху со старческой головой на худой шее. Одна из них держит его за крылья, будто для заклания, другая шилом орудует у него в заду. Старуха молится, молодые смеются; этот животный сексуальный смех деформирует их лица и придает им то же вульгарное выражение, что и на предыдущих рисунках.

***Ya van desplumados (Вот они и ощипаны)***. Четыре женщины, две молодые и две старые, метлами бьют и гонят маленьких птицеподобных человечков на куриных ножках с тоскливыми лицами горбунов. И снова у этих девок в мантильях мы обнаруживаем тот же злой блеск в глазах, ту же злобную {222} усмешку — след, или, вернее, предвестье будущего разложения старости в разинутых ртах, в дряблых щеках.

***Ослы***. Целое стадо ослов. В белых колпаках, отвратительные донельзя, напыщенные и самонадеянные, они учат азбуке молодого осла с разинутой пастью, с человеческой, не ослиной глупостью на морде. Огромный ослище, голый, с мохнатыми копытами, упоенный собой и разнеженный, развалился в кресле. Ему наигрывает на мандолине волосатая обезьяна или, может быть, человек с обезьяньей мордой, а двое слуг за креслом, исподтишка смеясь, аплодируют. Важный осел в широком пиджаке и в длинных штанах, из которых выглядывают копыта, читает книгу об ослах. Осел-врач, приторный и заискивающий, щупает пульс у больного. Огромный белый осел, кроткий и терпеливый, стоит перед большой таблицей, на которой что-то рисует волосатая обезьяна. Мужиковатые, измученные и сгорбленные таскают на загорбках больших, тяжелых, отвратительных белых ослов. Но и те, что таскают, тоже отвратительны. Отвратительны своим уродством. Даже еще более отвратительны, чем те белые ослы, что взгромоздились на их спины. На черном осле с большущей мордой сидит намазанная и, как всегда у Гойи, презрительная и отсутствующая высокая девка с голыми бедрами, с огромным черным гребнем в волосах.

Гойя или животность эротики. Все косматое, все из той самой ночи.

Все ощупывающее, облепляющее, присасывающееся. У летучих мышей животы и мужские либо женские гениталии. Иногда обвислые груди старух. Они бросаются на девушек, выпячивающих зады, кружат и вьются вокруг старой ведьмы с выпавшими зубами и носом, съеденным сифилисом. Летучие мыши с разинутыми лисьими пастями, с волосатыми женскими гениталиями, носятся над головой спящего юноши. Во второй части цикла все становится более животным, косматым и кошмарным. Временами трудно даже определить, что это за существа — полуживотные-полулюди, подобные кошкам, крысам и лисам. На последних рисунках летучие мыши становятся наваждением; превращаются в суккубов и инкубов, летающих с постоянно разинутыми ртами и головами идиотов, либо ползающих на коротких тонких и мохнатых ножках.

{223} В начале цикла животные — лишь символы глупости, хитрости, насилия и распутства, как в баснях Средневековья либо раннего Возрождения. Но постепенно животные как бы высвобождаются из этой суммарной символики, уже не обозначают людей, а являются животной разновидностью человеческого облика. Гойя отыскивает темную зону, в которой все признаки — осла, коровы и барана, крысы и нетопыря, мыши и кошки, мужчины и женщины, молодости и старости — взаимопроникают и заимствуют друг у друга косматость и хоботы, пасти и носы, торчащие уши, черные пропасти женских гениталий и беззубых ртов. Лишь временами среди этих летучих мышей и нетопырей с кошачьими торчащими усами, с лисьими мордами, с голыми животами снова появляются отсутствующие, презрительные и плотские девки в черных мантильях, с искусно причесанными волосами и в черных длинных юбках.

Вот одна из них танцует. Высоко подняла ногу в черном чулке. Руку занесла над головой. Прикрыла глаза. Не видит мечущихся, обнюхивающих ее нетопырей. Один из них, с головой старого линялого кота, уже вцепился ей в волосы. Другой, с низко свесившейся большой головой карлика, заглядывает ей под черную юбку. Девушка танцует. Третий нетопырь с голым животом и открытыми мужскими гениталиями, с головой оголодавшего кота, уже уселся у нее на груди. Девушка не защищается. Она не видит их. Но танцует для них.

Титания обняла голову осла и ласкает его мохнатые копыта. Сбросила шаль на траву, вынула черепаховый гребень, ее искусная прическа рассыпалась. Копыта осла обнимают ее все крепче. Он положил голову к ней на грудь. Голова осла тяжелая, косматая.

Она его мохнатый лоб венчала  
Пахучими и свежими цветами[[351]](#footnote-330).

Титания прикрыла глаза. Ей снится чистая животность.

### **{****224}** V

Ночь уже угасает, приближается рассвет. Любовники прошли через темную зону животной любви. Ироничную песенку на финал третьего акта поет Пэк. Это одновременно кода и зонг, которые завершают испытания этой ночи.

Всякий будь с своею милой,  
Всяк ездок — с своей кобылой…[[352]](#footnote-331)

Титания просыпается и видит над собой мужлана с головой осла.

Она провела с ним эту ночь. Но сейчас уже день. Она уже не помнит, что хотела его. Не помнит уже ничего. Уже ничего не хочет помнить.

ТИТАНИЯ  
Мой Оберон! О, что за небылица!  
Мне снилось, что любила я осла!

ОБЕРОН  
Вот милый твой.

ТИТАНИЯ  
 Так правда? Я была…  
О, на него теперь глядеть мне страшно[[353]](#footnote-332).

Утром пристыжены все: Деметрий и Гермия, Лизандр и Елена. Даже Основа. Он тоже не хочет признаться в своих «сновидениях».

{225} Такой сон мне приснился, что его ни один человек рассказать не сможет. Мне снилось, что я был… сказать невозможно чем![[354]](#footnote-333)

В резких контрастах любовного безумия, порожденного ночью, и цензуры дня, которая приказывает обо всем забыть, Шекспир предстает наиболее современным и предвидящим. Концепция «жизнь — сон» не содержит здесь ничего от мистики барокко. Ночь является ключом к дню.

Мы созданы из вещества того же,  
Что наши сны[[355]](#footnote-334).

Мало того, что Ариэль — это рассеянный Пэк с печальным и сосредоточенным лицом; философская тема «Сна…» в «Буре» повторится. «Буря», несомненно, более зрелое произведение. Но ответы, которые дает Шекспир в «Сне в летнюю ночь», более однозначные, можно даже сказать: более материалистичные. И менее горькие.

Безумные, любовники, поэты —  
Все из фантазий сотканы одних[[356]](#footnote-335).

Безумие продолжалось всю июньскую ночь. Влюбленные стыдятся этой ночи и не хотят о ней говорить, «как сон дурной не вспоминают». Но эта ночь освободила их от самих себя. В своих снах они были подлинными. Свободными от лжи и табу.

Сон, взор тоски смыкающий порой,  
Ты от себя самой меня укрой[[357]](#footnote-336).

{226} Лес у Шекспира всегда воплощает собой Природу. Бегство в Арденский лес — это бегство от жестокого мира, в котором путь к короне лежит через преступления, брат отнимает у брата наследство, а отец добивается смерти дочери, если она против его воли выберет мужа. Однако Природа — это не только лес. Природа — это инстинкты, живущие внутри нас. Они так же безумны, как и мир.

У всех влюбленных, как у сумасшедших,  
Кипят мозги…[[358]](#footnote-337)

Тема любви появляется еще раз в древней трагедии о Пираме и Фисбе, представленной в заключение «Сна…» труппой Питера Пигвы. Возлюбленные разделены стеной, они не могут прикоснуться друг к другу, видят один другого только через щель. Они никогда не соединятся. На место свидания придет голодный лев. Фисба в страхе убежит. Пирам найдет ее окровавленный платок и заколется кинжалом. Фисба вернется, увидит мертвого Пирама и заколется тем же кинжалом. Мир жесток к истинным влюбленным.

Мир безумен и безумна любовь. В этом безмерном безумии Природы и Истории минуты счастья кратки:

Болезнь иль смерть всегда грозят любви  
И делают ее, как звук, мгновенной,  
Как тень, летучей, и, как сон, короткой[[359]](#footnote-338).

## **{****227}** Горькая Аркадия[[360]](#footnote-339)

ВИОЛА

Где мы сейчас находимся, друзья?

КАПИТАН

Мы, госпожа, в Иллирию приплыли[[361]](#footnote-340).

(«Двенадцатая ночь»)

### I

Из всех произведений Шекспира «Сонеты» и «Буря» всегда считались наиболее личными. Но что значит — личные? Можно увидеть в них зашифрованный дневник и ключ к биографии или большой пролог и эпилог. Просперо отожествляют с Шекспиром и отыскивают в «Буре» аллегорическое прощание со сценой. «Буря» — это расчет и прощание, но расчет и прощание весьма и весьма сложные. В «Буре» возвращаются все шекспировские темы; на острове Просперо изгнанный герцог встречается с узурпатором и девушка знакомится с юношей. Еще раз все начинается сначала, только герои поумнели и набрались опыта. Но мудрость — хрупка. Как и всё. Надежда в «Буре» — горькая. И только в этом смысле «Буря» является ключом к биографии. Или, скорее, ее частью. Ее эпилогом. В этом смысле автобиографичны и «Сонеты». Они — пролог.

{228} Можно прочитать «Сонеты» как драму. В них есть действие и герои. Действие складывается из лирических секвенций, из которых постепенно вырастает трагедия. Героев уже трое: мужчина, мальчик и женщина. Эти три персонажа исчерпывают все формы любви и проходят через все ее ступени. Исчерпывают все возможности измены и все ее виды. Все возможные отношения: любви, дружбы, ревности. Они проходят через небо и ад. Однако поэтика «Сонетов» далеко не петрарковская, есть определение лучше. Герои «Сонетов» проходят через Эдем и Содом.

Четвертый персонаж этой драмы — время. Время, которое все уничтожает и пожирает. Прожорливое время, подобное огромным челюстям. Оно пожирает творения человека и его самого.

О время, быстро разрушающее все сотворенное! Сколько королей, сколько народов ты уничтожило! Сколько сменилось государств, сколько различных событий прошло чередой с минуты, когда исчез диковинный вид этой рыбы; побежденная временем, лежит она терпеливо в укрытии; нагие кости ее — костяк и опора вздымающейся над нею горы.

Эта шекспировская цитата взята из юношеских сочинений Леонардо да Винчи. «Время, губитель всего», возвращается как неизменный рефрен в поэзии позднего Ренессанса и барокко, но для Леонардо, как и для Шекспира, губительное действие времени не просто стилистический троп, не навязчивая идея. Время — первый актер любой трагедии:

… через много долгих, долгих лет,  
Когда дожди источат стены Трои,  
Когда поглотит хмурое Забвенье  
Все наши города и даже царства  
Могучие истлеют, превратясь  
В безликий прах…[[362]](#footnote-341)

{229} Это монолог Крессиды. Ни одна из шекспировских пьес так не близка к «Сонетам» своими горькими образами неизбежного конца любви.

Как вор, спешит безжалостное время  
Награбленное кое-как упрятать[[363]](#footnote-342).

Это монолог Троила. Время, «это страшное чудовище неблагодарности»[[364]](#footnote-343), «*injurious time*», в «Троиле и Крессиде», как и в «Сонетах», против влюбленных. Оно разрушает города и королевства так же, как молодость и красоту, срывает клятвы властителей и обещания влюбленных. Время — это

Случайностей… миллион,  
Вторгающихся в каждое мгновенье,  
Ломающих незыблемый закон,  
Колеблющих и клятвы и стремленья…[[365]](#footnote-344)

Еще раз обратимся к Леонардо. Он говорит о том же ненасытном времени:

О время, пожиратель вещей, и завистливая старость, всё и вся уничтожаете вы крепкими зубами вечности и мало-помалу погружаете в неторопливую смерть! Елена, глядясь в зеркало и видя морщины, прорытые старостью, плачет и думает, что похищена дважды.  
О время, пожиратель вещей, о завистливая старость, которые пережевывают все.

В этих леонардовских образах, собственно, присутствует три времени. Время геологическое — время земли, океанов и горной эрозии; время археологическое, ибо любая история становится, в конце концов, археологией, — время пирамид, сгинувших городов и царств, от которых остались только названия; и, наконец, последнее — время {230} человеческое, в котором могила соседствует с колыбелью и все лица смертны.

… когда моя любовь,  
Как я теперь, узнает жизни бремя;  
Когда с годами оскудеет кровь  
И гладкое чело изрежет время…[[366]](#footnote-345)

Эти три леонардовских времени всегда можно найти у Шекспира. Когда земля поливается кровью, человеческое время снова становится нечеловеческим временем природы. Слепой Глостер тогда прощается с сумасшедшим Лиром:

Непрочное создание природы!  
Так и вселенная когда-нибудь  
Придет, изнашиваясь, в разрушенье[[367]](#footnote-346).

Эти три переплетающиеся между собой времени неизменно присутствуют в «Сонетах»[[368]](#endnote-24). «Сонеты» — пролог ко всем трагедиям.

Где, какое  
Для красоты убежище найти?[[369]](#footnote-347)

Главная тема «Сонетов» — это попытка спасения красоты и любви от разрушающего воздействия времени. Сын — не просто ребенок, не только продолжение. Это повторение того же лица, тех самых черт — буквальная задержка времени.

… если повторить  
Не поспешишь свои черты…[[370]](#footnote-348)

Любовь совершается во времени, но обращена против времени. Она хочет любой ценой что-то сохранить, задержать, оставить след.

{231} Но если смерти серп неумолим,  
Оставь потомков, чтобы спорить с ним![[371]](#footnote-349)

Любовь в шекспировских «Сонетах» — это смертельная игра, единственным реальным противником является гниение:

Когда умру, оплакивай меня  
Не долее, чем перезвон печальный,  
Что возвестит отход из мира зла  
На пир червей, под камень погребальный[[372]](#footnote-350).

Опровержением физической смерти является продолжение жизни в потомстве. Опровержением гибели и забвения является унаследованное от античности понятие славы. Стихи переживают века. Шекспир пишет в «Сонетах» свои «*aere perennius*»[[373]](#footnote-351) и «*exegi monumentum*»:

И ты в этом [в моих стихах] обретешь свой памятник,  
Когда венцы и бронзовые могилы тиранов исчезнут[[374]](#footnote-352).

Совершенно в духе Ренессанса — объединить в одном стихе бронзу и тиранов. Черные грядки стихов, знаки, начертанные на бумаге, и хрупкая строфа будут противостоять всей мощи власти и времени. Они — гарантия бессмертия.

Я отвращу губящую косу…[[375]](#footnote-353)

Это шекспировское «*exegi monumentum*» предназначалось, скорее всего, молодому мужчине со слегка раскосыми глазами и золотыми, искусно завитыми локонами, спадающими на левое плечо. В его лице была не только по-женски {232} совершенная красота, но и явные признаки жестокости в линии рта, и презрение в холодном, как бы отсутствующем взгляде.

И языки будут повторять твое имя[[376]](#footnote-354).

Адресатом был, скорее всего, более юный — младше Шекспира примерно на десять лет — граф Саутгемптон[[377]](#endnote-25). Его лицо, как свидетельствуют портреты, почти безошибочно повторяло черты матери. Шекспир имел полное право написать:

Для материнских глаз ты — отраженье  
Давно промчавшихся апрельских дней[[378]](#footnote-355).

Самое удивительное у Шекспира — постоянное сплетение случая и закономерности, конкретности и универсальности. Мужчина, юноша, женщина; но любовные игры в «Сонетах» ведут не абстрактные фигуры, как в шахматах. Шекспировское «*aere perennius*» написано для юноши, который был наследником старинного рода и одного из самых больших состояний. Отношения любви и дружбы сплетаются в сложный узел вместе с зависимостью начинающего поэта и комедианта от могущественного аристократа.

… нас, как всходы нежные растений,  
Растят и губят те же небеса[[379]](#footnote-356).

В «Сонетах» существуют две системы отношений, как у английских «метафизиков», Донна и Херберта; это экзистенциальная драма — в чистом виде, но наполненная исторической конкретностью. Есть в них глухие небеса, времена года, четыре стихии и медленно плетущийся конь, на котором пожилой мужчина удаляется от своего неверного возлюбленного.

{233} Шекспировское «*exegi monumentum*» должно не только уберечь от забвения красоту изнеженного юноши. Горстка рифм одновременно должна обеспечить покровительство и вечность. С вечностью было проще. Меж строк сквозит фигура поэта-соперника, которым мог быть Марло. Благосклонности прекрасного и знатного юноши добивались многие.

Это смешение великого и мелкого, эпохи и всех эпох в «Сонетах» почти осязаемое. Время на шекспировских часах — елизаветинское, но стрелки на них бегут для всех влюбленных, не только для пресветлого мальчика и Черной Дамы.

### II

В «Сонетах» Шекспира своя поэтика, своя эротика и своя метафизика. Адресат первых ста двадцати шести — юноша, остальные обращены к Черной Даме. Драматическим действием является двойное вероломство — юноши и женщины. Эти двое объединились в одно. Мужчина не знает, кем больше он предан, кого больше он должен ревновать, кто тут над кем взял реванш. Он уговаривает, просит, убеждает, бранит. Последнее двустишие каждого сонета направлено адресату напрямую. Это театральная реплика.

«Сонеты» — дважды пролог. Они еще и пролог к шекспировской эротике, по крайней мере, к эротике ранних комедий. Действительной темой «Сонетов» является выбор. Вернее, невозможность выбора между юношей и женщиной, тонкая грань между дружбой и любовью, между обаянием любой красоты и универсальностью влечения, которое невозможно ни задержать, ни ограничить одним полом. Эта же тема в разных тональностях — от серьезности до буффонады, от двусмысленной и сомнительной идиллии до насмешки и сарказма — будет возвращаться в «Двух веронцах» и «Бесплодных усилиях любви», в «Как вам это понравится» и «Двенадцатой ночи», в подспудном течении «Венецианского купца», в дружеских чувствах к Фальстафу и резком разрыве с ним принца Генри.

Двусмысленность в «Сонетах» — это начала поэтики и эротики. По сравнению с шекспировскими, сонеты Петрарки {234} кажутся хрустально прозрачными. Но после шекспировских они производят впечатление холодных, искусственных, придуманных. Красота и добро в них являются категориями постоянными, несомненными; спор ведут тело и разум. В шекспировских «Сонетах» это строгое разделение на телесность и духовность уже нарушено, добро смешано со злом, красота — с уродством, влечение — с отвращением, страсть — с позором. Поляризация тут иная, более барочная и более современная. Страсть рассматривает саму себя, колебания являются пищей для наслаждения, взгляды не убивают страсть, а еще больше разжигают ее. Эротика сжата и точна, обострена наблюдением, распалена анализом.

Ее голодный взгляд  
Сегодня утомлен до утешенья,  
А завтра снова ты огнем объят,  
Рожденным для горенья, а не тленья.

Чтобы любовь была нам дорога,  
Пусть океаном будет час разлуки,  
Пусть двое, выходя на берега,  
Один к другому простирают руки[[380]](#footnote-357).

Любовный партнер здесь одновременно и реальный, и условный; глаза ведут спор с сердцем, день с ночью, взгляд с прикосновением. Партнер — телесный, созданный воображением, измененный влечением. Эротика — воспитанница ренессансной живописи и сама становится школой новой чувственности:

Со дня разлуки — глаз в душе моей,  
А тот, которым путь я нахожу,  
Не различает видимых вещей,  
Хоть я на все по-прежнему гляжу.

{235} Ни сердцу, ни сознанью беглый взгляд  
Не может дать о виденном отчет.  
Траве, цветам и птицам он не рад,  
И в нем ничто подолгу не живет.

Прекрасный и уродливый предмет  
В твое подобье превращает взор:  
Голубку и ворону, тьму и свет,  
Лазурь морскую и вершины гор[[381]](#footnote-358).

Боттичелли утверждал, что незачем тратить время на подражание картинам природы, поскольку достаточно прикладывать к стене губку, смоченную в краске, чтобы в появившихся пятнах увидеть красивейшие пейзажи. Леонардо применял этот метод сознательно как способ пробудить изобретательность вымысла и художественного новаторства. Ему не нужна была даже губка. Он писал:

Если будешь всматриваться в стены, испещренные разными пятнами, либо в камень с разными составами и сумеешь вообразить какую-либо местность, то разглядишь самые разные виды, с горами, реками, скалами, деревьями, равнинами, просторными долинами и холмами всякого рода; разглядишь также различные битвы и подвижные фигуры, удивительные лица и одеяния и неисчислимые предметы, которые ты сможешь довести до законченной и надлежащей формы. Подобные стены и соединения — это как звуки колоколов, в звоне которых ты отыщешь всякое имя и слово, которое себе вообразишь.

Шекспир прошел подобную школу воображения. И знал оба ее применения: лирическое и ироническое. Лирическое было в «Сонетах». В «Гамлете» та самая школа воображения {236} преобразилась в ядовитый урок политического оппортунизма:

ГАМЛЕТ. Видите вы вон то облако в форме верблюда?  
ПОЛОНИЙ. Ей-богу, вижу, и действительно, ни дать ни взять — верблюд.  
ГАМЛЕТ. По-моему, оно смахивает на хорька.  
ПОЛОНИЙ. Правильно: спина хорьковая.  
ГАМЛЕТ. Или как у кита.  
ПОЛОНИЙ. Совершенно как у кита[[382]](#footnote-359).

Теперь можем закончить цитату из Леонардо:

Я уже видел в облаках и на стенах пятна, которые подтолкнули меня к прекрасным изобретениям разных вещей и которые — то есть эти пятна — хоть и были вовсе лишены совершенства в изображении какой-либо детали, но обладали совершенством в движениях и других функциях.

Это не первое из удивительных пересечений Леонардо с Шекспиром, особенно волнующих потому, что они не опираются ни на одну прямую традицию, ни на одно прямое свидетельство, за исключением мощного влияния итальянского кватроченто на елизаветинскую Англию. На двор королевы, и еще больше — на приверженные гуманитарным наукам (*humaniora*) коллегии Кембриджа и Оксфорда и связанные {237} с ними круги молодой аристократии. Из Италии приходили живопись, музыка, архитектура, образцы языка и стиля. Новые теории деятельности, мерой которой была результативность, и новый идеал личности, мерой которой была гармония. Новая философия и новые обычаи. Марло каждому повторял, что только глупцы не способны оценить юных мальчиков и нюхательный табак. В кругу Саутгемптона и его приятелей нравы стали уподобляться флорентийским из эпохи Медичи.

Известны гневные инвективы Савонаролы против содомитов. В любовных отношениях с мальчиками обвиняли Боттичелли, Леонардо да Винчи, Микеланджело. Записи Леонардо о его учениках и подмастерьях весьма двусмысленны, особенно о юном Джакомо, которого он называл «*Salai*» — дьяволенком и к которому был поразительно щедр и снисходителен:

За первый год — плащ: две лиры; шесть рубах: четыре лиры; три халата: шесть лир; четыре пары штанов: семь лир, восемь сольдо; костюм с подкладкой: пять лир; двадцать четыре пары ботинок: шесть лир, пять сольдо; один берет: одна лира; на пояса, шнуровку… одна лира.

Склонность Леонардо к мальчикам, скорее всего, была подавлена. В его записках мы находим: «Кто не обуздывает стремления к наслаждению, опускается до животного», — и далее: «Страсть духа изгоняет вожделение». Об эротике он знал очень много. Он писал: «Тело наше подчиняется небу, небо же подчиняется духу». Но одновременно: «Если бы мое тело во всем согласовалось с добродетелью, я бы не жил на этом свете». Наиболее напряженные, почти маниакальные рисунки Леонардо — те, что изображают старца или мужчину в преклонном возрасте, глядящего на кудрявого юношу с греческим профилем.

*Eros Socraticus* — сократическая любовь — была не просто более или менее терпимым обычаем, но прежде всего — философией любви, эстетической и метафизической санкцией для весьма различных форм дружбы между взрослым мужчиной и юношей. Гуманистическая академия Флоренции считала чистую любовь к мальчикам наивысшей формой родства душ. Пико делла Мирандола и Фичино сочиняли трактаты о духовной педерастии, в которых трудно порой отличить {238} единение душ от единения тел. Юный друг Мирандола был похоронен в том самом склепе монастыря Св. Марка, где покоился его мэтр. Фичино, создавая свои изысканные комментарии к платоновскому «Пиру», отожествлял Файдроса со своим другом, юную красоту которого славят пирующие. Апология чистой любви к мальчикам могла быть разной, лицемерной или написанной убежденно и искренне; но метафизика в основе всегда та же:

Итак, каждый из нас — это половинка человека, рассеченного на две камбалоподобные части, и поэтому каждый ищет всегда соответствующую ему половину. Мужчины, представляющие собой одну из частей того двуполого прежде существа, которое называлось андрогином, охочи до женщин, и блудодеи в большинстве своем принадлежат именно к этой породе, а женщины подобного происхождения падки до мужчин и распутны. Женщины же, представляющие собой половинку прежней женщины, к мужчинам не очень расположены, их больше привлекают женщины, и лесбиянки принадлежат именно к этой породе. Зато мужчин, представляющих собой половинку прежнего мужчины, влечет ко всему мужскому: уже в детстве, будучи дольками существа мужского пола, они любят мужчин и им нравится лежать и обниматься с мужчинами. […] Некоторые, правда, называют их бесстыдными, но это заблуждение: ведут они себя так не по своему бесстыдству, а по своей смелости, мужественности и храбрости, из пристрастия к собственному подобию. […] Возмужав, они любят мальчиков и у них нет природной склонности к деторождению и браку; к тому и другому их принуждает обычай, а сами они вполне довольствовались бы сожительством друг с другом без жен. Питая всегда пристрастие к родственному, такой человек непременно становится любителем юношей и другом влюбленных в него[[383]](#footnote-360).

Философским фундаментом сократической эротики и был «Пир» Платона, а точнее, приведенный в нем миф о первых людях, которые были сдвоенными; у них было по четыре руки и ноги, два лица и два пола. Они были надменны, глумились над богами, и Зевс в наказание рассек каждого надвое. С тех пор рассеченные половинки ищут друг друга. Тридцать девятый сонет Шекспира завершается удивительной платоновской кодой:

{239} … из тел, поделенных на два,  
Одно славит другое, которого нет рядом[[384]](#footnote-361).

Фичино писал, что «по страстной влюбленности в физическую и духовную красоту человеческого существа»[[385]](#endnote-26) мы можем распознать философское семейство платоников. Леонардо последние годы жизни провел в замке Клу под Амбуазом. Традиция утверждает, что там его навещал Франциск I. Юный король, возвращаясь с охоты, оставлял свору псов во дворе и шел к Леонардо, чтобы беседовать о Платоне. Произведения Фичино доходили в те времена до Франции, о них дискутировали в Сорбонне. В Оксфорде и Кембридже к концу XVI века появляются школы неоплатоников. Аристократические друзья Шекспира могли не знать Фичино, но наверняка читали «Пир» Платона.

Когда кому-либо, будь то любитель юношей или всякий другой, случается встретить как раз свою половину, обоих охватывает такое удивительное чувство привязанности, близости и любви, что они поистине не хотят разлучаться даже на короткое время. И люди, которые проводят вместе всю жизнь, не могут даже сказать, чего они собственно хотят друг от друга. Ведь нельзя же утверждать, что только ради удовлетворения похоти столь ревностно стремятся они быть вместе. Ясно, что душа каждого хочет чего-то другого; чего именно, она не может сказать. И лишь догадывается о своих желаниях, лишь туманно намекает на них[[386]](#footnote-362).

Неоднократно сравнивали «Сонеты» Шекспира с лирикой Микеланджело, которая также сводится к двум адресатам: мальчику и женщине. Трагедия выбора сходна, но колорит в стихах Микеланджело более мрачный, здесь более резкие переходы от чистой телесности к мистике, от восхищения красотой мальчика, приравненного к солнцу, в блеске которого отражается божья благодать, — к полной аскезе и отреченности. Микеланджело также пытался объединить платонизм с христианством. Чувства, которые пробуждает мальчик, свободны от первородного греха; в них — тоска по утраченной {240} чистоте. Сонет «*Non и sempre di kolpa aspra e mortale*» завершается терцинами:

Любовь, о которой говорю, стремится в небо,  
Она отлична от влечения к женщине,  
Которому не доверится мудрый.

Она взмывает к небу, а та стремится к земле.  
Эта поселилась в душах, а та — в чувствах,  
И в низкое, в подлое метит из лука.

Шекспир — более земной, но выбор между ангельским и дьявольским, между областью света и областью тени тот же, что и у Микеланджело:

Два друга, две любви владеют мной:  
Мужчина светлокудрый, светлоокий  
И женщина, в чьих взорах мрак ночной.

Чтобы меня низвергнуть в ад кромешный,  
Стремится демон ангела прельстить,  
Увлечь его своей красою грешной  
И в дьявола соблазном превратить[[387]](#footnote-363).

Обычаям и любовному маскараду соответствует своеобразно интерпретированная платоновская метафизика. *Eros Socraticus* нес с собой канон красоты и акта[[388]](#footnote-364). Акта, разумеется, юношеского, которым прославилась Флоренция Медичи. Вероккио первый создал образ «девушки-мальчика», предназначенного для изображения ангелов. Ангелы не имели пола, хотя более софистические теологи признавали их существами андрогинными. «Мальчик-девушка» Вероккио, печальный юноша с волнующей двойной привлекательностью, соединял в себе красоту обоих полов. Как в Двадцатом сонете Шекспира:

{241} У тебя лицо женщины, нарисованное самой природой,  
Господин-госпожа моей страсти[[389]](#footnote-365).

Девушки, в свою очередь, уподобляются мальчикам. У ангелиц Боттичелли, окружающих Мадонну, как и у нимф в свите Примаверы, — узкие бедра, высокая талия, маленькие груди. Флору вполне можно принять за высокого светловолосого мальчика, которого нарядили для карнавального шествия, набросили на него прозрачную вуаль с цветами, распустили ему волосы. У него грустное треугольное лицо, как бы еще готическое, кажется, будто он стыдится своего участия в этом маскараде. Он отводит глаза от девушек, обольстительный и обольщенный, присутствующий и отсутствующий. Улыбается уголками рта, но улыбка больше похожа на гримасу.

На фреске Синьорелли в Орвието, изображающей воскресение из мертвых, уже невозможно отличить юношей от девушек. У них такие же распущенные волосы, такие же стройные фигуры, еще не застывшие черты — это еще только обещание, тонкие ноги не по годам рослых мальчиков, закругленные плечи и маленькие руки женщин. «Дево-юноши» печальны и нежно обнимают друг друга.

Три флорентийских Давида: Донателло, Вероккио и Микеланджело — демонстрируют изменения в мужском акте и возвращающийся канон юного мальчика. Они становятся мельче, более нервными, все более женственными. Последний из них, Давид Микеланджело, откинувшись назад, наклоняет голову, слегка приподнимает правую ногу, левую руку согнул в локте, ладонью упирается в шею. Поправляет волосы. В этом жесте есть что-то от кокетства и от защиты. Ни один из этих жестов не характерен для мальчика. У него приопущенные веки, слегка приоткрыт рот — словно он пробудился от сна, словно мир для него только начинает существовать. Если смотреть на него сзади или даже сбоку, он кажется юной девушкой с тяжеловатыми ногами, которая еще не переродилась в женщину. Библейский Давид превратился в Аполлона. Шекспир в «Сонетах» показывает тот же канон эфеба[[390]](#footnote-366):

{242} Пусть наша память, пробежавши вспять  
Пятьсот кругов, что солнце очертило,  
Сумеет в древней книге отыскать  
Запечатленный в слове лик твой милый.

Тогда б я знал, что думали в те дни  
Об этом чуде, ложно совершенном,  
Ушли ли мы вперед, или они,  
Иль этот мир остался неизменным.

Но верю я, что лучшие слова  
В честь меньшего слагались божества![[391]](#footnote-367)

Даже в фигурах титанов и гигантов почти всегда заметно у Микеланджело смешение элементов. В этих атлетических торсах бьется бабочка женственности. У титанов маленькие головы и утонченные черты лица, крупным торсам сопутствуют узкие женские руки или длинные худощавые ноги. Словно материя человеческого тела не была еще сформирована окончательно и произвольно могла соединять воедино мужское и женское. Флорентийский Давид-Аполлон — юноша-девушка, но встречается у Микеланджело и сплетение цветущей женственности со зрелой мужественностью. Переплавлены воедино тела юношей и девушек, мужчин, женщин и старцев. У Зари и Ночи в Капелле Медичи — широко расставленные груди. Но достаточно отдалиться, окинуть взглядом голову или ноги, заслонить рукой фрагменты торса и подбрюшья, — и Ночь с Зарей превращаются в изваяния печальной мужественности, с тем же сведенным болью лицом, тем же греческим профилем и прямым носом. У умирающих рабов — мягкие и плавные линии женских тел, цепь обвивает довольно развитые груди. Мужественность и женственность, боль и наслаждение, смерть и оргазм слиты в одно целое в единой судороге.

В скульптурах Капеллы Медичи элементы пола сплавлены страданием, в Сикстинской — перемешаны в восторге, воодушевлении, {243} радости. «*Putti*» и «*ignudi*»[[392]](#footnote-368) окружают огромные фигуры патриархов. У них всегда одни и те же миндалевидные глаза, завитые локоны и повязки на голове. Они льнут друг к другу, обнимаются, играют. Выступают всегда парами, но приданный им пол, мужской или женский, зависит исключительно от каприза. Мускулистые херувимы Микеланджело — это маленькие фавны, у которых все — округлость и обещание. Новые противоположности теперь объединены: стыд и наслаждение, невинность и осознанность. Зрелые и осознающие ласку дети.

Еще двусмысленней выглядит цветущий и кичащийся своей андрогинной красотой, чувственный и приглашающий к наслаждению, уклоняющийся и отдающийся — флорентийский Бахус Микеланджело.

Шекспир находился под обаянием этой античной традиции[[393]](#endnote-27). В «Сонетах» он обращается к ней сознательно и неоднократно:

Елене в древности дивился свет,  
Ты — древнего искусства образ новый[[394]](#footnote-369).

Временами кажется, что Леонардо нарисовал только два лица. Чаще всего повторял он свое собственное, из молодости; наградил им и Архангела Михаила. У Св. Анны и Иоанна Крестителя, у Леды и Бахуса — тот же рот с приподнятыми уголками, тот же высокий лоб, тяжелые веки и длинный прямой нос. То же выражение достоинства и печали, даже та самая улыбка. Разве что у св. Анны улыбка едва заметна, у Леды — презрительная, а у св. Иоанна — двусмысленная.

*Pour que sourie encore unefois Jean Baptiste  
Sireje danserais mieux que les séraphins*.

(За еще одну улыбку Иоанна Крестителя,  
Сир, я станцевала бы лучше серафимов.)[[395]](#footnote-370)

{244} Улыбка св. Иоанна беспокоила Аполлинера больше, чем улыбка Моны Лизы. Св. Иоанн у Леонардо не эфеб, у него развитые плечи и четко очерченная грудь. Св. Иоанн у Леонардо — мужчина, но на всех копиях, его времени и позднейших, в Палаццо Россо в Генуе, в Париже, в Базеле он незаметно превращается в женщину с усталым лицом старой куртизанки, которая левой рукой держит приподнятую драпировку, кокетливо прикрывая соски. Этот св. Иоанн уже уподобился Леде. Он предвещает Бахуса, андрогинность которого, заимствованная из античности, намеренная и полная.

Какою ты стихией порожден?  
Все по одной отбрасывают тени,  
А за тобою вьется миллион  
Твоих теней, подобий, отражений[[396]](#footnote-371).

«Сонеты» троекратно являются драматическим прологом. Черная Дама сначала обернется Джулией в «Двух веронцах» и Розалиной в «Бесплодных усилиях», потом послужит моделью для печальной и чувственной Гермии в «Сне…». Мы обнаружим ее в Крессиде — чистой и вероломной, нежной и саркастичной. Может быть, это ее дерзость унаследовала Розалинда в «Как вам это понравится», и ее решительность проявляет влюбленная порывистая Виола в «Двенадцатой ночи».

Джулия, Розалинда и Виола одеваются мальчиками. Виола стала Цезарем, Розалинда превратилась в Ганимеда. Черная Дама из «Сонетов» преобразилась неожиданно в светлого «юношу-деву». Ее обаяние неотразимо и привлекает всех: мужчин и женщин; мужчин — как девушка, женщин — как юноша. Она почти совершенный андрогин. Виола из «Двенадцатой ночи» говорит о себе:

Я нынче, государь, — все сыновья  
И дочери отца[[397]](#footnote-372).

### **{****245}** III

«Двенадцатая ночь» начинается лирической фугой в сопровождении оркестра:

О музыка, ты пища для любви!  
Играйте же, любовь мою насытьте,  
И пусть желанье, утолясь, умрет!  
Вновь повторите тот напев щемящий…[[398]](#footnote-373)

Экспозиция производит впечатление лопнувшей струны. Или оборванной. Она похожа на увертюру, в которой после двух тактов смешались инструменты. С первой же сцены музыка и лирика — в диссонансе. Оркестр прерывает игру; начинает заново. Напрасно:

Довольно! Он когда-то был нежнее…[[399]](#footnote-374)

Желания стремятся утолить голод, но давятся собственным аппетитом. Стилистика и интонация в монологе Герцога знакомы нам по «Сонетам». Стилистика — изысканная, интонация — искренняя. В ней звучат напряжение и тревога. Любовь — вступление в зону риска и ненадежности; в ней все возможно.

Как ты могуч, как дивен, дух любви!  
Ты можешь все вместить, подобно морю,  
Но то, что попадет в твою пучину,  
Хотя бы и ценнейшее на свете,  
Утрачивает ценность в тот же миг![[400]](#footnote-375)

Эта скоротечность образов также знакома по «Сонетам». Лирическая фуга, как и музыка, неожиданно прерывается. Диалог приобретает резкость и стремительность:

{246} КУРИО  
Угодно ль вам охотиться сегодня?

ГЕРЦОГ  
А на какого зверя?

КУРИО  
 На оленя[[401]](#footnote-376).

С первых же реплик все в «Двенадцатой ночи» многозначительно. Охота происходит на Оливию. Но на самого охотника тоже охотятся. Олень-Актеон — сам Герцог. И снова фраза, словно из «Сонетов»:

… как свора жадных псов,  
Его грызут желанья…[[402]](#footnote-377)

Через минуту на морской берег в этой самой Иллирии будет выброшена Виола с Капитаном. С историей, в которой сестра потеряла в кораблекрушении брата-близнеца, Шекспир управится в нескольких стихах. Интрига — лишь предлог; тема — само переодевание. Виола, чтобы служить Герцогу, должна изображать юношу. Девушки переодеваются в юношей в сказках, преданиях и легендах, в фольклоре всех народов, в лирике и эпосе от Гомера до наших дней. Они скрывают свой пол под доспехами, чтобы сражаться на войне, под монашеским капюшоном, чтобы проникнуть в монастырь, одеваются школяром, чтобы добраться до альма матер. Средневековью известно переодевание героическое и агиографическое[[403]](#footnote-378). Ренессанс облюбовал для себя переодевание любовное. Мы находим его в итальянской комедии, в первых сценариях *dell’arte* и в сборниках новелл, откуда черпал Шекспир сюжеты и мотивы для своих комедий. Переодевание имело свое обоснование в обычаях: девушки не могли в одиночку путешествовать, {247} им непозволительно было даже прогуливаться самостоятельно вечерами по улицам итальянских городов. Оно имело и театральное оправдание: мгновенно создавало *qui pro quo*[[404]](#footnote-379), облегчало развитие интриги.

Я к герцогу хочу пойти на службу.  
Шепни ему, что я не я, а евнух…[[405]](#footnote-380)

Переодевание было обычной вещью. Но в сцене Виолы и Капитана поражает резкость формулировок. В первой версии комедии, как утверждают специалисты, Виола пела песенки, которые потом переданы Шуту. Поэтому Капитан представляет ее Герцогу как итальянского кастрата. Но даже с такой поправкой в этом есть нечто шокирующее. Молодая девушка должна превратиться в евнуха. Словно вдруг повеяло опасностью. Как все у Шекспира, сделано это намеренно. Эти же слова будут повторены еще раз. Только более четко:

Вы евнух, я немой. Ну что ж, клянусь:  
Коль проболтаюсь, тотчас удавлюсь[[406]](#footnote-381).

Переодевание было явлением обычным, но здесь, в «Двенадцатой ночи», в нем есть что-то щекотливое. Девушка переодевается в мальчика, однако прежде мальчик переоделся в девушку. На елизаветинской сцене женские роли играли юноши. Это было органично, об этом хорошо знают историки театра. Женские роли в шекспировских трагедиях значительно короче мужских. Шекспир отдавал себе отчет в возможностях мальчиков-актеров. Они могли играть девушек, уже с натяжкой — престарелых женщин. Но как мальчик мог показать зрелую женщину? Во всем шекспировском театре, больше того — во всей елизаветинской драматургии таких ролей неизмеримо мало. Сексуальной зрелостью обладают Леди Макбет и Клеопатра. Их роли, однако, урезаны, {248} приспособлены к возможностям юноши. Об этом знают все актрисы, которые играли Клеопатру или Леди Макбет. В этих ролях мало материи, словно бы из них вырваны целые страницы, они полны дыр. Шекспир боялся показать Клеопатру в любовных сценах, предпочитая рассказывать о них. О ее физических достоинствах он сообщал, но не хотел их показывать. Между Макбетом и его женой вопросы секса не до конца прояснены; ложе было для них выжженной землей, либо в этой паре мужчиной была женщина. Но, по меньшей мере, дважды Шекспир ограничение сделал темой и театральным инструментом комедии. «Двенадцатая ночь» и «Как вам это понравится» были написаны для сцены, на которой юноши играют роли женщин. Переодевание здесь двойное, оно словно бы разыгрывается на двух этажах: юноша переодевается в девушку, которая переодевается в юношу[[407]](#endnote-28).

Да, подлинно прекрасное лицо!  
Рука самой искусницы природы  
Смешала в нем румянец с белизной.  
Вы самая жестокая из женщин,  
Коль собираетесь дожить до гроба,  
Не снявши копий с этой красоты[[408]](#footnote-382).

Этот фрагмент сравнивают с «Сонетами». Еще раз в «Двенадцатой ночи» повторяется та же стилистика и интонация. Даже слова похожи:

Ты вырезан искусно, как печать,  
Чтобы векам свой оттиск передать[[409]](#footnote-383).

Мужчина обращал свой призыв юноше, который был одновременно его возлюбленным и покровителем. В «Двенадцатой ночи» это говорит паж Герцога графине Оливии, девушка, переодетая в мальчика — мальчику, переодетому в {249} девушку. Но девушка, переодетая мальчиком, является мальчиком, переодетым в девушку.

Где мы сейчас находимся, друзья?  
Мы, госпожа, в Иллирию приплыли.

Мы все время находимся в Иллирии. В этой стране двусмысленность — принцип и любви, и комедии. На самом деле Виола — не мальчик и не девушка. Виола-Цезарио — «мальчик-девушка» из «Сонетов». Для этого инструмента была написана музыка «Двенадцатой ночи». Виола одновременно эфеб и андрогин[[410]](#footnote-384).

Поверь мне, милый мальчик:  
Кто скажет о тебе, что ты мужчина,  
Тот оклевещет дней твоих весну.  
Твой нежный рот румян, как у Дианы.  
Высокий голосок так чист и звонок,  
Как будто сотворен для женской роли[[411]](#footnote-385).

У Герцога, Виолы, Оливии нет характеров; они словно пустотелые и наполнены только любовью. Их невозможно отделить друг от друга. Они лишены самостоятельного бытия. Они существуют только во взаимных отношениях и только через эти отношения. Они заражены и заражают любовью. Герцог влюблен в Оливию, Оливия влюблена в Цезарио, Цезарио влюблен в Герцога. Так на поверхности диалога, на верхнем этаже шекспировского маскарада. Мужчина, мальчик, женщина — у любви три лица, как в «Сонетах». Это, собственно, — тема Иллирии. Первое лицо тут — Герцог. В нем воплощена *Eros Sokraticus*:

Грудь женщины не вынесет биенья  
Такой могучей страсти, как моя.  
Нет, в женском сердце слишком мало места:  
{250} Оно любовь не может удержать.  
Увы! Их чувство — просто голод плоти.  
Им только стоит утолить его — И сразу наступает пресыщенье.

И дальше, в этом же порыве:

Нет, мой мальчик, Не может женщина меня любить,  
Как я люблю Оливию[[412]](#footnote-386).

В Иллирии о любви говорят стихами. Стихами изысканными и порою слишком напряженными. Подлинная трагедия разыгрывается под спудом этой галантной риторики. Но временами она нарушается и на поверхность вырывается крик. Так кричит Оливия после первого ухода Цезарио:

Неужто так заразна эта хворь?[[413]](#footnote-387)

Так могли закричать и Герцог, и Виола. Каждая из фигур — это немного светлокудрый мальчик и немного Черная Дама. Все наследуют горькие знания о любви. Любовь в Иллирии на самом деле телесная, бурная и нетерпеливая, невозможно ни удовлетворить ее, ни ответить взаимностью.

Ведь если я мужчина,  
Не может герцог полюбить меня;  
А если женщина, то как бесплодны  
Обманутой Оливии надежды![[414]](#footnote-388)

{251} Так же, как в «Сонетах», в трех лицах исчерпываются все виды любви. Оливия любит Цезарио, Цезарио любит Герцога, Герцог любит Оливию. Но ведь Цезарио — это Виола. На среднем этаже шекспировского маскарада Оливия любит Виолу, Виола любит Герцога, Герцог любит Оливию. Шекспировский треугольник подвергся новой модификации; его составляют теперь мужчина и две женщины или, вернее, мужчина, девушка и женщина.

Как дальше быть? Ее мой Герцог любит;  
Я, горестный урод, люблю его;  
Она, не зная правды, мной пленилась…[[415]](#footnote-389)

Виола является девоподобным юношей для Оливии и мальчиковатой девушкой для Герцога. Шекспировский андрогин играет мальчика для Оливии и девушку для Герцога. В третий раз происходит мутация все того же треугольника. В Цезарио-Виолу, в мальчика-девушку влюбляются теперь одновременно Оливия и Герцог. Иллирия — страна любовного делириума[[416]](#footnote-390). Шекспировские имена и названия часто таят в себе скрытые ассоциации. Круг замкнулся, но это *cirkulus vitiosus*[[417]](#footnote-391). Во всех метаморфозах, на всех этажах шекспировских переодеваний, эти трое: Оливия, Виола и Герцог — соперничают и не могут соединиться. Как деревянные лошадки на карусели, если воспользоваться определением Сартра. Виола-Цезарио все время мечется между Оливией и Герцогом.

Появление Себастьяна, по существу, ничего не меняет. Себастьян — персонаж интриги, в реальной любовной драме не участвующий. Он пришел из итальянской новеллы и использован Шекспиром лишь затем, чтобы обеспечить комедийную развязку. Но даже в перипетиях этой условной фигуры Шекспир не пренебрегает двусмысленностью. Аура инверсии окутывает в Иллирии всех:

{252} Этот страх  
Мою любовь пришпорил и за вами  
Погнал сюда[[418]](#footnote-392).

Антонио, другой капитан корабля, влюблен в Себастьяна. Он спас его во время крушения и теперь гоняется за ним по всей Иллирии. Он предан и отважен, но вместе с тем смешон и простоват. Он должен быть большим и толстым, очень некрасивым и заросшим бородой, до умопомрачения похожим на первого Капитана, который сопровождал Виолу. Шекспир часто переводит в буффонаду ту же тему, которую трактовал серьезно либо лирически. Себастьян близнец и двойник Виолы. Если Виола была мальчиковатой, то Себастьян должен быть девоподобным. Теперь бородатый исполин преследует по Иллирии девоподобного мальчика. Это предпоследняя из метаморфоз «Двенадцатой ночи».

Появление Себастьяна не смягчает принципиальную двусмысленность любовных ситуаций в Иллирии, скорее даже углубляет ее. Кто здесь обманут? Оливия или Герцог? Кого ввела в заблуждение видимость? Что означает вся эта комедия ошибок? К чему отнести влечение — к законам природы или к законам любви? Любовь безумна. А природа? Может ли природа быть безумной и безрассудной? Оливия влюбилась в Цезарио, Цезарио оказался Виолой. Но Виола, опять-таки, превратилась в Себастьяна:

Ты ошиблась,  
Но природа настояла на своих пристрастиях[[419]](#footnote-393).

Мальчик влюбился в Герцога, но мальчик был переодетой девушкой. Ничто не препятствует другому браку:

Ваш господин освобождает вас.  
Но вы так долго службу мне несли,  
Столь несовместную с девичьим нравом […]  
{253} Что вот моя рука: отныне вы  
Становитесь владычицей владыки[[420]](#footnote-394).

Комедия закончена: «Двенадцатая ночь, или Что угодно». Что угодно: юношу или девушку? Актеры снимают костюмы: Герцог, потом Виола и Оливия. Совершилась последняя из метаморфоз любовного треугольника. Остались мужчина и два мальчика. Но вернемся на сцену. «Природа настояла на своих пристрастиях». Мальчик играл девушку, которая играла мальчика; потом мальчик снова стал девушкой, которая снова превратилась в мальчика. Виола превратилась в Цезарио, потом Цезарио стал Виолой, которая превратилась в Себастьяна. Что же, в конечном счете, являлось иллюзией в этой комедии ошибок? Ответ один: пол. Любовь и влечение переходит с юноши на девушку и с девушки на юношу. Цезарио — это Виола, и Виола — это Себастьян. Галантный образец идеальной любви показан весьма и весьма иронически. Но очень реалистично.

Столь многообразные склонности —  
Само по себе сверхфантастично[[421]](#footnote-395).

«Служанки» Жене начинаются со сцены, в которой Госпожа наказывает Горничную, кричит на нее и бьет по лицу. После нескольких реплик мы начинаем понимать, что это игра, что нет на сцене ни Госпожи, ни Служанки, а лишь две сестры, из которых одна изображает Госпожу, а другая — свою сестру. Они играют комедию бунта и унижения. В «Служанках» три женских роли: Госпожа и две сестры, но Жене в комментариях к пьесе хочет, чтобы все роли играли мужчины. Страсть едина, у нее только разные лица: мужчины и женщины, отвращения и обожания, ненависти и вожделения.

Существовали постановки «Двенадцатой ночи», в которых Себастьяна и Виолу играла одна актриса. Это кажется {254} единственным решением, даже если его последовательное воплощение приводит к совершенно условному эпилогу. Но недостаточно, чтобы Цезарио-Виолу-Себастьяна играло одно лицо, — им должен быть мужчина. Только тогда на сцене будет выявлена подлинная тема Иллирии: любовный делириум или метаморфозы пола.

### IV

Переодевание — это маскарад. У маскарада тоже есть своя эротика и метафизика. Легче всего выявить эротику. Она засвидетельствована неоднократно, в литературе и в обычаях. В «Диалогах куртизанок» Аретино учительницы профессии неоднократно рекомендуют переодевание и «перевоплощение» в мальчика как самое результативное средство пробуждения страсти. Мужской костюм в путешествии должен был обеспечить девушке защиту от агрессии, но переодевание делало ее более соблазнительной; в трех случаях: для мужчин, которые любят женщин и под переодеванием угадали девичьи формы; для мужчин, которые любят мальчиков и в переодетой девушке увидели желанного женственного мальчика; и, наконец, для женщин, которых костюм ввел в заблуждение и в которых с ходу пробудил бурную страсть пригожий и грациозный юноша.

Общее у них ночью было ложе,  
Да не общий сон:  
Одна спит, другая плачет и стонет,  
И всеминутно жарче ее пожар.  
А и тронь ее очи сон,  
Этот краткий сон тяжел видениями:  
Мнится ей, что Бог  
Изменил Брадаманту в лучший пол.

И, как хворому,  
В жгучей забывшемуся жажде,  
Видится в прерывистой дреме  
Вся когда-то им виденная влага,  
Так и ей сновидные образы  
Преподносят увеселение желаний,  
И она просыпается, тянет руки  
И опять осязает,  
Что сон был сон[[422]](#footnote-396).

{255} Таковы были приключения Брадаманты в «Неистовом Роланде» Ариосто, когда, переодетая в рыцаря, она ввела в заблуждение испанскую принцессу. Не менее поэтически и изысканно показал опасности травестизма современник Шекспира Джон Донн в элегии «На желание возлюбленной сопровождать его, переодевшись пажом». Он пытается удержать ее от путешествия в мужской одежде:

Не представляйся мальчиком; не надо  
Менять ни тела, ни души уклада.  
Как ни рядись юнцом, не скроешь ты  
Стыдливой краски женской красоты. […]  
В Италии какой-нибудь блудник,  
Не углядев подвоха в юном паже,  
Подступится к тебе в бесстыжем раже,  
Как содомиты к лотовым гостям…[[423]](#footnote-397)

Маскарад был излюбленным видом развлечения, которое английский двор и аристократия позаимствовали из итальянских обычаев. Его характер, очевидно, зависел от вкусов хозяина. Именно такой маскарад показывает Марло в «Эдуарде II» — с большим пристрастием, мастерством и достаточно точно, чтобы его природа не вызывала сомнений:

Ночью устрою итальянские маски, сладкие речи, комедии, занимательные зрелища. В день, когда король выйдет на прогулку, пажей моих одену лесными нимфами; люди мои, пасущиеся на газонах, как сатиры, будут козлиными копытами вытанцовывать на античный манер. Временами вдруг мальчик пригожий в образе Дианы, — с кудрями, струящимися золотом, с нитями жемчуга на обнаженных плечах, с оливковой ветвью в резвых руках, которая закрывает то, что доставляет наслаждение мужскому глазу, — будет плескаться в близлежащем ручье. Другой, как Актеон, подглядывающий из кустов, преображенный разгневанной богиней, будет убегать, словно заяц, и притворится мертвым, когда его настигнут лающие псы[[424]](#footnote-398).

С этой сцены, изображенной как маскарад, могла бы начинаться «Двенадцатая ночь». Поражает в этом отрывке из Марло не только сходство поэтики, но и чуть ли не тождественность тропов и символики. Актеона мы оставили в Иллирии. Мальчик {256} с золотыми кудрями, купающийся в ручье, — тот самый светловолосый мальчик-девушка из «Сонетов». Он играет оливковой ветвью, жемчуг вьется по его нагим плечам, ладонью он заслоняет свои гениталии; мы снова оказались в зоне флорентийской живописи и скульптуры. Этот мальчик в образе Дианы напоминает обоих Бахусов — у Леонардо и у Микеланджело.

Анатомическим эквивалентом переодевания является гермафродит, метафорическим — андрогин. Андрогин — это архетип; понятие и представление о соединении мужского и женского начал. В древности ребенка с признаками обоих полов умерщвляли собственные родители. Анатомический гермафродит считался аберрацией природы или знаком гнева богов. Андрогинами были только боги. Именно те, от которых все началось. Во всех теогониях возникновению мира предшествует рождение андрогинных божеств. *Magna Mater*[[425]](#footnote-399) античности было существом двуполым, как и почти все восточные божества… В теогонии Гесиода андрогинный Хаос породил андрогинного Эреба и женственную Ночь. Земля сама родила Небо со звездами. В Карий найдена статуя Зевса с шестью сосками, сложенными в треугольник. На Кипре существовал культ бородатой Афродиты; кое-где чтили лысую Венеру. Древнеримская голова Януса первоначально изображалась с лицом мужчины-женщины.

Дионис — одно из древнейших бисексуальных божеств; его изображали с аксессуарами обоих полов. В одном из найденных фрагментов неизвестной трагедии Эсхила при виде Диониса кто-то кричит: «Откуда поспешаешь, муж-невеста, и где твоя родина? Что означает твой наряд?» В эпоху эллинизма Диониса изображали как юношу с девичьими формами. Овидий и Сенека придают ему «лицо девицы». Такое представление унаследовал Ренессанс. С праздником Диониса связывалось литургическое переодевание юношей в девушек и девушек в юношей. Девушки носили «статуэтки» фаллоса. Традиции Дионисий и сатурналий остались живы в итальянском карнавале[[426]](#endnote-29).

Закат Ренессанса, всё чинквеченто[[427]](#footnote-400), период маньеризма и барокко принесли в искусство, в философию, в религиозную {257} мистику обновление античных мифов, которые становились все более синкретичными. В них отразились разрыв между эпикурейством и спиритуализмом и новые взаимосвязи орфической традиции и платонизма с христианством. Обновленные мифы проникали во все щели, оставленные философией природы, которая уже неспособна была давать понимание все более горького мира.

В этот период живут и действуют все андрогинные мифы и связанные с ними изображения божеств и бисексуальных символов: Гермеса, Бахуса-Диониса, Дианы-Афродиты. Они служат для всякого рода спекуляций и вступают в очень сложные связи с метафизикой и алхимией. Чаще, однако, они выступают в тесном соседстве с сократической эротикой. Сюда относится и Актеон, который подглядывал за Дианой и за это был превращен в оленя и разорван псами, и миф о Нарциссе, который влюбился в собственное отражение, рассматривая себя в озере. Он увидел образ нагого юноши[[428]](#endnote-30).

К ним также примыкает миф о Ганимеде. Микеланджело одарил своего юного друга — того самого, кому он писал любовные сонеты, — циклом рисунков, на одном из которых было изображено похищение Ганимеда Зевсом, превратившимся в орла. Во Флоренции при Медичи миф этот имел, по-видимому, двойное толкование. Он был символом мистической любви, которая позволяет соединиться с Богом и лицезреть Его. Но, прежде всего, как и в античные времена, Ганимед оставался символом педерастии[[429]](#endnote-31).

По Ганимеду Зевс так не страдал,  
Как по Гавестону мой муж страдает[[430]](#footnote-401).

Розалинда, убегая из Арденского леса («Как вам это понравится»), принимает имя Ганимеда. Шекспир заимствовал его из новеллы Доджи, которая послужила ему канвой для комедии. Выбор и заимствование этого имени не случайны.

Возьму не хуже имя, чем пажа  
Юпитера, и буду — Ганимедом[[431]](#footnote-402).

{258} Розалинда, одетая мальчиком, встречает в Арденском лесу Орландо. Орландо влюблен в нее, и она влюблена в него. Но Орландо не узнает Розалинду в облике Ганимеда. Розалинда обольщает его, и довольно откровенно, но обольщает как юноша или, скорее, как юноша, который в этой связке хочет быть девушкой для своего юноши. Розалинда играет Ганимеда, который, в свою очередь, играет Розалинду:

ОРЛАНДО. Я бы не хотел вылечиться, юноша.  
РОЗАЛИНДА. А я бы вас вылечил, если бы вы только стали звать меня Розалиндой, каждый день приходить в мою хижину и ухаживать за мной. […]  
ОРЛАНДО. Охотно, от всего сердца, милый юноша!  
РОЗАЛИНДА. Нет, вы должны звать меня Розалиндой[[432]](#footnote-403).

Эти начальные сцены относятся к наиболее тонким и изысканным из всех любовных диалогов, какие Шекспир написал, и если бы термин «маньеризм» не содержал в себе еще и доли традиционного порицания, их следовало бы признать за шедевр маньеризма. На поверхности диалога, на верхнем этаже того самого, что и в «Двенадцатой ночи», переодевания, двое юношей, Ганимед и Орландо, ведут любовную игру. На среднем этаже — влюбленные друг в друга Розалинда и Орландо. Но настоящая Розалинда и есть переодетый юноша.

Границы между иллюзией и реальностью, между предметом и его отражением постепенно утрачиваются. Не помешает еще раз обратиться к театральной эстетике Жене. Театр содержит в себе все человеческие отношения, но не потому, что является их лучшим или худшим подражанием. Театр является образом всех человеческих отношений, потому что его основа — подделка, обман. Первородный обман — как первородный грех. Актер играет персонажа, которым не является. Он тот, кем не является. Он не тот, кем является. Быть собой — это значит лишь играть собственное отражение в чужих глазах.

{259} Нет белых и черных самих по себе. Негры черные только для белых, так же как белые существуют только для негров. «Настоящие» негры — это белые, которые играют черных; так же, как «настоящие» белые — это черные, играющие белых. Но негры и белые сосуществуют рядом и, следовательно, их образы взаимопроникают друг в друга, так же, как зеркала, поставленные под определенным углом, повторяют отражение каждого предмета бесконечное количество раз. «Настоящая» девушка — это переодетый юноша.

В любовных сценах Арденского леса, так же, как в Иллирии, существует полное соответствие и взаимопроникновение театральной формы и темы. При условии, конечно, что, как на елизаветинской сцене, мальчики будут играть женские роли. Актер, переодетый в девушку, играет девушку, переодетую в юношу. Все реально и нереально одновременно. И мы не сможем сказать, по какую сторону зеркала мы находимся. Словно все — отражение.

РОЗАЛИНДА. А я ваша Розалинда.  
СЕЛИЯ. Ему нравится так звать тебя; но у него есть другая Розалинда — получше, чем ты.  
РОЗАЛИНДА. Ну, ухаживайте, ухаживайте за мной; я сегодня в праздничном настроении и готов на все согласиться. Что бы вы сказали сейчас, если бы я был самая, самая настоящая ваша Розалинда?[[433]](#footnote-404)

Розалинда играет Ганимеда, играющего Розалинду. Играет саму себя, венчающуюся с Орландо. На этом венчании Селия будет играть священника. Удивительная поэтика этих сцен до сих пор не раскрыта. Словно у современного театра не было соответствующего инструмента! А ведь в эти сцены укладывается театр Жене — в той же степени, как в «Короля Лира» укладывался театр Беккета, разве что это уже сверх-Жене, так же, как квартет безумцев и притворяющихся безумцами в третьем акте «Лира» был сверх-Беккетом.

{260} В любовных сценах Арденского леса — логика сна: смешение планов, лиц и времен — прошлого, настоящего и будущего; смешение пародии и поэзии.

РОЗАЛИНДА. Поди сюда, сестра, ты будешь священником и обвенчаешь нас. — Дайте мне руку, Орландо! — Что ты на это скажешь, сестрица?  
ОРЛАНДО. Пожалуйста, повенчайте нас!  
СЕЛИЯ. Я не знаю, какие слова говорить.  
РОЗАЛИНДА. Ты должна начать: «Берете ли вы, Орландо…»  
СЕЛИЯ. Я знаю! «Берете ли вы, Орландо, в жены эту девушку, Розалинду?»  
ОРЛАНДО. Беру!  
РОЗАЛИНДА. Да, но когда?..  
ОРЛАНДО. Хоть сейчас как только она нас повенчает.  
РОЗАЛИНДА. Тогда вы должны сказать: «Беру тебя в жены, Розалинда».  
ОРЛАНДО. Беру тебя в жены, Розалинда.  
РОЗАЛИНДА. Я могла бы потребовать свидетельство на право венчаться. Но я и так беру тебя в мужья, Орландо!.. Невеста опередила священника…[[434]](#footnote-405)

Маскарад — небезопасная забава. Игра, в которой отказываются от собственного образа и принимают или, по крайней мере, заимствуют чужой. Арлекин был трансформатором, но он из породы дьяволов. Злой дух обманывает, морочит, каждый раз вселяясь в другой образ: в человека, в зверя, даже в чернильницу.

{261} Маскарад, я вижу, что ты — искусство злого духа, При помощи которого он может натворить много враждебного[[435]](#footnote-406).

Самый опасный маскарад — это подмена пола. У травестии (переодевания) два полюса: сакральный и сексуальный, литургический и оргиастический. Оргия также может относиться к литургическому празднику. В сатурналиях девушки и юноши менялись одеждой. На время переодевания действие законов и правил как бы замораживалось. Юноши вели себя как девушки, девушки — как юноши. Наступало смешение понятий и оценок. В течение одной ночи было дозволено все. Но в литургическом переодевании законы и правила отменялись лишь временно. Переодевание было словно возвращением к Хаосу, из которого возник Закон и в котором еще не было разделения на мужское и женское.

В каждом переодевании содержится не только приглашение на Киферу[[436]](#footnote-407), призыв к оргии. Переодевание — изобретение дьявольское в более глубоком смысле. Это реализация вечной мечты о выходе за границу собственного тела, за границу собственного пола. Мечты об эротическом опыте, в котором можно быть своим собственным партнером, можно наблюдать себя и испытывать наслаждение словно бы с той стороны. Быть собой и одновременно кем-то другим, подобным себе и одновременно иным.

У переодевания есть свое метафизическое дно, которое сохранилось, быть может, со времен, когда еще существовала литургия. Во всяком случае, это метафизическое донышко еще сохранялось у переодевания в период Ренессанса. Оно было не только попыткой эротики, свободной от ограничений тела. Оно было мечтой о любви, свободной от ограничений пола, который пронизывает тела юношей и девушек, мужчин и женщин, как свет пронизывает оконное стекло[[437]](#endnote-32).

В заключительных сценах «Как вам это понравится» нетрудно обнаружить этот двойственный смысл переодевания: {262} духовный и физический, интеллектуальный и эмоциональный. Перемешались тела юношей и девушек, любовь и вожделение. Сильвий любит пастушку Фебу, Феба любит Ганимеда, Ганимед любит Орландо, Орландо любит Розалинду. Ганимед — это Розалинда, но скорее Розалинда — это Ганимед, потому что Розалинда — юноша, как и Феба. Любовь — абсолютная ценность и наиболее абсолютная из случайностей. Эротика пронизывает тела как ток и заставляет их трепетать. Каждая Розалинда — это Ганимед, и каждый Ганимед — это Розалинда.

РОЗАЛИНДА. Смотрите — вот идут влюбленная в меня и влюбленный в нее. […]

ФЕБА. Мой друг пастух, скажи ему, что значит любить.

СИЛЬВИЙ  
Вздыхать и плакать беспрестанно,  
Вот так, как я по Фебе.

ФЕБА  
А я — по Ганимеду.

ОРЛАНДО  
А я — по Розалинде.

РОЗАЛИНДА  
А я — ни по одной из женщин.

СИЛЬВИЙ  
Всегда быть верным и на все готовым —  
Вот так, как я для Фебы.

ФЕБА  
А я — для Ганимеда.

ОРЛАНДО  
А я — для Розалинды.

РОЗАЛИНДА  
А я — ни для одной из женщин.

СИЛЬВИЙ  
Быть созданным всецело из фантазий,  
Из чувств волнующих и из желаний,  
Боготворить, покорствовать, служить,  
Терпеть, смиряться, забывать терпенье,  
Быть чистым и сносить все испытанья —  
Вот так, как я для Фебы.

ФЕБА  
А я — для Ганимеда.

{263} ОРЛАНДО  
А я — для Розалинды.

РОЗАЛИНДА  
А я — ни для одной из женщин[[438]](#footnote-408).

Любовные сцены в «Как вам это понравится» происходят в Арденском лесу. Арденский лес похож на все шекспировские леса, только он, может быть, более удивительный, он словно вмещает в себе их все, повторяет или предвещает их. Все шекспировские леса реальны и волшебны, в них разыгрываются {264} сцены трагические и гротескные, патетические и лирические. В шекспировском лесу жизнь подвергается ускорению, становится более интенсивной, бурной и одновременно как бы более прозрачной. Все имеет двойное толкование: буквальное и метафорическое. Существует само по себе и одновременно является своим отражением и обобщением. Почти мифом.

В шекспировском лесу влюбленные летней ночью прошли через темную зону анимальной эротики. Они познали внезапность вожделения и обладания. Обменялись партнерами и партнершами. В другом шекспировском лесу сквозь бурю и ураган проходят четыре образа из «Как вам это понравится»: властитель, отдавший корону, изгнанный министр, изгнанный брат и шут. Они низведены до состояния голой экзистенции, которая сама по себе самодостаточна и в самой себе находит смысл существования, поскольку бесполезно взывать к пустому небу или к кровавой истории, или к безрассудной природе. Наконец, в последнем из шекспировских лесов, на острове Просперо, в течение трех часов будет разыграна ускоренная история мира.

Арденский лес прежде всего — побег, побег из того самого жестокого королевства, в котором, как всегда у Шекспира, навязчиво повторяются две темы: изгнание законного властителя и лишение наследства младшего брата. Для Шекспира это наиболее краткая и элементарная история общества. В «Как вам это понравится» будет изгнана и дочь низложенного герцога. В прологе нет ничего от безмятежности и беззаботности, которые постоянно, начиная еще с девятнадцатого столетия, пытаются обнаружить критики в «Как вам это понравится» и в «Двенадцатой ночи». Этот пролог, напротив, представляется исключительно мрачным:

О, что за мир, где добродетель губит  
Тех, в ком она живет![[439]](#footnote-409)

Тиран овладел троном, брат преследует брата, любовь и дружбу губит амбиция, миром правят откровенное насилие и деньги. С герцогского банкета выносят тела борцов с переломанными {265} ребрами. Во вступлении к «Как вам это понравится» — атмосфера Хроник, в нем душно и все живут в страхе. Новый властитель, недоверчивый и подозрительный, завидующий всем и всему, неуверен в своем положении, в каждом подозревает врага. Как в Хрониках, единственным спасением является побег. Любой ценой и как можно скорее.

Не место здесь вам; тут не дом, а бойня…[[440]](#footnote-410)

Пролог — стремительный и жестокий, эпилог — наивный и идиллический. Умышленно лишен мотиваций. В нескольких строчках. Злой герцог повстречал отшельника и исправился. Брат вернул брату наследство.

Ты к свадьбе братьев дар принес прекрасный.  
Владенья — одному из них, другому —  
Весь край родной и герцогство в грядущем…[[441]](#footnote-411)

Между черным прологом и сказочным эпилогом — Арденский лес. Наиболее английский из всех шекспировских лесов. Как в Уорвикшире под Стрэтфордом. В нем растут высокие дубы, здесь множество полян и просек, по замшелым камням журчат ручьи, петляют между кустами боярышника и терновника. Поют птицы, пробегают серны, зайцы и лани («*poor dappled fools*»[[442]](#footnote-412)). В этом лесу укрылся изгнанный герцог:

Говорят, он уже в Арденском лесу и с ним веселое общество: живут они там будто бы, как в старину Робин Гуд английский. Говорят, множество молодых дворян присоединяется к ним каждый день, и время они проводят беззаботно, как, бывало, в золотом веке[[443]](#footnote-413).

{266} В этом Арденском лесу почтенные господа играют в вольных людей и благородных разбойников, герцог венчает шута и доярку, овец пасут селяне, декламирующие любовные стихи, девушки переодеваются юношами, меланхолический придворный насмехается над собой и над всеми.

В Арденском лесу встречаются почти все персонажи шекспировского мира. Он вполне реальный, но он — и феодальная утопия, и насмешка над этой утопией. Так что ничего удивительного, что в этот английский лес забрела львица с детенышем и по мху ползают ужи.

Теперь — готовься радостно к уходу:  
Идем мы не в изгнанье — на свободу[[444]](#footnote-414).

Это кода первого акта. Это Селия говорит Розалинде перед побегом в лес. Царство свободы одновременно и царство природы. Природы сельской, природы из Феокрита:

Находит наша жизнь вдали от света  
В деревьях — речь, в ручье текучем — книгу,  
И проповедь — в камнях, и всюду — благо.  
Я б не сменил ее![[445]](#footnote-415)

Царство свободы и природы противопоставлено жизни при дворе. Гармония и свобода — принужденности чувств, скованности сердец, ненадежности жизни и имущества:

Разве лес  
Не безопаснее, чем двор коварный?[[446]](#footnote-416)

Мы уже в Арденском лесу. С первой же сцены идиллия замутнена. Как в «Двенадцатой ночи», инструменты разобщены. Музыка Арденского леса вся в диссонансах.

{267} … и жаль беднягам глупым, пестрым,  
Природным гражданам сих мест пустынных,  
Средь их владений стрелами пронзать  
Округлые бока![[447]](#footnote-417)

Мы словно бы по-прежнему в той же поэтике. К охотничьим сценам относится сентиментальный плач над раненым оленем, оставленным товарищами. Однако тональность здесь иная. Царство природы так же беспощадно и эгоистично, как мир цивилизации. Нет возврата к первобытной гармонии. Обездоленные — обездоливают, те, которые сами бежали, спасая жизнь, — убивают.

… здесь вы захватили власть  
Неправедней, чем вас изгнавший брат[[448]](#footnote-418).

В Аркадии все равны. Здесь не знают о могуществе денег и выгодах происхождения. Закон не отступает перед силой, несчастны только безответно влюбленные. Едва оказавшись в Арденском лесу, Розалинда подслушала разговор двух пастухов; младший жаловался старшему на неразделенную любовь. Розалинда — голодная и сонная. Шекспировские герои, так же, как у Гомера, в определенный момент испытывают голод и хотят спать. Даже если они влюблены без взаимности, даже когда они готовят заговор. Розалинда и Селия ищут ночлег и хотят раздобыть что-нибудь поесть. Разумеется, за золото. Влюбленная Розалинда трезва. Как Шекспир. Потому что в этом Арденском лесу, где возродился золотой век человечества, управляют капиталистические законы найма.

Но я пастух наемный у другого:  
Не я стригу овец, пасомых мной.  
Хозяин мой скупого очень нрава…

И еще яснее:

{268} К тому ж, его стада, луга и дом  
Идут в продажу[[449]](#footnote-419).

Розалинда из Аркадии, Розалинда из любовного романа, Розалинда из придворной пасторальной комедии покупает шалаш, землю и овец за хорошие деньги.

Прошу тебя: коль это не бесчестно —  
Не купишь ли ты сам всю эту ферму?  
А мы тебе дадим на это денег[[450]](#footnote-420).

Аркадия превратилась в недвижимость, в домовладение, в земельную собственность. Пастух говорит:

… коль вам по сердцу будет  
Рассказ о почве и доходах здешних,  
Я буду верным скотником для вас  
И вам куплю все это хоть сейчас[[451]](#footnote-421).

Прекрасное перечисление и прекрасная очередность: «*the soil the profit, and this kind of life*». Очень красиво и очень по-английски. И очень по-шекспировски, потому что из всего, что мы знаем о Шекспире, точно одно: он знал толк в земле и домах и умел их покупать.

Историки литературы досконально отличают шекспировские переделки от ариостической моды. И справедливо: фантазии Севера отличаются от фантазий Юга, и сарказм на Севере иной, хотя случалось, что тот же актер, даже в одном произведении, взывал к духу Шекспира и Ариосто. Не только Словацкий — пожалуй, и Мюссе. Но интересней самой толковой {269} драмологии явление Шекспира в пространстве Ариосто, «в зеленом мире», как называл зачарованные шекспировские леса Нортроп Фрай. Именно в этой «зеленой зоне» Неистовый Роланд борется с неверными, встречает гиппогрифов[[452]](#footnote-422), сходит с ума от любви и пытается добыть у чернокнижников секреты любовного напитка. Именно в этой «зеленой зоне» совершается своеобразный суд Ариосто над феодальным безумием, над которым легко посмеяться и поиронизировать, но без которого жизнь теряет всякую красоту и поэзию. Подобный же суд над феодальным безумием совершит потом Сервантес, только в более драматическом ключе.

Из всех произведений Шекспира наиболее созвучны духу Ариосто, пожалуй, «Как вам это понравится» и «Двенадцатая ночь». Мы находим в них схожее соединение пафоса и иронии, насмешки и лирики. Это смешение приемов и литературных жанров очень современно, и театр игнорирует его совершенно несправедливо. Еще современнее, совсем уж из нашей эпохи — неоднозначное отношение к безумию. Точнее, к уходу в безумие, в мифологию и в переодевание. Не только ведь Розалинда переодевается в Ганимеда. Елизаветинские изгнанники переодеваются в благородных разбойников времен Робин Гуда, как Дон Кихот, который напялил на себя найденные на чердаке старые рыцарские доспехи. Шекспир лишен любых иллюзий — даже иллюзии, будто можно жить без иллюзий.

Он приводит нас в Арденский лес, дабы показать, что нужно бежать, хотя бежать некуда; что Арденский лес не существует, но те, кто не убежит, будут убиты. Без бегства в несуществующий лес Розалинда не обвенчается с Орландо, а Орландо не вернет себе отцовское наследство.

Две пары пастухов: реальных и придуманных, с английских пастбищ и из пасторальной Аркадии — это система зеркал, которые позволяют, в свою очередь, скомпрометировать и высмеять галантную любовь и галантную изысканность с их кодексом чести, всякие прелести «царства природы» и условности пасторального романа:

{270} КОРИН. Что ж, вы хотите, чтобы мы деготь целовали? У придворных-то руки мускусом надушены.  
ОСЕЛОК. Ах, глупый ты человек! […] Мускус более низкого происхождения, чем деготь: это нечистое выделение кошки![[453]](#footnote-423)

Очень похожим приемом воспользуется в будущем Джонатан Свифт. Большое и малое — это тоже система зеркал. Достаточно уменьшить человека в сто раз, чтобы династические войны и заботы о придворных титулах превратились в блошиный цирк. Достаточно в сто раз увеличить — и поцелуй превратится в уродство. Оселок говорит Корину:

Ты случаешь овец с баранами и зарабатываешь свой хлеб размножением скота, ты служишь сводником барану-вожаку и, вопреки всем брачным правилам, предаешь годовалую ярочку кривоногому старому рогачу барану[[454]](#footnote-424).

Свифтовским является здесь не только сам механизм компрометации. Предтечей по отношению к Свифту является постепенно и последовательно нарастающее отвращение к природному, натуральному. Эта шекспировская *anty-physis*[[455]](#footnote-425), охватывающая прежде всего сферу размножения и сексуального инстинкта, достигнет апогея в «Отелло» и в «Короле Лире». Но уже здесь, в безмятежном пейзаже Арденского леса, слово «натуральный», «естественный» начинает приобретать значение, которое звучит в нашем выражении «естественные надобности».

Такие дурни,  
Как ты, женясь, плодят одних уродов[[456]](#footnote-426).

{271} Так мог бы сказать Шут в «Короле Лире». В «Как вам это понравится» таких слов не произносит даже Оселок. Это сладкая Розалинда, нежная Розалинда, страстная Розалинда издевается над Сильвием, влюбленным в Фебу. Розалинда, Феба, Одри — также своеобразные зеркала, в которые смотрится любовь. Сельские пастухи всегда были хорошенькими. В «Как вам это понравится» право на красоту имеет только Ганимед-Розалинда, юноша-девушка. В высмеянной Аркадии пастушки уродливы.

Вы для меня одно из тех изделий,  
Что пачками природа выпускает[[457]](#footnote-427).

Это — Розалинда о Фебе. И дальше:

Он влюбился в ее уродство…[[458]](#footnote-428)

Феба уродлива для Розалинды и красива для Сильвия. Феба уродлива только в одном из зеркал. Одри уродлива во всех. Одри уродливая и глупая. Одри естественна. На уродливой и глупой хочет жениться Шут. Чтобы избавиться от всяких иллюзий. Брак этот должен благословить священник Путаник, приход которого, очевидно, находится также в Арденском лесу. Но Шут прогонит священника. Брак должен быть заключен по законам естества. Естественного естества.

Феба поэтична и отдает «Петраркой». Феба является исключительно в пастушеском костюме. Но у Шекспира даже пастушки из вымышленной Аркадии внезапно материализуются. Феба оделась пастушкой — так пусть у нее будут красные руки свинарки. Шекспир не оставляет ничего от слащавой и заэстетизированной пасторальной природы.

Ты безумец,  
До крайности в своей любви дошедший.  
А руки у нее! Дубленой кожи  
И цветом — как песчаник; я их принял  
{272} За старые перчатки, а не руки.  
Совсем кухарки руки[[459]](#footnote-429).

На таком контрасте изысканной поэтики любовных признаний и грубого рисунка жанровых сцен построена «Двенадцатая ночь». И снова, как в Арденском лесу, смешению жанров и стилей соответствует противоречивый образ мира. Мир этот, однако, всегда реален и всегда тот же — горький, жестокий и дурманящий, мир, который невозможно принять, но от которого некуда бежать, мир, у которого нет оправдания, кроме единственного: он существует.

Критики противопоставляют два крыла, две линии, две фабулы «Двенадцатой ночи»: идеализированный образ полнокровной любви в компании сэра Тоби и сэра Эндрю; иллюзию реальности. «Двенадцатая ночь» и «Как вам это понравится» обычно считаются наиболее романтическими из комедий. Но во всех шекспировских эрах, от елизаветинской до нашей, самой фальшивой была эра романтического Шекспира, и она оставила после себя самую пагубную театральную традицию. И нужно быть воистину совершенно глухим к Шекспиру, чтобы в бесконечных метаниях Виолы между Оливией и Герцогом не услышать ничего, кроме романтической и сентиментальной музыки любви.

«Двенадцатая ночь» лишь кажется итальянской костюмной пьесой, действие которой происходит в фантастической Иллирии. «Двенадцатая ночь» — такая же современная комедия, как «Сон в летнюю ночь», «Бесплодные усилия любви», «Как вам это понравится». При всей мнимой веселости, это очень горькая комедия о елизаветинской *dolce vita*[[460]](#footnote-430), по крайней мере, о *dolce vita* на всех этажах, во всех крыльях Саутгемптонского дворца. На эту *dolce vita* бросает свою тень Мальволио, английский Тартюф, быть может, еще более отталкивающий, чем пуританин. Он носит на шее цепь с серебряной {273} ложкой, на нем смешные желтые чулки и перевязанные накрест подвязки, но тень, которую он отбрасывает, — черная.

Верно подмечено, что фигура Шута связывает обе фабулы комедии. Он единственный, кто заглядывает в оба крыла дворца, бродит по всем его этажам, подыгрывает на тамбурине музыкантам Герцога и попивает в веселой компании сэра Белча и сэра Эгьючика. Он поет и тут, и там, насмехается и тут, и там, заходит и в палаты, и в людскую. Его меланхолической песенкой, рефрен которой подхватывает Шут в «Короле Лире», заканчивается веселая комедия. В музыке «Двенадцатой ночи» — это последний диссонанс.

Шуты в «Как вам это понравится» и «Двенадцатой ночи» — наиболее оригинальное добавление Шекспира к заимствованным фабулам. Если мудрость становится шутовством, то шутовство становится мудростью. Если мир становится на голову, то правильную позицию можно занять только выделывая кульбиты. Это первооснова шутовской логики. Мир превращает в шутов всех. Кроме шутов. Только они от всеобщей клоунады спасаются под шутовским колпаком. Фесте и Оселок уже не клоуны; их шутки перестали быть забавными — они неприятны. Их функция — дезинтеграция. Они живут в обнаженном мире, без веры и без ритуалов, в мире, освобожденном от мифов и низведенном до знания без иллюзий. В Арденском лесу шутовское эхо двоится. Вторит героям не только Оселок. Второе критическое эхо — Жак.

Воплощенье диссонанса стал  
Вдруг музыкантом? Будет дисгармонья  
В небесных сферах![[461]](#footnote-431)

Через два года после «Как вам это понравится» и «Двенадцатой ночи» появится «Гамлет». В фигуре Жака шекспировские критики давно уже подметили первоначальные контуры образа датского принца. Это справедливо. Но прежде, чем преобразиться в Гамлета, Жак должен пройти школу {274} шутовства. Фесте и Оселок — уже шуты-философы. Но все же шуты. Они перестанут существовать, как только снимут колпак с бубенчиками. Шут-философ, прежде чем стать Гамлетом, должен приобрести личные основания для горечи. Он должен прежде стать человеком.

Моя меланхолия — […] результат размышлений, вынесенных из моих странствий, погружаясь в которые, я испытываю самую гумористическую грусть[[462]](#footnote-432).

И выше — может быть, еще ближе к Гамлету:

Но ведь хорошо быть серьезным и не говорить ни слова[[463]](#footnote-433).

Вначале Жак — раскаивающийся распутник. Так, по крайней мере, характеризует его Герцог. Он меланхолик в чистом виде, квинтэссенция меланхолии. Словно он целиком сделан из желчи, согласно елизаветинской классификации юмора. Сначала он залюбовался шутом:

О, славный шут!  
Достойный шут! Нет лучше пестрой куртки![[464]](#footnote-434)

Как Король Лир в путешествии к краю холодной ночи, Жак проходит в Арденском лесу свое шутовское образование. Шуту уже не хватает свободы:

… и дали мне притом  
Свободу, чтоб я мог, как вольный ветер,  
Дуть, на кого хочу — как все шуты[[465]](#footnote-435).

Арденский лес — это возврат к золотому веку, единственное место в феодальном мире, где сохранилась обособленность. {275} И в этом Арденском лесу существо, наиболее полно чувствующее свою отчужденность, наиболее глубоко, выражаясь современным языком, фрустрированное[[466]](#footnote-436), — это Жак.

Оденьте в пестрый плащ меня! Позвольте  
Всю правду говорить — и постепенно  
Прочищу я желудок грязный мира,  
Пусть лишь мое лекарство он глотает[[467]](#footnote-437).

Жак унаследовал от шута не только его философию. Он унаследовал и его язык. Тот язык, на котором будет говорить Гамлет. В эпилоге все покидают Арденский лес. В нем останется только Жак. У него единственного нет причин уходить из Леса. Потому что он в этот Лес не верил с самого начала. Он никогда не был в Аркадии.

Первый пасторальный роман Ренессанса под названием «Аркадия» написал Саннадзаро. Неаполитанец, подражатель Вергилия, Аркадию реальную и поэтическую, пастушескую и философскую он нашел в Греции. Лоренцо Великолепный в свободные минуты занимался поэзией, писал любовные сильвы и буколики; поэты, которым он покровительствовал — сладкий Анджело Полициано и его многочисленные подражатели, — воспевали красоты тосканского пейзажа, кротость пологих холмов и тишину оливковых рощ. Философы — Фичино и Мирандола — слагали оды сельскому *otium*[[468]](#footnote-438), покою и затишью, которые они вносили в душу. Однако в ряду флорентийских мифов Аркадия в живописи нашла более яркое отражение, чем в литературе. На большом полотне Синьорелли, написанном для Лоренцо Великолепного около 1490 года и названном «Концерт Пана», историки живописи находят полнейшее выражение интеллектуального климата дома Медичи и сопутствующей ему культурной мифологии. Шастель в своей замечательной книге о флорентийском искусстве пишет:

{276} Тем, что придает важный оттенок сцене, является нимфа, сидящая на левом берегу в классической позе меланхолии; в определенном смысле она придает психологический настрой композиции, где рядом с погруженным в мечты богом выражено сплетение желаний и иллюзий, основы и искусство которых неустанно анализировались в поэзии Лоренцо Великолепного. Пан — сатурналиевский бог природы, вожделения и их бесконечных циклов. Юноша, играющий на флейте, и мудрец, стоящий у подножия трона, представляют две духовные силы, определяющие этот космос: музыку и философию. Они составляют части сложного «пасторального» произведения, и значение, приданное сотоварищам бога, расширяет пределы композиции до размеров Аркадии, достойной посещения. […] Синьорелли нарисовал сумму всего того, что сам Великолепный связывал с божеством дома Медичи. Смутная печаль этой сцены, ее меланхолическая атмосфера, усиленная красноватыми оттенками сумерек, длинные падающие тени, которые подчеркивают неподвижность фигуры, — все это придает пронзительное звучание литературному воспроизведению. Поэзия этого шедевра не ограничивается одним только Великолепным, но впервые выражает сентиментальную подоплеку гуманистической «пасторальной категории», которая найдет свое выражение и развитие в Аркадии Саннадзаро[[469]](#endnote-33).

Трудно не заметить, насколько это описание созвучно с «Как вам это понравится». Современный историк искусства находит у Синьорелли то же противоречие между мечтой и ее воплощением, между мечтой и невозможностью ее реализации, между потребностью в гармонии и ее неминуемым разрушением.

С Саннадзаро начинается литературная карьера пасторального жанра, который в течение двух веков, XVI и XVII, будет самым популярным. Пасторальными были романы, поэмы и комедии. Их писали в Италии, Франции, Испании. К этому жанру принадлежит «Аминта» Тассо и «Астрея» Оноре д’Юрфе, «Диана» Монтемайора[[470]](#footnote-439), написанная по-кастильски, и «Галатея» Сервантеса. Написал свою «Аркадию» и Лопе де Вега. В елизаветинскую Англию перенес «Аркадию» Сидни.

{277} Аркадии есть разные — пасторальные или рыцарские, философские или полные чудесных происшествий. Но в каждой из них бродят пастухи и пастушки, похожие на эфебов. Они говорят о любви и дружбе. Часто, особенно у итальянцев и испанцев, девушки переодеваются в юношей. Спенсер в своих комментариях к «Пасторальному календарю», который появился в 1579 году и с которого начинается пасторальная мода в Англии, восхваляет взаимную любовь пастухов, философичную и нежную, чистую и преданную. Взлелеянную по греческому образцу.

Миф об Аркадии и миф об андрогине почти всегда взаимосвязаны. Что они означают, чему служат? Аркадия — образ утраченного рая. Этот рай одновременно античный и библейский. Золотой век человечества и райский сад, из которого изгнаны прародители.

Здесь чувствуем мы лишь Адама кару —  
Погоды смену…[[471]](#footnote-440)

Воображение Шекспира всегда замечательно реалистично. Первые сцены в Арденском лесу могли бы начинаться с потирания рук, притопывания ногами, взаимным похлопыванием по спинам продрогших спутников изгнанного властелина.

… зубы ледяные  
Да грубое ворчанье зимних ветров[[472]](#footnote-441).

По этой ледяной Аркадии бродит девушка-мальчик. Миф об андрогине — это также обращение к образу утраченного рая, где царила первозданная Гармония — или Хаос, потому что Гармония и Хаос — лишь разные имена состояния, в котором сосуществуют все противоречия, наконец-то примирившиеся. (Есть еще третье современное название того же мифа примирения противоречий, звучит оно весьма научно: энтропия. Это эсхатология физиков и кибернетиков, последняя из эсхатологии, какая еще осталась.)

{278} *Logos*[[473]](#footnote-442) был для гностиков примирением всех противоречий. Именно этот термин — *coincidentia oppositorum* — Николай Кузанский считал наименее несовершенным определением природы Бога. Человек был сотворен по образу и подобию Божию, но по образу и подобию Божию не были сотворены ни мужчина, ни женщина, а только — андрогин. От андрогина берет свое начало род людской.

На фресках Микеланджело, изображающих в Сикстинской капелле сотворение мира, у Адама — печальный лик женщины. Леон Еврей в своих «Диалогах о любви» объединил с библейской традицией платоновский миф о половинках, на которые были разъяты Зевсом первые люди. Адам был андрогином; только после изгнания из рая Бог разделил полы. Выводы Леона Еврея были широко известны в кругах гуманистов. Они достигли даже Польши. Ян Кохановский писал в «Образцах женщин мужеских»:

Ева, матерь всех родов, справедливо в этих историях первое место занимает. И не столько из-за давности своей или первичности перед всеми другими людьми, сколько из-за чудесного начала и необычайного своего сотворения. Ибо слабый пол перед мужским гордиться может именно тем, что не как Адам, из глины слеплен, а, как Моисей пишет, из чистой кости и из бока добыт. И кто желает о том сотворении первых родителей наших узнать побольше, нежели из кратких слов Моисеевых догадаться сможет, пусть среди иных читает второй диалог ученого Еврея Леона «О любви», где доказывает тот, что Платон своего андрогина из этого места у Моисея почерпнул.

Леон Еврей лишь систематизировал тройственную традицию: гностическую, различных еврейских сект и христианских апокрифов, которые гласили, что андрогин был началом и будет завершением рода человеческого. После искупления первородного греха люди вернутся к своей первичной натуре и полы будут снова объединены.

Андрогин не только является архетипом соединения мужского и женского начал, но выступает в разных метафизических спекуляциях как символ примирения всех противоречий. Космический миф андрогина мы находим у Парацельса и у современного Шекспиру Джэкоба Бома[[474]](#endnote-34).

{279} Ребис — одно из названий философского камня. Ребис означает «двойной» или «два тела». Ребис был андрогинным символом у поэтов-герметиков[[475]](#footnote-443). В известном трактате «*Splendor Solis*» 1532 года — библия алхимиков — обнаруживаем захватывающее гермафродическое *discordia concors*[[476]](#footnote-444). Оно символизирует не только мужчину и женщину, но солнце и месяц, землю и воду, серу и ртуть, начало и конец. Эти противоположности заключены не только в фигуре гермафродита, но также и в «яйце», которое эта фигура держит в руке. Это «яйцо мира» воплощает символ трансцендентальной гармонии.

Какова была, в конечном счете, функция этих мифов? Во флорентийском кругу Медичи миф Аркадии и платонические мифы служили, вероятно, опорой в поисках метафорического и нравственного обоснования, черпающего авторитет в античности и библейской традиции, для типа создаваемой культуры, в поисках принципа, который объединил бы политику, искусство и нравы. Мифы эти в тот период наверняка уже утратили сакральный характер. Однако продолжали дразнить воображение.

В XVI и XVII веках надежды на единство мира, политическое и религиозное, не оправдались. Растаяли также надежды на возникновение гуманистической республики ученых и художников. Крупные философские системы продолжали конкурировать между собой, но утратили свой универсальный характер. Опыт значительно превосходил возможности обобщения, не умещался уже ни в одну из абстрактных теорий. То был уже опыт не только ученых, но также и опыт мореходов и банкиров, воинов и законников, врачей и ремесленников. Он был богаче — более разнородным, чем наука о народоправии и о происхождении власти, чем логика Аристотеля и наука об элементах, чем любая философия и любая метафизика. Земля долго оставалась стеклянным шаром, через который просвечивает Космос. Теперь от нее остались только стеклянные осколки, каждый из которых по-своему преломляет свет и мир. Историческое воображение расположило историю мира между золотым веком и апокалиптической {280} гибелью. В эпоху барокко и маньеризма все унаследованные мифы приобрели характер более острый и более драматичный.

Арденский лес высмеивает Аркадию и новую Аркадию. Любовь — бегство от жестокой истории в вымышленный лес. Шекспир подобен Библии: он творит собственные мифы. Арденский лес — это место, в котором встречаются все мечты. Сон и пробуждение от сна.

*Coincidentia oppositorum!* Сочетание противоречий! В этом Лесу земная любовь сублимирована по Платону. Розалинда — это и юноша Ганимед, и самая девическая из всех девушек. Постоянная-капризная, спокойная-порывистая, светлая-темная, робкая-дерзкая, рассудительная-безумная, нежная-насмешливая, ребячливая-взрослая, боязливая-отважная, стыдливая-страстная, — как у Леонардо, почти совершенный андрогин и воплощение тоски по утраченному раю, где еще не было разделения на мужское и женское.

Все это так. Но избежит ли грешный  
Небесных врат, ведущих в ад кромешный?[[477]](#footnote-445)

## **{****281}** Палочка Просперо

*Кристине Скушанке*

Все обезумели от страха

И начали бессмысленно метаться[[478]](#footnote-446).

(«Буря»)

### I

Представление окончилось. Просперо в последний раз призвал Ариэля и замкнул магический круг. Стихия утихла, буря миновала. Просперо возвращается в мир людей и отрекается от чародейской власти.

Но ныне собираюсь я отречься  
От этой разрушительной науки.  
[…]  
… сломаю свой волшебный жезл  
И схороню его в земле[[479]](#footnote-447).

Среди всех великих трагедий Шекспира завершение «Бури» внешне представляется наиболее безмятежным. Просперо снова становится герцогом Милана. Алонзо, король Неаполя, нашел сына и раскаивается в совершенном предательстве. Освобожденный Ариэль растворился в чистом воздухе. Калибан понял, что принял пьянчугу за бога. Молодые {282} влюбленные, Миранда и Фердинанд, играют в шахматы на «сотню царств». Невредимый корабль ждет в спокойной гавани. Провинности забыты, преступления прощены. Даже оба вероломных брата приглашены на ужин в дом Просперо. Вечер, краткий миг после бури, тихий и ласковый. Мир, выбившийся из колеи — как в «Гамлете»: «*The time is out of joint*», — вернулся к моральной гармонии.

… в этом плаванье счастливом […]  
Просперо нашел свои владенья  
На острове пустынном. Мы же все  
Нашли себя, когда уже боялись  
Утратить свой рассудок[[480]](#footnote-448).

«*When no man was his own*». Моралите сыграно, чары развеялись и развеялось безумие. Страсти улеглись и успокоились стихии. Во всех трагедиях Шекспира есть краткие минуты покоя и тишины. Но почти всегда они перед бурей. Здесь же — после бури. Утром оба властителя и все участники трагедии должны отплыть обратно в Неаполь. Действие «Бури» возвращается к своему прологу, и все герои возвращаются на прежние места. Круг замкнулся, история вернулась к своему началу. Повторится ли она еще раз?

Исторические хроники Шекспира — это история власти. Казнь старого властителя и коронация нового — одновременно и пролог, и эпилог. Действующие лица трагедии постоянно обновляются. В «Буре» тот же властитель возвращает себе герцогство. Будто ничего не изменилось, будто все, вместе с безлюдным островом, — это лишь театральное представление, которое инсценировал Просперо и в котором он сыграл главную роль. Такое же представление, какое замыслил и инсценировал Гамлет в замке Эльсинор.

Конец «Бури» более тревожный, чем все концовки шекспировских трагедий. Может быть, поэтому ни один из комментаторов не обратил внимания на возвращение действия {283} к своему началу. Может, это представлялось слишком очевидным. Либо разрушало всю существовавшую до тех пор романтическую и идиллическую интерпретацию «Бури» как драмы прощения и примирения с миром. А ведь если не ключом, то, по крайней мере, началом интерпретации должен быть анализ драматургической структуры «Бури». История вернулась к исходному пункту и начинается заново. Но какая история и что означает это странное моралите, которое разыгрывается в течение неполных четырех часов — следовательно, ненамного дольше, чем играется на сцене сам спектакль?

Шекспир, который обычно свободно обращается со временем, целые месяцы сгущает в одну сцену или позволяет уплыть шестнадцати годам между двумя актами «Зимней сказки», время «Бури» высчитывает до минуты. Едва минуло два, корабль Алонзо загорелся от молний и разбился о скалы, а в шесть вечера герои идут на ужин; Просперо вернул свое герцогство, Алонзо нашел сына, Фердинанд завоевал Миранду. Шекспировские часы, драматургические часы, которые в течение минуты могут перескочить через годы, на этот раз отмеривают время, как все часы. Представления в шекспировские времена начинались обычно в три и заканчивались в шесть. Между двумя и тремя начались чары Просперо и в шесть вечера закончились. Трудно не видеть в этом сознательный замысел.

Герои трагедии прошли через бурю и подверглись испытанию; вместе с ними, точно в это же время, свидетелями той самой бури были зрители. Герои трагедии идут на ужин, в то же самое время пойдут на ужин актеры и зрители. Буря миновала, закончились чары, и закончилось представление. Жизнь начинается снова, такая, какой она была прежде для героев пьесы, для зрителей, перед бурей, перед спектаклем. Разве ничего не изменилось? Но зрители, прежде чем разойтись, должны еще выслушать эпилог. На просцениум выходит Просперо. Точнее, актер, играющий Просперо. Он произносит эпилог. Заключительный монолог Просперо — один из прекраснейших, какие когда-либо написал Шекспир, и одновременно один из наиболее трагичных и наиболее загадочных. Просперо обращается к зрителям:

{284} Не служат духи мне, как прежде.  
И я взываю к вам в надежде,  
Что вы услышите мольбу,  
Решая здесь мою судьбу[[481]](#footnote-449).

В испанском театре, у Кальдерона, а еще чаще у Лопе де Вега, актер от имени автора в конце пьесы отдавал себя на милость публики и просил у зрителей прощения за погрешности спектакля. Но у Шекспира такого рода трагический эпилог, обращенный напрямую к зрителям, мы находим только в «Буре». Здесь совершенно другая тональность, весь монолог — словно большая лирическая фуга, и нужно быть глухим, чтобы не услышать в нем пронзительные личные нотки. «Буря» — последнее из великих творений Шекспира, после нее он дописал, вероятно, только несколько сцен к трагедии Флетчера «Генрих VIII». «Буря» замыкает творчество Шекспира, и не удивительно, что многие поколения исследователей и критиков видели в ней поэтическое завещание, прощание с театром, философскую и художественную автобиографию. Шекспир в образе Просперо подразумевал самого себя.

Не было недостатка в ученых шекспироведах, которые пытались прочесть «Бурю» как буквальную биографию или как аллегорическую политическую пьесу. Старый Чемберс, для которого «Буря» выражала оптимистическое кредо Шекспира, связывал ее появление с переломом после 1607 года и с отходом от беспросветной философии «Гамлета». Дж. Д. Уилсон видел в «Буре» отблеск сельской атмосферы Стрэтфорда и мирной старости поэта рядом с внучкой и дочкой. Роберт Грэйвс прочитывал в «Буре» замаскированную, как в «Сонетах», автобиографию Шекспира. Ведьма Сикоракса была Черной Дамой, неволя Ариэля — покорностью любовной страсти, а Тринкуло — самим Бен Джонсоном. Мисс Лилиан Уинстенли открыла в «Буре» трагедию о смерти французского Генриха IV, в которой Миранда была символом гугенотов, сбежавших {285} в Англию, Сикоракса — Екатерина Медичи, а Калибан — зловредным отцом Равайяком из ордена Иезуитов; Ариэль был, разумеется, королем-мучеником. Все эти интерпретаторские идеи по-детски смешны; но немногим мудрее рассматривать Ариэля и Калибана как застывшие, замкнутые и однозначные философские аллегории или как иллюстрацию эзотерической мистической системы[[482]](#endnote-35).

Великий маг, которому послушны стихии, по велению которого разверзаются могилы и мертвых выпускают на свободу, который может в полдень затмить солнце и утихомирить ветры, отбрасывает волшебную палочку и отказывается от власти над человеческими судьбами. Он уже простой смертный, беззащитный, как все:

Отрекся я от волшебства.  
Как все земные существа,  
Своим я предоставлен силам. […]  
Я слабый, грешный человек[[483]](#footnote-450).

Такая интерпретация, конечно, соблазнительна. Но легко заметить, что она исчерпывается одной метафорой: поэт-маг, поэт-творец, и молчание как цена возвращения в мир людей. Легко заметить также, насколько эта метафора романтична — в своем стиле, в своей философии и эстетике, в концепции поэта как демиурга, в конфликте между поэтом и миром, между Ариэлем и Калибаном, чистым духом и чистой животностью. Вся эта символика ближе Виктору Гюго и Ламартину, а еще больше — немецкой *Romantische Schule (Романтической школе)*, нежели шекспировскому театру, который постоянно являет нам образ суровой природы, жестокой истории и человека, тщетно пытающегося повелевать своей судьбой.

Театральная традиция шекспировской «Бури» очень рано была утеряна. От периода Реставрации до сороковых годов XIX столетия в Англии играли «Бурю» в переработке Драйдена. Это была пустая придворная феерия. Романтизм принес символическую интерпретацию «Бури», и театр показывал имитацию бури с использованием всяческой театральной {286} машинерии и световых эффектов. Эти две традиции — феерия и аллегория — слились и преобладали в интерпретации «Бури» почти до наших дней. Великая поэзия превратилась в поэтичность, грозное моралите — в аллегорическое зрелище, трагизм «Бури» растворился в эстетизме, потеряна была ее философская горечь. «Буря» становилась все более романтической оперной феерией, в которой главную роль играла балерина, взлетающая на театральной подвеске, одетая в белое трико и помахивающая крылышками из серебристого газа и тюля. От этой традиции не вполне освободился даже Леон Шиллер, который в 1947 году романтическому пониманию «Бури» пытался противопоставить оптимистическую притчу в духе Просвещения о короле-философе и неограниченных возможностях разума.

Настоящая «Буря» — грозная и суровая, лиричная и гротескная. Как все великие произведения Шекспира — это страстный расчет с реальным миром. Чтобы такую «Бурю» прочитать, нужно вернуться к шекспировскому тексту и шекспировскому театру. Нужно увидеть в ней трагедию людей Ренессанса и последнего поколения гуманистов. В этом смысле — но только в этом смысле — можно найти в «Буре» философскую автобиографию Шекспира и итог его театра. Тогда «Буря» превратится в трагедию утраченных иллюзий, горькой мудрости и хрупкой, но упорной надежды. Тогда оживут в «Буре» великие темы Возрождения: философской утопии, границ познания, покорения природы, опасности нравственных законов природы, которая является и не является мерой человека. Тогда мы найдем в «Буре» мир, современный Шекспиру: мир великих путешествий, новооткрытых земель и таинственных островов, мечты о человеке, который поднимется в воздух, как птица, и о машинах, которые позволят брать самые мощные крепости. Эпоху, в которую произошел переворот в астрономии, выплавке металлов и анатомии, эпоху содружества ученых, философов и художников; науки, которая впервые стала универсальной; философии, которая открыла относительность всех человеческих суждений; эпоху прекраснейших памятников архитектуры и астрологических гороскопов, которые велели составить папа и герцоги; эпоху религиозных войн и костров инквизиции, неведомого до тех пор прогресса цивилизации и губительных массовых эпидемий; {287} мир прекрасный, жестокий и трагический, который внезапно выявил все могущество человека и все его убожество; мир, в котором природа и история, королевская власть и мораль впервые утратили теологическую святость.

Елизаветинский театр представлял собой мир. Над шекспировской сценой театра «Глобус» был растянут громадный балдахин, усыпанный золотыми знаками зодиака и символизирующий небо. Как в средневековом *Theatrum Mundi*. Но в *Theatrum Mundi* уже после землетрясения.

### II

У «Бури» два финала: тихий вечер на острове, когда Просперо прощает своих врагов и вся история возвращается к исходному пункту, а также трагический монолог Просперо, обращенный прямо к зрителям, монолог, который вне времени. У «Бури» также два пролога. Первый — драматический: корабль загорается от молний и ураган разбивает его о скалы. Второй пролог — рассказ Просперо о потере герцогства и безлюдном острове; предыстория действующих лиц.

Первый пролог, так же как финальный монолог Просперо, на первый взгляд кажется необязательным. Он происходит вне острова и служит как бы рамкой. Однако он обладает двойным драматическим смыслом. Он изображает реальную бурю, в отличие от бури внутренней, от безумия, которое постигнет героев трагедии на глазах у зрителей. Только после картины реальной бури будет сыграно моралите. Все, что происходит на острове, будет театром в театре, представлением, которое срежиссирует Просперо.

Но драматический пролог таит еще один смысл — это прямое, без аллегорий, воплощение одного из великих шекспировских тезисов, резкая конфронтация природы и общественного устройства. Корабль везет короля. Что такое королевская власть и все его величие перед свободной стихией? Ничто! Шекспир повторяет знаменитую апострофу[[484]](#footnote-451) Панурга из четвертой книги «Гаргантюа и Пантагрюэля», но делает это гораздо острее, выразительней.

{288} ГОНЗАЛО. Полегче, любезный, усмирись!  
БОЦМАН. Когда усмирится море!.. Убирайтесь! Этим ревущим валам нет дела до королей! Марш по каютам!.. Молчать!.. Не мешайте!..  
ГОНЗАЛО. Все-таки помни, любезный, кто у тебя на борту.  
БОЦМАН. А я помню, что нет никого, чья шкура была бы мне дороже моей собственной! Вот вы, советник. Может, посоветуете стихиям утихомириться? Тогда мы и не дотронемся до снастей. Ну‑ка, употребите вашу власть! А коли не беретесь, то скажите спасибо, что долго пожили на свете…[[485]](#footnote-452)

Это краткая и сконцентрированная тема «Короля Лира».

В прологе «Бури» еще раз произведена ренессансная десакрализация королевского величия. Перед лицом ревущего моря боцман значит больше, чем король.

Второй пролог «Бури» — рассказ Просперо. Рассказ этот длинный, и в нем звучат еще отголоски мотивов какой-то старой пьесы, из которой Шекспир, по-видимому, почерпнул фабулу «Бури». Но важно не это. В рассказе Просперо вновь поднимается одна из главных, принципиальных, почти навязчивых тем Шекспира: о добром и злом правителе, о справедливом герцоге и о тиране, об изгнании справедливого правителя с трона. Для Шекспира это образ истории, ее постоянного и неизменного механизма. Повторяется он в Королевских Хрониках и трагедиях, в «Гамлете» и «Макбете», и даже в комедиях — ведь и в «Мере за меру», и в «Как вам это понравится» возвращается та же тема. Лишь в римских трагедиях, хотя механизм истории и борьбы за власть остается тем же самым, меняются *dramatis personae*: ими являются сенат и народ, патриции, трибуны и военачальники.

В рассказе Просперо схема феодальной истории обнажена, очищена от всяких аллегорий и случайностей, почти лишена имен и характеров, она абстрактна, как формула. {289} Рассказ Просперо — это изложение трактата Макиавелли «Государь».

Занятьями своими поглощен,  
Бразды правленья передал я брату  
И вовсе перестал вникать в дела. […]  
Он изучил, когда на просьбы надо  
Согласьем отвечать, когда — отказом;  
Кого приблизить, а кого сослать. […]  
Держа в руках колки от струн душевных,  
Он все сердца на свой настроил лад.  
Вкруг моего державного ствола  
Обвился он, как цепкая лиана,  
И высосал все соки. […]  
Он грань хотел стереть меж тем, чем был  
И чем казался; он хотел Миланом  
Владеть один, всецело, безраздельно. […]  
 … с королем Неаполя стакнулся:  
Дань обещал выплачивать ему. […]  
 … в условленную ночь  
Открыл мой брат ворота городские…[[486]](#footnote-453)

Рассказ Просперо — история борьбы за власть, насилия и заговоров. Но история не только Миланского герцогства. Ту {290} же тему повторят истории Ариэля и Калибана. Театр Шекспира — это *Teatrum Mundi*. Насилие как основа мира будет представлено в космических категориях. Предыстория Ариэля и Калибана есть повторение истории Просперо, еще одна иллюстрация той же темы. Шекспировские трагедии построены не на принципе единства действия, а на принципе аналогии, двойной, тройной или учетверенной фабулы, которая повторяет одну основную тему; они представляют собой систему зеркал, вогнутых и выпуклых, которые отражают, укрупняют и пародируют одну и ту же ситуацию. Одна и та же тема повторяется лирически и гротескно, потом патетически и иронично. Ту же самую ситуацию разыгрывают на шекспировской сцене короли, потом повторяют влюбленные и передразнивают шуты[[487]](#endnote-36). А может, это короли подражали шутам? Короли, влюбленные, шуты — это всего лишь актеры. Роли расписаны и ситуации заданы. Тем хуже, если актеры не соответствуют своим ролям и не могут их сыграть. Потому что они играют на сцене, которая является образом реального мира, где никто не выбирает ни роли, ни ситуации. Ситуации в шекспировском театре всегда достоверны, даже если их разыгрывают духи и чудовища.

Прежде, чем морские волны выбросили на остров плот с Мирандой и Просперо, уже совершился первый акт насилия и террора. Ариэль был схвачен ведьмой Сикораксой и за отказ выполнить ее мерзкие приказания был заточен в расщепленной сосне. Он страдал, ведь прежде он был вольный, как ветер. «Был слишком чист, — как скажет Просперо, — чтоб выполнять ее приказы скотские и злые»[[488]](#footnote-454). Просперо освобождает Ариэля, но для того чтобы тот служил ему, чтобы в свою очередь подчинить его себе. Шекспир всегда торопится, он сразу, четко обрисовывает конфликт и ситуацию. Едва Просперо завершил свой рассказ, едва Ариэль управился с потоплением корабля, конфликт уже разгорается. В полную силу. Пролог закончен, начинается действие.

АРИЭЛЬ  
Позволь же, господин, тогда напомнить:  
Ведь ты мне обещал…

{291} ПРОСПЕРО  
Как? Недовольство?  
Чего ты хочешь от меня?

АРИЭЛЬ  
Свободы!

ПРОСПЕРО  
Чтоб я тебя до срока отпустил?  
И слышать не хочу о том[[489]](#footnote-455).

Дважды уже проведена тема насилия. Но на острове есть еще третье лицо трагедии: Калибан. И та же тема, та же ситуация будет повторена в третий раз. Только роли будут перевернуты, и Шекспир воспользуется новым зеркалом. На этот раз зеркало кривое. Калибан — это отродье ведьмы Сикораксы и дьявола. После ее смерти он стал повелителем острова. Его законным владельцем. По крайней мере, в феодальном смысле. Калибан утратил свое королевство, так же как Просперо утратил свое герцогство. Калибана свергнул Просперо, как Просперо был свергнут Антонио. Прежде, чем будет сыграно подлинное моралите и Просперо подвергнет своих врагов испытанию безумием, на безлюдном острове уже разыгрались два акта феодальной истории.

Я этот остров получил по праву  
От матери, а ты меня ограбил.  
Сперва со мной ты ласков был и добр,  
Ты вкусным угощал меня напитком. […]  
Сам над собою был я господином…[[490]](#footnote-456)

{292} Первый бунт Калибана относится к событиям, предшествовавшим действию трагедии. Калибан напал на Миранду и пытался ее изнасиловать. Это покушение не удалось. Калибан был заточен в пещере, приговорен к тасканию дров и воды, подвергнут мучениям. Эти мучения — щипки и уколы, колики и спазмы. Прекрасна неизменная буквальность Шекспира! Страдания Ариэля — абстрактны, и абстрактна свобода, о которой он мечтает; она — отрицание любой формы зависимости. Муки Калибана — конкретны, физические, они еще животные. Явление персонажа в трагедиях Шекспира не бывает случайным. Первая сцена, в которой появляется Ариэль, — это жажда свободы. Первый выход Калибана — это напоминание о бунте. И еще — выход раба. Жестокость этой сцены совершенно преднамеренна. Как и ее грубая материальность.

ПРОСПЕРО  
Эй, грязный раб! Ублюдок злобной ведьмы  
И дьявола! Живей иди сюда!

КАЛИБАН  
Пускай на ваши головы падет  
Зловредная роса, что мать сбирала  
Пером совиным с гибельных болот!  
Пусть ветер юго-западный покроет  
Вам тело волдырями![[491]](#footnote-457)

Экспозиция завершена. Так выглядит история жителей безлюдного острова, о скалистые берега которого разбился корабль, везущий старых врагов Просперо.

Для большинства комментаторов остров в «Буре» — это феерия или утопия. Мы должны ближе присмотреться к этому {293} острову, ведь это арена подлинной трагедии. Где находится этот остров, что он должен обозначать и как Шекспир его описал?

Из путевых дневников морского путешествия Алонзо, короля Неаполя, который возвращается из Туниса, и из истории ведьмы Сикораксы, которая на остров прибыла из Алжира, следует, что остров Просперо должен находиться в Средиземном море. Скрещение обеих дорог дает район Мальты. Другие комментаторы помещают этот остров ближе к Сицилии и находят в нем скалистую Пантеллерию. Либо ищут его у берегов северной Африки и хотят видеть в нем Лампедузу. Но Сетебос, в которого верила колдунья Сикоракса, — это бог индейцев Патагонии, и Ариэль приносит Просперо росу «с бурных Бермудов».

В 1609 году граф Саутгемптон выслал огромную флотилию с людьми и снаряжением для освоения Вирджинии, первой английской колонии на побережье Северной Америки. Экспедиция пробуждала надежды на ошеломительные богатства и распаляла воображение. Впервые не только астрономы, гуманисты и ученые, но также купцы, банкиры и политики освоились с мыслью, что Земля и вправду круглая. Мир, населенный человеком, в течение одного столетия увеличился вдвое, но вместе с тем уменьшился в представлении о нем. Как наша галактика после первых космических экспедиций. Открытие второго полушария было потрясением, которое можно сравнить только с посадкой ракеты, запущенной с Земли, на Луне и фотографией ее обратной стороны. Это планетарное видение Земли начинается в эпоху Возрождения. Леонардо писал о своих исследованиях:

Книга моя старается показать, что океан со всеми морями позволяет сиять с участием Солнца нашему миру наподобие Луны и что наиболее удаленным Земля кажется звездой; и это я доказываю.

Жан Фернель, один из первых людей новой эпохи, гуманист, математик и придворный врач короля Франции, писал в «Диалоге» в 1530 году:

В наше время происходят вещи, которые в старину никому и не снились. […] Океан измерен благодаря мужеству наших мореходов {294} и открыты новые острова […] Дан нам мореходами нашего времени новый глобус[[492]](#endnote-37).

Если на Земле открыты новые миры, заселенные разумными людьми, то почему бы им не существовать и в небесных сферах? К такому заключению пришел Джордано Бруно и именно за это был обвинен в ереси и сожжен на костре в 1600 году. Именно тогда Шекспир начинал писать «Гамлета». «Буря» появилась на одиннадцать лет позже.

Последние комментаторы «Бури» связывают ее корни с сообщениями об экспедиции английского флота в Вирджинию в 1609 году. Экспедиция не удалась. Флагманский корабль «*Sea Adventure*», подхваченный штормом, разбился, и моряки высадились на безлюдный остров, принадлежащий к архипелагу Бермудских островов. Они провели там десять месяцев, потом построили два новых судна и приплыли в Вирджинию. Острова, на которые выбросил их шторм, они называли Дьявольскими. Ночами они слышали таинственные завывания и крики. Потерпевшие кораблекрушение принимали их за голоса демонов. Так, по крайней мере, повествуют тогдашние сообщения. И может быть, из них и взял Шекспир рассказ Боцмана.

Вдруг поднялся какой-то странный шум,  
И крик, и вой, и лязг цепей, и скрежет[[493]](#footnote-458).

Сообщения эти возмущали поселенцев, и совет колонистов Вирджинии опубликовал брошюру Вильяма Баррета, что вести о посещении Бермудских островов дьяволами фальшивы и преувеличены и что в этой «трагической комедии нет ничего, что могло бы расхолодить колонистов». Колонисты из Вирджинии прочитывали Шекспира разумней, чем многие из его последних комментаторов.

Открыто еще, что Просперо кормил Калибана определенным видом несъедобных трав («*fresh-brook muscles*»), которые упоминаются в описаниях неудачной экспедиции. В Ариэле, когда он поджигал корабль («пламенем взвивался на мачте, на {295} бушпритах и на реях»[[494]](#footnote-459)), некоторые шекспироведы увидели образ огней св. Эльма, которые испугали пострадавших во время бермудской катастрофы.

Фантастика Шекспира всегда питалась современными реалиями и благодаря этому мир, который он сгущал на сцене, становился еще материальней. Но всегда оставался всем миром. И поэтому бесполезно искать географическую долготу и широту острова Просперо.

Несомненно, в «Буре» живет атмосфера далеких заморских экспедиций и таинственных островов, необитаемых и опасных, но также — беспокойство и дерзость выводов, к которым приходил Джордано Бруно. В любом случае, «Буря» далека от наивного энтузиазма и детской гордости первых свидетелей географических открытий. Проблемы «Бури» — философские и печальные. И еще печальнее — ее опыт.

Моралите, режиссером которого станет Просперо, продолжается неполных четыре часа. Но сам остров остается вне времени. На нем одновременно стоят зима и лето. Просперо велит Ариэлю «мчаться на крыльях стремительного северного ветра» и «проникать в недра земли, скованные льдом». Источники на острове соленые и сладкие, земля бесплодная и плодородная, есть апельсиновые рощи и есть гнилые болота. «На ветвях гроздьями висят орехи», спелые яблоки, а в лесу полно трюфелей. Населяют этот остров мартышки, ежи, змеи, летучие мыши и жабы. На нем вьют свои гнезда сойки, на скалы садятся чайки. Растут ягоды, много дивных раковин, ноги ранят шипы и колючки. Лают на этом острове злые псы и слышно пение петухов.

Комментаторы «Бури» находят на этом острове идиллическую атмосферу Аркадии. Очевидно, они судят о «Буре» по скверным театральным представлениям. Тем самым — с балеринкой и подсвеченным горизонтом. И всегда видят в ней феерию и балет. Лучше прислушаться к тем, кто на этом острове подвергся испытанию безумием!

{296} Как все вокруг таинственно и странно,  
Тревожно и зловеще. Силы неба,  
Молю, отсюда выведите нас![[495]](#footnote-460)

И поэтому тщетно мы будем искать остров Просперо даже на белых пятнах старых географических карт, где исчезает рисунок суши, бледнеет голубизна океана и появляются рисунки диковинных чудовищ или надпись: «*ubi leones*»[[496]](#footnote-461). Там тоже этого острова нет. Остров Просперо — это мир или сцена. Для елизаветинцев это, в конце концов, было одним и тем же; сцена была миром, и мир был сценой.

На острове Просперо разыгрывается в сокращенном виде шекспировская история мира: борьба за власть, убийство, бунт и насилие. Два первых акта этой всемирной истории разыграны до прибытия корабля с Алонзо. Теперь Просперо ускоряет действие; еще дважды повторится та же история, в трагическом и гротескном плане, потом представление будет закончено. Остров Просперо ничего общего не имеет со счастливыми островами ренессансных утопий. Она похожа, скорее, на остров-мир поздней готики. Именно такие миры рисовал один из величайших провидцев среди художников всех эпох, предтеча барокко и сюрреализма, неистовый Иероним Босх. Его горы вздымаются среди бесцветного моря. Они бурые или желтые. У них форма конуса, похожего на вулкан с усеченной вершиной. На этой горе кишат и корчатся, как муравьи, маленькие человеческие фигурки. Сцены представляют семь главных грехов и все человеческие страсти, но прежде всего — разврат и убийство, пьянство и обжорство. Среди людей крутятся демоны с телами красивых, стройных ангелиц и с жабьими головами или собачьими мордами. Под столами, похожими на огромные желтые скорлупы, старухи с обвислыми грудями и детскими лицами отдыхают в объятиях полулюдей, полунасекомых с длинными волосатыми щупальцами. Столы накрыты для роскошного {297} пиршества, но форма кувшинов и блюд искажена чертами насекомых, птиц или жаб. Этот остров — сад терзаний или образ человеческого безумия. Даже своей структурой он напоминает елизаветинскую сцену. К красивой пристани у подножия горы причаливают лодки. Это просцениум. В больших пещерах и на террасах вулканического конуса происходят главные сцены. Площадь усеченной вершины пуста. На верхней сцене актеров нет. Никто не благословит и никто не рассудит безумцев. На этом острове происходят «истязания свирепого мира». Того мира, в котором жил и который наблюдал Шекспир. Но в этом мире богов нет и боги не нужны. Достаточно людей:

Томимы грешной жаждой,  
Как крысы, что отравы обожрались,  
Мы жадно пьем — и, выпив, умираем[[497]](#footnote-462).

Эта цитата из «Меры за меру» могла служить подписью под большими полотнами Босха, изображающими «Искушение св. Антония» или «Сад наслаждений». Именно таков остров Просперо. Ариэль — ангел и палач. И поэтому, когда хочет, чтобы его видели, принимает попеременно образ нимфы и гарпии. Вот он оглашает приговор потерпевшим:

… судьба,  
Которой в этом мире все подвластно,  
Велела ненасытной бездне моря  
Извергнуть вас на сей пустынный остров:  
Вы недостойны жить среди людей.  
Я на безумие вас обрекаю[[498]](#footnote-463).

{298} Ариэль по приказу Просперо преследует потерпевших, завлекает музыкой, не дает покоя и рассеивает их. Король Неаполя Алонзо и верный Гонзало уже измучены. Они засыпают. Засыпает вся свита. На страже остаются вероломный Антонио и королевский брат Себастьян. Они должны быть на страже. Еще раз повторится история покушения на власть. Но Шекспир подставляет новое зеркало. О потере Просперо герцогства рассказано сжато, сухо и точно, как в учебнике истории. Исключительно в формулах. Только о самом механизме. Теперь наступает великое шекспировское замедление действия — крупные планы. Как в кино. Теперь каждая секунда имеет свой вес, и мы можем видеть каждое движение души, каждый жест. Король и Гонзало спят. Момент благоприятный. Второй раз может не повториться.

СЕБАСТЬЯН  
Но совесть?..

АНТОНИО  
 Совесть?  
А что это? Мозоль? Так я хромал бы.  
Нет, я такому богу не молюсь.  
Когда бы между мною и Миланом  
Не совесть — двадцать совестей легло,  
Как ледники или озера лавы,  
Я все равно бы их перешагнул[[499]](#footnote-464).

Антонио и Себастьян поднимают мечи. Через минуту совершится убийство. У Шекспира, конечно, явное пристрастие к этой теме. Сменяются только зеркала. И каждое из зеркал — всего лишь новый комментарий к одной и той же повторяющейся ситуации. Остров Просперо — тюрьма, как Дания. Заговор Антонио и Себастьяна повторяет сцену из «Короля Лира»:

{299} Нет, если не отмстится по заслугам  
Злодейство, доживем мы до того,  
Что люди станут пожирать друг друга,  
Как чудища морские[[500]](#footnote-465).

Мечи упадут, ибо Ариэль на страже. Он одновременно и провокатор, и актер, и помощник режиссера — в зрелище, которое режиссирует Просперо. Убийство не должно осуществиться. Достаточно, что оно показано. Ведь на острове разыгрывается моралите. Просперо подвергает потерпевших испытанию безумием. Но что означает это безумие? Себастьян повторяет поступок Антонио через двенадцать лет. Остров — сцена, на которой происходит и повторяется история мира. Безумие — это история. Как в «Ричарде III»:

Входите ж, кровь, опустошенье, смерть!  
Конец всего я вижу, как по карте[[501]](#footnote-466).

Просперо проводит потерпевших кораблекрушение через пограничные, крайние ситуации. Через ситуации в чистом виде. Себастьян повторяет покушение Антонио на власть и на брата. Но Антонио совершил в Милане покушение, чтобы стать настоящим герцогом. Себастьян хочет убить короля и брата на безлюдном острове. Корабль разбился о скалы, на клочке чужой земли оказалась лишь горстка потерпевших. Покушение Себастьяна, по существу, акт бессмысленный, чистое безумие. Как воровство кошелька с золотом в пустыне, среди обреченных на смерть от жажды. Жесты и мотивы Себастьяна идентичны жестам и мотивам Антонио двенадцать лет назад. Реальному государственному перевороту. Именно в этом заключается шекспировский принцип аналогии и система сменяющихся зеркал. Безумием является история человечества, но чтобы безумие стало очевидным, нужно его разыграть на безлюдном острове.

{300} Завершен первый трагический вариант сценария, который сочинил Просперо. Государственный переворот сыгран. Но сыгран он принцами. Закон применения аналогий не исчерпан до конца. И нас ждет еще одна большая конфронтация. Снова меняются актеры и роли, но ситуация остается все та же. Шекспировский мир един, и в нем перемешаны не только стили. Государственные заговоры не являются привилегией королей, жажда власти обуревает не только принцев. Государственный заговор уже троекратно был показан в «Буре» сквозь трагические линзы, теперь он будет разыгран как буффонада. Персонажи шекспировского театра еще делятся на трагические и гротескные. Но гротеск в шекспировском театре — это не просто веселая интермедия, которая должна позабавить зрителей после жестоких сцен, сыгранных королями и принцами. Трагические сцены у Шекспира часто замешаны на буффонаде, гротеске или иронии, а шекспировская буффонада таит в себе горечь, лиризм и жестокость. Шуты говорят в его театре правду. И не только говорят: они разыгрывают ситуации, зарезервированные за властителями. Пьяница Стефано и шут Тринкуло тоже хотят править. Вместе с Калибаном они организуют покушение на Просперо. История снова повторяется. Но теперь всего лишь как фарс. Фарс тоже обернется трагедией. Но пока что — это чистая буффонада.

Чудище, я прихлопну этого колдуна. Мы с его дочкой станем королем и королевой. Да здравствуют наши королевские величества! А вы с Тринкуло будете вице-королями[[502]](#footnote-467).

Остров Просперо — арена реального мира, а не утопия. Шекспир говорит это ясно, прямо зрителям, подчеркивает почти назойливо. Гонзало — резонер трагедии. Он преданный и честный, но одновременно наивный и смешной. Король еще не заснул. Еще не состоялась попытка покушения. Гонзало начинает рассказ о счастливом государстве. Должно быть, он недавно прочитал известную главу о каннибалах в «Опытах» Монтеня. Он повторяет его слова. В этом счастливом королевстве не знают ни труда, ни торговли, нет правительства и нет власти:

{301} ГОНЗАЛО  
Никто над ними Не властвовал бы… […]

АНТОНИО  
В конце он позабыл уже начало.

ГОНЗАЛО  
Все нужное давала бы природа —  
К чему трудиться? Не было бы здесь  
Измен, убийств, ножей, мечей и копий  
И вообще орудий никаких.  
Сама природа щедро бы кормила  
Бесхитростный, невинный мой народ[[503]](#footnote-468).

Человеческие существа, красивые и разумные, живут естественной жизнью, свободные от первородного греха и вывертов цивилизации. Природа — добра, и люди — добры. Это и есть счастливые острова антифеодальных утопий. Их открывали в южных морях наивные монахи ордена св. Франциска и находили на них задолго до Руссо добрых и благородных дикарей. Об этих «добрых дикарях» писал Монтень. Но Шекспир не верил в «добрых дикарей», как не верил в добрых королей. Если он искал утопию, то помещал ее в робингудовском Арденском лесу. Но и эту утопию он сумел отравить горечью: и в ней не найдет себе места рыцарь Жак. Шекспир не верил в счастливые острова. Они находились слишком близко к материку. На острове Просперо правят законы реального мира. Едва Гонзало завершит свой рассказ и уляжется отдыхать рядом с королем, как над ними нависнут обнаженные мечи Антонио и Себастьяна. Начинается зрелище, жестокое как мир. Тот самый мир, на который смотрел Гамлет:

{302} … униженья века,  
Неправду угнетателя, вельмож  
Заносчивость, отринутое чувство,  
Нескорый суд и более всего  
Насмешки недостойных над достойным…[[504]](#footnote-469)

Ариэль выполнил приказы Просперо. Его враги повторили жесты двенадцатилетней давности. Жесты, но не действия. С первой до последней сцены они оставались горсткой потерпевших крушение на безлюдном острове. В ситуации потерпевших они могли только повторять жесты ненависти. Эти жесты были безумием, и именно в этом было человеческое испытание, через которое провел своих актеров Просперо. Они прошли путь до ада собственной души. Увидели наконец самих себя «голыми как черви». Это сартровское определение уместно здесь как нельзя более. Алонзо понял смысл испытания:

Мы словно бродим  
В таинственном и чудном лабиринте.  
Таких чудес не ведает природа,  
Их лишь оракул сможет объяснить[[505]](#footnote-470).

Завершилось представление «Бури» и моралите, срежиссированное Просперо. Скоро шесть. Одни и те же часы отмеряли время внутреннего представления и время зрителей. И актеры, и зрители за четыре часа прошли сквозь одну и ту же бурю. Все без исключения.

… Все обезумели от страха  
И начали бессмысленно метаться[[506]](#footnote-471).

{303} На острове была разыграна и повторена история мира. На острове, который шекспироведы приняли за Аркадию.

### III

Кем же является Просперо, и что означает его палочка? Почему он соединяет знание с магией, и каков конечный смысл его конфронтации с Калибаном? Ведь Просперо и Калибан — герои «Бури». Почему Просперо выбрасывает волшебную палочку и книги свои топит в море? Почему возвращается в человеческий мир безоружным?

Ни в одном шекспировском шедевре, кроме «Гамлета», не показана так резко, как в «Буре», антиномия между величием человеческого разума и жестокостью истории и хрупкостью нравственных устоев. Эта антиномия глубоко переживалась людьми Возрождения как антиномия трагическая. Девять неизменных небесных сфер, согласно средневековой науке, концентрично расположенные над землей, были гарантией естественного порядка. Небесной иерархии соответствовала иерархия общественная. Девять небес перестали существовать. Земля стала пылинкой в звездном пространстве, но вместе с тем космос приблизился; небесные тела двигались по законам, открытым человеческим разумом. Земля сделалась очень маленькой и очень большой. Естественный порядок утратил свою святость, история стала всего лишь историей человека. Можно было мечтать, что она изменится. Но она не изменилась. Никогда до той поры так болезненно не переживали разрыв между мечтой и действительностью, между возможностями, которые заложены в человеке, и убожеством его судьбы. Все могло измениться и ничего не изменилось. Это именно те противоречия, которые не смог разрешить и между которыми метался Гамлет:

Какое чудо природы человек! Как благородно рассуждает! С какими безграничными способностями! Как точен и поразителен по складу и движеньям! Поступками как близок к ангелам! Почти равен богу — разуменьем! Краса вселенной! Венец всего живущего! А что мне эта квинтэссенция праха? Мужчины не занимают меня и женщины тоже…[[507]](#footnote-472)

{304} Гамлет читал Монтеня. У Монтеня те же противоречия нарисованы еще резче, еще острее:

Рассмотрим же человека, взятого самого по себе, без всякой посторонней помощи, вооруженного лишь своими человеческими средствами… […] пусть он покажет мне с помощью своего разума, на чем покоятся те огромные преимущества над остальными созданиями, которые он приписывает себе. Кто уверил человека, что это изумительное движение небосвода, этот вечный свет, льющийся из величественно вращающихся над его головой светил, этот грозный ропот безбрежного моря, — что все это сотворено и существует столько веков только для него, для его удобства и к его услугам?

И дальше:

Не смешно ли, что это ничтожное и жалкое создание, которое не в силах даже управлять собой и предоставлено ударам всех случайностей, объявляет себя властелином и владыкой вселенной, малейшей частицы которой оно даже не в силах познать, не то что повелевать ею![[508]](#footnote-473)

Это сознание убогости и величия человека присутствует у Просперо. Но в нем еще больше горечи. На сцене он обычно выступает в широком черном плаще, усеянном звездами. В руке держит палочку чернокнижника. Этот костюм сковывает актера, превращает его в св. Николая, навязывает патетичность и заставляет священнодействовать. Просперо становится торжественным, вместо того, чтобы быть трагичным, человечным. Просперо — режиссер моралите, но это моралите показало причины его поражения. Оно повторяло историю, но не могло ее изменить. Вместе с дурной театральной традицией нужно сбросить с плеч Просперо плащ чародея.

Когда я думаю о Просперо, то вижу всегда голову Леонардо, его последний автопортрет. Его высокий огромный лоб. Белые редкие волосы спадают, как остатки львиной гривы и {305} сливаются с большой бородой Бога Отца. Борода окружает рот, он стиснут, искривлен, уголки опущены вниз. В лице — мудрость и горечь. Ни покоя, ни смирения. Это тот человек, который на полях большого листа, заполненного рассуждениями о движении небесных тел, записал своим зеркальным шрифтом, но совсем мелкими буквами: «О Леонардо, зачем так мучаешь себя?»

Многие критики, пишущие о Просперо, обращались к фигуре Леонардо. Слышал ли Шекспир о Леонардо? Мы не знаем. Мог слышать от Бен Джонсона, который был большим эрудитом, или от графа Саутгемптона, от Эссекса или от любого из своих влиятельных друзей. До него могла дойти легенда о Леонардо, который и среди современников и долго еще после них слыл лучшим знатоком магии. Разумеется, белой магии — естественной, именуемой уже тоща эмпирической, в отличие от магии черной или демонической. Той магии, которой занимался Парацельс. Воздух он считал видом духа, который выходит из жидкости в состоянии кипения. «Дух воздуха», «*an airy spirit*», как в списке действующих лиц назвал Шекспир Ариэля. Об этой самой белой магии писал Пико делла Мирандола, который считал, что ученый «объединяет небо и землю и делает так, что нижний мир соединяется с ночами мира высшего».

Может, не случайно Шекспир дал Просперо Миланское герцогство, где Леонардо да Винчи провел долгие годы на службе у Лодовико Иль Моро и откуда в 1499 году, после падения одного из самых могущественных герцогов, ушел в скитания, которые завершились только с его смертью. Все это фантазии, которые могут позабавить в свободную минуту историка литературы. Важно только одно: Шекспир создал в «Буре» фигуру, сопоставимую с Леонардо; через трагизм Леонардо мы лучше понимаем трагизм Просперо.

Леонардо был знатоком механики и гидравлики, создавал проекты новых просторных городов и современной сети каналов, рисовал и изобретал новые осадные машины: мортиры с неизвестной до тех пор взрывной силой ядра, пушки с одиннадцатью стволами, которые могли посылать снаряды одновременно, бронированные повозки, похожие на танки, передвигавшиеся при помощи системы зубчатых колес и передач. В «Кодексе-Атласе» («*Codice Atlantico*») есть подробные {306} рисунки-схемы новых прокатных станов, передвижных машин для рытья каналов и быстрых ткацких станков. В него занесены наблюдения над полетом птиц, пластикой движения рыб и нескончаемые расчеты размеров и веса крыльев, которые смогли бы поднять человека в воздух. Есть в нем проекты и рисунки летательных аппаратов, одежды водолаза с резервуаром для воздуха и трубкой для дыхания, подводных лодок.

Ни один из проектов Леонардо не был осуществлен на практике. Его трагедией было отставание техники от мысли. Материалы, находившиеся в его распоряжении, были слишком тяжелы и обработка металлов — слишком примитивна, чтобы какой-нибудь из его механизмов мог двигаться без помощи мотора. Леонардо болезненно осознавал несовершенство инструментов и сопротивление материи, но он уже видел, как рождается мир, в котором человек вырвет у природы ее тайны и будет управлять ею с помощью искусства и науки:

Разве ты не видишь, что разум человеческий охватывает красоту всего мира? Он — мастер церемонии; он творит космографию; он советчик и наставник всех искусств; он приводит человека в разные части света; он — князь математики; его наставления безошибочны; он измерил высоту и величину звезд; он открыл стихии и их истоки; он позволил предсказывать будущее с помощью бега планет; он родил архитектуру и перспективу; он — божье произведение.  
Но зачем пускаться в столь возвышенные и долгие умозаключения? Есть ли что-либо, не сотворенное им? Он ведет человека с Востока на Запад, он изобрел мореплавание. И в том он превосходит природу, что простые творения природы суть завершенные, а творения, которые глаз предписывает рукам, бесконечны, как свидетельствует о том художник, измышляющий бесконечные виды животных и растений, деревьев и пейзажей.

Большой монолог Просперо в пятом акте «Бури», прочитанный романтиками как прощание Шекспира с театром и символ веры в созидающую силу поэзии, по существу, сродни восторгу Леонардо перед силой человеческого разума, который подчинил себе стихийные силы природы. Этот монолог — отдаленный парафраз известного вступления к «Метаморфозам» Овидия. Зримый мир находится {307} в движении и переменах, освободились четыре стихии: земля, вода, огонь и воздух — но послушны они уже не богам, ими владеет человек, который впервые опровергает законы природы. Каждая эпоха прочитывает этот великий монолог сквозь собственный опыт. Для нас это монолог атомного века и в нем больше тревоги, чем восторга. Мы прочитываем его менее символично и поэтично и более конкретно и буквально. Для шести поколений шекспироведов — начиная от Уильяма Хезлитта и до Джона Д. Уилсона — устойчивость мира не вызывала ни малейших сомнений. Может быть, поэтому они видели в «Буре» Аркадию. Для нас в монологе Просперо звучат нотки Апокалипсиса, но это не поэтический Апокалипсис романтиков, а Апокалипсис ядерных взрывов и атомного гриба. И именно такое прочтение монолога Просперо и «Бури», наверное, ближе опыту людей Возрождения и острым противоречиям, которые они пытались примирить.

*Ненасытная жажда познания у Леонардо*. Так в своих заметках он озаглавил следующий фрагмент:

Бурное море не ревет так, когда гонит по нему пенистые волны северный ветер между Сциллой и Харибдой; или когда серное пламя Стромболи или Монджибелло, с силой разрывая и отворяя огромную гору, выбрасывает в воздух камни и землю, одновременно меча и выплевывая огонь; или когда пылающие челюсти Монджибелло, изрыгая необузданную стихию и расшвыривая ее по всей округе, с яростью сносят любые преграды, которые стоят на пути у бешеной бури […] И влекомый своей страстной волей, жаждущий видеть великое смешение разных удивительных форм, сотворенных беспредельно искусной природой, блуждающий порою среди тенистых скал, дошел я до жерла большой пещеры и стал пред нею — немало смущен и не сведущ в таких вещах — спину согнув дугой, усталой рукой упираясь в колено, а другою затеняя опущенные и прикрытые веки.  
И пока выгибал я шею, чтобы увидеть, не различу ли внутри что-нибудь, не доступное мне из-за великой тьмы, царящей внутри, и стоял так минуту-другую, — внезапно пробудились во мне две силы: страх и жажда; страх перед грозной, темной пещерой; и жажда увидеть, что за удивительнейшие вещи таятся там, внутри.

Потребность в познании, страх перед познанием, неизбежность познания, неизбежность страха перед познанием. {308} Вот, наверное, леонардовский ключ к монологу Просперо. Ключ современный. Мир стал одновременно и большим и малым, земля впервые заколебалась под ногами:

Вы, духи гор, ручьев, озер, лесов!  
И вы, что на брегах морских резвитесь,  
Что гоните Нептуна в час отлива,  
И от него потом опять бежите,  
Следов не оставляя на песке!  
Вы, крошки эльфы, что при лунном свете  
В незримой пляске топчете траву,  
Которую потом обходят овцы!  
Вы, по ночам растущие грибы!  
Вы все, кого зовет вечерний звон  
К ночным забавам, шалостям и играм!  
Хотя вы сами не сильны, но все же  
Лишь с вашей помощью затмил я солнце,  
Мятежный ветер подчинил себе,  
В лазурь небес взметнул зеленый вал  
И разбудил грохочущие громы.  
Стрелой Юпитера я расщепил  
Его же гордый дуб, обрушил скалы,  
С корнями сосны вырвал я и кедры.  
По моему велению могилы  
Послушно возвратили мертвецов[[509]](#footnote-474).

{309} Почти у всех мыслителей, поэтов и философов Ренессанса встречаем мы эти резкие переходы от взрывов восторга перед победоносной мыслью человека до проведения гибельной катастрофы. Есть они у Микеланджело, еще чаще — у Леонардо, у которого тема всеобщей гибели повторяется почти навязчиво. В его сочинениях — множество подробных и ярких описаний пожаров, пожирающих целые города, нового потопа, который истребит человечество, или эпидемии, от которой оно вымрет. Природа «засылает отраву и чуму на огромные скопища живых существ, а именно — на людей, которые размножаются быстрее других, так что другие животные не могут их поглотить». Очень шекспировская формулировка, даже по стилю. Иногда аналогии действительно удивительны. В одном из незаконченных писем Леонардо пишет: «Уста убивают людей больше, чем кинжал». («*La bocca n’ha morti più che’l coltello*».) Гамлет говорит после большой сцены с актерами: «Кинжалы у меня в устах, а не в руке!» («*I will speak daggers to her, but not use them*». «Гамлет», III, 2.)

У Леонардо, как и у Шекспира, часто встречаются того же рода очень жесткие и очень современные размышления по поводу человеческой истории, которая лишь миг в сравнении с историей земли. Человек — животное, как и все иные, только, может быть, более жестокое, но, в отличие от всех других животных, осознает свою судьбу и стремится ее изменить. Он рождается и умирает в не зависящие от него сроки и не может с этим примириться. По мановению палочки Просперо история человечества повторится на безлюдном острове. Актеры сыграют ее в течение четырех часов. Но палочка Просперо не может историю изменить. Кончается моралите, должна закончиться и волшебная власть Просперо. Ему остается горькая мудрость.

Еще один фрагмент из сочинений Леонардо, по-моему, очень близок к «Буре». Леонардо писал о валуне, скатившемся с вершины горы вниз; его попирают люди, топчут копыта животных, по нему проезжают колеса повозок. И заканчивает: «Такая судьба ожидает тех, кто оставляет жизнь одинокую, посвященную размышлениям и сосредоточенности, — чтобы жить в городах среди людей, исполненных греха».

В этом фрагменте — те же печаль и горечь, что в прощании Просперо с островом:

{310} А после возвращусь домой, в Милан,  
Чтоб на досуге размышлять о смерти[[510]](#footnote-475).

Этот леонардовский разрыв между мыслью и практикой, между царством свободы, справедливости и разума и естественными законами и историей, еще острее переживало последнее поколение Возрождения; поколение, к которому принадлежал Шекспир. Оно осознавало конец великой эпохи. Настоящее было отвратительно, будущее рисовалось еще мрачнее.

Великие мечты гуманистов о счастье не сбылись, оказались только сном. Пришло горькое осознание утраты иллюзий. Новое всесилие денег делало более жестоким прежнее всесилие феодалов. Реальностью были войны, голод и эпидемии, террор князей Церкви. В Англии жестоко правила Елизавета. Итальянцы подчинились Испании. Джордано Бруно, выданный инквизиции, был сожжен на цветочном рынке, *Campo di Fiore*.

К концу XVII века могло показаться, что система Коперника окончательно победила. Впервые она была подтверждена эмпирически благодаря изобретению телескопа и открытию спутников Юпитера Галилеем. Его трактат «Звездный вестник», изданный в 1610 году, то есть почти в год «Бури», был новым триумфом науки. Триумф этот оказался мнимым. *Sidereus nuntius*[[511]](#footnote-476) был, скорее, похоронным звоном по великой эпохе. Он, правда, разжег воображение у Кампанеллы, но был признан ересью. Снова побеждали мрачные догматики-аристотелевцы. В 1618 году *Sanctum Officium*[[512]](#footnote-477) официально осудила теорию Коперника и так называемые «пифагорейские» взгляды — как противоречащие тексту Библии. В 1633 году состоялся суд над Галилеем, и он публично отрекся от своих «еретических» взглядов:

… я утверждал и верил, что Солнце, будучи неподвижным, является центром мира, а Земля не является таким центром и движется. […] за сим присягаю, что впредь не буду уже никогда заявлять {311} и утверждать, словом ли устным или письменным, ничего, что могло бы возбудить против меня подобные подозрения; и если узнаю о каком-нибудь еретике или подозреваемом в ереси, донесу об этом Священному Синоду или инквизитору либо епископу места, где буду находиться.

Пятью годами позже этот измученный старик писал из домашней тюрьмы одному из своих давних приятелей:

Галилей, ваш добрый друг и слуга, уж с месяц как ослеп совершенно. Это необратимо. Подумайте же, Ваша Милость, как велика должна быть моя печаль, если я сознаю, что это небо, этот простор и эта вселенная, которые моими удивительными наблюдениями и ясными доказательствами увеличились в сто и тысячи раз в сравнении с тем, что видела совокупность ученых всех прошлых веков, теперь так для меня уменьшились и съежились, что не выходят за пределы пространства, какое занимает моя особа.

Палочка Просперо не остановила ход истории. Ничего, в сущности, не изменила. Мир каким был жестоким, таким жестоким и остался, «и эта короткая жизнь завершается сном». В последнем монологе Просперо я прочитываю величие, отчаяние и горечь письма Галилея:

Духов нет,  
Колдовства пропал и след.  
Мне отчаянье грозит…[[513]](#footnote-478)

Просперо — не Леонардо и, тем более, не Галилей. Но мне важна не аналогия, как она ни соблазнительна. Мне важно прочтение «Бури» как великой ренессансной трагедии утраченных иллюзий.

Жан Пари, наиболее интересный из современных интерпретаторов «Гамлета», назвал его трагедией о «конце эпохи террора»[[514]](#endnote-38). Старый Гамлет убил старого Фортинбраса, Клавдий убил старого Гамлета, молодой Гамлет должен убить Клавдия, молодой Фортинбрас должен убить Гамлета. Трон приобретается убийством, и эта цепь непрерывна. Но молодой Фортинбрас не убивает Гамлета. Когда он несгибаемым {312} героем, в серебряных доспехах, появляется в Эльсиноре, сцена уже пуста. Он обретает Датское королевство по закону, без пролития крови. Наступает «конец эпохи террора». Серебряный Фортинбрас победил. Но перестанет ли Дания быть тюрьмой? Тело Гамлета выносят на руках рыцари. Никто уже не задаст вопрос о смысле феодальной истории и смысле человеческой жизни. Фортинбрас себе таких вопросов не задает. Даже не предполагает, что можно задавать такие вопросы. История спасена, но какой ценой?

Елизаветинские теоретики — современники Шекспира — видели в трагедии образ человеческой судьбы. По их мнению, трагедия свободно могла соединять историческую правду с фикцией в дидактических целях. Она должна предостерегать зрителей от подчинения страстям и показывать последствия пороков. Согласно известной формулировке Паттенхейма от 1589 года — должна «высмеивать высокомерие и безмерную лживость тиранов […] демонстрировать перед людскими глазами их жалкий конец […] для доказательства изменчивости судьбы и справедливости кары Божией за дурную и грешную жизнь»[[515]](#endnote-39). Поэт, согласно Филипу Сидни, творцу «Аркадии», был, по существу, только «популяризатором всеобщей философии». Но Шекспир не был популяризатором всеобщей философии или был им лишь в том смысле, в каком популяризатором философии был Монтень.

Шекспир далек от вульгарного дидактизма Паттенхейма и Сидни. Властитель для него всегда только макиавеллевский Государь, который живет в мире, где большие рыбы пожирают малых. Пожирают или сами оказываются съеденными. Для Шекспира нет разницы между добрым королем и тираном, так же как нет для него разницы между королем и шутом. Оба — смертны. Насилие и борьба за власть — не привилегия властителей, а закон этого мира.

Шекспировское видение истории, пессимистическое и жестокое, очень близко к материалистической философии Гоббса в «Левиафане». Для Гоббса, теоретика Реставрации, короли перестали быть помазанниками Бога. Они превратились в помазанников истории. Из «войны всех против всех» возникала их абсолютная власть и право на любую жестокость. Они становились {313} гарантами общественного порядка перед постоянной угрозой анархии.

Шекспир смотрел на феодальную историю, как Гоббс, но бунтовал против ее неизменности. Он искал разрешения трагической антиномии террора и анархии. На головы королей из Хроник и трагедий, Ричардов, Генрихов и Макбетов, он никогда не возлагал короны исторической необходимости. Он уравнивал королей со смертными и показывал, что конь может стоить больше целого королевства.

На безлюдном острове разыграна история мира. Представление закончилось, история начинается еще раз, заново, сначала. Алонзо вернется в Неаполь, Просперо отбросит палочку и снова станет беззащитным. Если бы он сохранил палочку, «Буря» превратилась бы всего лишь в волшебную сказочку. История — это безумие, но музыка исцеляет человеческие души от безумия, истории можно противопоставить только горькую мудрость. От истории невозможно бежать. Все прошли через бурю и стали мудрее. Даже Калибан. Прежде всего — Калибан. Нужно еще раз начать сначала, с самого начала. Просперо соглашается вернуться в Милан. И в этом, только в этом — хрупкий оптимизм «Бури».

### IV

Ариэль — ангел и исполнитель приказов Просперо. У него только две личные сцены: бунт в первом акте и просьба о пощаде врагов Просперо в четвертом акте. Его драматургический конфликт — в его стремлении к свободе. Комментаторы «Бури» считали Ариэля символом души, мысли, разумности, поэзии, воздуха, электричества и даже Милосердия, противопоставленного Природе в католической интерпретации. Но Ариэль на сцене — только актер, мужчина или женщина, в костюме или в трико, в маске или без маски. Ариэль в историческом костюме становится участником жанрового зрелища и, в лучшем случае, пажом Просперо. Ариэль в костюме фантастическом легко может сойти за лаборанта, работающего при атомном реакторе. Ариэль в трико превращается в танцовщицу из феерического балета. Если Ариэль с первого акта наденет маску, это не {314} будет шекспировским театром. И какая маска может быть у Ариэля? Актеры, играющие духа, тоже должны быть людьми. Когда я думаю об Ариэле, то всегда представляю его на сцене худеньким мальчиком с печальным лицом. Его костюм должен быть самым обычным и значить как можно меньше. У него могут быть темные брюки и светлая рубашка или свитер с высоким воротом, или просто тренировочный костюм. Ариэль двигается быстрее мысли. Пусть он появляется на сцене и исчезает незаметно. Но ему нельзя ни танцевать, ни бегать. Он должен двигаться очень медленно. Как можно чаще стоять неподвижно. Только таким образом он станет быстрее мысли.

Комментаторов «Бури» больше всего занимает противопоставление Ариэля и Калибана. Думаю, такое противопоставление философски плоско, а театрально — бесплодно. Ариэль в драматическом действии не противопоставлен Калибану. Ариэля видят только Просперо и зрители. Для всех других персонажей драмы он лишь музыка или голос.

Калибан — персонаж трагедии, персонаж, главный после Просперо. Он — одно из =величайших, наиболее оригинальных и впечатляющих шекспировских созданий. Он ни на кого и ни на что не похож. Он обладает исключительной индивидуальностью. Он живет в «Буре», но вне «Бури», как Гамлет, Фальстаф и Яго. Его невозможно — как и Ариэля — определить одной метафорой или втиснуть в одну аллегорию. В списке действующих лиц он фигурирует как «раб, уродливый дикарь»[[516]](#footnote-479). Просперо называет его «земля», «грязь земная», «дьявол», «скотина», «неуклюжая черепаха». Чаще всего — чудовищем. Тринкуло называет его «похабной рыбой». У Калибана ноги как у человека, но руки — как ласты. Он всегда что-то жует, рычит, бегает на четвереньках.

Дюрер рисовал поросенка с двумя головами, ребенка с бородой, носорога, похожего на монструозного слона. Леонардо в «Трактате о живописи» дал такой рецепт дракона: «Возьми голову сторожевого пса или сеттера, придай ему глаза кота, уши дикобраза, нос борзой, брови льва, виски старого петуха и шею черепахи». Эрудиты нашли гравюры начала XVII века, изображающие чудовища, подобные Калибану, и заявили, что {315} его описание больше всего напоминает одно млекопитающее из семьи китообразных, обитающее в районе Малайского архипелага. Так что Калибан становился чем-то вроде огромного кашалота.

Но на сцене Калибан, как и Ариэль, всего лишь актер в костюме. Он может только более или менее напоминать рыбу, более или менее напоминать зверя или более или менее оставаться человеком. В нем должно быть что-то от безобразного зверя и что-то от земноводного, иначе не решить гротескные сцены со Стефано и Тринкуло, — но хотелось бы, чтобы он как можно больше оставался человеком. Одно дело — метафора безобразности, данная через слово, и совсем иное — конкретный жест, маска и грим актера. Калибан — это человек, а не чудовище. Калибан, как метко заметил Аллардис Николь, говорит стихами. В шекспировском мире прозой говорят только персонажи гротескные и эпизодические; те, кто не переживает трагедию.

Калибан был властелином безлюдного острова и после отплытия Просперо снова останется на острове один. Из всех персонажей «Бури» он наиболее драматический, его драма самая глубокая. Может быть, он один действительно меняется. Все другие персонажи обрисованы как бы со стороны, несколькими основными чертами. Даже Просперо. Драма Просперо — исключительно интеллектуальная. И драма Ариэля происходит исключительно в сфере понятий, и потому абстрактна. Только Калибана наделил Шекспир страстностью и полной историей жизни.

Калибан научился говорить. Остров — это история мира. Калибана научила говорить Миранда. Теперь она ему напоминает об этом. Речь отличает людей от животных. Калибан — анаграмма добрых монтеневских каннибалов, но он не благородный дикарь. Это не остров утопии, и история мира будет на нем очищена от всяческих иллюзий. Употребление речи может стать проклятием и только усугубить неволю. Тогда язык ограничивается проклятиями. Это одна из самых горьких сцен во всей «Буре»:

МИРАНДА[[517]](#endnote-40)  
 Невыносимый раб,  
Добра не помнящий, вбирать рожденный  
{316} Одно лишь злое. Я тебя жалела,  
Учила речи. Каждый день и час  
Тебя обогащала чем-то новым.  
Ты, дикий, сам себя не понимал,  
Мычал по-скотски. Я твое мычанье  
В слова одела. Обучился ты  
Словам […]

КАЛИБАН  
 Меня  
Вы обучили вашей речи. Только  
И проку мне, что я теперь умею  
Вас проклинать. Багряная чума  
Вас задави за ваше обученье![[518]](#footnote-480)

Для Миранды Калибан — мужчина. Увидев Фердинанда в первый раз, она говорит: «Это третий мужчина в моей жизни, которого я вижу»[[519]](#footnote-481). В шекспировской системе аналогий и острых конфронтации Калибан приравнен к Просперо и Фердинанду. Шекспир это ясно подчеркивает. После нескольких реплик Просперо вновь поднимает ту же тему. Он говорит Миранде о Фердинанде:

С мужчинами другими  
Его сравнить — он сущий Калибан,  
А те пред ним — как ангелы господни[[520]](#footnote-482).

Калибан — нескладный урод, Фердинанд — красивейший из принцев. Но красота и уродство для Шекспира связана {317} только со взглядом, со сторонним взглядом. С местом и с ролью, которую нам приказано сыграть.

События на острове разворачиваются точно по плану Просперо. Потерпевшие крушение разрознены и доведены до безумия. Братоубийство, которому Ариэль помешал в последний момент, — это предостережение и испытание. Но сценарий, сочиненный Просперо, нарушает Калибан. Просперо не предвидел его измены и не предвидел заговора, который Калибан затеет вместе с Тринкуло и Стефано. Измена Калибана для Просперо — неожиданность. Это единственное поражение, которое он потерпел на острове. Но в жизни Просперо есть другое поражение. Он утратил герцогство, потому что погрузился в науки и искусство, потому что доверился своему брату, потому что поверил в доброту мира. Измена Калибана — это новое поражение воспитательных методов Просперо. Его палочка вновь оказалась не всемогущей. Чтобы предостеречь потерпевших и зрителей, он хотел разыграть на острове историю мира. Но эта история оказалась более жестокой, чем он задумывал. Она принесла еще одну горькую неожиданность. И именно в ту минуту, когда Просперо совершал торжественное обручение Фердинанда с Мирандой, когда перед их глазами он вызвал картину утраченного рая.

… напрасны  
Мои труды и мягкость обращенья.  
Напрасно все! Становится с годами  
Он лишь еще уродливей и злей.  
Но я их покараю всех, да так,  
Что завопят…[[521]](#footnote-483)

Это одна из ключевых фраз «Бури» и, может быть, наиболее трудная для интерпретации. Наивысшая точка трагедии Просперо. Только после этой сцены он сломает и выбросит свою волшебную палочку. Поразительна также сама формулировка, слова, которые употребил Просперо:

{318} *… on whom my pains,  
Humanely taken, are all lost, quite lost*…[[522]](#footnote-484)

Когда мольеровский Дон Жуан встречает нищего, он начинает с издевательств над небесной справедливостью. Потом предлагает ему милостыню за одно проклятие. Но нищий отказывается. Тогда Дон Жуан бросает ему золотую монету: «Я даю тебе ее из человеколюбия» («*Je te le donne pour l’amour de l’humanité*»). Ни об одной фразе Мольера не написано столько, сколько об этой реплике. Некоторые комментаторы видят в этом обороте, не известном во французском языке семнадцатого столетия, только эквивалент банального «по доброте сердечной». Другие — светскую перефразировку или даже пародирование традиционной формулы «*pour l’amour de Dieu*» — «из милосердия». Для других же «*humanité*» в устах Дон Жуана имеет буквальный смысл, характерный для восемнадцатого века, — «человечество» и Дон Жуан выступает уже как предтеча просвещенного гуманизма.

Шекспировские слова *humanely taken*, по-видимому, многозначны. Они могут быть поняты очень узко и значить не больше, чем «сделанное по доброте сердечной». Но мы можем прочитать в них и буквальный смысл ренессансного «*humanitas*» — «человеческая природа» *(лат.)*. Ульрих опускает их в своем переводе «Бури», Тарнавский переводит: «всякий труд, исполненный по причине моей человечности». Сивицкая прочитывает наиболее полно: «во имя человечности». В этих двух оборотах: мольеровском «*pour l’amour de l’humanité*» и шекспировском «*humanely taken*» я вижу тот же проблеск гения.

Если на острове Просперо разыгрывается история мира, то история Калибана — это эпизод из истории человечества. И в таком прочтении «Бури» три сцены приобретают особое значение: первая из них — конец второго действия. Стефано уже напоил Калибана. План заговора разработан. Энергичный урод ведет своих новых господ. И тогда Калибан впервые запел. Его пьяная песенка заканчивается неожиданным рефреном: {319} «Воля! Свобода! Воля!» «*Freedom, high day! high day, Freedom! Freedom! high day, Freedom!*»

Ариэль в первой сцене желал свободы. Теперь ту же ситуацию Шекспир повторяет с жестокой насмешкой. И не раз, а двукратно. В третьем акте пьяница, шут и несчастный урод уже готовы совершить покушение. Они идут убивать Просперо. Теперь Калибан просит спеть Стефано. Тот поет:

Чихать на все, плевать на все!  
Плевать на все, чихать на все!  
Свободны мысли наши![[523]](#footnote-485)

«*Thought is free!*» — «Мысль — свободна», — поет пьянчужка. «Мысль — свободна», — подхватывает шут. Только Калибан замечает, что мелодия внезапно прервалась и перешла в другую. Это появился Ариэль с барабаном и дудкой и сбил с тона. «Не те ноты», — говорит Калибан. Он услышал Ариэля.

Это именно тот шекспировский трагигротеск, который своим варварством шокировал классиков и который романтики объявили принципом новой драмы. Но повторить шекспировский тон они не смогли. Как Виктор Гюго, вместо трагигротеска они писали мелодраму. Гротеск и трагедия у Шекспира смешаны и враждуют между собой, как пьяная песенка Стефана и Тринкуло, внезапно переходящая в музыку Ариэля.

Стефано и Тринкуло — персонажи чисто гротескные, но Калибан — это и гротеск, и трагедия. Он властелин, чудовище и человек. Он гротескный в своем слепом, темном и наивном бунте, в жажде свободы, которую для него олицетворяют только спокойный сон и жратва. Он трагичен, ибо не может примириться с самим собой, ибо не может и не хочет примириться со своей судьбой — дурака и раба. Ренан видел в Калибане Демос и в своем продолжении шекспировской «Бури» поместил его в Милан и там заставил совершить новое удачное покушение на Просперо. Генно написал апологию Калибана-народа. Обе эти интерпретации плоски и примитивны. Калибан Шекспира выше и сложнее.

{320} В «Буре» звучит музыка Ариэля и музыка Калибана. И невозможно представить себе «Бурю» без яркого различия этих двух мелодий. Но есть в «Буре» момент, когда музыка Калибана сближается с музыкой Ариэля. Это величайшая вспышка шекспировской поэзии. Тринкуло и Стефано боятся музыки Ариэля. Калибан ее слышит:

Ты не пугайся: остров полон звуков —  
И шелеста, и шепота, и пенья;  
Они приятны, нет от них вреда.  
Бывает, словно сотни инструментов  
Звенят в моих ушах; а то бывает,  
Что голоса я слышу, пробуждаясь,  
И засыпаю вновь под это пенье.  
И золотые облака мне снятся.  
И льется дождь сокровищ на меня…  
И плачу я о том, что я проснулся[[524]](#footnote-486).

Этот фрагмент для меня — шекспировская Книга Бытия. Начало истории человечества. Той самой, которая разыграна на острове. Калибан был обманут, и снова он обманут. Он потерпел поражение, как потерпел поражение Просперо. У Калибана нет волшебной палочки, ему не поможет жезл чародея. Он принял пьяницу за бога. Но он ступил на ту же дорогу, по которой шествует Просперо. Он прошел через испытания, лишился иллюзий. Он должен начать заново, с самого начала, еще раз. Так же, как Просперо, который возвращается в Милан, чтобы снова стать герцогом. «Стану впредь умней»[[525]](#footnote-487) — это последние слова Калибана. И когда Просперо уходит, он медленно, на четвереньках вскарабкивается {321} на пустое, самое высокое место на босховском острове Шекспира.

Этому закону повтора, который заложен в структуре «Бури», не подчинены только два персонажа: Миранда и Фердинанд. На острове разыграна история мира, однако они в ней не участвуют — вернее, участвуют, но дышат по иным законам. Для них обоих, действительно, все только начинается, все — впервые. В течение этих четырех часов они познают любовь и открывают самих себя. Они ослеплены друг другом. Они — юность мира. Но мира не видят. С первой до последней сцены они вглядываются в себя. Только в себя. Они даже не заметили, что рядом разыгралась борьба за власть, попытка братоубийства, бунт и заговор. Они заворожены друг другом.

И опять же, для судьбы Миранды и Фердинанда три сцены — решающие. Первая из них — это торжественное обручение, когда Просперо с помощью Ариэля устраивает для влюбленных зрелище. Это типичные елизаветинские «маски»[[526]](#footnote-488). Может быть, они даже не целиком вышли из-под пера Шекспира или были дописаны им позже, к торжественному представлению «Бури» во время бракосочетания дочки Якова I с курфюрстом Палатината. Маски аллегоричны, в них выступают греческие боги, которые говорят помпезными натужными стихами. Но, несмотря на искусственность этого зрелища, в нем содержится обращение к золотому веку человечества, к земле, свободной от греха и рождающей без боли.

… летят ее павлины[[527]](#footnote-489).

На острове, где разыгралась реальная история мира, Просперо показывает двум обрученным утраченный рай.

Удивительный и мудрый отец,  
Превращает это место в рай[[528]](#footnote-490).

{322} Но сцена резко обрывается и заканчивается диссонансом. Реальная история прерывает идиллию. Именно в этот момент Просперо узнает об измене Калибана. И впервые дает волю гневу. Аллегорические маски в панике убегают. Звучит монолог Просперо со знаменитейшей фразой:

Мы созданы из вещества того же,  
Что наши сны. И сном окружена  
Вся наша маленькая жизнь[[529]](#footnote-491).

Философская и поэтическая интерпретация «жизни-сна» часто встречалась в поэзии барокко, но смысл этой шекспировской фразы представляется мне довольно далеким от кальдероновской мистики. В ней, скорее, — знакомая тревога монологов Гамлета, еще одно напоминание юным влюбленным о хрупкости любых начинаний человека и о грозящих опасностях. Но, как всегда у Шекспира, смысл каждой метафоры, каждого образа неоднозначен. Остров — это мир, мир — это театр, и все в нем — актеры. Просперо инсценировал представление, короткое и хрупкое, как жизнь.

Актерами, сказал я, были духи.  
И в воздухе, и в воздухе прозрачном,  
Свершив свой труд, растаяли они. —  
Вот так, подобно призракам без плоти,  
Когда-нибудь растают, словно дым,  
И тучами увенчанные горы,  
И горделивые дворцы и храмы,  
И даже весь — о да, весь шар земной.  
И, как от этих бестелесных масок,  
От них не сохранится и следа[[530]](#footnote-492).

{323} В финале «Бури» Просперо показывает королю Неаполя его сына, играющего в шахматы с Мирандой. В шекспировском театре эта сцена игралась, вероятно, в глубине, в нише под навесом. Ее стены образовывали естественную рамку, и молодая пара укладывалась в очень частый в живописи Возрождения образ юноши и девушки, играющих в шахматы. Что же в этой игре является ставкой?

МИРАНДА  
Мой нежный друг, не хочешь ли меня  
Поймать в ловушку?

ФЕРДИНАНД  
 Ни за что на свете,  
Любимая, схитрить с тобой не мог бы.

МИРАНДА  
За сотню царств наверно бы схитрил,  
Но честной все ж сочла бы я игру[[531]](#footnote-493).

Из‑за одного королевства, на безлюдном острове, в течение четырех часов дважды едва не произошло убийство. Миранда и Фердинанд ничего не заметили. Все прошло мимо них. Они играют в шахматы на сотню царств, могут играть и на тысячу. Для них королевство не существует. Фердинанд и Миранда вне истории. Вне борьбы за власть и корону.

Наконец Миранда появляется на сцене. Впервые в жизни она видит столько людей: короля, королевских братьев и всю свиту. Миранда поражена. Она кричит:

{324} О чудо!  
Какое множество прекрасных лиц!  
Как род людской красив! И как хорош  
Тот новый мир, где есть такие люди![[532]](#footnote-494)

Это последняя из великих конфронтации «Бури». Перед Мирандой — банда негодяев. Один из них двенадцать лет назад отнял трон у ее отца. Другой нарушил договор. Третий за минуту до этого поднял меч на брата. Просперо произносит лишь короткую реплику. Но в этой реплике — все. Вся горькая мудрость. Шекспиру хватило четырех слов:

Тебе все это ново[[533]](#footnote-495).

### V

Во всех своих книгах Конрад только дважды вспоминает Шекспира. Один раз, пародируя Макбета, он назовет шекспировскую трагедию, название которой не упомянет, «рассказом, полным, как и жизнь, бессмысленного гама и трезвона». (Макбет в последней сцене говорит, что жизнь — «это повесть, которую пересказал дурак: в ней много слов и страсти, нет лишь смысла»[[534]](#footnote-496).) В его «Лорде Джиме» рассказчик находит на Патусане, среди немногих вещей Джима, дешевое однотомное издание Шекспира. Он спрашивает у Джима, читал ли он эту книгу, и получает ответ: «Ага, ничто так не укрепляет человека». «Меня поразила эта фраза, — добавляет рассказчик, — но не было времени на разговоры о Шекспире».

Но в наиболее личных высказываниях Конрада я нахожу мысли, близкие, на мой взгляд, к горькому прочтению «Бури» и зрелой мудрости Просперо. Конрад пишет:

{325} Этическая картина мира в конце концов втягивает нас в такое множество жестоких и бессмысленных противоречий, что последние обломки веры, надежды и любви, и даже самого разума кажутся близкими к отмиранию. Я все же склоняюсь к убеждению, что мир может быть только зрелищем, призванным пробуждать, если хотите, — ужас, любовь, преклонение либо ненависть, но в этом смысле — ни в коем случае не отчаяние. Такая картина, сладостная или болезненная, является нравственной самоцелью. Остальное — наше дело…[[535]](#footnote-497) [[536]](#endnote-41)

В последнем монологе Просперо звучит слово «отчаяние». «*And my ending is despair*». Но это отчаяние — не смирение. И есть другая ключевая фраза, которая позволяет глубже понять «Бурю». Эта фраза звучит в другой трагедии, но имеет тот же выразительный личный акцент, что и последний монолог Просперо. Звучит она так:

Мое горе делает жизнь лучше[[537]](#footnote-498).

# **{****327}** Приложение

## **{****328}** Хронологическая таблица Шекспир и мир

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Мир** | | **Англия** | |
|  |  | 1483 | Коронация Ричарда III |
|  |  | 1485 | Коронация Генриха VII Тюдора. |
|  |  |  | Окончание войны Белой и Алой Розы |
| 1492 | Христофор Колумб приплывает в Кубу |  |  |
| 1493 | Папа делит Новый Мир между Испанией и Португалией |  |  |
|  | «Трактат о живописи» Леонардо да Винчи |  |  |
| 1497 | Васко да Гама минует мыс Доброй Надежды |  |  |
| 1499 | «Челестина» Фернандо де Рохаса |  |  |
| ок. 1500 | «Искушение св. Антония» и «Корабль дураков» Иеронима Босха |  |  |
| 1504 | «Письма» Америго Веспуччи |  |  |
| 1509 | «Похвала глупости» Эразма Роттердамского | 1509 | Коронация Генриха VIII |
| 1513 | Первая польская печатная книга |  |  |
|  |  | 1516 | «Утопия» Томаса Мора |
| 1519 | Путешествие Магеллана вокруг света |  |  |
|  | Кортес завоевывает Мексику |  |  |
|  | Смерть Леонардо да Винчи |  |  |
| 1522 | Лютер переводит Новый Завет |  |  |
| {329} |  | 1525 – 1535 | Тиндейл и Ковердейл переводят Библию на английский |
|  |  | 1531 | Генрих VIII объявляет себя главой Церкви |
| 1532 | Писарро завоевывает Перу |  |  |
|  | «Государь» Макиавелли |  |  |
|  | «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле |  |  |
| 1534 | Игнатий Лойола основывает орден иезуитов |  |  |
| 1536 | «Диалоги» Аретино |  |  |
| 1543 | «Об обращении небесных сфер» Коперника |  |  |
|  | «О структуре человеческого тела» Версалиуса |  |  |
| 1546 | «Рифмы» Микеланджело | 1546 | Мятеж в Шотландии |
| 1551 | «De republika emendanda» Фрича Моджеевского |  |  |
| 1552 | «Всеобщая история Индии» Лас Гасаса |  |  |
| 1553 | «Жизнь бродяги из Тормеса» |  |  |
| 1558 | «Подлинное изображение жизни достойного человека» Миколая Рея |  |  |
|  |  | 1559 | Коронация Елизаветы I |
| 1564 | Умер Микеланджело | **1564** | **23 апреля родился Вильям Шекспир** |
|  |  | 1570 | Пий V отлучает от церкви королеву Елизавету |
|  |  |  | Мэр Лондона издает указ о запрете на театральные представления в Лондон-Сити |
| {330} 1572 | Варфоломеевская ночь в Париже (резня гугенотов) |  |  |
|  |  | 1576 | Бербедж строит первый театр в Лондоне |
|  |  | 1577 | Путешествие вокруг света Фрэнсиса Дрейка и ограбление по дороге испанских поселений в Чили и в Перу |
| 1578 | Постановка в Яздове под Варшавой трагедии Яна Кохановского «Отказ греческим послам» |  |  |
|  |  | 1579 | Норт переводит «Жизнеописания» Плутарха |
| 1580 | «Опыты» (I и II кн.) Монтеня | 1580 | «Аркадия» Сидни |
|  | «Освобожденный Иерусалим» Тассо |  |  |
|  | Испания захватила Бразилию |  |  |
|  |  | 1586 | Постановка «Испанской трагедии» Кида |
|  |  | 1587 | Казнь Марии Стюарт |
| 1588 | «Вступление к новой астрономии» Тихо Браге | 1588 | Уничтожение Непобедимой Армады |
|  |  |  | «Фауст» Марло |
|  |  | 1589 | Граф Эссекс высаживается в Португалии во главе английской армии |
|  |  | **1592** | **«Ричард III»** |
|  |  | 1593 | Умер Марло |
|  |  | **1594** | **«Ромео и Джульетта»** |
|  |  | 1595 | Мятеж в Ирландии |
|  |  | **1596** | **«Сон в летнюю ночь»** |
|  |  |  | Эссекс и Дрейк атакуют Кадикс |
| {331} |  | 1597 | «Эссе» Бэкона |
|  |  |  | Закрытие лондонских театров и заключение в тюрьму Бена Джонсона |
|  |  | 1598 | Постройка и открытие театра «Глобус» |
| 1599 | Библия Вуйка |  |  |
| 1600 | Джордано Бруно сожжен на костре в Риме по приговору инквизиции | 1600 | «De magnete...» Джильберта (Гилберта) (описание земного шара как большого магнита) |
|  |  | 1601 | Заговор Эссекса. |
|  |  |  | 7 февраля театр «Глобус» представляет «Ричарда II» |
|  |  |  | 25 февраля — казнь Эссекса |
|  |  |  | Кровавое подавление восстания в Голландии |
|  |  |  | «Гамлет» |
|  |  |  | Смерть Елизаветы, коронация Якова I |
|  |  |  | «Опыты» Монтеня в переводе Дж. Флорио |
|  |  | 1604 | «Добродетельная распутница» Деккера |
| 1605 | «Дон Кихот» Сервантеса (ч. 1) | 1605 | «Король Лир» и «Макбет» |
|  |  |  | Пороховой заговор |
|  |  |  | «Вольпоне» Бена Джонсона |
| 1606 | Родился Корнель |  |  |
|  |  | 1608 | «Кориолан» |
|  |  |  | «Правдивое донесение из Вирджинии» Смита |
| 1610 | «Sidereus Nuntius» («Звездный Вестник») Галилея |  |  |
| {332} 1611 | Английские комедианты в Варшаве. В их репертуаре, вероятно, были пьесы Шекспира | 1611 | «Авторизованный» перевод Библии |
| 1612 | Первые Произведения Якоба Бёме | **1612** | **«Буря». Шекспир возвращается в Стретфорд** |
|  |  | 1613 | Пожар в театре «Глобус» |
| 1616 | Умирает Сервантес | 1616 | **23 мая умирает Вильям Шекспир** |
| 1618 | Церковь осуждает систему Коперника |  |  |
|  | Начало Тридцатилетней войны |  |  |
|  | «Овечий источник» Лопе де Вега |  |  |
| 1622 | Родился Мольер |  |  |
|  |  | 1623 | «Первое фолио» (первое издание собрания сочинений) Шекспира |
|  |  | 1628 | Гарвей открывает законы кровообращения |
| 1631 | «Жизнь есть сон» Кальдерона |  |  |
| 1632 | «Диалог о двух важнейших системах мира» Галилея |  |  |
| 1633 | Галилей перед инквизицией отрекается от своих взглядов |  |  |
| 1637 | «Сид» Корнеля |  |  |
|  | «Рассуждение о методе» Картезия (Декарта) |  |  |
|  | «Город Солнца» Кампанеллы |  |  |
| 1639 | Родился Расин |  |  |
| 1642 | Умирает Галилей | 1642 | Буржуазная революция в Англии |
|  | Мольер основал «Блистательный театр» |  | Родился Ньютон |
|  |  |  | Торжествующие пуритане закрывают театры |
| 1648 | Восстание казаков под предводительством Хмельницкого |  |  |
|  |  | 1649 | Казнь Карла I |
|  |  |  | Английская республика |

# **{****333}** Примечания автора

# **{****338}** Индекс имен

[А](#_a01)[Б](#_a02)[В](#_a03)[Г](#_a04)[Д](#_a05)[Е](#_a06)[Ж](#_a07)[И](#_a09)[К](#_a11)[Л](#_a12)[М](#_a13)[Н](#_a14)[О](#_a15)[П](#_a16)[Р](#_a17)[С](#_a18)[Т](#_a19)[У](#_a20)[Ф](#_a21)[Х](#_a22)[Ч](#_a24)[Ш](#_a25)[Э](#_a30)[Ю](#_a31)

*Адамов* (Adamov) Артюр (1908 – 1970) — франц. драматург-авангардист [137](#_page137)

*Аполлинер* (Apollinaire) Гийом (наст. имя Вильгельм Аполлинарий Костровицкий) (1880 – 1918) — франц. поэт [243](#_page243), [244](#_page244)

*Аретино* (Aretino) Пьетро (1492 – 1556) — итал. писатель эпохи Возрождения [254](#_page254)

*Ариосто* (Ariosto) Лудовико (1474 – 1533) — итал. поэт эпохи Возрождения [254](#_page254), [255](#_page255), [268](#_page268), [269](#_page269)

*Аристотель* (Arystoteles) (384 – 322 до н. э.) — др.‑греч. философ и ученый, ученик Платона [279](#_page279)

*Баррет* (Barret) Уильям — издатель, современник Шекспира, член Компании Печатников [294](#_page294)

*Бах* (Bach) Иоганн Себастьян (1685 – 1750) — нем. композитор и органист [126](#_page126)

*Беккет* (Becket) Самюэль (1906 – 1989) — ирл. драматург, писал на франц. и англ. языках. Один из основоположников драматургии абсурда [129](#_page129), [131](#_page131), [132](#_page132), [143](#_page143), [145](#_page145), [151](#_page151) – [153](#_page153), [259](#_page259)

*Бетховен* (Beethoven) Людвиг ван (1770 – 1827) — нем. композитор [126](#_page126)

*Бом* (Boehme) Джекоб (1575 – 1624) — нем. философ-мистик [278](#_page278)

*Босх* (Bosch) Иероним (ок. 1460 – 1516) — нидерл. живописец, причудливо соединял черты средневековой фантастики, фольклор и сатирически-реалистические наблюдения [219](#_page219), [296](#_page296), [297](#_page297)

{339} *Боттичелли* (Botticelli) Сандро (наст. имя Алессандро Филипепи) (1445 – 1510) — итал. живописец Раннего Возрождения [235](#_page235), [237](#_page237), [241](#_page241)

*Брейгель* (Bruegel) Питер Старший или Мужицкий (между 1525 и 1530 – 1569) — нидерл. художник; реальность смешивал с фантастичностью [139](#_page139), [151](#_page151)

*Брехт* (Brecht) Бертольд (1898 – 1956) — нем. драматург, писатель, поэт, режиссер, теоретик театра [46](#_page046), [61](#_page061), [73](#_page073), [74](#_page074), [129](#_page129), [170](#_page170), [183](#_page183), [185](#_page185)

*Брук* (Brook) Питер (р. 1925) — англ. режиссер, известен постановками пьес Шекспира («Гамлет», «Король Лир», «Буря» и др.) [14](#_page014)

*Бруно* (Bruno) Джордано (1548 – 1600) — итал. философ-пантеист и поэт. Автор теории о бесконечности и множественности миров во Вселенной. Обвинен в ереси и сожжен на костре [294](#_page294), [295](#_page295), [310](#_page310)

*Брэдли* (Bradley) Фрэнсис Герберт (1846 – 1924) — англ. философ-идеалист, глава англ. неогегельянства [161](#_page161)

*Брылювна* (Brylówna) Кристина — польская актриса [63](#_page063)

*Бюхнер* (Büchner) Георг (1813 – 1837) — нем. писатель, драматург [46](#_page046)

*Вагнер* (Wagner) Рихард (1813 – 1883) — нем. композитор, дирижер [126](#_page126)

*Вега* (Vega Karpio) Лопе де (1562 – 1635) — исп. драматург эпохи Возрождения [276](#_page276), [284](#_page284)

*Вергилий* (Wergilius) Марон Публий (70 – 19 до н. э.) — др.‑римский поэт («Энеида», «Буколики», «Георгики») [227](#_page227), [275](#_page275)

*Верди* (Verdi) Джузеппе (1813 – 1901) — итал. композитор [103](#_page103), [104](#_page104)

*Верроккио* (Verrocchio) Андреа дель (ди Микеле Чони) (1435 или 1436 – 1488) — итал. скульптор, живописец, ювелир эпохи Раннего Возрождения [241](#_page241)

*Виньи* (Vigny) Альфред Виктор де (1797 – 1863) — франц. писатель-романтик [102](#_page102)

*Виткаци* (Witkacy), наст. имя Виткевич (Witkiewicz) Игнаций (1885 – 1939) — польский драматург, писатель, художник [6](#_page006)

{340} *Вошчерович* (Woszczerowicz) Яцек — польский актер, исполнитель роли Ричарда III (сер. XX в.) [6](#_page006), [63](#_page063), [64](#_page064)

*Выспяньский* (Wyspiański) Станислав (1869 – 1907) — польский драматург, художник, театральный деятель [7](#_page007), [75](#_page075)

*Гален* (Galenus) (ок. 130 – ок. 200) — др.‑римский врач [36](#_page036)

*Галилей* (Galilei) Галилео (1564 – 1642) — итал. ученый, один из основателей точного естествознания. Активно защищал гелиоцентрическую систему мира, за что был подвергнут суду инквизиции (1633), вынудившей его отречься от учения Коперника [310](#_page310), [311](#_page311)

*Галчиньский* (Galczyn’ski) Константы Ильдефонс (1905 – 1953) — польский поэт [5](#_page005)

*Гегель* (Hegel) Георг Вильгельм Фридрих (1770 – 1831) — нем. философ [46](#_page046), [136](#_page136)

*Гейне* (Heine) Генрих (1797 – 1856) — нем. поэт и публицист [118](#_page118)

*Генно* (Guéhenno) Марсель-Жюль-Мари (Жан Генно) (1890 – 1978) — франц. писатель и литературный критик [319](#_page319)

*Гесиод* (VIII – VII вв. до н. э.) — первый известный по имени др.‑греч. поэт («Труды и дни», «Теогония») [256](#_page256)

*Гоббс* (Hobbes) Томас (1588 – 1679) — англ. философ, создатель первой законченной системы механистического материализма [312](#_page312), [313](#_page313)

*Гойя* (Goya) Франсиско Хосе де (1746 – 1828) — исп. живописец, гравер (графич. серии «Капричос», «Бедствия войны») [220](#_page220) – [223](#_page223)

*Гольдони* (Goldoni) Карло (1707 – 1793) — итал. драматург [156](#_page156)

*Гомбрович* (Gombrowicz) Витольд (1904 – 1969) — польский писатель и драматург [6](#_page006)

*Гомер* (между XII и VIII вв. до н. э.) — легендарный др.‑греч. Аэд [32](#_page032), [267](#_page267)

*Горгий* (Gorgias) (из Леонтини на Сицилии) (ок. 483 – ок. 375 до н. э.) — др.‑греч. софист. В соч. «О несуществующем» выдвинул три тезиса: «ничего не существует; если бы нечто существовало, то было бы непознаваемо; если бы нечто было познаваемо, то познанное было бы невыразимо» [130](#_page130)

{341} *Гренвилл-Баркер* (Granville-Barker) Харли (1877 – 1946) — англ. актер и режиссер [104](#_page104), [128](#_page128)

*Гримм* (Grimm), братья: Якоб (1785 – 1863) и Вильгельм (1786 – 1859) — основоположники нем. мифологической школы в фольклористике. («Детские и семейные сказки», «Немецкие предания») [209](#_page209)

*Грэйвз* (Graves) Роберт (1895 – 1985) — англ. писатель, поэт [284](#_page284)

*Гюго* (Hugo) Виктор (1802 – 1885) — франц. писатель (поэт, прозаик и драматург), глава и теоретик французского романтизма. Член Французской академии (1841) [106](#_page106), [117](#_page117), [285](#_page285), [319](#_page319)

*Давид* (David) Жак Луи (1748 – 1825) — франц. живописец и портретист [194](#_page194)

*Данте* (Dante) Алигьери (1265 – 1321) — итал. поэт, создатель итал. литературного языка, автор «Божественной комедии» [126](#_page126)

*Джонсон* (Johnson) Бен (1572 – 1637) — англ. поэт и драматург [187](#_page187), [284](#_page284), [305](#_page305)

*Донателло* (Donatello) (Никколо ди Бетто Барди) (ок. 1386 – 1466) — итал. скульптор флорентийской школы Раннего Возрождения [241](#_page241)

*Донн* (Donne) Джон (1572 – 1631) — англ. поэт [232](#_page232), [255](#_page255)

*Драйден* (Dryden) Джон (1631 – 1700) — крупнейший англ. драматург периода Реставрации [285](#_page285)

*Дюма* (Dumas) Александр, отец (1802 – 1870) — франц. писатель («Три мушкетера», «Граф Монте-Кристо») [104](#_page104)

*Дюрер* (Durer) Альбрехт (1471 – 1528) — нем. живописец и график эпохи нем. Возрождения [314](#_page314)

*Дюркгейм* (Durkheim) Эмиль (1858 – 1917) — франц. социолог, основатель франц. социологической школы [178](#_page178)

*Дюрренматт* (Durrenmatt) Фридрих (1921 – 1990) — швейц. писатель и драматург [129](#_page129), [132](#_page132), [135](#_page135), [200](#_page200)

*Дюси* (Duds) Жан-Франсуа (1733 – 1816) — франц. драматург, поэт, переводчик Шекспира, переделывал его пьесы в духе салонной галантной драматургии XVIII в. [102](#_page102)

{342} *Евклид* (Euklides) (III в. до н. э.) — др.‑греч. математик [83](#_page083)

*Жене* (Genet) Жан (1910 – 1986) — франц. писатель, драматург, поэт [210](#_page210), [219](#_page219), [253](#_page253), [258](#_page258), [259](#_page259)

*Ионеско* (Ionesco) Эжен (1909 – 1994) — франц. драматург, один из зачинателей абсурдной драматургии [130](#_page130), [131](#_page131), [141](#_page141), [147](#_page147)

*Кальдерой* (Calderon) де ла Барка Педро (1600 – 1681) — драматург исп. барокко [284](#_page284)

*Кампанелла* (Campanella) Томмазо (1568 – 1639) — итал. философ, поэт, полит. деятель. Автор знаменитой утопии «Город Солнца» [310](#_page310)

*Камю* (Camus) Альберт (1913 – 1960) — франц. писатель и философ, экзистенциалист. («Чума», «Миф о Сизифе») [7](#_page007), [76](#_page076), [154](#_page154)

*Кант* (Kant) Иммануил (1724 – 1804) — нем. философ, родоначальник нем. классической философии [164](#_page164)

*Карлейль* (Carlyle) Томас (1795 – 1881) — англ. эссеист, историк, философ [108](#_page108)

*Кафка* (Kafka) Франц (1883 – 1924) — австрийский писатель [76](#_page076)

*Кин* (Kean) Эдмунд (1787 – 1833) — англ. актер, прославился в пьесах Шекспира [118](#_page118), [127](#_page127)

*Козмиан* (Koźmian) Каэтан (1771 – 1856) — польский поэт, критик, публицист, прозаик [5](#_page005)

*Колаковски* (Kolakowsky) Лешек — (род. в 1927 г.) — польский философ, писатель и публицист. С 1970 года живет и работает в Оксфорде [137](#_page137), [159](#_page159)

*Колридж* (Coleridge) Сэмюэл Тэйлор (1772 – 1834) — англ. поэт и лит. критик, увлекался мистикой и Средневековьем [107](#_page107), [170](#_page170)

*Конрад* (Conrad) Джозеф (наст. имя Юзеф Теодор Конрад Коженёвский) (1857 – 1924) — англ. писатель (по национальности поляк) неоромантик [56](#_page056), [324](#_page324), [325](#_page325)

*Коперник* (Kopernik) Николай (1473 – 1543) — польский астроном, создатель гелиоцентрической системы мира [310](#_page310)

*Корнель* (Corneille) Пьер (1606 – 1684) — франц. драматург-классицист [57](#_page057), [58](#_page058), [187](#_page187)

*Кохановский* (Kochanowski) Ян (1530 – 1584), польский поэт, вершина польского Ренессанса [278](#_page278)

{343} *Красиньски* (Krasiński) Наполеон Станислав Адам Людвик Зигмунт, граф (1812 – 1859) — драматург, причисляется к величайшим польским поэтам эпохи романтизма наряду с Адамом Мицкевичем, Юлиушем Словацким [136](#_page136)

*Крэг* (Craig) Гордон (1872 – 1966) — англ. режиссер и теоретик театра. Мечтал заменить актера маской, «сверхмарионеткой» [75](#_page075)

*Кузанский* (Cusanus) Николай (Николай Кребс) (1401 – 1464) — философ, теолог, ученый, ближайший советник папы Пия II, кардинал. Один из предшественников космологии Коперника [278](#_page278)

*Ламартин* (Lamartine) Альфонс де (1790 – 1869) — франц. писатель-романтик, полит. деятель [285](#_page285)

*Лемминг* (Lamming) Джордж (род. в 1927) — англ. журналист, писатель, культуролог [204](#_page204)

*Легг* (Legge) Томас (1535 – 1607) — англ. драматург; его латинская трагедия «Richardus Tertius» («Ричард Третий») считается первой с этим сюжетом на английской сцене [40](#_page040)

*Леонардо да Винчи* (Leonardo da Vinci) (1452 – 1519) — итал. живописец, скульптор, архитектор, ученый, инженер [66](#_page066), [77](#_page077), [114](#_page114), [228](#_page228), [229](#_page229), [235](#_page235) – [239](#_page239), [244](#_page244), [256](#_page256), [280](#_page280), [293](#_page293), [304](#_page304) – [311](#_page311), [314](#_page314)

*Леон Еврей* (Эбрео) (нач. XVI века) — португальский раввин; пытался, как и другой гуманист Рейхлин, дать синтез Платона и еврейской Каббалы («Dialogi di amore» — «Диалоги о любви», 1535) [278](#_page278)

*Лец* (Lec) Станислав Ежи (1909 – 1966) — польский писатель-сатирик [98](#_page098)

*Ливий* (Liwiusz) Тит (59 до н. э. – 17 н. э.) — др.‑римский историк, автор «Римской истории от основания города» (142 книги, сохранилось 35) [172](#_page172), [173](#_page173)

*Лукач* (Lukács) Дьёрдь (1885 – 1971) — венгерский философ и литературный критик [8](#_page008), [9](#_page009)

*Лэм* (Lamb) Чарлз (1775 – 1834) — англ. писатель [126](#_page126)

*Макиавелли* (Machiavelli) Никколо (1469 – 1527) — итал. политический мыслитель, историк, писатель («Государь» и др.) [31](#_page031), [52](#_page052), [108](#_page108), [109](#_page109), [289](#_page289)

{344} *Мальро* (Malraux) Андре (1901 – 1976) — франц. писатель, философ, гос. деятель [76](#_page076), [92](#_page092)

*Маркс* (Marx) Карл (1818 – 1883) — нем. философ и общественный деятель [16](#_page016), [46](#_page046), [178](#_page178)

*Марло* (Marlowe) Кристофер (1564 – 1593) — англ. драматург [211](#_page211), [233](#_page233), [237](#_page237), [255](#_page255)

*Медичи* (Medici) Екатерина де (1519 – 1589) — франц. королева [285](#_page285)

*Медичи* (Medici) Лоренцо (прозвище Великолепный) (1449 – 1492) — итал. поэт, правитель Флоренции с 1469. Меценат, способствовал развитию культуры Возрождения [237](#_page237), [240](#_page240), [275](#_page275), [276](#_page276), [279](#_page279)

*Мендельсон-Бартольди* (Mendelssohn-Bartholdy) Якоб Людвиг Феликс (1809 – 1847) — нем. композитор, дирижер, пианист и органист [216](#_page216)

*Микеланджело Буонарроти* (Michelangelo Buonarroti) (1474 – 1564) — итал. скульптор, живописец, архитектор, поэт Высокого и Позднего Возрождения [126](#_page126), [237](#_page237) – [243](#_page243), [256](#_page256), [257](#_page257), [278](#_page278), [309](#_page309)

*Мирандола* (Mirandola) Пико делла Джованни (1463 – 1494) — итал. гуманист, неоплатоник, исследовал каббалу и еврейскую философию [214](#_page214), [237](#_page237), [275](#_page275)

*Мицкевич* (Mickiewicz) Адам (1798 – 1855) — польский поэт, основоположник польского романтизма [5](#_page005)

*Мольер* (Molier) Жан Батист Поклен (1622 – 1673) — франц. комедиограф, актер [318](#_page318)

*Монтемайор* (Montemayor) Хорхе де (ок. 1520 – 1561) — исп. писатель, автор пасторального романа, из которого Шекспир заимствовал сюжет «Двух веронцев» [276](#_page276)

*Монтень* (Montaigne) Мишель де (1533 – 1592) — франц. философ — гуманист, автор знаменитых «Опытов» [75](#_page075), [76](#_page076), [300](#_page300), [301](#_page301), [304](#_page304)

*Мор* (More) Томас (1478 – 1535) — англ. гуманист, гос. деятель, один из основоположников утопического социализма («Утопия») [40](#_page040)

*Моретти* (Moretti) Марчелло (1910 – 1961) — артист Миланского «Театра Пикколо» под руководством Дж. Стрелера [207](#_page207)

{345} *Мюссе* (Musset) Альфред де (1810 – 1857) — франц. поэт-романтик, писатель, драматург [268](#_page268)

*Найт* (Knight) Дж. Уилсон (1897 – 1985) — англ. специалист по англ. поэзии, автор фундаментальных исследований по анализу пьес Шекспира [106](#_page106), [110](#_page110), [113](#_page113)

*Николь* (Nicoll) Джон Рамсей Аллардис (1894 – 1976) — англ. литературовед и педагог [315](#_page315)

*Ницше* (Nietzsche) Фридрих (1844 – 1900) — нем. философ, один из основателей «философии жизни» (миф о «сверхчеловеке») [75](#_page075)

*Норт* (North) Томас (1535 – 1601?) — англ. переводчик «Жизни благородных эллинов и римлян» («Сравнительных жизнеописаний») Плутарха. Перевод (1579 г.) ценится как один из самых ранних шедевров английской прозы [166](#_page166)

*Овидий* (Owidius) Публий (Назон) (43 до н. э. – ок. 18 до н. э.) — др.‑римский поэт («Наука любви», «Метаморфозы») [256](#_page256), [306](#_page306)

*Оливье* (Olivier) Лоренс (1907 – 1989) — англ. актер, режиссер. Один из лучших исполнителей шекспировских ролей [37](#_page037), [63](#_page063), [107](#_page107)

*Оффенбах* (Offenbach) Жак (1819 – 1880) — франц. композитор (оперетта «Прекрасная Елена») [81](#_page081)

*Парацельс* (Paracelsus) (Филипп Ауреол Теофраст Бомбаст фон Гогенгейм) (1493 – 1541) — врач и естествоиспытатель, способствовал внедрению химич. препаратов в медицину [305](#_page305)

*Пари* (Paris) Жан (1921 – 1999) — франц. актер и режиссер [311](#_page311)

*Паттенхейм* (Puttenham) Джордж (1529 – 1590) — англ. критик, автор книги «Искусство английской поэзии» (1589) [312](#_page312)

*Петрарка* (Petrarca) Франческо (1304 – 1374) — итал. поэт, родоначальник гуманист, культуры Возрождения и итал. национ. поэзии [233](#_page233)

*Платон* (Platon) (428 или 427 – 348 или 347 до н. э.) — др.‑греч. Философ, ученик Сократа. («Апология Сократа», «Государство» и др.) [214](#_page214), [238](#_page238), [239](#_page239), [278](#_page278), [280](#_page280)

{346} *Плутарх* (Plutarch) (ок. 45 – ок. 127) — др.‑греч. писатель и историк [165](#_page165), [166](#_page166), [172](#_page172) – [180](#_page180), [185](#_page185), [187](#_page187), [189](#_page189), [192](#_page192), [194](#_page194)

*Полициано* (Politiano) Анджело (1454 – 1494) — итал. поэт-гуманист [275](#_page275)

*Равайяк* (Ravaillac) Франсуа (1578 – 1610) — сын ангулемского писца, фанатичный католик-иезуит, убийца короля [285](#_page285)

*Расин* (Racine) Жан (1639 – 1699) — франц. драматург-классицист [163](#_page163) – [167](#_page167), [187](#_page187)

*Рейхенбах* (Reichenbach) Ханс (1891 – 1953) — нем. философ [71](#_page071)

*Рембрандт* (Rembrandt) Харменс ван Рейн (1606 – 1669) — нидерл. художник [123](#_page123)

*Ренан* (Renan) Жозеф Эрнест (1823 – 1892) — франц. писатель, философ, историк [319](#_page319)

*Реньо* (Regnault) Морис (1928 – 2006) — франц. поэт, переводчик [129](#_page129)

*Ример* (Rymer) Томас (1641 – 1713) — англ. королевский историограф [101](#_page101)

*Ридли* (Ridley) Морис Роу (1890 – 1969) — англ. издатель и комментатор Шекспира [101](#_page101)

*Роллан* (Rolland) Ромен — (1866 – 1944) — франц. писатель, общественный деятель, лауреат Нобелевской премии (1915) [46](#_page046)

*Роуз* (Rowse) Альфред Лесли (1903 – 1997) — англ. историк и шекспировед, автор книги «William Shakespeare. A Biography» (London, 1963) [207](#_page207), [211](#_page211)

*Рубенс* (Rubens) Питер Пауэл (1577 – 1640) — фламанд. художник [164](#_page164)

*Рузвельт* (Roosevelt) Франклин Делано (1882 – 1945) — амер. гос. и полит. деятель, 32‑й президент США [178](#_page178)

*Руссо* (Rousseau) Жан-Жак (1712 – 1778) — франц. писатель и философ [301](#_page301)

*Савонарола* (Savonarola) Джироламо (1452 – 1498) — настоятель монастыря доминиканцев во Флоренции, осуждал гуманист, культуру, организовал сожжение произведений искусства [237](#_page237)

{347} *Саннадзаро* (Sannazaro) Джакопо (1455/[56](#_page056) – 1530) — итал. писатель, автор знаменитой пасторали «Аркадия» [227](#_page227), [275](#_page275), [276](#_page276)

*Сартр* (Sartre) Жан-Поль (1905 – 1980) — франц. писатель, философ, публицист, глава франц. экзистенциализма [7](#_page007), [76](#_page076), [131](#_page131), [158](#_page158), [251](#_page251)

*Саутгемптон* (Southampton), граф (Генри Ризли) (1573 – 1624) — один из покровителей и адресатов Шекспира [211](#_page211), [212](#_page212), [214](#_page214), [232](#_page232), [237](#_page237), [293](#_page293), [305](#_page305)

*Светоний* (Swetonius) Гай Транквилл (ок. 75 – ок. 160) — др.‑римский историк и писатель («О жизни [12](#_page012) цезарей») [175](#_page175)

*Свифт* (Swift) Джонатан (1667 – 1745) — англ. писатель («Путешествия Гулливера») [123](#_page123), [218](#_page218), [270](#_page270)

*Сенека* (Seneka) Луций Анней (ок. 4 до н. э. — 65 н. э.) — др.‑римский философ, писатель, полит. деятель, воспитатель Нерона [36](#_page036), [161](#_page161), [256](#_page256)

*Сенкевич* (Sienkiewicz) Кароль (1793 – 1860) — польский поэт, историк, обществ.-полит. деятель, один из основателей Польской Библиотеки в Париже [102](#_page102)

*Сервантес* (Cervantes) Сааведра Мигель (1547 – 1616) — писатель эпохи исп. Возрождения, автор «Дон Кихота», пасторального романа «Галатея» и др. [276](#_page276)

*Сивицкая* (Siwicka) Зофья (1894 – 1982) — переводчица Шекспира на польский язык. Лауреат премии Польского ПЕН-клуба (1972) [5](#_page005), [318](#_page318)

*Сидни* (Sidney) Филип (1554 – 1586) — англ. писатель (пасторальный роман «Аркадия») [227](#_page227), [276](#_page276), [312](#_page312)

*Синьорелли* (Signorelli) Лука (между 1445 и 1450 – 1523) — итал. живописец, представитель Раннего Возрождения (фрески собора в Орвието) [241](#_page241), [275](#_page275), [276](#_page276)

*Скушанка* (Skuszanka) Кристина (1924 – 2011) — польский режиссер, среди лучших постановок которой была «Буря» (Театр «Людовы», 1959) [281](#_page281)

*Словацкий* (Slowacki) Юлиуш (1809 – 1849) — польский поэт, драматург [138](#_page138), [139](#_page139), [268](#_page268)

*Спенсер* (Spencer) Герберт (1820 – 1903) — англ. философ и социолог, исследователь первобытной культуры [178](#_page178)

{348} *Спенсер* (Spencer) Эдмунд (ок. 1552 – 1599) — англ. поэт, автор пасторали «Пастушеский календарь» [277](#_page277)

*Спэрджен* (Spurgeon) Кэролайн — англ. исследовательница Шекспира («Шекспировские образы», Кембридж, 1935) [113](#_page113)

*Спиайт* (Speaight) Роберт (1904 – 1976) — британский актер и писатель (брат кукольника Джорджа Спиайта). Исполнитель и режиссер фильмов по шекспировским пьесам [119](#_page119), [128](#_page128)

*Станиславский* Константин Сергеевич (1863 – 1938) — режиссер, актер, педагог, теоретик театра, вместе с В. И. Немировичем-Данченко основал Московский художественный театр [103](#_page103), [104](#_page104)

*Столл* (Stoll) Элмер Эдгар (1874 – 1959) — американский театр. критик, автор книг о творчестве Шекспира [104](#_page104)

*Суинберн* (Swinburne) Алджернон Чарлз (1837 – 1909) — англ. поэт, историк литературы [170](#_page170)

*Тарнавский* (Tarnavski) Владислав (1885 – 1951) — польский филолог, переводчик, специалист по английской литературе. Автор нескольких книг о Шекспире, перевел на польский все его пьесы [318](#_page318)

*Тассо* (Tasso) Торквато (1544 – 1595) — итал. поэт эпохи Возрождения [276](#_page276)

*Тацит* (Tacytus) (ок. 58 – ок. 117) — др.‑римский историк [175](#_page175)

*Теодорет из Кира* (Theodoretus Kyrrhos) (ок. 393 – ок. 423) — греч. писатель, теолог, епископ Кира в Сирии, один из наиболее широко и оригинально мыслящих отцов греческой церкви [177](#_page177)

*Тик* (Tieck) Людвиг (1773 – 1853) — нем. писатель-романтик [118](#_page118)

*Уилсон* (Wilson) Джон Довер (1881 – 1969) — англ. шекспировед [284](#_page284), [307](#_page307)

*Уинстенли* (Winstanley) Лилиан (1876 – 1960) — англ. литературовед [284](#_page284)

*Ульрих* (Ulrich) Леон (1811 – 1885) — польский переводчик множества пьес Шекспира [5](#_page005), [318](#_page318)

{349} *Фалькевич* (Falkiewicz) Анджей (р. 1929 г.) — современный польский писатель, философ, литературовед, эссеист [150](#_page150)

*Феокрит* (Teokryt) (кон. IV — пер. пол. III вв. до н. э.) — др.‑греч. поэт, основал жанр идиллии — сцены из сельской пастушеской жизни («Буколика») [266](#_page266)

*Фернель* (Fernel) Жан (1497 – 1558) — франц. гуманист, ученый, врач [293](#_page293)

*Фичино* (Ficino) Марсилио (1433 – 1499) — итал. философ-неоплатоник, глава флорентийской Платоновской академии, перевел на лат. язык Платона и др. [214](#_page214), [237](#_page237) – [239](#_page239), [275](#_page275)

*Флетчер* (Fletcher) Джон (1579 – 1625) — англ. драматург; положил начало жанру трагикомедии [284](#_page284)

*Фрай* (Frye) Герман Нортроп (1912 – 1991) — литературный критик, профессор Торонтского университета (Канада) [269](#_page269)

*Франциск I* (Francois I) (1494 – 1547) — франц. король с 1515 г. [239](#_page239)

*Хезлитт* (Hazlitt) Вильям (1778 – 1830) — англ. литературный критик и эссеист [108](#_page108), [307](#_page307)

*Херберт* (Herbert) Джордж (1595 – 1633) — англ. священнослужитель [232](#_page232)

*Херберт* (Herbert) Збигнев (1924 – 1998) — польский поэт, писатель, драматург [66](#_page066)

*Холл* (Hall) Питер (р. 1930) — англ. режиссер театра и кино [8](#_page008)

*Холл* (Hall) Эдвард Т. Холл (1914 – 2009) — амер. антрополог и культуролог [40](#_page040)

*Холиншед* (Holinshed) Рафаэль (ок. 1529 – ок. 1580) — англ. историк, один из авторов труда «Хроники Англии, Шотландии и Ирландии» — источника многих сюжетов пьес-хроник Шекспира [40](#_page040)

*Чемберс* (Chambers) Роберт (1802 – 1871) — шотландский писатель и издатель. Анонимный автор «Осколков Творения» [284](#_page284)

*Шастель* (Chastel) Андре (1912 – 1990) — франц. исследователь искусства Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Автор книги «Очерки по искусству Ренессанса и неоплатонического гуманизма» [275](#_page275)

{350} *Шагал* (Chagall) Марк (Мовша Хацкелевич) (1887 – 1985) — франц. художник, родом из России [219](#_page219)

*Шиллер* (Schiller) Леон (1887 – 1954) — польский режиссер, театр. деятель [6](#_page006), [170](#_page170), [286](#_page286)

*Шиллер* (Schiller) Фридрих Иоганн (1759 – 1805) — нем. поэт, драматург, теоретик искусства [46](#_page046)

*Шлегель* (Schlegel) Август Вильгельм (1767 – 1845) — нем. историк литературы, критик, переводчик, поэт [118](#_page118)

*Шопенгауэр* (Schopenhauer) Артур (1788 – 1860) — нем. философ («Мир как воля и представление») [215](#_page215)

*Шульц* (Schulz) Бруно (1892 – 1942) — польский поэт, прозаик, эссеист [221](#_page221)

*Эссекс* (Essex) Роберт Девере, граф (1566 – 1601) — фаворит королевы Елизаветы; казнен за участие в «бунте» [68](#_page068), [192](#_page192), [194](#_page194), [305](#_page305)

*Эсхил* (ок. 525 – 456 до н. э.) — др.‑греческий поэт-драматург, «отец трагедии»; превратил трагедию из обрядового действа в собственно драматический жанр [256](#_page256)

*Юрфе* (Urfe) Оноре д’ (1568 – 1625) — франц. писатель, представитель прециозной литературы (роман «Астрея») [276](#_page276)

1. Поэма А. Мицкевича. [↑](#footnote-ref-2)
2. Берия был арестован в июне — через три месяца после смерти Сталина; расстрелян (по официальному сообщению) 23.12.53 г. [↑](#footnote-ref-3)
3. Здесь и далее цитируется в переводе Н. Рыковой. [↑](#footnote-ref-4)
4. What! Do you tremb’e? are you all afraid?

   Alas! I blame you not, for you are mortal. (*«Ричард III»*, I, 2. Здесь и далее цитируется в переводе Анны Радловой.) [↑](#footnote-ref-5)
5. В Босворте произошло последнее сражение между Белой и Алой Розами, в котором Ричард III потерпел поражение. [↑](#footnote-ref-6)
6. Then thus: —

   Edward the Third, my lords, had seven sons:

   The first, Edward the Black Prince, Prince of Wales;

   the second, William of Hatfield; and the third,

   Lionel duke of Clarence; next to whom

   Was John of Gaunt, the duke of Lancaster;

   The fifth was Edmund Langley, duke of York;

   The sixth was Thomas of Woodstock, duke of Gloster;

   William of Windsor was the seventh and last. (*«Генрих VI»*, ч. 2, II, 2; здесь и далее цитируется в переводе Е. Бируковой.) [↑](#footnote-ref-7)
7. For God’s sake, let us sit upon the ground,

   And tell sad stories of the death of kings: —

   How some have been depos’d; some slain in war;

   Some haunted by the ghosts they have depos’d;

   Some poison’d by their wives; some sleeping kill’d;

   All murderfl… (*«Ричард II»*, III, 2. Здесь и далее цитируется в переводе Мих. Донского.) [↑](#footnote-ref-8)
8. Не cannot live […] and must not die

   Till George be pack’d with post-horse up to heaven. —

   I’ll in, to urge his hatred more to Clarence,

   With lies well steel’d with weighty arguments. […]

   Which done, God take King Edward to his mercy,

   And leave the world for me to bustle in. (*«Ричард III»*, I, 1.) [↑](#footnote-ref-9)
9. QUEEN MARGARET

   I had an Edward, till a Richard kill’d him;

   I had a Harry, till a Richard kill’d him;

   Thou hadst an Edward, till a Richard kill’d him;

   Thou hadst a Richard, till a Richard kill’d him.

   DUCHESS OF YORK

   I had a Richard too, and thou didst kill him;

   I had a Rutland too, thou holp’st to kill him. […]

   QUEEN MARGARET

   Thy Edward he is dead, that kill’d my Edward;

   Thy other Edward dead, to quit my Edward;

   Young York he is but boot […]

   Thy Clarence he is dead, that stabb’d my Edward;

   And the beholders of this tragic play,

   Th’adulterate Hastings, Rivers, Vaughan, Grey,

   Untimely smother’d in their dusky graves.

   (*«Ричард III»*, IV, 4.) [↑](#footnote-ref-10)
10. The flattering index of a direful pageant;

    One heav’d a-high to be hurl’d down below.

    (*«Ричард III»*, IV, 4.) [↑](#footnote-ref-11)
11. … that is a step

    On which I must fall down, or else o’erleap. (*«Макбет»*, I, 4. Здесь и далее цитируется в переводе Ю. Корнеева, за исключением особо указанных случаев.) [↑](#footnote-ref-12)
12. Fetch hither Richard, that in common view

    He may surrender; so we shall proceed

    Without suspicion. (*«Ричард II»*, IV, 1.) [↑](#footnote-ref-13)
13. Alack! why am I sent for to a king

    Before I have shook off regal thoughts

    Wherewith I reign’d? I hardly yet have learned

    To insinuate, flatter, bow, and bend my knee. […]

    Yet I well remember

    The favours of these men: were they not mine?

    Did they not sometime cry, ‘All hail’ to me? (*«Ричард II»*, IV, 1.) [↑](#footnote-ref-14)
14. No more, but that you read

    These accusations, and these grievous crimes

    Committed by your person and your followers

    Against the state and profit of this land;

    That, by confessing them, the souls of men

    May deem that you are worthily depos’d. (*«Ричард II»*, IV, 1.) [↑](#footnote-ref-15)
15. Must I do so? and must I ravel out

    My weav’d-up follies? Gentle Northumberland,

    If thy offences were upon record,

    Would it not shame thee in so fair a troop

    To read a lecture of them? (*«Ричард II»*, IV, 1.) [↑](#footnote-ref-16)
16. NORTHUMBERLAND

    My lord, dispatch; read o’er these articles.

    KING RICHARD

    Mine eyes are full of tears, I cannot see:

    And yet salt water blind them not so much

    But they can see a sort of traitors here.

    Nay, if I turn mine eyes upon myself,

    I find myself a traitor with the rest;

    For I have given my soul’s consent

    T’undeck the pompous body of a king… (*«Ричард II»*, V, 1.) [↑](#footnote-ref-17)
17. KING RICHARD

    Then give me leave to go.

    BOUNGBROKE

    Whither?

    KING RICHARD

    Whither you will, so I were from your sights.

    BOLINGBROKE

    Go, some of you, convey him to the Tower. […]

    On Wednesday next we solemnly set down

    Our coronation: lords, prepare yourselves. (*«Ричард II»*, IV, 1.) [↑](#footnote-ref-18)
18. NORTHUMBERLAND

    First, to thy sacred state wish I all happiness.

    The next news is: I have to London sent

    The heads of Salisbury, Spencer, Blunt, and Kent. […]

    BOLINGBROKE

    We thank thee, gentle Percy, for thy pains;

    And to thy worth will add right worthy gains.

    FITZWATER

    My lord, I have from Oxford sent to London

    The heads of Brocas and Sir Bennet Seely,

    Two of the dangerous consorted traitors

    That sought at Oxford thy dire overthrow.

    BOLINGBROKE

    Thy pains, Fitzwater, shall not be forgot;

    Right noble is thy merit, well I wot. (*«Ричард II»*, IV, 1.) [↑](#footnote-ref-19)
19. EXTON

    Didst thou not mark the king, what words he spake —

    ‘Have I no friend will rid me of this living fear?’

    Was it not so?

    SEKVANT

    Those were his very words.

    EXTON

    ‘Have I no friend?’ quoth he: he spake it twice,

    And urg’d it twice together, — did he not?

    SERVANT

    He did. (*«Ричард II»*, V, 4.) [↑](#footnote-ref-20)
20. Great king, within this coffin I present

    Thy buried fear: herein all breathless lies

    The mightiest of thy greatest enemies,

    Richard of Bordeaux, by me hither brought. (*«Ричард II»*, V, 6.) [↑](#footnote-ref-21)
21. They love not poison that do poison need. (*«Ричард II»*, V, 6.) [↑](#footnote-ref-22)
22. ARCHBISHOP OF YORK

    Good madam, be not angry with the child.

    QUEEN ELIZABETH Pitchers have ears. (*«Ричард III»*, II, 4.) [↑](#footnote-ref-23)
23. ARCHBISHOP OF YORK

    Here comes a messenger. What news?

    MESSENGER

    Such news, my lord, as grieves me to report

    QUEEN ELIZABETH

    How doth the prince?

    MESSENGER

    Well, madam, and in health.

    DUCHESS OF YORK

    What is thy news, then?

    MESSENGER

    Lord Rivers and Lord Grey are sent to Bomfret.

    With them Sir Thomas Vaughan, prisoners.

    DUCHESS OF YORK

    Who hath committed them?

    MESSENGER

    The mighty dukes, Gloster and Buckingham.

    QUEEN ELIZABETH

    For what offence?

    MESSENGER

    The sum of all I can I have disclosed;

    Why or for what the nobles were committed

    Is all unknown to me, my gracious lady. (*«Ричард III»*, II, 4.) [↑](#footnote-ref-24)
24. THIRD CITIZEN

    Doth the news hold of good King Edward’s death?

    SECOND CITIZEN

    Ay, sir; it is too true; God help the while!

    THIRD CITIZEN

    Then, masters, look to see a troublous world

    FIRST CITIZEN

    No, no; by God’s good grace, his son shall reign. […]

    THIRD CITIZEN

    For emulation, who shall now be nearest,

    Will touch us all too near, it God prevent not.

    O, full of danger is the Duke of Gloster!

    And the queen’s sons and brothers naught and proud!

    And were they to be rul’d, and not to rule,

    This sickly land might solace as before.

    FIRST CITIZEN

    Come, come, we fear the worst; all will be well.

    THIRD CITIZEN

    When clouds are seen, wise men put on their cloaks. (*«Ричард III»*, II, 3.) [↑](#footnote-ref-25)
25. You are too senseless-obstinate, my lord,

    Too ceremonious and traditional:

    Weigh it but with the grpssness of this age… (*«Ричард III»*, III, 1.) [↑](#footnote-ref-26)
26. My lord, you shall o’er-rule my mind for once. (*«Ричард III»*, III, 1.) [↑](#footnote-ref-27)
27. MESSENGER

    My lord! my lord!

    HASTINGS

    Who knocks?

    MESSENGER

    One from the Lord Stanley.

    HASTINGS

    What is’t o’clock?

    MESSENGER

    Upon the stroke of four.

    HASTINGS

    Cannot thy master sleep these tedious nights?

    MESSENGER

    So it appears by that I have to say.

    First, he commends him to your noble self.

    HASTINGS

    What then? […]

    MESSENGER

    Besides, he says there are two councils held (*«Ричард III»*, III, 2.) [↑](#footnote-ref-28)
28. If presently you will take horse with him,

    And with all speed post with him towards the north,

    To shun the danger that his soul divines. (*«Ричард III»*, III, 2.) [↑](#footnote-ref-29)
29. Go, fellow, go, return unto thy lord;

    Bid him not fear the separated councils:

    His honour and myself are at the one,

    And at the other is my good friend Catesby. […]

    Tell him his fears are shallow, wanting instance:

    And for his dreams, I wonder he’s so simple

    To trust the mockery of unquiet slumbers:

    To fly the boar before the boar pursues,

    Were to incense the boar to follow us,

    And make pursuit where he did mean no chase.

    Go, bid thy master rise and come to me;

    And we will both together to the Tower,

    Where, he shall see, the boar will use us kindly. (*«Ричард III»*, III, 2.) [↑](#footnote-ref-30)
30. BUCKINGHAM

    Who knows the lord Protector’s mind herein?

    Who is most inward with the noble duke?

    BISHOP OF ELY

    Your Grace, we think, should soonest know his mind

    BUCKINGHAM

    Who? I, my lord? We know each other’s faces,

    But for our hearts, he knows no more of mine

    Than I of yours; nor I no more of his

    Than you of mine.

    Lord Hastings, you and he are near in love.

    HASTINGS

    I thank his Grace, I know he loves me well;

    But, for his purpose in the coronation,

    I have not sounded him, nor he deliver’d

    His gracious pleasure any way therein;

    But you, my noble lords, may name the time. (*«Ричард III»*, III, 4.) [↑](#footnote-ref-31)
31. My Lord of Ely, when I was last in Holborn,

    I saw good strawberries in your garden there;

    I do beseech you send for some of them. (*«Ричард III»*, III, 4.) [↑](#footnote-ref-32)
32. STANLEY

    What of his heart perceive you in his face

    By any likelihood he shew’d to-day?

    HASTINGS

    Marry, that with no man here he is offended;

    For, were he, he had shewn it in his looks.

    STANLEY

    I pray God he be not, I say. (*«Ричард III»*, III, 4.) [↑](#footnote-ref-33)
33. I pray you all, tell me what they deserve

    That do conspire my death with devilish plots

    Of damned witchcraft, and that have prevailed

    Upon my body with their hellish charms? (*«Ричард III»*, III, 4.) [↑](#footnote-ref-34)
34. The tender love I bear your Grace, my lord,

    Makes me most forward in this noble presence

    То doom th’oftenders, whosoe’er they be;

    I say, my lord, they have deserved death. (*«Ричард III»*, III, 4.) [↑](#footnote-ref-35)
35. GLOSTER

    Then be your eyes the witness of their evil:

    Look how I am bewitch’d; behold mine arm

    Is, like a blasted sapling, withered up:

    And this is Edward’s wife, that monstrous witch,

    Consorted with that harlot-strumpet Shore,

    That by their witchcraft thus have marked me.

    HASTINGS

    If they have done this thing, my gracious lord —

    GLOSTER

    If! Thou protector at this damned strumpet,

    Talk’st thou of ‘ifs’? Thou art a traitor:

    Off with his head! — now, by Saint Paul, I swear,

    I will not dine until I see the same.

    Lovel and Ratdiff, look that it be done. (*«Ричард III»*, III, 4.) [↑](#footnote-ref-36)
36. MAYOR OF LONDON

    Now, fair befall you! he deserv’d his death;

    And your good Graces both have well proceeded,

    To warn false traitors from the like attempts. […]

    BUCKINGHAM

    Yet had we not determine he should die,

    Until your lordship came to see his end;

    Which now the loving haste of these our friends,

    Somewhat against our meaning, have prevented:

    Because, my lord, we would have had you heard

    The traitor speak, and timorously confess

    The manner and the purpose of his treason;

    That you might well have signified the same

    Unto the citizens, who haply may Misconster us in him, and wail his death.

    MAYOR OF LONDON

    But, my good lord, your Grace’s word shall serve,

    As well as I had seen and heard him speak;

    And do not doubt, right noble princes both,

    But I’ll acquaint our duteous citizens

    With all your just proceedings in this case. (*«Ричард III»*, III, 5.) [↑](#footnote-ref-37)
37. Here is th’indictment of the good Lord Hastings;

    Which in a set hand fairly is engross’d,

    That it may be to-day read o’er in Paul’s.

    And mark how well the sequel hangs together:

    Eleven hours I have spent to write it over,

    For yesternight by Catesby was it sent me;

    The precedent was full as long a-doing:

    And yet within these five hours Hastings liv’d,

    Utainted, unexamined, free, at liberty.

    Here’s a good world the while! Why, who’s so gross

    That cannot see this palpable device?

    Yet who so Gold but says he sees it not?

    Bad is the world; and all will come to naught,

    When such ill dealing must be seen in thought (*«Ричард III»*, III, 6.) [↑](#footnote-ref-38)
38. Так дословно у Шекспира. У Радловой всего лишь «Да, свет таков!» Смысловая разница очевидна. *(Примечание переводчика.)* [↑](#footnote-ref-39)
39. «Правдивая история Ричарда III». [↑](#footnote-ref-40)
40. Go, hie thee, hie thee from this slaughter house,

    Lest thou increase the number of the dead! (*«Ричард III»*, IV, 1.) [↑](#footnote-ref-41)
41. FIRST MURDERER. What, art thou afraid?

    SECOND MURDERER. Not to kill him, having a warrant for it; but to be damn’d for killing him, from the which no warrant can defend me. (*«Ричард III»*, I, 4.) [↑](#footnote-ref-42)
42. SECOND MURDERER. I’ll not meddle with it, it is dangerous thing; it makes a man a coward; a man cannot steal, but it accuseth him; he cannot swear, but it checks him; he cannot lie with his neighbour’s wife, bat it detects him; it is a blushing shame-faced spirit that mutinies in a man’s bosom; it fills one full obstacles; it made me once restore a purse of gold that by chance I found; it beggars any man that keeps it; it is turn’d out of all towns and cities for a dangerous thing; and every man that means to live well, endeavours to trust to himself and to live without it.

    (*«Ричард III»*, I, 4.) [↑](#footnote-ref-43)
43. CLARENCE. In God’s name, what art thou?

    FIRST MURDERER. A man, as you are.

    CLARENCE. But not, as I am, royal.

    FIRST MURDERER. Nor you, as we are, loyal. (*«Ричард III»*, I, 4.) [↑](#footnote-ref-44)
44. CLARENCE

    Wherein, my friends, have I offended you?

    FIRST MURDERER

    Offended us you have not, but the king.

    CLARENCE

    I shall be reconcile! to him again.

    SECOND MURDERER

    Never, my lord; therefore prepare to die. […]

    FIRST MURDERER

    What we will do, we do upon command

    SECOND MURDERER

    And he that hath commanded is the king. (*«Ричард III»*, I, 4.) [↑](#footnote-ref-45)
45. MAYOR OF LONDON

    See, where his Grace stands ‘tween two clergymen!

    BUCKINGHAM

    Two props of virtue for a Christian prince,

    To stay him from the fall of vanity. (*«Ричард III»*, III, 7.) [↑](#footnote-ref-46)
46. MAYOR OF LONDON

    Do, good my lord; your citizens entreat you.

    BUCKINGHAM

    Refuse not, mighty lord, this proffer’d love.

    CATESBY

    O! make them joyful, grant their lawful suit! (*«Ричард III»*, III, 7.) [↑](#footnote-ref-47)
47. Come, let us to our holy work again. (*«Ричард III»*, III, 7.) [↑](#footnote-ref-48)
48. Well said, old mole! canst work i’th’earth so fast?

    A worthy pioneer! (*«Гамлет»*, I, 5. Здесь и далее цитируется в переводе Б. Пастернака.) [↑](#footnote-ref-49)
49. … for within the hollow crown

    That rounds the mortal temples of a king

    Keeps Death his court; and there the antick sits,

    Scoffing his state and grinning at his pomp;

    Allowing him a breath, a little scene,

    To monarchize, be fear’d and kill with looks. […]

    and humour’d thus,

    Comes at the last, and with a little pin

    Bores through his castle-wall, and — farewell king! (*«Ричард II»*, III, 2.) [↑](#footnote-ref-50)
50. Not all the water in the rough rude sea

    Can wash the balm from an anointed king;

    The breath of worldly men cannot depose

    The deputy elected by the Lord. (*«Ричард II»*, III, 2.) [↑](#footnote-ref-51)
51. The heavens themselves, the planets, and this centre

    Observe degree, priority, and place,

    Insisture, course, proportion, season, form,

    Office and custom, in all line of order:

    And therefore is the glorious planet Sol

    In noble eminence enthron’d and sphered

    Amidst the other; whose medcinable eye

    Corrects the ill aspects of planets evil,

    And posts, like the commandment of a king,

    Sans check, to good and bad: but when the planets

    In evil mixture, to disorder wander,

    What plagues, and what portents, what mutiny,

    What raging of the sea, shaking of earth,

    Commotion in the winds, frights, changes, horrors,

    Divert and crack, rend and deracinate

    The unity and married calm of states

    Quite from their fixture! O! when degree is shaked,

    Which is the ladder to all high designs,

    The enterprise is sick! (*«Троил и Крессида»*, I, 3. Здесь и далее цитируется в переводе Т. Гнедич.) [↑](#footnote-ref-52)
52. … what can we bequeath

    Save our deposed bodies to the ground?

    Our lands, our lives, and all are Bolingbrokes,

    And nothing can we call our own but death,

    And that small model of the barren earth

    Which serves as paste and cover to our bones. […]

    … Throw away respect,

    Tradition, form, and ceremonious duty,

    For you have but mistook me all this while:

    I live with bread like you, feel want,

    Taste grief, need friends: — subjected thus,

    How can you say to me, I am a king? (*«Ричард II»*, III, 2.) [↑](#footnote-ref-53)
53. Give me the glass, and therein will I read. —

    No deeper wrinkles yet? Hath sorrow struck

    So many blows upon this face of mine,

    And made no deeper wounds! — O, flattering glass!

    Like to my followers in prosperity,

    Thou dost beguile me! Was this face the face

    That every day under his household roof

    Did keep ten thousand men? Was this the face

    That, like the sun, did make beholders wink?

    Was this the face that fac’d so many follies

    And was at last out-food by Bolingbroke?

    A brittle glory shineth in this face:

    As brittle as the glory is the face;

    For there it is, crack’d in a hundred shivers.

    Mark, silent king, the moral of this sport… (*«Ричард II»*, IV, 1.) [↑](#footnote-ref-54)
54. Stay, you that bear the corse, and set it down! (*«Ричард III»*, I, 2.) [↑](#footnote-ref-55)
55. What! do you tremble? are you all afraid?

    Alas! I blame you not; for you are mortal. (*«Ричард III»*, I, 2.) [↑](#footnote-ref-56)
56. No beast so fierce but knows some touch of pity. (*«Ричард III»*, I, 2.) [↑](#footnote-ref-57)
57. But I know none, and therefore am no beast. (*«Ричард III»*, I, 2.) [↑](#footnote-ref-58)
58. GLOSTER

    Let him thank me, that holp to send him thither.

    For he was fitter for that place than earth.

    LADY ANNE

    And thou unfit for any place but hell.

    GLOSTER

    Yes, one place else, if you will hear me name it.

    LADY ANNE

    Some dungeon.

    GLOSTER

    Your bed-chamber. (*«Ричард III»*, I, 2.) [↑](#footnote-ref-59)
59. LADY ANNE

    I’ll rest beside the chamber where thou llest!

    GLOSTER

    So will it, madam, till I lie with you.

    LADY ANNE

    I hope so. (*«Ричард III»*, I, 2.) [↑](#footnote-ref-60)
60. GLOSTER

    Your beauty was the cause of that effect;

    Your beauty, that did haunt me in my sleep

    To undertake the death of all the world,

    So might I live one hour in your sweet bosom.

    LADY ANNE

    If I thought that, I tell thee, homicide,

    These nails should rend that beauty from my cheeks. (*«Ричард III»* I, 2.) [↑](#footnote-ref-61)
61. GLOSTER

    Nay, do not pause; for I did kill King Henry;

    But ‘twas thy beauty that provoked me.

    Nay, now dispatch; ‘twas I that stabb’d young Edward,

    But ‘twas thy heavenly lace that set me on. […]

    LADY ANNE

    … though I wish thy death,

    I will not be thy executioner. (*«Ричард III»*, I, 2.) [↑](#footnote-ref-62)
62. LADY ANNE

    I would I knew thy heart.

    GLOSTER

    Tis figure! in my tongue.

    LADY ANNE

    I fear me both are false.

    GLOSTER

    Then never man was true.

    LADY ANNE

    Well, well, put up your sword.

    GLOSTER

    Say, then, my peace is made.

    LADY ANNE

    That shah thou know hereafter.

    GLOSTER

    But shall I live in hope?

    LADY ANNE All men, I hope, live so. (*«Ричард III»*, I, 2.) [↑](#footnote-ref-63)
63. Having God, her conscience, and these bars against me.

    And I no friends to back my suit withal

    But the plain devil and dissembling looks,

    And yet to win her, — all the world to nothing! (*«Ричард III»*, I, 2.) [↑](#footnote-ref-64)
64. Tut, tut; good enough to toss; food for powder, food for powder; they’ll fill a pit as well as better: tush, man, mortal men, mortal men. (*«Генрих IV»*, ч. 1, IV, 2.) [↑](#footnote-ref-65)
65. What is honour? a word. What is that word honour? air. A trim reckoning! Who hath it? he that died o’Wednesday. Doth he leel it? no. Doth he hear it? no. Tis insensible then? yea, to the dead. But will it not live with the living? no. Why? Detraction will not suffer it. Therefore I’ll none of it: honour is a mere scutcheon; and so ends my catechism. (*«Генрих IV»*, ч. 1, V, 1.) [↑](#footnote-ref-66)
66. Cousin, away for England: haste before:

    And, ere our coming, see thou shake the bags

    Of hoarding abbots; their imprison’d angels

    Set thou at liberty the fat ribs of peace

    Must by the hugry now be fed upon. (*«Король Иоанн»*, III, 4.) [↑](#footnote-ref-67)
67. A horse! a horse! my kingdom for a horse! (*«Ричард III»*, V, 4.) [↑](#footnote-ref-68)
68. «Ричард III». Постановка и обработка текста Яцека Вошчеровича. Сценография Войцеха Сечиньского. Театр «Атенеум» в Варшаве, премьера 17 октября 1960 г. [↑](#endnote-ref-2)
69. Здесь и далее см. [«Примечания автора»](#_Toc366171651) в конце книги (Приложение). [↑](#footnote-ref-69)
70. «Гамлет». Постановка Романа Завистовского. Художественное оформление Тадеуша Кантора. «Театр Стары» в Кракове, премьера 30 сентября 1956 г. [↑](#endnote-ref-3)
71. Something is rotten in the state of Denmark. (*«Гамлет»*, I, 4.) [↑](#footnote-ref-70)
72. Denmark’s a prison. (*«Гамлет»*, II, 2.) [↑](#footnote-ref-71)
73. The gallows is built stronger than the church. (*«Гамлет»*, V, 1.) [↑](#footnote-ref-72)
74. Inquire me first what Danskers are in Paris;

    And how, and who, what means, and where they keep,

    What company, at what expense; and finding

    By this encompassment and drift of question

    That they do know my son, come you more nearer

    Than your particular demands will touch it. (*«Гамлет»*, II, 1.) [↑](#footnote-ref-73)
75. Tis meet that some more audience than a mother,

    Since nature makes them partial, should o’erhear

    The speech, of vantage. (*«Гамлет»*, III, 3.) [↑](#footnote-ref-74)
76. I entreat you both,

    That, being of so young days brought up with him,

    And sith so neighboured to his youth and havbur,

    That you vouchsafe your rest here in our court

    Some litle time; so by your companies

    To draw him on to pleasures, and to gather,

    So much as from occasion you may glean,

    Whether aught, to us unknown, afflicts him thus,

    That, open’d, lies within our remedy. (*«Гамлет»*, II, 2.) [↑](#footnote-ref-75)
77. Get thee to a nunnery! (*«Гамлет»*, III, 1.) [↑](#footnote-ref-76)
78. Джеймс Байрон Дин (James Byron Dean) (1931 – 1955) — американский актер. Создал сложный образ молодого человека с душевными терзаниями в фильмах «К востоку от рая», «Бунтарь без причины». (Вышли в год его смерти.) [↑](#footnote-ref-77)
79. Жанр язвительного анекдота на политическую тему. (Буквально — «выключение света».) [↑](#footnote-ref-78)
80. KING. Now, Hamlet, where’s Polonius?

    HAMLET. At supper.

    KING. At supper! where?

    HAMLET. Not where he eats, but where he is eaten. (*«Гамлет»*, IV, 3.) [↑](#footnote-ref-79)
81. Перевод с немецкого В. Неделина и Л. Яковенко. [↑](#footnote-ref-80)
82. *В. Brecht*. Małe organon dla teatru // Pamiętnik Teatralny. 1955, z. 1 (13). Русский перевод цитируется по: *Брехт Б*. Малый органон для театра // Брехт Б. О театре. М.: Иностранная литература, 1960. С. 203. [↑](#endnote-ref-4)
83. (*«Гамлет»*, I, 5.) [↑](#footnote-ref-81)
84. Неточные цитаты из статьи Ж. П. Сартра «Экзистенциализм — это гуманизм». [↑](#footnote-ref-82)
85. Площадки, надстроенные на планшете сцены. [↑](#footnote-ref-83)
86. Agamemnon is a fool to offer to command Achilles; Achilles is a fool to be commanded of Agamemnon; Thersites is a fool to serve such a fool; and Patrodus is a fool positive. (*«Троил и Крессида»*, II, 3.) [↑](#footnote-ref-84)
87. *Nell* — в английском уменьшительно-пренебрежительное от имени *Елена*. То же, что по-французски *Helciu*. [↑](#footnote-ref-85)
88. Производное от Элен. В русском звучании — от Елена — это может быть и *Ленка, Ленок*. [↑](#footnote-ref-86)
89. I would be gone; —

    Where is my wit? I know not what I speak. (*«Троил и Крессида»*, III, 2.) [↑](#footnote-ref-87)
90. Prithee, tarry; —

    You men will never tarry. —

    О foolish Cressid! — I might have still held off,

    And then you would have tarried. (*«Троил и Крессида»*, IV, 2.) [↑](#footnote-ref-88)
91. Надевался поверх рукава на предплечье (женщинами, мужчинами, воинами). В русском переводе Т. Г. Гнедич — «рукав». Это неточность: снимались только нарукавники. [↑](#footnote-ref-89)
92. У Гнедич неточность: хотя сам плод миндаля называют иногда «костянкой», но внутри у него не косточка, а орешек. *(Примечание переводчика.)* [↑](#footnote-ref-90)
93. I would croak like a raven; I would bode, I would bode. Patroclus will give me any thing for the intelligence of this whore: the parrot will not do more for an almond than he for a commodious drab. Lechery, lechery; still wars and lechery: nothing else holds fashion: a burning devil take them! (*«Троил и Крессида»*, V, 2.) [↑](#footnote-ref-91)
94. What bloody man is that? (*«Макбет»*, I, 2.) [↑](#footnote-ref-92)
95. … skirr the contry round;

    Hang those that talk of fear. —

    Give me mine armour. (*«Макбет»*, V, 3.) [↑](#footnote-ref-93)
96. I am in blood

    Stepp’d in so far, that, should I wade no more,

    Returning were as tedious as go ofer. (*«Макбет»*, III, 4.) [↑](#footnote-ref-94)
97. What bloody man is that? (*«Макбет»*, I, 2.) [↑](#footnote-ref-95)
98. There’s daggers in men’s smiles: the near in blood,

    The nearer bloody. (*«Макбет»*, II, 3.) [↑](#footnote-ref-96)
99. A little water clears us of this deed:

    How easy is it, then! (*«Макбет»*, II, 2.) [↑](#footnote-ref-97)
100. MACBETH

     What is the night?

     LADY MACBETH

     Almost at odds with morning, which is which. (*«Макбет»*, III, 4.) [↑](#footnote-ref-98)
101. O, never shall sun that morrow see! (*«Макбет»*, I, 5.) [↑](#footnote-ref-99)
102. Get on your nightgown. (*«Макбет»*, II, 2.) [↑](#footnote-ref-100)
103. … when in swinish sleep

     Their drenched natures lie as in a death… (*«Макбет»*, I, 7.) [↑](#footnote-ref-101)
104. A heavy summons lies like lead upon me,

     And yet I would not sleep: merciful powers,

     Restrain in me the cursed thoughts that nature

     Gives way to in repose! (*«Макбет»*, II, 1.) [↑](#footnote-ref-102)
105. BANQUO

     The earth hath bubbles as the water has,

     … whither are they vanish’d?

     MACBETH

     Into the air; and what seem’d corporal melted

     As breath into the wind. (*«Макбет»*, I, 3.) [↑](#footnote-ref-103)
106. … From this time

     Such I account thy love. […]

     When you durst do it, then you were a man. (*«Макбет»*, I, 7.) [↑](#footnote-ref-104)
107. If it were done — when ‘tis done — then ‘twere well

     It were done quickly; it thassassination

     Could trammel up the consequence. […]

     … that but this blow

     Might be the be-all and the end-all here,

     But here upon this bank and shoal of time,

     We’ld jump the life to come. (*«Макбет»*, I, 7.) [↑](#footnote-ref-105)
108. … from this Instant

     There’s nothing serious in mortality:

     All is but toys: renown and grace is dead;

     The wine of life is drawn. (*«Макбет»*, II, 3.) [↑](#footnote-ref-106)
109. EDMUND

     … know thou this, that men

     Are as the time is, to be tender-minded

     Does not become a sword. […]

     OFFICER

     I cannot draw a cart nor eat dried oats;

     If it be man’s work, I’ll do’t. (*«Король Лир»*, V, 3. Здесь и далее цитируется в переводе Б. Пастернака.) [↑](#footnote-ref-107)
110. LADY MACBETH

     Art thou afeard

     To be the same in thine own act and valour

     As thou art in desire? […]

     MACBETH

     Prithee, peace:

     I dare do ail that may become a man;

     Who dares do more is none.

     LADY MACBETH

     What beast was’t, then,

     That made you break this enterprise to me? (*«Макбет»*, I, 7.) [↑](#footnote-ref-108)
111. FIRST MURDERER

     We are men, my liege.

     MACBETH

     Ay, in the catalougue ye go for men;

     As hounds, and greyhounds, mongrels, spaniels, curs,

     Shoughs, water-rugs, and demi-wohres, are dept

     All by the name of dogs. […]

     SECOND MURDERER

     We shall, my lord, Perform what you command us. (*«Макбет»*, III, 1.) [↑](#footnote-ref-109)
112. The night is long that never finds the day. (*«Макбет»*, IV, 3.) [↑](#footnote-ref-110)
113. Котт цитирует польский перевод Кристины Бервиньской (*«Макбет»*, III, 1.)

     В переводе Б. Пастернака:

     «Не стоит царствовать, когда престол

     Непрочен под тобой».

     У М. Лозинского и Ю. Корнеева — примерно то же. *(Примечание переводчика.)* [↑](#footnote-ref-111)
114. … all that is within him does condemn Itself for being there. (*«Макбет»*, V, 2.) [↑](#footnote-ref-112)
115. Котт цитирует польский перевод К. Бервиньской, близкий к шекспировскому парадоксу (дословно: «ничто не является ничем, кроме того, чем не является»). У Пастернака — весьма далекое от оригинала:

     И жизнь передо мной заслонена

     Плодом воображенья, небылицей.

     У М. Лозинского:

     … разум

     Удушен грезами и поглощен

     Несуществующим.

     У Ю. Корнеева — не ближе:

     Ум […] свел всю жизнь к пустой мечте. *(Примечание переводника.)* [↑](#footnote-ref-113)
116. То know my deed ‘twere best not know myself. (*«Макбет»*, II, 2.) [↑](#footnote-ref-114)
117. Rebelion’s head, rise never. […]

     and our high-placed Macbeth

     Shall live the lease of nature, pay his breath

     To time and mortal custom. (*«Макбет»*, IV, 1.) [↑](#footnote-ref-115)
118. LADY MACBETH

     But in them nature’s copy’s not eterne.

     MACBETH

     There’s comfort yet; they are assailable;

     Then be thou jocund. (*«Макбет»*, III, 2.) [↑](#footnote-ref-116)
119. If charnel-house and our graves, must send

     Those that we bury back, our monuments

     Shall be the maws of kites. (*«Макбет»*, III, 4.) [↑](#footnote-ref-117)
120. They have tied me to a stake. I cannot fly,

     But, bear-like, I must fight the course. (*«Макбет»*, V, 7.) [↑](#footnote-ref-118)
121. Had I but died an hour before this chance.

     I had liv’d a blessed time. (*«Макбет»*, II, 3.) [↑](#footnote-ref-119)
122. I have almost forgot the taste of fears. (*«Макбет»*, V, 5.) [↑](#footnote-ref-120)
123. Out, out, brief candle!

     Life’s but a walking shadow; a poor player,

     That struts and frets his hour upon the stage,

     And then is heard no more: It is a tale

     Told by an Idiot, full of sound and fury,

     Signifying nothing. (*«Макбет»*, V, 5.) [↑](#footnote-ref-121)
124. Тан — старинный шотландский титул, соответствовал английскому барону. [↑](#footnote-ref-122)
125. … nothing in his life

     Became him like the leaving it; he died

     As one that had been studied in his death

     To throw away the dearest thing he owed

     As ‘twere a careless trifle. (*«Макбет»*, I, 4.) [↑](#footnote-ref-123)
126. Why should I play the Roman fool, and die

     On mine own sword? whiles I see lives, the gashes

     Do better upon them. (*«Макбет»*, V, 8.) [↑](#footnote-ref-124)
127. JAGO

     And I — God bless the mark! — his Moorship’s ancient

     RODERIGO

     By heaven, I rather would have been his hangman. (*«Отелло»*, I, 1. Перевод М. М. Морозова.) [↑](#footnote-ref-125)
128. GRATIANO

     Torments will ope your lips. (*«Отелло»*, V, 2. Перевод М. М. Морозова.) [↑](#footnote-ref-126)
129. OTHELLO

     That’s he that was Othello; — here I am. (*«Отелло»*, V, 2. Перевод М. М. Морозова.) [↑](#footnote-ref-127)
130. Этот проект был опубликован в переводе на французский в серии «Mises en scène», Ed. Du Seuil, Paris 1948. [↑](#endnote-ref-5)
131. Excellent wretch! Perdition catch my soul,

     But I do love thee! and when I love thee not,

     Chaos is come again. (*«Отелло»*, III, 3. Здесь и далее цитируется в переводе Б. Пастернака, за исключением особо отмеченных случаев.) [↑](#footnote-ref-128)
132. If she be false, o, then heaven mocks itself! —

     I’ll not believe it. (*«Отелло»*, III, 3.) [↑](#footnote-ref-129)
133. Do deeds to make heaven weep, all earth amazed. (*«Отелло»*, III, 3. Перевод М. М. Морозова.) [↑](#footnote-ref-130)
134. It is the very error of the moon;

     She comes more near the earth than she was wont,

     And makes men mad. (*«Отелло»*, V, 2.) [↑](#footnote-ref-131)
135. Methinks it should be now a huge eclipse

     Of sun and moon, and that the affrighted globe

     Should yawn at alteration. (*«Отелло»*, V, 2.) [↑](#footnote-ref-132)
136. Are there no stones in heaven But what serve for the thunder? (*«Omenno»*, V, 2; перевод М. М. Морозова.) [↑](#footnote-ref-133)
137. *Wilson Knight G*. The Otello Music // Wilson Knight G. The Wheel of Fire. London, 1949. [↑](#endnote-ref-6)
138. *Hugo V*. William Shakespeare. 2 édition. Paris, 1867. [↑](#endnote-ref-7)
139. Our bodies are gardens, to the which Our wills are gardeners. (*«Отелло»*, I, 3.) [↑](#footnote-ref-134)
140. We cannot all be masters, nor all masters

     Cannot be truly fbllow’d. (*«Отелло»*, I, 1.) [↑](#footnote-ref-135)
141. Preferment goes by letter and affection. (*«Отелло»*, I, 1.) [↑](#footnote-ref-136)
142. Reputation is an idle and most false imposition; oft got without merit, and lost without deserving. (*«Отелло»*, II, 3.) [↑](#footnote-ref-137)
143. I never found man that knew how to love himself. Ere I would say, I would drown myself for the love of a guinea-hen, I would change my humanity with a baboon. (*«Отелло»*, I, 3.) [↑](#footnote-ref-138)
144. … thou hast set me on the rack. (*«Отелло»*, III, 3; перевод М. М. Морозова.) [↑](#footnote-ref-139)
145. Farewell the tranquil mind! farewell content:

     Farewell the plumed troop, and the big wars.

     That make ambition virtue! O, farewell!

     Farewell the neighing steed, and the shrill trump,

     The spirit-stirring drum, the ear-piercing life,

     The royal banner, and all quality,

     Pride, pomp, and circumstance of glorious war!

     And, О ye mortal engines, whose rude throats

     The immortal Jove’s dread clamours counterfeit,

     Farewell! Othello’s occupation’s gone! (*«Отелло»*, I, 3.) [↑](#footnote-ref-140)
146. I fetch my life and being

     From men of royal siege. (*«Отелло»*, I, 2.) [↑](#footnote-ref-141)
147. The tyrant custom, most grave senators,

     Hath made the flinty and steel couch of war

     My thrice-driven bed of down. (*«Отелло»*, I, 3.) [↑](#footnote-ref-142)
148. … of the Cannibals, that each other eat,

     The Anthropophagi, and men whose heads

     Do grow beneath their shoulders. (*«Отелло»*, I, 3.) [↑](#footnote-ref-143)
149. Like to the Pontic sea,

     Whose icy current and compulsive course

     Ne’er feels retiring ebb, but keeps due on

     To the Propontlc and the Hellespont:

     Even so my bloody thoughts, with violent pace

     Shall ne’er look back, ne’er ebb to humble love,

     Till that a capable and wide revenge Swallow them up. (*«Отелло»*, III, 3.) [↑](#footnote-ref-144)
150. So will I turn her virtue into pitch;

     And out of her own goodness make the net

     That shall enmesh them all. (*«Отелло»*, II, 3; перевод М. М. Морозова.) [↑](#footnote-ref-145)
151. … drown thyself! drown cats and blind puppies! (*«Отелло»*, I, 3.) [↑](#footnote-ref-146)
152. … as prime as goats, as hot as monkeys,

     As salt as wolves in pride… (*«Отелло»*, III, 3; перевод М. М. Морозова.) [↑](#footnote-ref-147)
153. Lie with her! lie on her! — We say lie on her, when they belie her. — Lie with her! that’s fulsome. — Handkerchief — confessions — handkerchief! — To confess, and be hang’d for his labour — first, to be hang’d, and then to confess. — I tremble at it. Nature would not invest herself in such shadowing passion without some instruction. It is not words that shake me thus; — pish! — noses, ears, and lips. — It’s possible? — Confess — handkerchief? — О devil! (*«Отелло»*, IV, 1; перевод М. М. Морозова.) [↑](#footnote-ref-148)
154. «Считай меня козлом…» (*«Отелло»*, III, 3; перевод М. М. Морозова.) [↑](#footnote-ref-149)
155. You are welcome, sir, to Cyprus. — Goats and monkeys! (*«Отелло»*, IV, 1.) [↑](#footnote-ref-150)
156. *Spurgeon C*. Shakespear Imagery, Cambridge, 1935. [↑](#endnote-ref-8)
157. I had rather be a toad

     And live upon the vapour of a dungeon… (*«Отелло»*, III, 3.) [↑](#footnote-ref-151)
158. The fountain from the which my current runs,

     Or else dries up; to be discarded thence!

     Or keep it as a cistern lor foul toads

     To knot and gender ini (*«Отелло»*, IV, 2.) [↑](#footnote-ref-152)
159. As little a web as this will ensnare as great a fly as Cassio. (*«Отелло»*, II, 1.) [↑](#footnote-ref-153)
160. DESDEMONA

     1 hope my noble lord esteems me honest.

     OTHELLO

     O, ay; as summer’s flies are in the shambles,

     That quicken even with blowing. (*«Отелло»*, IV, 2.) [↑](#footnote-ref-154)
161. As flies to wanton boys, are we to the gods,

     They kill us for their sport. (*«Король Лир»*, IV, 1.) [↑](#footnote-ref-155)
162. Thou, nature, art my goddess; to thy law

     My services are bound. (*«Король Лир»*, I, 2.) [↑](#footnote-ref-156)
163. ‘Tis in ourselves that we are thus or thus. (*«Отелло»*, I, 3.) [↑](#footnote-ref-157)
164. … Heaven is my judge, not I for love and duty, But seeming so, for my peculiar end. (*«Отелло»*, I, 1; перевод М. М. Морозова.) [↑](#footnote-ref-158)
165. I follow him to serve my turn upon him. (*«Отелло»*, I, 1; перевод М. М. Морозова.) [↑](#footnote-ref-159)
166. My parts, my title, and my perfect soul

     Shall manifest me rightly. (*«Отелло»*, I, 2.) [↑](#footnote-ref-160)
167. Good night, good night: heaven me such usage send,

     Not to pick bad from bad, but by bad mend! (*«Отелло»*, IV, 3; перевод М. М. Морозова.) [↑](#footnote-ref-161)
168. Ay, let her rot, and pehish, and be damn’d to-night, for she shall not live: no, my heart is turn’d to stone; I strike it, and It hurts my hand. — O, the world hath not a sweeter creature; she might lie by an emperor’s side, and command his tasks. […] Hang her! I do but say what she is: so delicate with her needle! An admirable musician! […] I will chop her into messes. (*«Отелло»*, IV, 1.) [↑](#footnote-ref-162)
169. … on old black ram

     Is tupping your white ewe. (*«Отелло»*, I, 1.) [↑](#footnote-ref-163)
170. … you’ll have your daughter cover’d with a Barbary horse; you’ll have your nephews neigh to you; you’ll have coursers for cousins, and gennets for germans. (*«Отелло»*, I, 1.) [↑](#footnote-ref-164)
171. … your daughter and the Moor are now making the beast with two backs. (*«Отелло»*, I, 1.) [↑](#footnote-ref-165)
172. … in spite of nature,

     Of years, of country, credit, everything —

     To fell in love with what she fear’d to look on! (*«Отелло»*, I, 3.) [↑](#footnote-ref-166)
173. That I did love Moor to live with him,

     My downright violence and storm of fortunes

     May trumpet to the world. (*«Отелло»*, I, 3.) [↑](#footnote-ref-167)
174. *Heine H*. Shakespeares Mädchen und Frauen mit Erläuterungen. Leipzig, 1839. [↑](#endnote-ref-9)
175. … the wine she drinks is made of grapes: if she had been blest, she would never have loved the Moor. […] Didst thou not see her paddle with the palm of his hand? […] They met so near with their lips, that their breaths embraced together. (*«Отелло»*, II, 1.) [↑](#footnote-ref-168)
176. *Speaight R*. Natury in Shakespearian Tragedy. London, 1955. [↑](#endnote-ref-10)
177. She that, so young, could give out such a seeming… (*«Отелло»*, III, 3.) [↑](#footnote-ref-169)
178. His bed Shall seem a school, his board a shrift. (*«Отелло»*, III, 3.) [↑](#footnote-ref-170)
179. … perfection so could err Against all rules of nature. (*«Отелло»*, I, 3; перевод М. М. Морозова.) [↑](#footnote-ref-171)
180. And yet, how nature erring from itself… (*«Отелло»*, III, 3; перевод М. М. Морозова.) [↑](#footnote-ref-172)
181. Look to her, Moor, if thou hast eyes to see:

     She has deceived her father, may do thee. (*«Отелло»*, I, 3.) [↑](#footnote-ref-173)
182. OTHELLO

     Why, what art you?

     DESDEMONA

     Your wife, my lord; your true And loyal wife.

     OTHELLO

     Come, swear it, damn thyself;

     Lest, being like one of heaven, the devils themselves

     Should fear to seize thee: therefore be double-damn’d,

     Swear thou art honest

     DESDEMONA

     Heaven doth truly know it.

     OTHELLO

     Heaven truly knows, that thou art false as hell. (*«Отелло»*, IV, 2; перевод М. М. Морозова.) [↑](#footnote-ref-174)
183. You, mistress,

     That have the office opposite to Saint Peter,

     And keep the gate of hell! (*«Отелло»*, IV, 2; перевод М. М. Морозова.) [↑](#footnote-ref-175)
184. … when we shall meet at count,

     This look of thine will hurl my soul from heaven,

     And fiends will snatch at it. (*«Отелло»*, V, 2; перевод М. М. Морозова.) [↑](#footnote-ref-176)
185. … thou young and rose-lipp’d cherubin,

     Ay, there, look grimrn as hell! (*«Отелло»*, IV, 2.) [↑](#footnote-ref-177)
186. Behold yond simpering dame,

     Whose face between her fork presages snow,

     That minces virtue, and does shake the head

     To hear of pleasure’s name, —

     The fitchew nor the soiled horse goes to’t

     With a more riotous appetite.

     Down from the waist they are Centaurs,

     Though women all above:

     But to the girdle do the gods inherit,

     Beneath is all the fiends’;

     There’s hell, there’s darkness, there’s sulphurous pit,

     Burning, scalding, stench, consumption. (*«Король Лир»*, IV, 6.) [↑](#footnote-ref-178)
187. Keep up your bright swords, for the dew will rust them. (*«Отелло»*, I, 2.) [↑](#footnote-ref-179)
188. … to be once In doubt

     Is once to be resolv’d. (*«Отелло»*, III, 3; перевод М. М. Морозова.) [↑](#footnote-ref-180)
189. And say besides, that In Aleppo once.

     Where a malignant and a turband Turk

     Beat a Venitian and traduc’d the state

     I took by th ‘throat the circumcised dog,

     And smote him — thus. (*«Отелло»*, V, 2.) [↑](#footnote-ref-181)
190. DESDEMONA

     Wouldst thou do such a deed for all the world?

     EMILIA

     Why, would not you?

     DESDEMONA No, by this heavenly light!

     EMILIA

     Nor I neither by tills heavenly light; I might do it as well in the dark.

     DESDEMONA

     Wouldst thou do such a deed for all the world?

     EMILIA

     The world is a huge thing: it is a great price for a small vice. (*«Отелло»*, IV, 3.) [↑](#footnote-ref-182)
191. KING LEAR. Dost thou call me fool, boy?

     FOOL. All thy other titles thou hast given away; that thou wast born with. (*«Король Лир»*, I, 4.) [↑](#footnote-ref-183)
192. {334} *Grandville-Barker H*. Prefaces to Shakespeare. London 1945. [↑](#endnote-ref-11)
193. *Speaight R*. Natury in Shakespearian Tragedy. London, 1955. [↑](#endnote-ref-12)
194. «Театральный эксперимент». [↑](#footnote-ref-184)
195. *Ionesko E*. Expériense du théâtre // Nouvelle Revue Française. 1958. February. [↑](#endnote-ref-13)
196. Имеется в виду пьеса Сартра «За запертой дверью». [↑](#footnote-ref-185)
197. Беккет, «Эндшпиль» (здесь и далее цитируется в переводе Е. Суриц). [↑](#footnote-ref-186)
198. Раздел математики, «теория соединений». [↑](#footnote-ref-187)
199. «Небожественная комедия», пьеса Зигмунта Красиньского. [↑](#footnote-ref-188)
200. Персонаж «Небожественной комедии» Красиньского. [↑](#footnote-ref-189)
201. То есть ее законы проистекали бы из самой ее природы. [↑](#footnote-ref-190)
202. *Kołakowski L*. Kapłan i błazen […] // Twórczość. 1959. № 10. [↑](#endnote-ref-14)
203. This cold night will turn us all to fools and madmen. (*«Король Лир»*, III, 4.) [↑](#footnote-ref-191)
204. GLOSTER

     When shall I come to the top of that same hill?

     EDGAR

     You do climb up it now; look how we labour.

     GLOSTER

     Methinks the ground is even!

     EDGAR

     Horrible steep:

     Hark! do you hear the sea?

     GLOSTER

     No, truly. (*«Король Лир»*, IV, 6.) [↑](#footnote-ref-192)
205. Give me your hand: — you are now within a foot

     Of the extreme verge: for all beneath the moon

     Would I not leap upright (*«Король Лир»*, IV, 6.) [↑](#footnote-ref-193)
206. GLOSTER But have I fall’n, or no?

     EDGAR

     From the dread summit of this chalky bourn.

     Look up a-height; the shrill-gorg’d lark so far

     Cannot be seen or heard: do but look up. (*«Король Лир»*, IV, 6.) [↑](#footnote-ref-194)
207. Сажень — 2,134 м. [↑](#footnote-ref-195)
208. Ср. анализ этой сцены в весьма новаторском исследовании элементов гротеска в «Короле Лире» (понятого, впрочем, несколько иначе, нежели в моем очерке): *Wilson Knight G*. «King Lear» and the Comedy of the Grotesque // Wilson Knight G. The Wheel of Fire. London, 1949. [↑](#endnote-ref-15)
209. Вечный человек *(от англ.)*. [↑](#footnote-ref-196)
210. Теодицея — богооправдание, философские попытки освободить Бога от упреков в существовании зла и несправедливости. [↑](#footnote-ref-197)
211. O you mighty gods!

     This world I do renounce, and, In your sights,

     Shake patiently my great affliction off:

     If I could bear it longer, and not fall

     To quarrel with your great opposeless wills,

     My snuff and loathed part of nature should

     Burn itself out. If Edgar live, o, bless him! (*«Король Лир»*, IV, 6.) [↑](#footnote-ref-198)
212. … had he been where he thought,

     By this had thought been past (*«Король Лир»*, IV, 6.) [↑](#footnote-ref-199)
213. … henceforth I’ll bear

     Affliction till It do cry out Itself

     ‘Enough, enough’, and die. (*«Король Лир»*, IV, 6.) [↑](#footnote-ref-200)
214. No further, sir; a man may rot even here. (*«Король Лир»*, V, 2.) [↑](#footnote-ref-201)
215. Men must endure

     Their going hence, even as their coming hither.

     Ripeness Is all. (*«Король Лир»*, V, 2.) [↑](#footnote-ref-202)
216. Перевод И. Кузнецовой. [↑](#footnote-ref-203)
217. This great world shall so wear out to nought. (*«Король Лир»*, IV, 6.) [↑](#footnote-ref-204)
218. (*«Король Лир»*, IV, 2.) [↑](#footnote-ref-205)
219. KING LEAR

     Doth any here know me? — Why, this is not Lear:

     Doth Lear walk thus? speak thus? […]

     Who Is It that can tell me who I am?

     FOOL

     Lear’s shadow. (*«Король Лир»*, I, 4.) [↑](#footnote-ref-206)
220. KING LEAR What art thou?

     KENT

     A man, sir. (*«Король Лир»*, I, 4.) [↑](#footnote-ref-207)
221. And with presented nakedness out-face

     The winds and persecutions of the sky. (*«Король Лир»*, II, 3.) [↑](#footnote-ref-208)
222. I’the last night’s storm I such a fellow saw;

     Which made me think a man a worm. (*«Король Лир»*, IV, 1.) [↑](#footnote-ref-209)
223. *Falkiewicz A*. Eksperyment teatralny lat peldziesiatych // «Dialog» № 9 Warszawa 1959. [↑](#footnote-ref-210)
224. *Falkiewicz A*. Eksperyment teatralny lat pięćdziesiątych (3) // Dialog. 1959. № 10. [↑](#endnote-ref-16)
225. О gods! Who is’t can say ‘I am at the worst’?

     I am worse than e’er I was.

     And worse I may be yet; the worst is not

     So long as we can say ‘This Is the worst.’ (*«Король Лир»*, IV, 1.) [↑](#footnote-ref-211)
226. ‘Tis the times’ plague, when madmen lead the blind. (*«Король Лир»*, IV, 1.) [↑](#footnote-ref-212)
227. С. Беккет «Эндшпиль». [↑](#footnote-ref-213)
228. we came crying hither […]

     When we are born, we cry that we are come

     To this great stage of fools. (*«Король Лир»*, IV, 6.) [↑](#footnote-ref-214)
229. By Jupiter, I swear, no.

     By Juno, I swear, ay. (*«Король Лир»*, II, 4.) [↑](#footnote-ref-215)
230. By the kind gods, ‘tis most ignobly done

     To pluck me by the beard. (*«Король Лир»*, III, 7.) [↑](#footnote-ref-216)
231. As flies to wanton boys, are we to the gods:

     They kill us for their sport. (*«Король Лир»*, IV, 1.) [↑](#footnote-ref-217)
232. С. Беккет «Эндшпиль». [↑](#footnote-ref-218)
233. KING LEAR Read.

     GLOSTER

     What! with the case of eyes? […]

     KING LEAR

     What? art mad? A man may see how this world goes with no eyes.

     Look with thine ears. (*«Король Лир»*, IV, 6.) [↑](#footnote-ref-219)
234. *Camus A*. Le mythe de Sisyphe. Paris, 1942. [↑](#endnote-ref-17)
235. Frateretto calls me, and tells me Nero is an angler in the lake of darkness. Pray, innocent, and beware the foul fiend. […] The foul fiend bites my back […] Pur! the cat is gray! (*«Король Лир»*, III, 6.) [↑](#footnote-ref-220)
236. KING LEAR

     … come, come; I am a king!

     My masters, know you that?

     GENTLEMAN

     You are a royal one, and we obey you.

     KING LEAR

     Then there’s life In’t Nay, and you get It, you shall get it by running. Sa, sa, sa, sa. (*«Король Лир»*, IV, 6.) [↑](#footnote-ref-221)
237. No rescue? What, a prisoner? I am even

     The natural fool of fortune. (*«Король Лир»*, IV, 6.) [↑](#footnote-ref-222)
238. Комедийно-сатирическое представление во французском театре XV – XVI веков, разновидность *фарса*. [↑](#footnote-ref-223)
239. FOOL Prithee, nuncle, keep a schoolmaster that can teach thy fool to lie: I would fain learn to lie.

     KING LEAR. An you lie, sirrah, we’ll have you whlpp’d.

     FOOL. I marvel what kin thou and thy daughters are: they’ll have me whipp’d for speaking true, thou’lt have me whlpp'd for lying; and sometimes I am whipp’d for holding my peace. I had rather be any kind o’thing than a fool; and yet I would not be thee, nuncle; thou hast pared thy wit o’both sides, and left nothing i’th’middle. (*«Король Лир»*, I, 4.) [↑](#footnote-ref-224)
240. KING LEAR. Dost thou call me fool, boy?

     FOOL. All thy other titles thou hast given away; that thou wast born with.

     KENT. This Is not altogether fool, my lord.

     FOOL No, faith, lords and great men will not let me; if I had a monopoly out, they would have part on’t, and ladies too: they will not let me have all tool to myself, they’ll be snatching. (*«Король Лир»*, I, 4.) [↑](#footnote-ref-225)
241. Второстепенные элементы живописной композиции. Здесь — излишние подробности. [↑](#footnote-ref-226)
242. *Kołakowski L*. Kapłan i błazen… // «Twórczóść» № 10 Warszawa 1959. [↑](#footnote-ref-227)
243. *Kołakowski L*. Kapłan i błazen […] // Twórczość. 1959. № 10. [↑](#endnote-ref-18)
244. FOOL. Give me an egg, nunde, and I’ll give thee two crowns.

     KING LEAR. What two crowns shall they be?

     FOOL. Why, after I have cut the egg rth’middle and eat up the meat, the two crowns of the egg. When you dovest thy crown rth’middle, and gavest away both parts, thou borest thine ass on thy back o’er the dirt. […] now thou art an 0 without a figure: I am better than thou art now; I am a fool, thou art nothing. (*«Король Лир»*, I, 4.) [↑](#footnote-ref-228)
245. When usurers tell their gold l’the field;

     And bawds and whores do churches build;

     Then shall the realm of Albion

     Come to great confusion:

     Then comes the time, who lives to see’t,

     That going shall be us’d with feet. (*«Король Лир»*, III, 2.) [↑](#footnote-ref-229)
246. *Редукцио ад абсурдум* — доведение до нелепости *(лат.)*, (как способ доказательства). [↑](#footnote-ref-230)
247. KING LEAR. О, me! my heart, my rising heart! — but, down!

     FOOL Cry to It, nunde, as the cockney did to the eels when she put’em i’the paste alive; she knapp’d em o’the coxcombs with a stick, and cried: ‘Down, wantons, down!’ ‘Twas her brother that, in pure kindness to his horse, butter’d his hay. (*«Король Лир»*, II, 4.) [↑](#footnote-ref-231)
248. (*«Король Лир»*, III, 6.) [↑](#footnote-ref-232)
249. … they told me I was every thing; ‘tis a lie — I am not ague-proof. (*«Король Лир»*, IV, 6.) [↑](#footnote-ref-233)
250. … saucy llctors

     Will catch at us, like strumpets, and scald rhymers

     Ballad us out o’tune: the quick comedians

     Extemporally will stage us, and present

     Our Alexandrian revels. (*«Антоний и Клеопатра»*, V, 2; здесь и далее цитируется в переводе Мих. Донского.) [↑](#footnote-ref-234)
251. … you shall see in him

     The triple pillar of the world transform’d

     Into a strumpet’s fool; behold and see. (*«Антоний и Клеопатра»*, I, 1.) [↑](#footnote-ref-235)
252. CLEOPATRA

     If It be love Indeed, tell me how much.

     ANTHONY

     There’s beggary in the love that can be reckon’d.

     CLEOPATRA

     I’ll set a bourn how far to be belov’d.

     ANTHONY

     Then must thou needs find out new heaven, new earth. (*«Антоний и Клеопатра»*, I, 1.) [↑](#footnote-ref-236)
253. Let Rome in Tiber melt, and the ‘wide arch

     Of the ranged empire fall! Here is my space.

     Kingdoms are clay; our dungy earth alike

     Feeds beast as man. The nobleness of life

     Is to do thus. (*«Антоний и Клеопатра»*, I, 1.) [↑](#footnote-ref-237)
254. Здесь и сейчас *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-238)
255. Then, world, thou hast a pair of chaps, no more;

     And throw between them all the food thou hast,

     They’ll grind the one the other. (*«Антоний и Клеопатра»*, III, 5.) [↑](#footnote-ref-239)
256. Thy biddings have been done; and every hour,

     Most noble Caesar, shalt thou have report

     How’tis abroad. (*«Антоний и Клеопатра»*, I, 4.) [↑](#footnote-ref-240)
257. His face was as the heavens, and therein stuck

     A sun and moon which kept their course, and lighted

     The little O, the earch. (*«Антоний и Клеопатра»*, V, 2.) [↑](#footnote-ref-241)
258. ENOBARBUS

     A’bears the third part of the world […]

     MENAS

     The third part, then, is drunk. (*«Антоний и Клеопатра»*, II, 7.) [↑](#footnote-ref-242)
259. Ah! this thou shouldst have done,

     And not have spoke on’t! In me ‘tis villainy;

     In thee’t had been good service. (*«Антоний и Клеопатра»*, II, 7.) [↑](#footnote-ref-243)
260. ‘Tis paltry to be Caesar; […]

     … and it is great

     To do that thing that ends all other deeds;

     Which shackles accidents, and bolts up change,

     Which sleeps, and never palates more the dug,

     The beggar’s nurse and Caesar’s. (*«Антоний и Клеопатра»*, V, 2.) [↑](#footnote-ref-244)
261. You have deserved nobly of your country, and you have not deserved nobly. […] You have been a scourge to her enemies, you have been a rod to her friends; you have not, indeed, loved the common people. (*«Кориолан»*, II, 3; здесь и далее цитируется в переводе Ю. Корнеева.) [↑](#footnote-ref-245)
262. Брехт готовил постановку «Кориолана», точнее — его адаптацию. В его подходе к этой трагедии было много дидактики. Брехт усматривал в ней драму народа, преданного фашиствующим вождем. См.: «Studium pierwszej sceny “Koriolana”», «Dialektyka w teatrze» // Dialog. 1957. № 2. [↑](#endnote-ref-19)
263. Плутарх «Сравнительные жизнеописания». (Здесь и далее цитируется в переводе С. Маркиша.) [↑](#footnote-ref-246)
264. Доблесть *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-247)
265. Плутарх, цит. произведение. [↑](#footnote-ref-248)
266. FIRST CITIZEN

     You are all resolved rather to die than to famish?

     ALL

     Resolved! Resolved!

     FIRST CITIZEN

     First, you know Caius Marclus Is chief enemy to the people. (*«Кориолан»*, I, 1.) [↑](#footnote-ref-249)
267. The leanness that afflicts us, the object of our misery is as an inventory to particularize their abundance; our sufferance is a gain to them. […] They suffer us to famish, and their store-houses cramrrfd with grain; make edicts for usury, to support usurers; repeal daily any wholesome act established against the rich, and provide more piercing statutes daily to chain up and restrain the poor. If the wars eat us not up, they will. (*«Кориолан»*, I, 1.) [↑](#footnote-ref-250)
268. For your wants,

     Your suffering in this dearth, you may as well

     Strike at the heaven with your staves as lift them

     Against the Roman state. […]

     … for the dearth,

     The gods, not the patricians, make it; and

     Your knees to them, not arms, must help. (*«Кориолан»*, I, 1.) [↑](#footnote-ref-251)
269. Разделение надвое *(греч.)* — способ классификации. [↑](#footnote-ref-252)
270. Французские экономисты 2‑й половины XVIII в., признававшие землю и земледелие единственными источниками богатства, а земледельческий труд — единственно производительным трудом. [↑](#footnote-ref-253)
271. Все три цитаты взяты из книги Станислава Оссовского «Struktura klasowa w społecznej świadomości» (Łódź, 1957). Оссовски выделяет три основные схемы классовой структуры: дихотомическая, градационная и функциональная. Он приводит басню Агриппы, но не говорит о ее роли в «Кориолане». [↑](#endnote-ref-20)
272. What’s the matter, you dissentious rogues,

     That, rubbing the poor itch of your opinion,

     Make yourselves scabs? (*«Кориолан»*, I, 1.) [↑](#footnote-ref-254)
273. You are plebeians

     If they be senators; and they are no less,

     When, both your voices blended, the greatest taste

     Most palates theirs. They choose their magistrate:

     And such a one as he, who puts his ‘shall’,

     His popular ‘shall’, against a graver bench

     Than ever frown’d in Greece. (*«Кориолан»*, III, 1.) [↑](#footnote-ref-255)
274. What would you have, you curs,

     What like nor peace nor war? the one affrights you,

     The other makes you proud. […]

     Who deserves greatness.

     Deserves your hate. […]

     Trust ye?

     With every minute you do change a mind

     And call him noble that was now your hate. […]

     … in these several place of the city

     You cry against the noble senate, who,

     Under the gods, keep you in awe, which else

     Would feed on one another? (*«Кориолан»*, I, 1.) [↑](#footnote-ref-256)
275. … thus we debase

     The nature of our seats, and make the rabble

     Call our cares fears; which will in time

     Break ope the locks o’the senate, and bring in

     The crows to peck the eagles. (*«Кориолан»*, III, 1.) [↑](#footnote-ref-257)
276. The Volsces have much corn; take these rats thither

     To gnaw their garners. (*«Кориолан»*, I, 1.) [↑](#footnote-ref-258)
277. FIRST SOLDIER

     Fool hardiness; not I.

     SECOND SOLDIER

     Nor I.

     THIRD SOLDIER

     See, they have shut him in.

     ALL

     To the pot, I warrant him. (*«Кориолан»*, I, 4.) [↑](#footnote-ref-259)
278. FIRST ROMAN. This will I carry to Rome.

     SECOND ROMAN. And I this.

     THIRD ROMAN. A murrain on’t! I took this for silver. (*«Кориолан»*, I, 5.) [↑](#footnote-ref-260)
279. See here these movers that do prize their hours

     At a crack’d drachma! Cushions, leaden spoons,

     Irons of a doit, doublets that hangmen would

     Bury with those that wore them, these base slaves,

     Ere yet the fight be done, pack up: down with them!

     And hark, what noise the general makes! (*«Кориолан»*, I, 5.) [↑](#footnote-ref-261)
280. … forth he goes,

     Like to a harvest-man that’s task’d to mow

     Or all, or lose his hire. (*«Кориолан»*, I, 3.) [↑](#footnote-ref-262)
281. A carbuncle entire, as big as thou art,

     Were nor so rich a jewel. Thou wast a soldier

     Even to Catos wish, not fierce and terrible

     Only in strokes; but, with thy grim looks and

     The thunder-Hke percussion of thy sounds,

     Thou madest thine enemies shake, as if the world

     Were feverous and did tremble. (*«Кориолан»*, I, 4.) [↑](#footnote-ref-263)
282. I do not know what witchcraft’s in him, but

     Your soldiers use him as the grace Tore meat. (*«Кориолан»*, IV, 7.) [↑](#footnote-ref-264)
283. … but for our gentlemen,

     The common file — a plague! — tribunes for them! —

     The mouse ne’er shunn’d the cat as they did budge

     From rascals worse than they. (*«Кориолан»*, I, 6.) [↑](#footnote-ref-265)
284. Condemning some to death, and some to exile;

     Ransoming him, or pitying, threatening the other;

     Holding Corioli in the name of Rome,

     Even like a fawning greyhound in the leash,

     To let him slip at will. (*«Кориолан»*, I, 6.) [↑](#footnote-ref-266)
285. Ah, my dear,

     Such eyes the widows in Corioli wear,

     And mothers that lack sons. (*«Кориолан»*, II, 1.) [↑](#footnote-ref-267)
286. AUFIDIUS

     The town is taen!

     FIRST SOLDIER

     ‘Twill be deliver’d back on good condition.

     AUFIDIUS

     Condition! —

     I would I were a Roman; for I cannot,

     Being Volsce, be that I am. — Condition!

     What good condition can a treaty find

     I’ the part that is at mercy? (*«Кориолан»*, I, 10.) [↑](#footnote-ref-268)
287. … the bleared sights

     Are spectacled to see him: your prattling nurse

     Into a rapture lets her baby cry

     While she chats him: the kitchen malkin pins

     Her richest lockram ‘bout her reechy neck,

     Clamb’ring the walls to eye him: stalls, bulki, windows

     Are smother’d up, leads fill’d… (*«Кориолан»*, II, 1.) [↑](#footnote-ref-269)
288. You would be another Penelope; yet, they say, all the yarn she spun in Ulisses’ absence did but fill Ithaca full of moths. (*«Кориолан»*, I, 3.) [↑](#footnote-ref-270)
289. I had rather had eleven die nobly for their country than one voluptuously surfeit out of action. (*«Кориолан»*, I, 3.) [↑](#footnote-ref-271)
290. VALERIA. O’ my word, the father’s son: I’ll swear ‘tis a very pretty boy. O’ my thruth, I looked upon him o’Wednesday halt an hour together: he has such a confirmed countenance. I saw him run after a gilded butterfly; and when he caught it, he let it go again; and after it again; and over and over he comes, and up again; catch’d it again: or whether his fell enraged him, or how ‘twas, he did so set his teeth, and tear it; O! I warrant, how he mammocked it!

     VOLUMNIA. One on’s father’s moods.

     VALERIA. Indeed, la, ‘tis a noble child. (*«Кориолан»*, I, 3.) [↑](#footnote-ref-272)
291. But how if that fly had a father and a mother?

     How would he hang his slender gilded wings

     And buzz lamenting doings in the air! (*«Тит Андроник»*, III, 2; цитируется в переводе А. Курошевой.) [↑](#footnote-ref-273)
292. … now it lies you on to speak

     To the people; not by your own Instruction,

     Nor by the matter which your heart prompts you,

     But with such words that are but rooted in

     Your tongue, though but bastards […]

     Now, this no more dishonours you at all

     Than to take in a town with gentle words,

     Which else would put you to your fortune, and

     The hazard of much blood. (*«Кориолан»*, III, 2.) [↑](#footnote-ref-274)
293. Rome and her rats are at the point of battle:

     The one side must have bale. (*«Кориолан»*, I, 1.) [↑](#footnote-ref-275)
294. For the mutable, rank-scented meiny, let them

     Regard me as I do not flatter, and

     Therein behold themselves. (*«Кориолан»*, III, 1.) [↑](#footnote-ref-276)
295. It hath been taught us from the primal state,

     That he which is was wish’d until he were;

     And the ebb’d man, ne’er lov’d till ne’er worth love,

     Comes dear’d by being lack’d. This common body,

     Like to a vagabond flag upon the stream,

     Goes to and back, lackeying the varying tide,

     To rot itself with motion. (*«Антоний и Клеопатра»*, I, 4.) [↑](#footnote-ref-277)
296. *Spenser T. J. В*. Shakespeare and the Elizabethan Romans // Shakespeare Survey. 1957. № 10. [↑](#endnote-ref-21)
297. You are ambitious for poor knaves’ caps and legs: you wear out a good wholesome forenoon in hearing a cause between an orange-wife and a torset-seller, and then rejourn the controversy of three-pence to a second day of audience. When you are hearing a matter between party and party, if you chance to be pinch’d with the colic, you make faces like mummers, set up the bloody flag against all patience, and, in roaring for a chamber-pot, dismiss the controversy bleeding, the more entangled by your hearing… (*«Кориолан»*, II, 1.) [↑](#footnote-ref-278)
298. BRUTUS. Good or bad?

     MENENIUS. Not according to the prayer of the people, for they love not Marcius.

     SICINIUS. Nature leaches beasts to know their friends. (*«Кориолан»*, II, 1.) [↑](#footnote-ref-279)
299. To the Capitol, come;

     We will be there before the stream o’the people;

     And this shall seem, as partly ‘tis, their own,

     Which we have goaded onward. (*«Кориолан»*, II, 3.) [↑](#footnote-ref-280)
300. We charge you, that you have contriv’d to take

     From Rome all season’d office, and to wind

     Yourself into a power tyrannical;

     For which you are a traitor to the people. (*«Кориолан»*, III, 3.) [↑](#footnote-ref-281)
301. BRUTUS

     There’s no more to be said, but he is banlsh’d, As enemy to the people and his country: It shall be so.

     CITIZENS

     It shall be so, it shall be so. (*«Кориолан»*, III, 3.) [↑](#footnote-ref-282)
302. … those cold ways,

     That seem like prudent helps, are very poisonous

     Where the disease is violent. — Lay hands upon him

     And bear him to the rock. (*«Кориолан»*, III, 1.) [↑](#footnote-ref-283)
303. Do not cry havoc, where you should but hunt

     With modest warrant. […]

     And what is left, to lose it by his country,

     Were to us all, that do’t and suffer it,

     A brand to the end o’the world. […]

     The service of the foot

     Being once gangren’d, is not then respected

     For what before it was? […]

     Proceed by process. (*«Кориолан»*, III, 1.) [↑](#footnote-ref-284)
304. Noble tribunes,

     It is the humane way: the other course

     Will prove too bloody, and the end of it

     Unknown to the beginning. (*«Кориолан»*, III, 1.) [↑](#footnote-ref-285)
305. Noble Menenius,

     Be you, then, as the peoples officer. —

     Masters, lay down your weapons. (*«Кориолан»*, III, 1.) [↑](#footnote-ref-286)
306. Go not home. (*«Кориолан»*, III, 1.) [↑](#footnote-ref-287)
307. SICINIUS

     What is the city but the people?

     CITIZENS

     True.

     The people are the city.

     BRUTUS

     By the consent of all, we are establish’d

     The people’s magistrates.

     CITIZENS

     You so remain. (*«Кориолан»*, III, 1.) [↑](#footnote-ref-288)
308. Despising

     For you, the city, thus I turn my back:

     There is a world elsewhere. (*«Кориолан»*, III, 3.) [↑](#footnote-ref-289)
309. THIRD SERVING-MAN. Where dwell’st thou?

     CORIOLANUS. Under the canopy!

     THIRD SERVING-MAN. Under the canopy?

     CORIOLANUS. Ay.

     THIRD SERVING-MAN. Where’s that?

     CORIOLANUS. I’the city of kites and crows.

     THIRD SERVING-MAN. I’thcity of kites and crows! — What an ass it is! — Then thou dwell’st with daws too?

     CORIOLANUS. No, I serve not thy master. (*«Кориолан»*, IV, 5.) [↑](#footnote-ref-290)
310. His nature is too noble for the world. (*«Кориолан»*, III, 1.) [↑](#footnote-ref-291)
311. You speak o’the people,

     As if you were a god to punish, not

     A man of their infirmity. (*«Кориолан»*, III, 1.) [↑](#footnote-ref-292)
312. I offend to awaken his regard

     For s private friends: his answer to me was,

     He could not stay to pick them in a pile

     Of noisome musty chaff: he said ‘twas folly,

     For one poor grain or two, to leave unburnt,

     And still to nose the offence. (*«Кориолан»*, V, 1.) [↑](#footnote-ref-293)
313. Like a dull actor now,

     I have forgot my part… (*«Кориолан»*, V, 3.) [↑](#footnote-ref-294)
314. But out, affection!

     All bond and privilege of nature, break!

     Let it be virtuous to be obstinate. […]

     I melt, and am not

     Of stronger earth then others. —

     My mother bows;

     As If Olympus to a molehill should

     In supplication nod: and my young boy

     Hath an aspect of intercession, which

     Great nature cries: ‘Deny not’. (*«Кориолан»*, V, 3.) [↑](#footnote-ref-295)
315. The trumpets, sackbuts, psalteries, and fifes,

     Tambors, and cymbals, and the shouting Romans,

     Make the sun dance. Hark you! (*«Кориолан»*, V, 4.) [↑](#footnote-ref-296)
316. He loves your people:

     But tie him not te be their bedfellow. (*«Кориолан»*, II, 2.) [↑](#footnote-ref-297)
317. Ср.: *Wilson Knight G*. The Sovereign Flower. London, 1959. [↑](#endnote-ref-22)
318. May all to Athens back again repair,

     And think no more of this night’s assidents

     But as the fierce vexation of a dream. (*«Сон в летнюю ночь»*, IV, I; здесь и далее цитируется в переводе Т. Щепкиной-Куперник.) [↑](#footnote-ref-298)
319. Mislead night-wanderers, laughing at their harm. (*«Сон в летнюю ночь»*, II, I.) [↑](#footnote-ref-299)
320. В русском переводе трагедии — «дух воздуха». Но по-английски это может означать и «веселый дух». [↑](#footnote-ref-300)
321. Sometime a horse I’ll be, sometime a hound,

     A hog, a headless bear, sometime a fire;

     And neigh, and bark, and grunt, and roar, and burn,

     Like horse, hound, hog, bear, fire, at even turn. (*«Сон в летнюю ночь»*, III, 1.) [↑](#footnote-ref-301)
322. Their sense thus weak, lost with their fears thus strong

     Made senselees things begin to do them wrong;

     For briers and thorns at their apparel snatch. (*«Сон в летнюю ночь»*, III, 2.) [↑](#footnote-ref-302)
323. I’ll put a girdle round the earth In forty minutes. (*«Сон в летнюю ночь»*, II, 1.) [↑](#footnote-ref-303)
324. What! a plan toward! I’ll be an auditor;

     An actor too perhaps, if I see cause. (*«Сон в летнюю ночь»*, III, 1.) [↑](#footnote-ref-304)
325. Content with Hermia! No; I do repent

     The tedious minutes I with her hawe spent.

     Not Hermia, but Helena I love. (*«Сон в летнюю ночь»*, II, 2.) [↑](#footnote-ref-305)
326. LISAHDER

     I had no jundgment when to her I swore.

     HELENA

     Nor none, in my mind, now you giwe her o’er.

     LISAHDER

     Demetrius loves her, and he loves not you.

     DEMETRIUS

     O Helen! goddess, nymph, perfect, divine!

     To what, my love, shall I compare thine eyne?

     Crystal is muddy. (*«Сон в летнюю ночь»*, III, 2.) [↑](#footnote-ref-306)
327. LISAHDER

     Hang off, thou cat, thou burr! vile thing, let loos

     Or I will shake thee from me like a serpent!

     HERMIA

     Why are you grown so rude? what change is this,

     Sweet love?

     LISAHDER

     Thy love — out, tawny Tartar, out!

     Out, loathed medicine! hated potion, hence! (*«Сон в летнюю ночь»*, III, 2.) [↑](#footnote-ref-307)
328. This is the woman; but not this the man. (*«Сон в летнюю ночь»*, III, 2.) [↑](#footnote-ref-308)
329. HERMIA

     … О me! what news, my lowe?

     Am not you Lysander?

     I am as fair now as I was erewhile. (*«Сон в летнюю ночь»*, III, 2.) [↑](#footnote-ref-309)
330. I do ‘but beg a little changeling boy,

     To be my henchman. (*«Сон в летнюю ночь»*, II, 1.) [↑](#footnote-ref-310)
331. Giwe me that boy, and I will go with thee. (*«Сон в летнюю ночь»*, II, 1.) [↑](#footnote-ref-311)
332. … the bouncing Amazon,

     Your buskin’d mistress and your warrior love… (*«Сон в летнюю ночь»*, II, 1.) [↑](#footnote-ref-312)
333. Good morrow, friends, Saint Valentine is past:

     Begin, these wood-birds but to couple now? (*«Сон в летнюю ночь»*, IV, 1.) [↑](#footnote-ref-313)
334. Newer so weary, newer so in woe,

     Bedabbled with the dew, and forn with briers;

     I can no further crawl, no further go;

     My legs can keep no pace with my desires. (*«Сон в летнюю ночь»*, III, 2.) [↑](#footnote-ref-314)
335. Methinks I see these things with parted eye,

     When everything seems double. (*«Сон в летнюю ночь»*, IV, 1.) [↑](#footnote-ref-315)
336. Things base and vile, holding no quwantity,

     Love can transpose to form and dignity,

     Love looks not with the eyes, but with the mind,

     And therefore is wing’d Cupid painted bling. (*«Сон в летнюю ночь»*, I, 1.) [↑](#footnote-ref-316)
337. {335} Ср.: *Wind E*. Pagan Mysteries in the Renaissance. London, 1968. [↑](#endnote-ref-23)
338. Wings, and no eyes, figure unheedy haste. (*«Сон в летнюю ночь»*, I, 1.) [↑](#footnote-ref-317)
339. HELEHA

     I am your spaniel; and, Demetrius,

     The more you beat me. I will fawn on you:

     Use me but as vour spaniel, spurn me, strike me… (*«Сон в летнюю ночь»*, II, 1.) [↑](#footnote-ref-318)
340. What worser place can I beg in your love […]

     Than to be used as you use your dog? (*«Сон в летнюю ночь»*, II, 1.) [↑](#footnote-ref-319)
341. You spotted with double tongue,

     Thorny hedgehogs, be not seen;

     Newts, and blind-worms, do no wrong;

     Com not near our fairy queen. (*«Сон в летнюю ночь»*, II, 2.) [↑](#footnote-ref-320)
342. Till o’er thier brows death-counterfeiting sleep,

     Mith leaden and batty wings doth creep. (*«Сон в летнюю ночь»*, III, 2.) [↑](#footnote-ref-321)
343. И русских! *(Примечание переводника.)* [↑](#footnote-ref-322)
344. The next thing then she waking looks upon,

     Be it on lion, bear, or wolf, or bull,

     On medding monkey, or on busy ape,

     She shall pursue it with the soul of love… (*«Сон в летнюю ночь»*, II, 1.) [↑](#footnote-ref-323)
345. Be it ounce, or cat, or bear,

     Pard or boar, with bristled hair… (*«Сон в летнюю ночь»*, II, 2.) [↑](#footnote-ref-324)
346. Thou art as wise as thou art beautiful. (*«Сон в летнюю ночь»*, III, 1.) [↑](#footnote-ref-325)
347. TITANIA

     The moon methinks looks with a watery eye;

     And when she weeps, weeps every little flower,

     Lamenting some enforced chastity.

     Tie up my lov’s tongue, bring him silentli. (*«Сон в летнюю ночь»*, III, 1.) [↑](#footnote-ref-326)
348. Things base and vile, holding no quantity,

     Love can transpose to form and dignity. (*«Сон в летнюю ночь»*, I, 1.) [↑](#footnote-ref-327)
349. Come, sit thee down upon this flowery bed,

     While I thy amiable cheek, do coy,

     And stick musk-roses in thy sleek smooth head,

     And kiss thy fair large ears, my gentle joy. (*«Сон в летнюю ночь»*, IV, 1.) [↑](#footnote-ref-328)
350. Буквально — «прихоти» *(исп.)*; знаменитый цикл офортов Франсиско Гойя. [↑](#footnote-ref-329)
351. For she his hairy temples then had rounded

     With coronet of fresh and fragrant flowers. (*«Сон в летнюю ночь»*, IV, 1.) [↑](#footnote-ref-330)
352. Jack shall have Jill;

     Nought shall go ill;

     The man shall have his mare again,

     And all shall be well. (*«Сон в летнюю ночь»*, III, 2.) [↑](#footnote-ref-331)
353. TITANIA

     My Oberon! what visions have I seen!

     Methought I was enamour’d of an ass.

     OBERON

     There lies your love.

     TITANIA.

     How came these things to pass?

     O! how mine eyes do loathe his visage now. (*«Сон в летнюю ночь»*, IV, 1.) [↑](#footnote-ref-332)
354. I hawe had a dream, — past the wit of man to sail what dream it was. […] Methought I was — there is no man can tell what. (*«Сон в летнюю ночь»*, IV, 1.) [↑](#footnote-ref-333)
355. We are such ctuff

     As dreams are made on… (*«Буря»*, IV, 1. Здесь и далее цитируется в переводе Мих. Донского, за исключением особо отмеченных случаев.) [↑](#footnote-ref-334)
356. The lunatic the lover, and the poet,

     Are of imagination all compact… (*«Сон в летнюю ночь»*, V, 1.) [↑](#footnote-ref-335)
357. And sleep, that sometimes shuts up sorrow’s eye,

     Steal me awhile from mine own company. (*«Сон в летнюю ночь»*, III, 2.) [↑](#footnote-ref-336)
358. Lovers and madmen have such seething brains. (*«Сон в летнюю ночь»*, V, 1.) [↑](#footnote-ref-337)
359. Swift as a shadow, short as any dream,

     Brief as the lightning in the collied night (*«Сон в летнюю ночь»*, I, 1.) [↑](#footnote-ref-338)
360. Аркадия — в античные времена горная область в центральной части Пелопоннеса, служила фоном для описания идиллических сцен из пастушеской жизни, начиная от эллинистических поэтов (Вергилий). В XV и XVI веках — аллегорическая повесть-пастораль Джакопо Саннадзаро и пасторальный роман «*Аркадия*» Филипа Сидни на ту же тему. Своеобразный псевдорай для пастухов. [↑](#footnote-ref-339)
361. VIOLA

     What country, friends, Is this?

     CAPITAIN

     This is Illyria, lady. (*«Двенадцатая ночь»*, I, 2; здесь и далее цитируется в переводе Э. Линецкой, за исключением особо отмеченных случаев.) [↑](#footnote-ref-340)
362. When time is old and hath forgot itself,

     When waterdrops have worn the stones of Troy,

     And blind oblivion swallow’d cities up,

     And mighty states characterless are grated

     To dusty nothing… (*«Троил и Крессида»*, III, 2.) [↑](#footnote-ref-341)
363. Injurious time now, with a robbers haste,

     Crams his rich thievery up, he knows not how. (*«Троил и Крессида»*, IV, 4.) [↑](#footnote-ref-342)
364. A great-siz’d monster of ingratitudes… (*«Троил и Крессида»*, III, 3.) [↑](#footnote-ref-343)
365. … Time, whose milUon’d accidents

     Creep intwixt vows, and change decrees of kings… (*«Сонеты»*, 115; здесь и далее цитируются в переводе С. Маршака, за исключением особо отмеченных случаев.) [↑](#footnote-ref-344)
366. Against my love shall be, as I am now,

     With Times injurious hand crush’d and o’erworn;

     When hours have drain’d his blood, and fill’d his brow

     With lines and wrinkles… (*«Сонеты»*, 63.) [↑](#footnote-ref-345)
367. О ruin’d piece of nature! This great world

     Shall so wear out to naught. (*«Король Лир»*, IV, 6.) [↑](#footnote-ref-346)
368. Полную выборку образов времени в «Сонетах» и в «Троиле и Крессиде» приводит *Кэролайн Спэрджен* в книге «Шекспировские образы» (Кембридж, 1935). [↑](#endnote-ref-24)
369. … who his spoil of beauty can forbid? (*«Сонеты»*, 65.) [↑](#footnote-ref-347)
370. Now is the time that face should form another… (*«Сонеты»*, 3.) [↑](#footnote-ref-348)
371. And nothing’gainst Time’s scythe can make defence

     Save breed, to brave him when he takes thee hence. (*«Сонеты»*, 12.) [↑](#footnote-ref-349)
372. When I perhaps compounded am with day,

     Do not so much as my poor name rehearse;

     But let your love even with my life decay. (*«Сонеты»*, 71; перевод М. Чайковского.) [↑](#footnote-ref-350)
373. «долговечнее меди» *(лат.)* — вторая половина первого стиха знаменитой оды к Мельпомене Горация (III, 30): «Exegi monument(um) aere perennius». [↑](#footnote-ref-351)
374. And thou in this shalt find thy monument,

     When tyrant’s crests and tombs of brass are spent. (*«Сонеты»*, 107. Дословный перевод.) [↑](#footnote-ref-352)
375. Against confounding age’s cruel knife… (*«Сонеты»*, 63; перевод М. Чайковского.) [↑](#footnote-ref-353)
376. And tongues to be your being shall rehearse, (*«Сонеты»*, 81. Дословный перевод.) [↑](#footnote-ref-354)
377. См. *A. L. Rowse*, «William Shakespeare. A Biography» London, 1963. Аргументы автора, касающиеся хронологии и адресата «Сонетов» представляются убедительными. [↑](#endnote-ref-25)
378. Thou art thy mother’s glass, and she in thee

     Calls back the lovely April of her prime. (*«Сонеты»*, 3.) [↑](#footnote-ref-355)
379. … men as plants increase

     Cheered and check’d even by the sell-same sky. (*«Сонеты»*, 15.) [↑](#footnote-ref-356)
380. … although to-day thou fill

     Thy hungry eyes even till mey wink with fullness,

     To-morrow see again, and do not kill

     The spirit of love with a perpetual dullness,

     Let this sad interim Like the ocean be

     Which parts the shore, where two contracted new

     Come daily to the banks, that when they see

     Return of love, more blest may be the view. (*«Сонеты»*, 56.) [↑](#footnote-ref-357)
381. Since I left you, mine eye is in my mind;

     And that which governs me to go about

     Doth part his function, and is partly blind,

     Seems seeing, but effectually is out;

     For it no foims delivers to the heart

     Of bird, of flower, or shape, which it doth latch:

     Of his quick objects hath the mind no part,

     Nor his own vision holds what it doth catch;

     For if it see the rudst or gentlest sight,

     The most sweet favour or deformed’st creature,

     The mountain or the sea, the day or night,

     The crow or dove, it shapes them to your feature… (*«Сонеты»*, 113.) [↑](#footnote-ref-358)
382. HAMLET. Do you see yonder cloud that’s almost in shape of a camel?

     POLONIUS. By th’mass, and ‘tis like a camel, indeed.

     HAMLET. Methinks it is like a weasel.

     POLONIUS. It is backed like a weasel.

     HAMLET. Or like a whale?

     POLONIUS. Very like a whale. (*«Гамлет»*, III, 2.) [↑](#footnote-ref-359)
383. Платон. Сочинения в 3 т., т. 2. М., 1970, с. 118 – 119. Перевод С. Апта. [↑](#footnote-ref-360)
384. And that thou teachest hou tu make one twain,

     By praising him here who doth hence remain! (*«Сонеты»*, 39. Дословный перевод.) [↑](#footnote-ref-361)
385. *M. Ficino*. Il convivio Plathonis (1475). Цит. по: *Chastel A*. Art et humanisme a Florence au temps de Laurent de Magnifique. Paris, 1959. [↑](#endnote-ref-26)
386. Платон. Сочинения, т. 2. С. 119. [↑](#footnote-ref-362)
387. Two loves I have of comfort and despair,

     Which like two spirits do suggest me still:

     The better angel is a man right fair,

     The worser spirit a woman colour’d ill.

     To win me soon to hell, my female evil

     Tempteth my better angel from my side,

     And would corrupt my saint to be a devil

     Wooing his purity with her foul pride. (*«Сонеты»*, 144.) [↑](#footnote-ref-363)
388. Здесь — изображение обнаженного тела в искусстве. [↑](#footnote-ref-364)
389. A woman’s face, with Nature’s own hand painted,

     Hast thou, the master-mistress of my passion. (*«Сонеты»*, 20. Дословный перевод.) [↑](#footnote-ref-365)
390. Здесь — молоденький юноша *(греч.)*. [↑](#footnote-ref-366)
391. That I might see what the old world could say

     To this composed wonder of your frame;

     Whether we are mended, or whe’r better they,

     Or whether revolution be the same.

     O, sure I am, the wits of former days

     To subjects worse have given admiring praise. (*«Сонеты»*, 59.) [↑](#footnote-ref-367)
392. Множественное число от «putto» — «мальчик»; и от «ignudo» — от прилагательного «nudo» — «голый» *(итал.)*. [↑](#footnote-ref-368)
393. О связи неоплатонизма с флорентийской живописью и скульптурой пишет А. Шастель: *Chastel A*. Art et humanisme a Florence au temps de Laurent de Magnifique. Paris, 1959 (см., в частности, прекрасный раздел «Eros Socraticus»). [↑](#endnote-ref-27)
394. On Helen’s cheek all art of beauty set,

     And you in Grecian tires are painted new. (*«Сонеты»*, 53.) [↑](#footnote-ref-369)
395. Г. Аполлинер «Саломея» (дословный перевод). [↑](#footnote-ref-370)
396. What is your substance, whereof are you made,

     That milions of strange shadows on you tend?

     Since every one hath, every one, one shade,

     And you, but one, can every shadow lend. (*«Сонеты»*, 53.) [↑](#footnote-ref-371)
397. I am all the daughters of my father’s house,

     And all the brothers too… (*«Двенадцатая ночь»*, II, 4.) [↑](#footnote-ref-372)
398. If music be the food of love, play on;

     Give me excess of it, that surfeiting,

     The appetite may sicken, and so die. —

     That strain againt! — it had a dying fall. (*«Двенадцатая ночь»*, I, 1.) [↑](#footnote-ref-373)
399. Enough; no more;

     Tis not so sweet now as it was before. (*«Двенадцатая ночь»*, I, 1.) [↑](#footnote-ref-374)
400. … so full of shapes is fancy,

     That it alone is high-fantastical. (*«Двенадцатая ночь»*, I, 1.) [↑](#footnote-ref-375)
401. CURIO

     Will you go hunt, my lord?

     DUKE

     What, Curio?

     CURIO

     The hart. (*«Двенадцатая ночь»*, I, 1.) [↑](#footnote-ref-376)
402. And my desires, like fell and cruel hounds,

     E’er since pursue me. (*«Двенадцатая ночь»*, I, 1.) [↑](#footnote-ref-377)
403. Агиография — церковно-житийная литература. [↑](#footnote-ref-378)
404. Путаница, недоразумение *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-379)
405. I’ll serve this duke:

     Thou shalt present me as an eunuch to him. (*«Двенадцатая ночь»*, I, 2.) [↑](#footnote-ref-380)
406. Be you his eunuch, and your murte I’ll be:

     When my tongue blabs, then let mine eyes not see. (*«Двенадцатая ночь»*, I, 2.) [↑](#footnote-ref-381)
407. Мотив «перемены пола» внесен в каталог мировой систематики народных сказаний. Об этом мотиве в легендах, сказках, преданиях см.: *Krzyźanowsky J*. Dziewchyna chłopcem // Slavia Oriental. Rocznik XII (1963). № 2. [↑](#endnote-ref-28)
408. Tis beauty truly blent, whose red and white

     Nature’s own sweet and cunning hand laid on:

     Lady, you are the cruell’st she alive,

     If you will lead these graces to the grave,

     And leave the world no copy. (*«Двенадцатая ночь»*, I, 5.) [↑](#footnote-ref-382)
409. She carv’d thee for her seal, and meant thereby

     Thou shouldst print more, not let that copy die. (*«Сонеты»*, 11.) [↑](#footnote-ref-383)
410. Здесь у Котта — девушка с признаками мужественности в чертах; в противоположность эфебу — женственному мальчику. *(Примечание переводчика.)* [↑](#footnote-ref-384)
411. Dear lad, believe it;

     For they shall belie thy happy years,

     That say thou art a man: Diana’s lip

     Is not more smooth and rubious; thy small pipe

     Is as the maiden’s organ shrill and sound;

     And all is semblative a woman’s part. (*«Двенадцатая ночь»*, I, 4.) [↑](#footnote-ref-385)
412. There is no woman’s side

     Can bide the beating of so strong a passion

     As love doth give my heart; no woman’s heart

     So big, to hold so much; they lack retention.

     Alas their love may be call’d appetite, —

     No motion of the liver, but the palate […]

     Make no compare

     Between that love a woman can bear me

     And that I owe Olivia. (*«Двенадцатая ночь»*, II, 4.) [↑](#footnote-ref-386)
413. Even so quickly may one catch the plague? (*«Двенадцатая ночь»*, I, 5.) [↑](#footnote-ref-387)
414. As I am a man,

     My state is desperate for my master’s love;

     As I am a woman, — now, alas the day! —

     What thriftless sighs shall poor Olivia breathe! (*«Двенадцатая ночь»*, II, 2.) [↑](#footnote-ref-388)
415. How will this fadge? my master loves her dearly;

     And I, poor monster, fond as much on him;

     And she, mistaken, seems to dote on me. (*«Двенадцатая ночь»*, II, 2.) [↑](#footnote-ref-389)
416. Бред со зрительными галлюцинациями (белая горячка) *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-390)
417. Заколдованный круг *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-391)
418. I could not stay behind you: my desire,

     More sharp than filed steel, did spur me forth. (*«Двенадцатая ночь»*, III, 3.) [↑](#footnote-ref-392)
419. — you have been mistook:

     But nature to her bias drew in that. (*«Двенадцатая ночь»*, V, 1; дословный перевод.) [↑](#footnote-ref-393)
420. Your master quits you; and, for your service done him,

     So much against the mettle of your sex […]

     You shall from this time be

     Your master’s mistress. (*«Двенадцатая ночь»*, V, 1.) [↑](#footnote-ref-394)
421. … so full of shapes is fancy, That it alone is high-fantastical. (*«Двенадцатая ночь»*; дословный перевод.) [↑](#footnote-ref-395)
422. Ариосто, «Неистовый Роланд», песнь 25, 42 – 43; перевод М. Гаспарова. [↑](#footnote-ref-396)
423. Перевод Г. Кружкова. [↑](#footnote-ref-397)
424. Марло, *«Эдуард II»*, I, 1; дословный перевод. [↑](#footnote-ref-398)
425. Большая Мать *(лат.)*, праматерь. [↑](#footnote-ref-399)
426. См.: *Delcourt M*. Hermaphrodite. Paris, 1958. [↑](#endnote-ref-29)
427. Итальянское название XVI века — период расцвета и кризиса итальянского Возрождения. [↑](#footnote-ref-400)
428. Прекрасный пример существенной функции этого мифа в эпоху маньеризма и барокко содержится в стихотворении Миколая Семпа-Шажиньского о Нарциссе под невинным названием «Касе». Пожалуй, и поэтика его представляется наиболее близкой к Шекспиру, даже если окинуть взглядом всю польскую поэзию. Фрагменты стихотворения (в подстрочном переводе):

     И вот Нарцисс, красоты небывалой,  
     Склонившись, жаждой томим, к потоку,  
     Как в зеркале, хотя к тому не стремился,  
      Свой облик увидел.  
     Не видел лица своего он прежде,  
     И, подумав, что кто-то иной под водою там,  
     Красоте неземной немало подивился,  
      И любовь зародилась. […]  
     {336} И глядит он, глядит на лицо свое жадно,  
     И, страстью охвачен, жалостно вздыхает,  
     Уже с тенью своей говорить не стыдится.  
      А Венера смеется.  
     «Кто бы ты ни был, — стонет он, — живущий  
     В воде, ты желанье мое да услышишь:  
     Позволь мне, позволь к твоему прикоснуться  
      Прелестному телу.  
     Что тебя привело, прекраснейший облик,  
     В эту воду? Выйди ко мне! Иль причины  
     Более сильные воле нашей перечат,  
      Твоей и моей?  
     Ах! Как милы мне знаки твоей приязни:  
     Пока смотрю на тебя — смотришь и ты,  
     Говорю — и твои уста, я ведь вижу,  
      В ответ шевелятся.  
     Плачешь, коль плачу я; если вздыхаю —  
     Вздыхаешь; смеешься, когда я улыбаюсь;  
     Хочу я обнять — и ты свои руки  
      Навстречу мне тянешь.  
     Малое портит нам великую усладу,  
     Пусть же источник твой проклятый иссохнет,  
     О, мерзкая вода, под солнцем горячим,  
      Под его лучами».  
     Так он сидел, со своей беседуя тенью,  
     И всякую помощь и жизнь отвергая.  
     Высох с тоски он. А потом его тело  
      В цветок превратилось. [↑](#endnote-ref-30)
429. «ГАНИМЕДЕС, сын Троса. Он настолько был чудесно красив, что Йовис, к несчастью, увидев его прежде прислуживающим у стола небесного Гебы, превратившись в Орла, похитил его и отдал ему функцию своей законной Богини, то есть, служа, разливать в чаши нектар». («Мифологический словарик», Варшава, 1769.) [↑](#endnote-ref-31)
430. Марло *«Эдуард II»*, I, 4; дословный перевод. [↑](#footnote-ref-401)
431. I’ll have no worse a name than Jove’s own page;

     And therefore look you call me Ganymede. (*«Как вам это понравится»*, I, 3; здесь и далее цитируется в переводе Т. Щепкиной-Куперник.) [↑](#footnote-ref-402)
432. ORLANDO. I would not be cured, youth.

     GANYMEDE. I would cure you, If you would but call me Rosalind, and come every day to my cote and woo me. […]

     OHLANDO. With all my heart, good youth.

     GANYMEDE. Nay, you must call me Rosalind. (*«Как вам это понравится»*, III, 2.) [↑](#footnote-ref-403)
433. GANYMEDE And I am your Rosalind.

     CELIA. It pleases him to call you so; but he hath a Rosalind of a better leer than you.

     GANYMEDE. Come, woo me, woo me; for now I am in a holiday humour, and like enough to consent — What would you say to me now, an I were your very very Rosalind? (*«Как вам это понравится»*, IV, 1.) [↑](#footnote-ref-404)
434. GANYMEDE. … Come, sister, you shall be the priest, and marry us. — Give me your hand, Orlando. — What do you say, sister?

     ORLANDO. Pray thee, marry us.

     CELIA. I cannot say the words.

     GANYMEDE. You must begin: ‘Will you, Orlando’, —

     CELIA. Go to. — Will you, Orlando, have to wife this Rosalind?

     ORLANDO. I will.

     GANYMEDE. Ay, but when?

     ORLANDO. Why now; as fast as she can marry us.

     GANYMEDE. Then you must say, — ‘I take thee, Rosalind, for wife.’

     ORLANDO. I take thee, Rosalind, for wife.

     GANYMEDE. I might ask you for your commission; but, — I do take thee, Orlando, for my husband: — there’s a girl goes before the priest. (*«Как вам это понравится»*, IV, 1.) [↑](#footnote-ref-405)
435. Disguise, I see, thou art a wickedness, Wherein the pregnant enemy does much. (*«Двенадцатая ночь»*, II, 2; дословный перевод.) [↑](#footnote-ref-406)
436. Остров Кифера, на котором был развит культ богини Афродиты (киферии), на юго-восток от Пелопоннеса. [↑](#footnote-ref-407)
437. О литургическом переодевании и связанной с ним мифологии см.: *Eliade M*. Méphistophélès et l’Androgyne. Paris, 1962; *Callois R*. L’homme et le sacré. Paris, 1958. [↑](#endnote-ref-32)
438. GANYMEDE

     Look, here comes a lover of mine, and a lover of hers. […]

     PHEBE

     Good shepherd, tell this youth what ‘tis to love.

     SILVIUS

     It is to be all made of sighs and tears; —

     And so am I for Phebe.

     PHEBE

     And I for Ganymede.

     ORLANDO

     And I for Rosalind.

     GANYMEDE

     And I for no woman.

     SILVIUS

     It is to be all made of faith and service; —

     And so am I for Phebe.

     PHEBE

     And I for Ganymede.

     ORLANDO

     And I for Rosalind.

     GANYMEDE

     And I for no woman.

     SILVIUS

     It is to be all made of fantasy,

     All made of passion, and all made of wishes;

     All adoration, duty, and observance,

     All humbleness, all patience, and impatience,

     All purity, all trial, all deservings; —

     And so am I for Phebe.

     PHEBE

     And so am I for Ganymede.

     ORLANDO

     And so am I for Rosalind.

     GANYMEDE

     And so am I for no woman. (*«Как вам это понравится»*, V, 2.) [↑](#footnote-ref-408)
439. O, what a world Is this, when what Is comely

     Envenoms him that bears it! (*«Как вам это понравится»*, II, 3.) [↑](#footnote-ref-409)
440. This is no place; this house is but a butchery. (*«Как вам это понравится»*, II, 3.) [↑](#footnote-ref-410)
441. … Thou offer’st fairly to thy brother’s wedding:

     To one, his land withheld; and to the other,

     A land itself at large, a potent dukedom. (*«Как вам это понравится»*, V, 4.) [↑](#footnote-ref-411)
442. «бедные пестрые глупышки». [↑](#footnote-ref-412)
443. They say he is already In the forest of Arden, and a many merry men with him; and there they live like the old Robin Hood of England: they say many young gentlemen flock to him every day, and fleet the time carelessly, as they did in the golden world. (*«Как вам это понравится»*, I, 1.) [↑](#footnote-ref-413)
444. Now go we in content,

     To liberty, and not to banishment (*«Как вам это понравится»*, I, 3.) [↑](#footnote-ref-414)
445. And this our life, exempt from public haunt,

     Finds tongues in trees, books in the running brooks.

     Sermons in stones, and good in every thing:

     I would not change it. (*«Как вам это понравится»*, II, 1.) [↑](#footnote-ref-415)
446. Are not these woods

     More free from peril than the envious court? (*«Как вам это понравится»*, II, 1.) [↑](#footnote-ref-416)
447. … native burghers of this desert city,

     Should in their own confines with forked heads

     Have their round haunches gored. (*«Как вам это понравится»*, II, 1.) [↑](#footnote-ref-417)
448. … you do more usurp

     Than doth your brother that hath banish’d you. (*«Как вам это понравится»*, II, 1.) [↑](#footnote-ref-418)
449. I am shepherd to another man

     And do not shear the fleeces that I graze:

     My master is of churlich disposition. […]

     Besides, his cote, his flocks, and bounds of feed,

     Are now on sale. (*«Как вам это понравится»*, II, 4.) [↑](#footnote-ref-419)
450. … if it stand with honesty,

     Buy thou the cottage, pasture, and the flock,

     And thou shalt have to pay for it of us. (*«Как вам это понравится»*, IV, 2.) [↑](#footnote-ref-420)
451. … if you like, upon report,

     The soil, the profit, and this kind of life,

     I will your very faithful feeder be,

     And buy it with your gold right suddenly. (*«Как вам это понравится»*, IV, 2.) [↑](#footnote-ref-421)
452. *Гиппогриф* или *гиппогрифон* — мифическое существо; выглядит похожим на лошадь, но с головой, передними лапами и крыльями орла. Будто бы происходит от союза грифона и лошади. [↑](#footnote-ref-422)
453. CORIN. … would you have us kiss tar? The courtier’s hands are perfumed with civet.

     TOUCHSTONE. Most shallow man! […] civet is of a baser birth than tar, — the very uncleanly flux of a cat. (*«Как вам это понравится»*, III, 2.) [↑](#footnote-ref-423)
454. That is another simple sin of you; to bring the ewes and the rams together, and to offer to get your living by the copulation of cattle; to be bawd to a bell-wether; and to betray a she-lamb of a twelvemonth to a crooked-pated, old, cuckoldly ram, out of all rpasonable match. (*«Как вам это понравится»*, III, 2.) [↑](#footnote-ref-424)
455. Враждебность к естеству (физичности) *(греч.)*. [↑](#footnote-ref-425)
456. … ‘tis such fools as you

     That makes the world full of ill-favour’d children. (*«Как вам это понравится»*, III, 5.) [↑](#footnote-ref-426)
457. I see no more in you than in the ordinary

     Of nature’s sale-work. (*«Как вам это понравится»*, III, 5.) [↑](#footnote-ref-427)
458. He’s fall’n in love with your foulness. (*«Как вам это понравится»*, III, 5.) [↑](#footnote-ref-428)
459. Come, come, you are a fool,

     And turn’d into the extremity of love.

     I saw her hand: she has a leathern hand,

     A freestone-colour’d hand: I verily did think

     That her old gloves were on, but ‘twas her hands:

     She has a housewife’s hand (*«Как вам это понравится»*, IV, 3.) [↑](#footnote-ref-429)
460. Сладкая жизнь *(итал.)*. [↑](#footnote-ref-430)
461. If he, compact of jars, grow musical,

     We shall have shortly discord in the spheres. (*«Как вам это понравится»*, II, 7.) [↑](#footnote-ref-431)
462. … the sundry contemplation of my travels […] wraps me in a most humorous sadness. (*«Как вам это понравится»*, IV, 1.) [↑](#footnote-ref-432)
463. Why, ‘tis good to be sad and say nothing. (*«Как вам это понравится»*, IV, 1.) [↑](#footnote-ref-433)
464. О noble fool!

     A worthy fool! Motley’s the only wear. (*«Как вам это понравится»*, II, 7.) [↑](#footnote-ref-434)
465. I must have liberty

     Withal, as large a charter as the wind,

     To blow on whom I please; for so fools have. (*«Как вам это понравится»*, II, 7.) [↑](#footnote-ref-435)
466. Фрустрация — психологическое состояние, результат разочарования, неосуществления какой-либо важной цели, потребности. [↑](#footnote-ref-436)
467. Invest me in my motley; give me leave

     To speak my mind, and I will through and through

     Cleanse the foul body of th’infected world,

     If they will patiently receive my medicine. (*«Как вам это понравится»*, II, 7.) [↑](#footnote-ref-437)
468. Отдых *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-438)
469. *Chastel A*. Art et humanisme a Florence au temps de Laurent de Magnifique. Paris, 1959. P. 232. [↑](#endnote-ref-33)
470. Испанский писатель, автор пасторального романа, откуда Шекспир заимствовал сюжет «Двух веронцев». [↑](#footnote-ref-439)
471. Here feel we but the penalty of Adam

     The seasons’ difference. (*«Как вам это понравится»*, II, 1.) [↑](#footnote-ref-440)
472. … as the icy fang

     And churlich chiding of the winter’s wind […]

     bites and blows upon my body. (*«Как вам это понравится»*, II, 1.) [↑](#footnote-ref-441)
473. Понятие; мысль, разум *(лат.)*. В древнегреческой философии — всеобщая закономерность. [↑](#footnote-ref-442)
474. См.: *Eliade M*. Le mythe de l’Androgyne // Eliade M. Méphistophélès et l’Androgyne, Paris, 1962. P. 128 и др., также *Hocke G. R*. Die Welt als Labirinth. Manier und Manie in der {337} europaischen Kunst. Hamburg, 1955; *Praz M*. La carne, la morte e il diavolo. Firenze, 1948. [↑](#endnote-ref-34)
475. Герметизм — направление в итальянской поэзии 20 – 30‑х гг. XX в. [↑](#footnote-ref-443)
476. *Concordia discors* — несогласное согласие; противоречивое единомыслие *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-444)
477. All this the world well knows; yet none knows well

     To shun the heaven that leads men to this hell. (*«Сонеты»*, 129.) [↑](#footnote-ref-445)
478. … Not a soul

     But felt a fever ol the mad and play’d

     Some tricks of desperation. (*«Буря»*, I, 2.) [↑](#footnote-ref-446)
479. But this rough magic

     I here abjure; and, when I have requir’d

     Some haevenly music […]

     I’ll break my staff,

     Bury it certain fadoms In the earth… (*«Буря»*, V, 1.) [↑](#footnote-ref-447)
480. In one voyage […]

     found […]

     Prospero his dukedom

     In a poor isle; and all of us, ourselves

     When no man was his own. (*«Буря»*, V, 1.) [↑](#footnote-ref-448)
481. … my project […]

     was to please; now I want

     Spirits to enforce, art to enchant;

     And my ending is despair. (*«Буря»*, V, 1.) [↑](#footnote-ref-449)
482. *Gillet L*. «Shakespeare», Paris, 1931. [↑](#endnote-ref-35)
483. Now my charms are all o’erthrown,

     And what strenght I have’s mine own, —

     Which is most faint. (*«Буря»*, V, 1.) [↑](#footnote-ref-450)
484. Обращение к Музам, богам в начале эпопеи с просьбой о помощи и вдохновении. [↑](#footnote-ref-451)
485. GONZALO. Nay, good, be patient

     BOATSWAIN. When the sea is, Hence! What cares these roarers for the name of king? To cabin: silense! Trouble us not

     GONZALO. Good, yet remember whom thou hast aboard.

     BOATSWAIN. None that I more love than myself. You are a counsellor; if you can command these elements to silence, and work the peace of the present, we will not hand a rope more; use your authority: i’f you cannot, give thanks you have lived so long… (*«Буря»*, I, 1.) [↑](#footnote-ref-452)
486. the liberal arts […] being all my study,

     The government I cast upon my brother,

     And to my state grew stranger […]

     Being once perfected how to grant suits,

     How to deny them who t advance, and who

     To trash for over-topping […]

     set all hearts i’the state

     To what tune pleas’d his ear; that now he was

     The ivy which had hid my princely trunk,

     And suck’d my verdure out on’t. […]

     To have no screen between this part he play’d

     And him he play’d it for, he needs will be

     Absolute Milan. […]

     confederates […]

     with the king of Naples

     To give him annual tribute, do him homage. […]

     One midnight

     Fated to the purpose did Antonio open

     The gates of Milan. (*«Буря»*, I, 2.) [↑](#footnote-ref-453)
487. Об аналогии как о принципе шекспировской драматургии писали: *A. Fergusson*, The Idea of a Theatre; *Moulton R*. Shakespeare, the Dramatic Artist; *W. Empson*, Some Versions of Pastoral. H. James употребляет понятие «the central reflector» применительно к «Гамлету». [↑](#endnote-ref-36)
488. … thou wast a spirit too delicate

     To act her earthy and abhorr’d commands. (*«Буря»*, I, 2.) [↑](#footnote-ref-454)
489. ARIEL

     Let me remember thee what them hast promis’d,

     Which is not yet perform’d me.

     PROSPERO

     How now? moody?

     What is’t thou canst demand?

     ARIEL

     My liberty!

     PROSPERO

     Before the time be out? no more! (*«Буря»*, I, 2.) [↑](#footnote-ref-455)
490. This island’s mine by Sycorax my mother,

     Which thou tak’st from me. When thou earnest first,

     Thou strok’dst me, and made much of me; wouldst give me

     Water with berries int. […]

     I […] first was mine own king. (*«Буря»*, I, 2.) [↑](#footnote-ref-456)
491. PROSPERO

     Thou poisonous slave, got by the devil himself

     Upon thy wicked dam, come forth!

     CALIBAN

     As wicked dew as e’er my mother brush’d

     With raven’s feather from unwholesome fen

     Drop on you both I a south-west blow on ye,

     And blister you all o’er! (*«Буря»*, I, 2.) [↑](#footnote-ref-457)
492. цитирую по: *Langworth-Chambrun Kl*. Shakespeare retrouvé. Paris, 1947. [↑](#endnote-ref-37)
493. … strange and several noises

     Of roaring, shrieking, howling, jingling chains,

     And more diversity of sounds, all horrible. (*«Буря»*, V, 1.) [↑](#footnote-ref-458)
494. … sometime I’d divide

     And burn in many places; on the topmast,

     Tho yards, and bowsprit, would I flame distinctly. (*«Буря»*, I, 2.) [↑](#footnote-ref-459)
495. All torment, trouble, wonder, and amazement

     Inhabits here: some heavenly power guide us

     Out of this fearful country! (*«Буря»*, V, 1.) [↑](#footnote-ref-460)
496. «Где львы» — так обозначались на древнеримских картах неоткрытые, неизвестные земли. [↑](#footnote-ref-461)
497. Our natures do pursue,

     Like rats that ravin down their proper bane,

     A thirsty evil; and when we drink we die. (*«Мера за меру»*, I, 2; перевод Т. Щепкиной-Куперник.) [↑](#footnote-ref-462)
498. Destiny —

     That hath to instrument this lower world.

     And what is in’t, — the never-surfeited sea

     Hath caus’d to belch up you; and on this island

     Where man doth not inhabit, — you ‘mongst men

     Being most unfit to live. I have made you mad;

     And even with such-like valour men hang and drown

     Their proper selves. (*«Буря»*, III, 3.) [↑](#footnote-ref-463)
499. SEBASTIAN

     But, for your conscience, —

     ANTONIO

     Ay, sir; where lies that? if it were a kibe,

     ‘Twould put me to my slipper; but I feel not

     This deity In my bosom: twenty consciences,

     That stand ‘twixt me and Milan, candied be they,

     And melt ere they molest! (*«Буря»*, II, 1.) [↑](#footnote-ref-464)
500. If that the heavens do not their visible spirits

     Send quickly down to tame these vile offences,

     It will come,

     Humanity must perforce prey on itself,

     Like monsters of the deep. (*«Король Лир»*, IV, 2.) [↑](#footnote-ref-465)
501. Welcome, destruction, blood and massacre!

     I see, as in a map, the end of all. (*«Ричард III»*, II 4.) [↑](#footnote-ref-466)
502. Monster, — I will kill Ihis man: his daughter and I will be king and queen, — save our graces! — and Trinculo and thyself shall be viceroys. (*«Буря»*, III, 2.) [↑](#footnote-ref-467)
503. GONZALO

     No sovereignty, — […]

     ANTONIO

     The latter end of his commonwealth forgets the beginning.

     GONZALO

     All things in common nature should produce

     Without sweat or endeavour: treason, felony,

     Sword, pike, knife, gun, or need of any engine,

     Would I not have; but nature should bring forth,

     Of it own kind, all foison, all abundance,

     To feed my Innocent people. (*«Буря»*, II, 1.) [↑](#footnote-ref-468)
504. … the whips and scorns of time,

     The oppressor’s wrong, the prud man’s contumely,

     The pangs of despised love, the law’s delay,

     The insolence of office, and the spurns

     That patient merit of the unworthy takes… (*«Гамлет»*, III, 1.) [↑](#footnote-ref-469)
505. This is as strange a maze as e’er men trod;

     And there is in this business more than nature

     Was ever conduct of… (*«Буря»*, V, 1.) [↑](#footnote-ref-470)
506. Not a soul

     But felt a fever of the mad and play’d

     Some tricks of desperation. (*«Буря»*, I, 2.) [↑](#footnote-ref-471)
507. What a piece of work is man! How noble in reason! how infinite in faculty! in form, and moving how express and admirable! in action how like an angel! in apprehension how like a god! the beauty of the world! the paragon of animals! And yet, to me, what is this quintessence of dust? man delights not me; no, nor woman neither… (*«Гамлет»*, II, 2.) [↑](#footnote-ref-472)
508. *Монтень М*. «Опыты». М., 1991. Кн. 2., гл. XII, с. 177. (Перевод Ф. Коган-Берштейн.) [↑](#footnote-ref-473)
509. Ye elves of hills, brooks, standing lakes, and groves;

     And ye, that on the sands with printless foot

     Do chase the ebbing Neptune and do fly him

     When he comes back; you demi-puppets, that

     By moonshine do the green sour ringlets make,

     Whereof the ewe not bites; and you, whose pastime

     Is to make midnight mushrooms; that rejoice

     To hear the solemn curfew; by whose aid —

     Weak masters though ye be — I have bedimm’d

     The noontide sun, call’d forth the mutinous winds,

     And ‘twixt the green sea and the azur’d vault

     Set roaring war: to the dread-rattling thunder

     Have I given fire and rifted Jove’s stout oak

     With his own bolt: the strong-bas’d promontory

     Have I made shake; and by the spurs plucktt up

     The pine and cedar: graves at my command

     Have wak’d their spleepers, optt and let’em forth

     By my so potent art. (*«Буря»*, V, 1.) [↑](#footnote-ref-474)
510. And thence retire me to my Milan, where

     Every third thought shall be my grave. (*«Буря»*, V, 1.) [↑](#footnote-ref-475)
511. Звездный вестник *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-476)
512. Инквизиция. [↑](#footnote-ref-477)
513. Now I want

     Spirits to enforce, art to enchant;

     And my ending is despair… (*«Буря»*, V, 1; перевод М. Кузмина.) [↑](#footnote-ref-478)
514. *Paris J*. Hamlet ou le personnages du fils. Paris, 1957. [↑](#endnote-ref-38)
515. *Puttenham G*. The Art of English Poesie, ch. XV (цит. по: *Chwalewik W*. Polska w «Hamlecie». Warszawa, 1956). [↑](#endnote-ref-39)
516. … a savage and deformed slave. [↑](#footnote-ref-479)
517. В Фолио 1623 года, в Кембриджском издании, эти слова говорит Миранда, в других редакциях — Просперо. В устах Миранды они придают больше драматизма ее отношениям с Калибаном. [↑](#endnote-ref-40)
518. MIRANDA

     I pitied thee,

     Took pains to make thee speak. […]

     When thou didst not, savage,

     Know thine own meaning, but wouldst gabble like

     A thing most brutish, I endow’d thy purposes

     With words that made them known. […]

     CALIBAN

     You taught me language; and my profit on’t

     Is, I know how to curse; the red plague rid you.

     For learning me your language! (*«Буря»*, I, 2; перевод Осии Сорокина.) [↑](#footnote-ref-480)
519. This is the third man that e’er I saw. (*«Буря»*, I, 2; дословный перевод.) [↑](#footnote-ref-481)
520. … foolish wench!

     To the most of men this is a Caliban

     And they to him are angels. (*«Буря»*, I, 2.) [↑](#footnote-ref-482)
521. A devil, a born devil […]

     on whom my pains,

     Humanely taken, are all lost, quite lost;

     And as with age his body uglier grows,

     So his mind cankers. I will plague them all,

     Even to roaring. (*«Буря»*, IV, 1.) [↑](#footnote-ref-483)
522. Буквально: «… мои старания <*второе значение — “страдания”*>, человечные дела — все потеряно, совсем потеряно…». [↑](#footnote-ref-484)
523. Flout’em, and scout’em; and scout’em, and flout’em;

     Thought Is free! (*«Буря»*, III, 2.) [↑](#footnote-ref-485)
524. Be not afeard; the isle is full of noises,

     Sounds and sweet airs, that give delight, and hurt not.

     Sometimes a thousand twangling instruments

     Will hum about mine ears; and sometime voices,

     That, if I then had wak’d after long sleep,

     Will make me sleep again: and then, in dreaming,

     The clouds methought would open and show riches

     Ready to drop upon me: that, when I wak’d

     I cried to dream again. (*«Буря»*, III, 2.) [↑](#footnote-ref-486)
525. I’ll be wise hereafter (*«Буря»*, V, 1.) [↑](#footnote-ref-487)
526. Маска — так в то время называлось музыкально-драматическое представление на условно-мифологический сюжет. [↑](#footnote-ref-488)
527. Her peacocks fly amain. (*«Буря»*, IV, 1.) [↑](#footnote-ref-489)
528. So rare a wonder’d father and a wise, Makes this place Paradise. (*«Буря»*, IV, 1; дословный перевод.) [↑](#footnote-ref-490)
529. We are such stuff

     As dreams are made on, and our little life

     Is rounded with a sleep. (*«Буря»*, IV, 1.) [↑](#footnote-ref-491)
530. These our actors

     As I foretold you, were all spirits, and

     Are melted into air, into thin air;

     And like the baseless fabric of this vision,

     The doud-capp’d towers, the gorgeous palaces,

     The solemn temples, the great globe itself,

     Yea, all which it inherit, shall dissolve

     And, like this insubstantial pageant faded,

     Leave not a rack behind. (*«Буря»*, IV, 1.) [↑](#footnote-ref-492)
531. MIRANDA

     Sweet lord, you play me false.

     FERDINAND

     No, my dearest love,

     I would not for the world.

     MIRANDA

     Yes, for a score of kingdoms you should wrangle,

     And I would call it fair play. (*«Буря»*, V, 1.) [↑](#footnote-ref-493)
532. О, wonder!

     How many goodly creatures are there here!

     How beauteous mankind is! О brave new world,

     That has such people in’t! (*«Буря»*, V, 1.) [↑](#footnote-ref-494)
533. Tis new to thee. (*«Буря»*, V, 1.) [↑](#footnote-ref-495)
534. … a tale

     Told by an idiot, full of sound and fury,

     Signifying nothing. (*«Макбет»*, V, 5.) [↑](#footnote-ref-496)
535. Конрад Дж. «Из воспоминаний», ч. V. [↑](#footnote-ref-497)
536. *Conrad J*. Ze wspomnień, V. [↑](#endnote-ref-41)
537. My desolation does begin to make

     A better life. (*«Антоний и Клеопатра»*, V, 2; дословный перевод.) [↑](#footnote-ref-498)