

Ответственный редактор профессор П. К. Волынский.

ОТНОШЕНИЕ ТРАГЕДИИ ШЕКСПИРА «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» К НАШЕЙ СОВРЕМЕННОСТИ¹

Реальные конфликты, общественные, нравственные и эстетические идеи в трагедиях Шекспира исторически условны. Они — плод животворных сил эпохи Возрождения. Но они не становятся в противоречие с передовым сознанием людей нашего времени. Положительные образы и гуманистические идеи трагедий Шекспира находят путь к нашему разуму и сердцу. Они волнуют нас своим жизненным содержанием. Мы не безразличны к проблемам, поставленным так глубоко и смело гением мировой драматургии. Шекспировские идеи, образы, проблемы побуждают нас на размышления о сложных вопросах человеческой жизни, о судьбах характеров, многогранных, сильных, интеллектуально богатых. Правда жизни, правда человеческих страстей, так ясно и мощно переданная человечеству Шекспиром, остается прекрасной и потому непреходящей. Его художественное, неповторимое по методу, познание психологии человека и его многообразных связей с внешним миром обогащает наше сознание, развивает художественное мышление и, таким образом, способствует нашему жизнеутверждению.

Шекспировские трагедийные образы-типы, обладающие поразительной собирательной силой — обобщением не только исторически преходящих свойств человека, но и общечеловеческих, — не случайно так прочно закрепились в памяти людей несколько столетий.

Ответ на вопрос о том, почему человечество хранит в своей памяти героев великих трагедийных произведений мировой литературы, дал В. Г. Белинский. Он высказал глубокую мысль о тайне обаяния положительных героев трагедии, отдавших самое дорогое — свою жизнь во имя торжества справедливости: их трагическая гибель поддерживает в сознании последующих поколений веру в победу возвышенного, героического в жизни, ибо они от-

¹ Работа эта представляет собою лекцию, прочитанную студентам литературного факультета КГПИ им. А. М. Горького с дополнением некоторых извлечений из кандидатской диссертации автора.

ставили человеческое достоинство и осмысленную свободную жизнь, какой она должна быть по их гуманистическим представлениям. Поэтому человечество не забывает их, ставит им памятники, как говорит Белинский.

Следует вдуматься в слова великого критика о воспитательном значении героев трагедии. А между тем смысл нижеприводимых его слов почему-то почти отсутствует в статьях наших критиков, которые ищут решения проблемы трагического.

В. Г. Белинский, называя трагедию высшим, возвышающим нашу душу родом поэзии, в 1841 году писал: «герой возбуждает все удивление, весь восторг, всю любовь человечества; образ его поддерживает в человечестве возвышенную веру в великое, истинное и доблестное жизни... поддерживает вечный свет разума... Но... что делает человека героем? — Неизменная возможность трагической гибели, этот пафос к идее, простирающийся до веледушной готовности смертию запечатлеть ее торжество, принести ей в жертву то, что дается на земле только раз... и чего, следовательно, нет драгоценнее — жизнь, и иногда жизнь во цвете, в пору надежд, в виду милого, ласкающего призрака счастья»...¹

К этой важной для понимания трагического мысли Белинский пришел после наблюдений над античной трагедией, после анализа «Антигоны» Софокла. И эта мысль не стоит в противоречии с другими глубокими его высказываниями о трагических конфликтах в литературе последующих веков как русской, так и западноевропейской. Это утверждение Белинского можно принять как один из критериев при рассмотрении вопроса о художественной преемственности в истории героического трагедийного искусства. Высказывание Белинского можно отнести вообще к героической трагедии, в частности — к шекспировской. Шекспировские образы — Ромео, Джульетта, Брут, Гамлет, Отелло, Лир, Корделия; образы мировой литературы: Прометей — Эсхила, Гете, Байрона, Шелли, Шевченко, Л. Украинки, Антигона — Софокла, Фауст — Гете, Жанна д'Арк — Шиллера и Б. Шоу, Мцыри — Лермонтова, Овод — Войнич, Спартак — Джованьоли, Сокол — Горького, Чапаев — Фурманова, Молодогвардейцы — Фадеева и мн. другие — это памятники, поддерживающие в человечестве веру в конечное торжество гуманизма во всем мире. Исторический оптимизм и некоторые изначальные, «вечные» вопросы человеческой жизни обнаруживаются не в судьбе этих образов, а в мотивах поведения их, в правде их переживаний, в бескомпромиссном отношении их к враждебной, антинародной силе, к тирании, лжи и в гуманистической страстности создателей этих образов.

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VI, М., 1955, стр. 18—19.

Лирико-героическая трагедия Шекспира «Ромео и Джульетта» написана на одну из «вечных» тем — тему любви.

Нас интересует решение этой темы Шекспиром, интересует и проблема отношения идейно-образного содержания этой прославленной трагедии к нашей современности. При анализе этой пьесы возникает необходимость: а) проследить проявление художественного мастерства Шекспира в разработке известного до него сюжета и в создании характеров — ту художественную живость и богатство действия, о которых писал Ф. Энгельс как о характерных свойствах реалистического метода Шекспира; б) в связи с этим и не в отрыве от анализа композиции всей трагедии обратить особое внимание на построение действия и формирование главных характеров трагедии — Ромео и Джульетты, памятуя известную формулу Ф. Энгельса: «Человек характеризуется не только тем, что он делает, но и тем, как он делает»; в) раскрыть нравственно-эстетическую идею, то есть пафос любви как решающий, ведущий мотив в этой трагедии, сформулированный Белинским; г) поставить вопрос о том, почему этот пафос любви, воспетый Шекспиром, и сила великого чувства положительных образов трагедии так понятны и близки советскому человеку, а в связи с этим попытаться определить: в чем состоит созвучие гуманистического ренессансного мировоззрения Шекспира с эстетическими вкусами и этическими взглядами нашего советского человека.

Это последнее затрагивает не разработанную в нашем литературоведении и эстетике проблему отношения творчества великих писателей прошлого к нашей современности. Эту эстетическую проблему впервые поставил перед наукой в своей работе «Введение к «Критике политической экономии» К. Маркс. И надо сказать, что над этой проблемой наша критика серьезно не задумывается, не ставит ее, не разрабатывает ни на конкретном художественном материале, ни теоретически, если же кто и пытался говорить о ней, то ничего, кроме общих, «обтекаемых» фраз, до сих пор не сказал.

А между тем хорошо известно требование нашего времени — ставить и решать проблемы эстетики, идя к цели не отвлеченным путем, а путем конкретного анализа значительных произведений литературы и искусства прошлого и произведений нашего времени. В таком случае литературоведение и эстетика взаимно обогащаются, развиваются в духе творческого марксизма-ленинизма.

В данной небольшой работе и делается попытка не решить сразу так поставленную проблему, а хотя бы обратить на нее внимание, анализируя конкретное произведение, его сценическое истолкование и мысли русских критиков об этом произведении.

Рукопись К. Маркса, в которой была затронута проблема не соответствия в определенные периоды высокого развития искусства с общим развитием общества, и в связи с этим, как пример, проблема отношения античного искусства, а также и творчества Шекспира к современности, осталась незаконченной. Обрывается она как раз на том месте, где дано гениальное решение этой проблемы в отношении античного искусства и указано на главную методологическую трудность, — на понимание того, что античное искусство и искусство Шекспира, как и всякого великого художника прошлого, еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение, сохраняют для нас эстетическое обаяние, «...трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными формами общественного развития. Трудность состоит в понимании того, что они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недостижимого образца»¹.

Далее следует еще один абзац, где К. Маркс при помощи хорошо известного сравнения античности с детством, которое никогда не может повториться снова, теоретически объясняет это противоречие и предостерегает от возможного абсолютизирования его вывода, — разъясняет диалектику абсолютного и относительного в искусстве, разъясняет, — что значит его «в известном смысле».

Человечество на высших ступенях своего развития не может повторять пройденного исторического этапа как в общественном развитии, так и в развитии эстетического сознания, но должно «стремиться к тому, чтобы на высшей ступени воспроизводить свою истинную сущность». Эти мысли К. Маркса являются непосредственным выводом из анализа античного искусства. Тезис о Шекспире в этой рукописи не получил развития. Рукопись обрывается как раз там, где логически должен быть анализ, а затем изложение решения этой проблемы применительно к творчеству Шекспира в указанном выше аспекте: отношение творчества Шекспира к современности.

Однако К. Маркс в других своих трудах дал научный анализ эпохи Шекспира и объяснил познавательное значение его творчества. Эти мысли Маркса вместе с известными высказываниями Энгельса о Шекспире и его методе, вместе с высказываниями Пушкина и Белинского являются основополагающими, исходными для советского литературоведения при решении этой проблемы.

Взгляды Пушкина, Белинского и других деятелей русской культуры прошлого на творчество Шекспира, достижения совет-

¹ К. Маркс, Введение к «Критике политической экономии», К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XII, ч. I, стр. 203.

ского театрального искусства и критики в интерпретации его великих трагедий и в частности трагедии «Ромео и Джульетта» должны быть не просто суммированы, а осмыслены в плане выдвигаемой проблемы на основе непосредственного анализа этой трагедии Шекспира.

*
* *

Трагедия «Ромео и Джульетта» вошла в историю художественной культуры человечества как одно из значительных поэтических созданий великого реалиста.

Несколько веков живут в памяти людей образы трагически погибших Ромео и Джульетты. До сих пор волнует нас своим непреходящим обаянием это драматическое произведение.

Шекспир написал эту лирическую трагедию по сюжетной схеме посредственных, поэтому давно забытых литературных источников, восходящих к итальянской народной легенде. К фабуле источников Шекспир отнесся свободно, творчески. Сохранив фольклорное зерно, он обогатил народное предание значительным современным ему содержанием, яркими характерами, неувядаемой поэзией, — создал оригинальное произведение огромной обобщающей силы.

Народное предание о раздоре между двумя феодальными родами и о гибели двух возлюбленных возникло в Италии в начале XIV века. Фамилии Монтекки и Капулетти упоминает Данте в своем «Чистилище» (песня VI). В нескольких вариантах это предание бытовало в устной передаче и заносилось в хроники, летописи того времени. Жители Вероны до сих пор верят в подлинность этих событий, показывают гробницу Джульетты. По свидетельству Байрона, в первой четверти XIX века веронцы хранили в своей памяти даже дату смерти Джульетты — 1303 год. И это близко к истине: Шекспировский герцог Вероны Эскал — это историческое лицо: с 1301 по 1304 год правил Вероной Бартоломео делла Скала.

С последней четверти XV в. и до конца XVI в. в Италии по фабуле этого предания было написано несколько новелл. Первая литературная обработка предания принадлежит Мазуччо. В 36-й новелле его сборника «Новеллино» (1476) главные герои названы Мариотто и Джонотта. Их тайно обвенчал монах. За убийство Мариотто изгнан, а ее принуждают выйти замуж. Она принимает снотворное. Проснувшись и ничего не зная о том, что Мариотто вернулся и был арестован, она отправляется в тот город, куда он

был изгнан. Не найдя его, Джонотца вернулась тогда, когда он был уже казнен. Она умирает, стиснув себе горло и нос.

В 1524 году Луиджи да Порто вносит некоторые дополнения в эту фабулу. В его новелле действие происходит в Вероне, имена главных героев впервые названы им Ромео и Джульетта, а название враждующих фамилий он взял у Данте; ввел образ Розалины, больше внимания уделил образам Кормилицы и Лоренцо, ввел такие новые эпизоды: встречу Ромео и Джульетты на балу у ее родителей, убийство Тибальта, бегство Ромео в Мантую, изменил концовку — враждующие примиряются.

В 1554 году новеллист М. Банделло, внимательно изучавший реальные отношения итальянского Возрождения, подробнее рассказывает эту печальную повесть. Он вносит в известную уже фабулу незначительные изменения. Новелла Банделло появилась в переводе на английский язык Пейнтера с французского перевода в сборнике переводных новелл «Дворец наслаждений» в 1567 г. Сборник этот Шекспир хорошо знал. По сюжету новеллы Банделло английский поэт Артур Брук написал в 1562 г. большую, довольно скучную поэму «Трагическая история о Ромеусе и Джульетте». Были и другие обработки этого сюжета. Как видим, до Шекспира сюжет о Ромео и Джульетте в различных версиях был довольно популярен в Италии и в Англии. Он был известен также в Испании и во Франции.

Из всех этих произведений главными источниками сюжета трагедии «Ромео и Джульетта» Шекспира были новелла Банделло и поэма Брука. Что у названных авторов этих произведений было примитивным, художественно слабым, поэтому преходящим, то у Шекспира вышло глубокосодержательным, неувядаемым.

Шекспир развил фабулу основного источника мотивированными драматическими ситуациями, кое в чем отступил от нее, значительно расширил общественный фон, сократил время действия до 5 дней (у Брука действие тянется 9 месяцев, у Банделло — 6 месяцев). Шекспир создал и ввел в новую сюжетную ткань, едва намеченный в источниках, образ Меркуцио, о котором А. С. Пушкин писал, что это «образец молодого кавалера того времени, изысканный, привязчивый, благородный... есть замечательнейшее лицо из всей трагедии» («Пушкин-критик», 1950, стр. 203). Значительно углублена Шекспиром характеристика действующих лиц, развиты индивидуальные черты Капулетти, Париса, Кормилицы. Шекспир дал новую трактовку Лоренцо, развил до степени художественного совершенства образы Ромео и Джульетты, после чего они наряду с другими его бессмертными образами приобрели по силе художественного воздействия общечеловеческое значение.

* * *

Способность Шекспира постигать диалектику общественных явлений, смысл трагических коллизий и индивидуальные черты людей мы видим в этой первой его трагедии, написанной в первом периоде его творчества, в 1595 г. Однако следует сказать, что здесь Шекспир еще не достигает того художественного совершенства и той философской глубины, какие присущи другим его великим трагедиям, созданным во втором периоде. Относительная незрелость этой трагедии не может явиться основанием для исключения ее из числа его великих трагедий, как об этом заявляет английский исследователь А. Николл, приводя в качестве аргументов некоторые формальные моменты. Совсем недавно он писал, что пьеса эта увлекает нас быстротой развития сюжета, а в сюжете «отсутствует непреложная неизбежность трагедии: смерть влюбленных искусственно натянута автором и вызвана случайностями», и что атмосфера пьесы принадлежит скорее комедии¹. Такое произвольное суждение идет вразрез с содержанием и формой трагедии «Ромео и Джульетта», с общепризнанным мнением о ней передовой русской и мировой критики. Оно необоснованно умаляет покоряющую нас силу обаяния положительных образов этой трагедии.

Таина обаяния образов Ромео и Джульетты в неотразимой силе художественной правды, воссоздающей красоту молодости, энергии, инициативы, красоту верной любви. Изумляет понимание Шекспиром психологии влюбленных, волнует его страстная защита права на свободное чувство, показанное им на уровне нравственного величия и душевной красоты. В этом отношении можно поставить рядом с Джульеттой и Ромео еще, быть может, только два шекспировских образа — Иможену из пьесы «Цимбелин» и Отелло.

Ромео и Джульетта вызывают у нас восхищение своей волевой устремленностью, направленной против жестоких преград, которые оказались бессильными погасить их пламенное чувство, сломить их волю.

Любовь и доверие Ромео и Джульетты выдержали испытание в неравной борьбе с предрассудками окружающих людей. Их любовь крепла в борьбе против тирании предрассудков. Она пробудила и развила в них умственное и нравственное превосходство над тупостью враждебных им, но обладающих силой, людей. Такая любовь и доверие рождали в их сознании находчивость, мужество и ненависть к бездушным людям аристократической среды.

¹ A. Nicoll, Shakespeare, London, 1952, pp. 102, 103, 104.

Ромео и Джульетта вложили в свою любовь всю поэзию своей души. Они сами были истолкователями своей любви. Джульетта высказала лаконично, поэтической формулой ее общечеловеческую сущность, ее красоту, понятную и дорогую всем народам мира:

Моя, как море, безгранична щедрость,
И глубока любовь. Чем я щедрей
Дарю любовь, любовь тем бесконечней.
(II, 2, пер. А. Радловой).

Здесь каждое слово — поразительная правда глубокого чувства. Сравнение любви с глубиной безграничного моря и щедрым даром соответствуют возвышенным переживаниям. В этих словах — здоровое, человеческое отношение к любви и любимому человеку, желанному и единственному, отвечающему на любовь любовью, на верность верностью. В них — взгляды самого Шекспира. Он утверждал красоту любви как реальное ее качество, свойственное человеку, свободному от соображений материального эгоистического расчета.

В переводах Т. Шепкиной-Куперник и Б. Пастернака не передана мысль о любви, как щедром взаимном даре. Слово подлинника *bounty* — щедрость, щедрый дар, первая переводит словом «нежность», второй — «доброта». В украинском переводе И. Стешенко также — «доброта». У Шекспира это замечательное поэтическое определение любви выражено так:

My bounty is as boundless as the sea,¹
My love as deep; the more I give to thee,
The more I have, for both are infinite. (II, 2, v. 175 — 177).

В этих словах Джульетты — смелый голос ренессансного человека, влюбленного в жизнь. Такой человек готов восстать и против средневековых аскетических запретов, и против феодально-буржуазных взглядов на любовь как на сделку. Шекспир поэтизирует такого человека. В этом пафос трагедии. Белинский писал: «Это пафос любви, потому что в лирических монологах Ромео и Джульетты видно не одно только любовное друг другом, но и торжественное, гордое, исполненное упоения признание любви... В тех монологах Ромео и Джульетты, когда их любви начало угрожать несчастье, бурным потоком изливается энергия раздраженного чувства, вдруг встретившего препятствие своему вольному и широкому разливу»¹.

В пьесе и в заключительных словах ее, ставших крылатыми —

Печальной повести на свете не было,
Чем повесть о Джульетте и Ромео —

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, М., 1955, стр. 313.

нет пессимизма. Шекспир апеллировал к будущим, лучшим временам, — отстаивал красоту борьбы против порядков, порождающих страдания людей. Ромео и Джульетта, познав так мало блаженства любви, мучительно расстаются со своей молодой жизнью, но на компромисс с бездушной моралью они не идут, сохраняют свое человеческое достоинство. Своей смертью они выносят обвинение этой морали.

Их несгибаемое упорство в своем стремлении сберечь чистую любовь в возникаемых одно за другим трагических обстоятельствах покоряет сознание читателей и зрителей. Глубоко трогают современного человека их смелые порывы к освобождению от оков этих обстоятельств, их вера в себя, особенно тогда, когда они были оставлены почти всеми.

Трагедия «Ромео и Джульетта» — одна из великих песен человечества о могучей силе настоящей любви. Она созвучна человеку социалистического общества, не признающего над собой власти вещей и предрассудков, опощающих любовь. Шекспир отразил в ней утверждение и развитие формы индивидуальной любви как явления «величайшего нравственного прогресса» (Ф. Энгельс, т. XVI, ч. I, стр. 50). И в этом мы также видим исторический оптимизм Шекспира, гуманистический пафос его трагедии.

Великие произведения литературы и искусства новизной своей темы и художественным решением ее всегда появляются как открытия в истории художественного познания человека. Великие поэты и художники эпохи Возрождения открыли и затем разрабатывали тему индивидуальной любви и в этой связи — тему прославления красоты и достоинства женщины. Возникновение этой темы отражало новые отношения определенной ступени в истории развития общества.

До Возрождения индивидуальная любовь нашла свое отражение в рыцарской литературе — лирике, в романе. Она воспевалась как возможная в форме прелюбодейства, о чем писал Ф. Энгельс в своей работе «Происхождение семьи, частной собственности и государства».

Великий итальянский поэт Данте углубляет разработку этой темы созданием трагически прекрасных образов Франчески да Римини и Паоло. «Любовь любить нам любящих велела» — говорит потрясенному поэту Франческа («Бож. Ком.», «Ад», песня V). Не свободный от предрассудков средневековья, Данте как предшественник Возрождения положил начало гуманистической любовной лирике — воспел право на любовь Франчески, воспел и свою возлюбленную Беатриче:

Она идет, хвале внимая,
Благим покрытая смиреньем,
Как бы небесное виденье
Собою на земле являя.

(«Новая жизнь», 1292, совет XV).

Не мало пройдет времени в борьбе поэтов и художников за реалистическое утверждение в произведениях литературы и искусства права женщины, не «смирненно», а гордо идти по земле, и быть не «небесным видением», а живым воплощением женского земного очарования. Только через двести лет итальянские художники гениально решат эту тему в произведениях живописи. Новеллистам не удастся написать на эту тему что-либо замечательное. И только Шекспир через триста лет после Данте и через двести лет после Петрарки создаст «Ромео и Джульетту» и скажет в своем 129 сонете:

Не знаю я, как шествует ботиня,
Но милая ступает по земле.

Петрарка, Боттичелли, Леонардо да Винчи, Рафаэль, Веронезе, Тициан, Шекспир озарили тему любви светом гуманистической мысли. Они опоэтизировали красоту чувственных радостей как благо человека. Эти радости ими утверждались в неразрывном единстве с красотой нравственного достоинства человека, с красотой его душевного богатства.

Такую любовь они противопоставляли феодальным и буржуазным бракам, основанным на соображениях корыстного, эгоистического расчета.

Тема трагедии «Ромео и Джульетта» — ренессансная тема верной любви молодых людей, поднятой Шекспиром, как и великими художниками Возрождения, до «идеала земной человеческой красоты»¹. Украинский писатель и критик И. Франко оценил эту трагедию как «документ английского Ренессанса, что коренится в глубокой старине и живет соками гуманистической эпохи, и как первое мастерское произведение Шекспира, каким завершено долгое развитие этой литературной темы»².

* * *

Ренессансная тема трагедии, ее пафос, перекликающийся с нашей современностью, раскрываются в мастерски написанных сценах сюжета, в мотивированном сцеплении их, в поэтическом языке действующих лиц, в их монологах и диалогах.

¹ А. И. Герцен, Собр. соч., в тридцати томах, М., т. III, 1954, стр. 35.

² Иван Франко, Ромео и Джульетта, Твори в 20-ти томах, том XVIII, Київ, 1955, стор. 356.

Построению сюжета этой первой трагедии Шекспира, как и сюжетов трагедий второго периода его творчества, свойственна замечательная, открытая им драматургическая особенность — максимальная концентрация действия, разнообразие реальных мотивировок, введение случайного для раскрытия необходимого в судьбе героев, что дает целостное представление о людях, их страстях, о важных сторонах жизни эпохи Возрождения, о конкретном решении «вечной» темы.

Конфликт в этой трагедии возникает, углубляется и заканчивается трагически для положительных героев в течение пяти дней. Но этот конфликт отличается от более сложных конфликтов в таких трагедиях как «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Макбет». Он — внешний, так как Ромео и Джульетта не знают внутренних коллизий, они остаются цельными. К тому же он смягчается наличием в пьесе юмора, грациозности.

Сюжет этой трагедии имеет свою особенность, которая определяется содержанием конфликта: развитие связей и столкновений происходит в ней между характерами сложившимися и характерами, которые в этом столкновении формируются, растут, приобретают свои индивидуальные черты. К последним относятся центральные персонажи пьесы — Ромео и Джульетта. Как уже было сказано, развития их внутренних психологических и нравственных коллизий в сюжете нет. Ромео и Джульетта не знают колебаний, сомнений, внутренней борьбы. Полюбив, они переживают, размышляют, умственно растут, действуют по внутренней логике развития своего пламенного чувства и логике внешних обстоятельств. Им противостоят только внешние препятствия создаваемые людьми враждебной силы, и те случайности, которые возникают, как это бывает в жизни, из самой природы необходимо развивающегося трагического конфликта.

На одной стороне — Ромео, Джульетта, Меркуцио, Бенволио, Лоренцо, Кормилица (до последнего диалога с Джульеттой в 3-м акте), Бальтазар — слуга Ромео, горожане; на другой — враждующие между собой аристократические роды Монтекки и Капулетти и их сторонники.

События происходят в итальянском городе Вероне, летом. В начале Шекспир показывает общественный фон — продолжение старой, бессмысленной ссоры.

Двое слуг Капулетти, Самсон и Грегори, встречаются на площади в ночь на понедельник с двумя слугами Монтекки — Абрамом и Бальтазаром (слуга Ромео). Между ними завязывается очередная схватка, хотя никакой вражды друг к другу они не чувствуют. Появившийся племянник Монтекки Бенволио пытается

примирить их, но мрачный, глупый Тибальт, племянник Капулетти, пришедший сюда, не хочет говорить о мире и нападает на Бенволио. Разбуженные горожане, ненавидящие этот хаос, бегут с дубинами и кричат: «Бей Капулетти! Бей Монтекки!». Вышли и главы враждующих семей со своими супругами и начинают браниться. Возникшую драку, нарушающую мирную жизнь горожан, прекращает появившийся правитель Вероны герцог Эскал. Все расходятся, кроме Бенволио и супругов Монтекки. Монтекки говорит о том, что его сын Ромео почему-то грустит, молчалив, уединяется то в роще, то в доме, иногда плачет. Уже утро. Ромео возвращается домой. Увидя его, супруги Монтекки уходят. Бенволио расспрашивает Ромео о причине его тоски. Риторическими фразами Ромео рассказывает ему о своей безнадежной любви к одной красавице. Ясно — он не влюблен.

В понедельник днем Капулетти и молодой красивый дворянин Парис, родственник герцога, ведут разговор на улице о женитьбе последнего на Джульетте, единственной дочери Капулетти. Парису охотно предоставляется возможность самому попытаться склонить ее к взаимности, для чего Капулетти приглашают его на бал, устраиваемый у себя в этот вечер.

Шекспир отбирает, как увидим дальше, только такие правдивые детали, в том числе и случайные, которые служат для сцепления законченного сюжетного действия, для изображения типических обстоятельств, в которых будет раскрываться богатство переживания каждого характера. В этом смысле каждая новая сюжетная ситуация, каждая подробность в произведениях Шекспира значительна, существенна и поэтому поучительна для нас. Естественно Шекспир вводит следующую сцену, которой могло бы и не быть, как случайной, но она — предпосылка встречи главных героев, она на своем месте, она правдива. Слуга Капулетти со списком тех, кого следует пригласить на бал, встречается с Ромео и Бенволио. Слуга неграмотен, поэтому он просит Ромео прочитать список приглашенных. Читая список, Ромео узнает, что в числе приглашенных и Розалина, по которой он вздыхает. Бенволио советует ему пойти на этот вечер и увидеть не только Розалину, а и других девушек, сравнить их. Ромео соглашается. Так Шекспир естественно, непринужденно, без искусственной интриги подготавливает встречу центральных персонажей. Одновременно подготавливает и завязку конфликта трагедии: ведь родители Джульетты хотят подчинить ее своей воле, собираются выдать ее замуж за Париса, о чем Капулетти-мать и сообщает своей дочери.

На бал к Капулетти, сопровождаемые друзьями и слугами, в масках, приходят незваные Ромео, Бенволио и друг их, всегда

живой и веселый Меркуцио. Меркуцио сразу же показан крупным планом. Остроумно, с юмором и тонкой иронией он рассказывает о чудодейственных свойствах королевы Маб, фантастическом образе фольклорного происхождения. Маб, — острит он, — вызывает во сне людям различные видения, — то, чего они сами себе желают в соответствии со своим положением и образом жизни; влюбленным снится любовь, придворным, угождающим королю, снятся преуспеяния при дворе, судьям — тяжбы, приносящие им взятки, продажным женщинам — поцелуи, распространяющие заразную болезнь, пасторам — новые доходы от прихожан, солдатам — сражения, пугающие их (1, 4).

Вот жизнь, как она есть! — хочет сказать Шекспир словами проницательного Меркуцио. Его рассказ — блестящее завершение экспозиции, пространно и живо изложенной. Экспозиция дает уже достаточное представление о людях того времени. В этом рассказе, как в миниатюре, суммируются через отдельные характерные детали типические явления, черты людей различных социальных групп, пестрый состав общества; объясняется зависимость психологии людей от рода их деятельности, жизненной практики. После такой комической ситуации дается завязка трагического конфликта.

Ромео увидел несравненную по красоте Джульетту и высказал свой восторг. Розалина забыта. Тибальт, услышав слова Ромео, оскорбляет его, готов убить, но радушно настроенный Капулетти останавливает рассвирепевшего племянника, не позволяет ему нарушить обычай гостеприимства, тем более, что в Вероне думают о Ромео как о хорошо воспитанном молодом человеке. А в это время Ромео в маске, в одеянии пилигрима, уже заговорил с Джульеттой. Их краткий разговор, чарующий непринужденностью, наивной шуткой, остроумием, сразу же обнаружил обаяние их характеров, гибкость ума, находчивость, непосредственность. Ромео дважды поцеловал ее. В те времена такую дерзость, — поцеловать в обществе других незнакомую девушку, — не осуждали. И они полюбили друг друга, не зная, что принадлежат к враждующим фамилиям. А когда узнали — не раскаивались. Джульетта сказала сама себе: «Моя единственная любовь растет из моей единственной ненависти!.. Необходимость мне любить нелюбимого врага» (1, 5).

Смысл экспозиции, завязки и последующих сцен поучителен: Шекспир решает как великий художник самое трудное в искусстве, — он правдиво обобщает жизненно конкретное, индивидуальное и показывает: как присущее многим чувство любви, как неодолимое чувство, проявляется в этом своеобразии живых лю-

дей, именно этих характеров. Построение сюжета у Шекспира отражает поведение людей — самодвижение их чувства и развитие событий как самодвижение самой жизни, а не является заранее предусмотренной схемой.

Дальше действие развивается более стремительно, и это соответствует бурному развитию чувств влюбленных и сопротивлению окружающей среды. В следующую же ночь Ромео пробрался в сад Капулетти, подходит к балкону, на котором Джульетта, не видя в темноте Ромео, вслух изливает свое, вспыхнувшее к нему чувство. Они обменялись взаимными клятвами в верности, заведомо зная, что им грозит опасность. Они готовы отказаться от своих родных, забыть свои фамилии. С этой сцены Ромео и Джульетта становятся подлинно шекспировскими образами — поэтами, художественно мыслящими людьми, как и другие его герои, специфически шекспировское свойство которых так верно обнаружил великий немецкий философ Гегель. Окрыленная сильной страстью, здесь Джульетта высказывает глубокое по силе и смыслу признание в своей любви, когда называет ее щедрой, безграничной и глубокой, как море.

Решив обвенчаться в тот же день, на рассвете они расстаются. Рано утром Ромео обращается к монаху Лоренцо с просьбой обвенчать их тайно. Лоренцо — это, как правильно определил его М. Морозов, «гуманист-мыслитель в монашеской рясе». Он соглашается помочь влюбленным, потому что желает им счастья и надеется этим браком положить конец старой вражде их домов.

Кормилица Джульетты, бойкая, любящая ее, сообщает ей радостную весть: Ромео передал, что Лоренцо под вечер обвенчает их. Ромео и Джульетта встречаются в келье Лоренцо. Обряд бракосочетания совершен.

Но события, вызываемые враждой семей, омрачают счастье новобрачных и разрушают добрые намерения Лоренцо. Меркуцио, Бенволио и Ромео встретили на улице Тибальта, который начал оскорблять Ромео и Меркуцио. У Ромео нет ни малейшего желания ссориться с родственником любимой Джульетты. Но Меркуцио, защищая честь Ромео, вступает в поединок с Тибальтом — этим живым воплощением старых, ржавых предрассудков. Ромео пытается разнять дерущихся мечами, но Тибальт успел из-под руки Ромео нанести коварным ударом смертельную рану Меркуцио. Меркуцио проклинает обе враждующие семьи, называя убежавшего Тибальта мерзавцем, негодяем, и умирает. Ромео поражен. Его миролюбие переходит в гнев, и он отомстил за гибель друга — убил вернувшегося Тибальта. Так с каждой новой сценой раскрываются и развиваются в действии характеры: сюжетное действие у Шекспира не является самоцелью.

По совету Бенволио Ромео бежит. На площадь приходят горожане, а затем — герцог Эскал, Монтекки и Капулетти с женами и родственниками. Узнав от Бенволио о случившемся, герцог приговорил Ромео к изгнанию, а не к смертной казни, так как Ромео не начинал ссору, а только отомстил за смерть своего родственника.

Предпосылки для трагической коллизии обнаружились уже достаточно полно. В драматическое действие Шекспир вводит, как мы уже видим, неожиданные осложнения обстоятельств, неумолимо вызывающие повороты в судьбе положительных героев к противоположному.

Джульетта с нетерпением ждет своего мужа. Но вместо желанной радостной встречи с ним на нее обрушивается ужасная неожиданность: она узнает от Кормилицы, что Ромео убил родственника ее и изгнан. Ее чувства в смятении. Сменяющиеся душевные движения она бурно выражает таким каскадом слов:

О, куст цветов с таящейся змеей!
Дракон в обворожительном обличье!
Исчады ада с ангельским лицом!
Поддельный голубь! Волк в овечьей шкуре!
(III, 3; перев. Б. Пастернака).

Но Джульетта опомнилась и взвесила каждую мысль о случившемся. Ее терзает боль сердца по изгнанному Ромео. Узнав, что он скрывается у Лоренцо, посылает за ним Кормилицу. А в это время Лоренцо успокаивает Ромео и предлагает рано утром бежать в Мантую. В это же время отец и мать Джульетты, решив выдать ее замуж за Париса, назначили день свадьбы на четверг. Драматизм событий, как и внутренних чувств героев, обостряется. Вместе с этим вырастают, определяются еще полнее их характеры.

Ночью, перед тем как уйти в Мантую, Ромео приходит к Джульетте. Познав блаженство любви, они клянутся в верности. Предрассветная заря и пение соловья напоминают об опасности. Они расстаются.

После ухода Ромео родители Джульетты предлагают ей выйти замуж за Париса. На деспотические требования отца и матери, на их грубые оскорбления она отвечает отказом. Даже Кормилица убеждает ее выйти замуж за нелюбимого. Этого вероломства Джульетта не ожидала. Она оставлена в своей среде всеми. Она в отчаянии.

И тут впервые пробуждается в ней героическое решение отстаивать свое счастье. С этого момента Джульетта становится на путь героической борьбы в трагически сложившихся для нее и Ромео обстоятельствах. Она знает о том, что ей предстоит мучи-

тельная борьба, но она уже не пойдет на компромисс с немилостивой ей жизнью и унижительными для нее условностями. Она действует, осознав свою человеческую цель, и в этом новом для нее, полном драматизма жизненном пути обнаруживаются приобретенные ею за такое короткое время качества сильного, романтического характера. Для уяснения этой стадии развития образа Джульетты следует привести глубокую мысль Гегеля о том, что только «Действие является самым ясным и выразительным раскрытием человека, его устроения, и его целей. То, что человек представляет собою в своей глубочайшей основе, впервые осуществляет себя только посредством действия»¹.

И действительно, Джульетта в последующих сюжетных ситуациях — живое воплощение действия. Джульетта идет с последней надеждой к Лоренцо, чтобы получить умный совет и помощь: как избежать свадьбы с Парисом и остаться верной Ромео, — ведь это то единственное, что еще можно отвоевать для счастья женщины в том мире. Лоренцо-гуманист, глубоко понимающий трагизм ее положения, предлагает такой выход: выпить перед сном снотворный напиток, после чего ее примут за мертвую и похоронят в склепе Капулетти; а тем временем он сообщит об этом Ромео; через сорок два часа она проснется и они вместе с Ромео смогут покинуть Верону. Джульетта без колебаний соглашается...

Когда в своей спальне Джульетта собирается выпить напиток, обнаруживаются приобретенные в этой неравной борьбе ее мужество, сила воли, ее смелость, ее аналитический ум — качества, слитые ее страстью в цельный, уже сложившийся определенный характер. В своих размышлениях она допускает: а вдруг напиток окажется слабым и тогда придется обвенчаться с Парисом?! И на этот случай Джульетта кладет рядом с собой кинжал. Потом приходят другие мысли: а если это яд?; если она раньше проснется и задохнется в склепе до прихода Ромео? Наконец возникает чувство страха: ей представляется, как она будет лежать в склепе среди гробов, вдыхать смрад и, проснувшись, сойдет с ума от ужаса. Но все эти страшные мысли исчезают, и она пьет напиток: желание быть с Ромео, остаться ему верной оказалось сильнее страха.

Такова неукротимая сила страстей героев Шекспира. Сложившийся характер не изменяет себе; источник поведения, мыслей — в его господствующем желании. В произведениях Шекспира часто варьируется афоризм: «Желание — отец мысли». Умудренный опытом жизни, Генрих IV говорит своему сыну: «Твое желание было

отцом... той мысли» (Thy wish was father... to that thought; «Генрих IV», ч. II, д. 4, сц. 4). Эту истину Шекспир много раз повторяет устами своих героев, он подтверждает ее изображением поступков, действий своих героев. С этим материалистическим утверждением Шекспира следует серьезно считаться при освоении нашими драматургами его творческого опыта, при изучении его метода создания характеров и изображения трагедийных конфликтов. Теоретически объяснить эту «истину страстей» Шекспира можно известным положением Ленина о познании: «главное внимание устремляется именно на познание источника «само»-движения» (Лен. сб., XII, 1931, стр. 324), т. е., как в данном случае, — на источник конфликта между силами, вступившими в непримиримую борьбу.

В нашем внимании к сюжетным подробностям — к шекспировской действительности не следует усматривать цели пересказывать сюжет, как может это показаться тем, кто склонен отвлекаться от живой ткани художественного текста и предпочитает говорить об идеях и образах абстрактно. Цель в данном случае в другом, а именно: в подробном наблюдении за сцеплением тех правдивых деталей, из которых складывается «самодвижение» образов и идея трагедии, воплощенная в этих образах, в тексте и подтексте ее. И когда мы доискиваемся этих способов сцепления, мы учимся у Шекспира искусству находить новые и новые возможности открывать неповторимые сюжетные положения, в которых и обнаруживается неиссякаемая творческая фантазия драматурга и вместе с тем еще неизвестные читателю свойства характеров. Однако следует заметить, что этим искусство Шекспира далеко не исчерпывается.

По мере приближения к финалу мы поражаемся, в частности, его удивительным умением отражать единство необходимого и случайного.

На следующее утро, в четверг, когда уже начались приготовления к свадьбе, все в доме Капулетти приняло глубоко уснувшую Джульетту за мертвую. Ее переносят на кладбище в склеп.

И после этого Шекспир с изумляющей нас жизненной правдой изображает цепь тех случайностей, которые предстают как следствие и внешнее проявление необходимо развивающегося конфликта, как раскрытие закономерного через случайное. Диалектику жизни Шекспир отражает как стихийный диалектик. В этой пьесе, как и во многих других, находим подтверждение высказывания Герцена о том, что Шекспир в отличие от многих философов по-своему, как художник, понимал необъятное море противоречий, борений. Это одна из важнейших черт реалистического метода

¹ Гегель, Соч., т. XII, Лекции по эстетике, кн. 1-я, М., 1938, стр. 223.

Шекспира. Глубокую мысль высказал Ленин в письме к Инессе Арманд о проблеме, о теме любви и о роли случайного и индивидуального в искусстве: «если брать тему: казус, индивидуальный случай...— эту тему надо разобрать в романе (ибо тут весь гвоздь в индивидуальной обстановке, в анализе характеров и психики данных типов)»¹.

Эта мысль представляет собой важную предпосылку в борьбе против схоластического понимания типического. Ленин не отождествляет случайного с индивидуальным. Изображение индивидуального характера, индивидуальной обстановки, требуемое Лениным, направлено по существу против вульгарного понимания типического только как «общего», как выражения «сущности данной социальной силы», следовательно, и против схематизма в литературе и искусстве.

В реализме Шекспира анализ и синтез, случайное и необходимое, общее в индивидуальном художественно раскрываются в том высшем синтетическом охвате жизненных явлений, какой присущ только великим писателям-мыслителям.

В пятом акте случайности следуют одна за другой, стремительно приближая действие к трагическому финалу. В Мантую прибыл Бальтазар, слуга Ромео, и, ничего не зная о замысле Лоренцо, рассказывает о похоронах мнимоумершей Джульетты. А монах, посланный к Ромео с письмом Лоренцо, в котором сообщается об истинном положении, не смог попасть в Мантую и передать Ромео верную и обнадеживающую весть. Для Ромео настал предел испытаний. Без Джульетты смысл жизни потерян. Он покупает яд у бедного аптекаря. Как Джульетта, оставленная близкими, постигла смысл происходящего и стала взрослой, так и Ромео превратился теперь в глубокомысленного, умудренного опытом жизни философа. Он убеждает голодного аптекаря продать ему яд словами человека, глубоко познавшего причину трагедий бесправных, угнетенных, гонимых. Для них мир социального неравенства и его законы — не друзья. Золото в таком мире — универсальная отрава, причина преступлений, зла, нищеты:

Я вижу голод на щеках увядших,
В глазах немую скорбь и угнетенность,
А за спиной — презрение и бедность.
Не друг тебе — весь мир, не друг — закон.

Вот золото, возьми. Для душ людских
В нем яд похуже. В этом жалком мире
Он убийств куда свершает больше.

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 35, стр. 141, изд. 4-е.

Чем эта смесь несчастная твоя,
Которую ты продавать боишься.
Не ты мне — я тебе сейчас дал яду.
(V, I; перев. Т. Шепкиной-Куперник).

Такой взлет сознания Ромео и смысл перипетий сюжета в этом последнем акте отражают правильное понимание реальных отношений. Шекспир выражает здесь свою излюбленную мысль о том, что историю делают люди, но делают вслепую, и притом, побуждаемые чаще низменными страстями, что «трагическую вину» следует искать не в положительных его героях, а в объективных связях и отношениях частнособственнического общества. Шекспир опровергает религиозное учение о предопределении, о неотвратимой судьбе. Логика его художественного мышления направлена здесь против тех, кто отрицает роль случайностей. В свое время критик И. Аксенов полагал, что неустраненные случайности в этом пятом акте, а он их насчитал девять — есть недостаток пьесы («Шекспир», т. I, 1937, стр. 269—274). Не совсем удачно ответил на это критик Е. Холодов: «Смерть Ромео и Джульетты есть следствие роковой (слово «роковой» — неудачно — Ф. Г.) вражды семей Монтекки и Капулетти, а не дело случая. Гений Шекспира, если хотите, как раз в том и сказался, что он пренебрег всеми случайностями, которые могли бы спасти его героев и показать торжество трагической закономерности, которая неотвратимо влекла их к гибели» («Театр», № 1, 1955, стр. 102—103). Ошибка здесь — в метафизическом противопоставлении закономерности случайностям. Ведь трагическая закономерность и выразилась в этих случайностях. Гегель допускал иную ошибку; он придавал этим внешним случайностям решающую роль в гибели героев — роль судьбы (т. XIII, Лекции по эстетике, кн. 2, стр. 146).

Шекспир не допускал погрешностей против жизненной правды, не мог спасти своих любимых героев. Н. Чернышевский писал, что ни одного из своих идеальных людей «Шекспир не мог поставить в гармонию с обстановкой» (Полн. собр. соч., т. IV, стр. 697).

Неожиданности, разрушающие план спасения возлюбленных, следуют одна за другой. Лоренцо узнал, что письмо не вручено Ромео. Он теперь собирается спрятать Джульетту у себя, — ведь она скоро проснется. Но Ромео, тайно вернувшийся в Верону, появляется на кладбище и взламывает ломом дверь в склеп. Тут он встречается с Парисом, который, ничего не поняв в миролюбивых словах Ромео, вызывает последнего на поединок. Ромео убивает его. Паж Париса бежит за стражей. Ромео любит мнимоумершую Джульетту, целует ее и выпивает яд. В склеп приходит Лоренцо. Джульетта пришла в себя и увидела мертвого Ромео.

Лоренцо предлагает ей бежать отсюда. Она отказывается. Лоренцо уходит. Джульетта целует еще теплые губы своего мужа, слышит шум приближающейся стражи и закалывается.

Утро. Входит стража с Бальтазаром и Лоренцо. Затем входят герцог, супруги Капулетти, Монтеки, оплакивающий смерть своей жены, умершей от тоски по сыне. Лоренцо объясняет историю любви и гибели Ромео и Джульетты. Письмо Ромео, которое здесь Бальтазар вручает герцогу, подтверждает сказанное монахом Лоренцо. Потрясенные Монтеки и Капулетти клянутся забыть вековую вражду и обещают воздвигнуть золотые статуи погибшим.

Статуи Ромео и Джульетты — зримое, пластическое воплощение этических идей, завещанных Шекспиром будущему. В этой детали — завершение всех элементов художественной формы, подчиненных идейному содержанию трагедии.

Высокая нравственность вечно прекрасной юности, выраженная в положительных образах, волнует ряд поколений благодаря неповторимой в деталях и в целом форме сюжета и приемам поэтической характеристики их. А это возможным оказалось потому, что взгляды гуманиста Шекспира во многом совпадают со взглядами и опытом лучших людей нескольких эпох: человечеству понятны и близки люди, сильные духом, душевно богатые, великие своей страстной борьбой за чистоту человеческих отношений. Поэтому такие люди пробуждают в нас сложную гамму чувств — радость, грусть, боль, гордость за их способность к трагическому подвигу. Эмоциональное воздействие этой трагедии сохраняется потому, что в ней утверждается изначальная молодость жизни человеческой, ее «вечность» как часть жизни нашего «я», и притом — не «вообще», не по схеме, а предельно конкретно, исторически-конкретно, чувственно-конкретно, как созвучное, родное нам жизнелюбие.

Шекспир изобразил конфликт людей не только как сугубо личный, частный, а как общественный, как борьбу антагонистических общественных и этических взглядов. Следя за развитием конфликта в трагедии, мы познаем развитие положительных героев в определенный момент их жизни, и вместе с тем — познаем и их судьбу, определяемую обстоятельствами до возникновения конфликта, во время конфликта и после трагической развязки его. Такова обобщающая сила трагедийного искусства Шекспира.

Шекспир показал, как богата жизнь противоречиями, как много изменяется в жизни в течение непродолжительного времени. Сила реализма Шекспира здесь, как и в других трагедиях, — в высокой поэтичности, в философском осмыслении фактора времени, в глубоком знании жизненных противоречий для развития ха-

рактера, для становления определенных взглядов человека. Сильные характеры Ромео и Джульетты, их самостоятельные взгляды на жизнь, как мы видим из анализа построения сюжета, сформировались не сами по себе, а вследствие личных потрясений и общественных противоречий. Переживания их не обособлялись от социальной действительности. Через личное реалист Шекспир изображал общественное, поэтому внутренний мир Ромео и Джульетты, Меркуцио и Лоренцо не мог быть ограниченным узкой сферой личных чувств. Каждое из этих лиц оказалось способным правильно истолковывать возникающие острые вопросы своего времени.

Внутренний мир Ромео и Джульетты расширился, обогатился в ходе развития действия трагедии. Об этом много писали зарубежные и русские критики. О том, что шекспировский герой развивается по-своему и в зависимости от конкретных условий действия, писал А. С. Пушкин, характеризуя метод Шекспира: «обстоятельства развивают перед зрителем их многообразные и разносторонние характеры». В советской критике о развитии шекспировских характеров более обстоятельно писал М. Морозов, исследуя при этом для аргументации — стиль, семантику языка действующих лиц.

Вначале Ромео опечален, свою жизнерадостность он прячет под покровом меланхолического настроения, а потом — взрыв чувств, их лирическое богатство, его радость, воля, энергия. В связи с этим меняется его язык: вместо риторических фраз в начале пьесы, теперь — слова, полные лиризма, возвышенных мыслей, а под конец — простые фразы, выражающие глубокое раздумье, понимание законов жизни, вызванное внезапным горем. М. Морозов писал: «Обостренное восприятие жизни невольно ведет Ромео к размышлению. Именно в этом месте мы находим самое глубоко-мысленное из высказываний Ромео. Он называет золото ядом, худшим, чем тот яд, который дал ему аптекарь (V, I, 80) ... юный Ромео стал мужем, он вырос на наших глазах»¹. И дальше о росте Джульетты: «В начале трагедии это совсем юная девочка... Глубокое и сильное чувство пробуждает мысль... девочка начинает размышлять о жизни. Шекспир показывает нам мыслящую Джульетту... Джульетта вступает в борьбу с мировоззрением своей среды... Свое положение она начинает ощущать как рабство, которое лишает ее собственного, самостоятельного голоса. «У рабства хриплый голос, и оно не смеет говорить громко», — вслух размышляет она (II, 2, 160)... Для Джульетты наступают тяжкие испытания... Велико ее отчаяние... Велика и ее сила. Она готова

¹ И. М. Морозов, Избранные статьи и переводы, М., 1954, стр. 167.

бороться не на жизнь, а на смерть... Кульминационным моментом этой борьбы является та сцена, в которой она выпивает данное ей... снадобье... любовь к Ромео преодолевает страх: «Ромео, я иду! Пью за тебя» (IV, 3, 59)... просыпается в склепе какой-то новой, очень взрослой, зрелой, серьезной... Она обращается к мертвому Ромео без возгласов и слез, но с нежной и спокойной лаской... без жалоб и колебаний она закалывается кинжалом, потому что нет другого выхода»¹.

* * *

Объективный смысл этой лирической трагедии, ее вечно живое поэтическое содержание наиболее полно и верно раскрыли советский театр и советское шекспироведение. В реалистическом истолковании идеи и образов трагедии видим не только подлинного Шекспира, но и отражение интеллектуальных, моральных и эстетических устремлений лучших людей нашего героического времени. К. Станиславский говорил, что понять и исполнить героические образы Шекспира мещанин, обыватель не сможет.

Советской критике и театру надо было преодолевать в 30-х годах ошибки некоторых критиков, искажавших идейное содержание трагедии. Вульгарно-социологические объяснения этой трагедии сводились к положению, что Ромео и Джульетта — носители буржуазно-аристократической психики.

Критике и театру надо было развеять и остатки идеалистического тумана в трактовке произведения. Еще немецкие реакционные романтики, а затем, после революции 1848 г., — Гервинус и др. обвиняли в трагической гибели прекрасных молодых людей не среду, а их самих. Мораль этих толкователей убога: Ромео и Джульетта погубили себя потому, что не смогли подавить свою страсть. Позже философ-пессимист Гартман и др. писали, что их любовь только чувственная, что она лишена духовного «немецкого» содержания и т. п. Против такой теории «трагической вины» боролся в свое время Н. Г. Чернышевский. Он материалистически объяснял смысл подобных трагических конфликтов, обвиняя не героев, а среду, обстоятельства. Он писал: «Трагична или не трагична судьба великого человека, зависит от обстоятельств... Неужели Ромео и Джульетта сами были причиной своей гибели?... Мысль видеть в каждом погибающем виноватого — мысль натянутая и жестокая»².

¹ И. М. Морозов, Избранные статьи и переводы, М., 1954, стр. 167—170.

² Н. Г. Чернышевский, Собр. соч. в 15-ти томах, т. II, стр. 29.

Искажения гуманистических идей Шекспира, порой невероятные, встречаются и в современном буржуазном шекспироведении. Например, английский шекспировед У. Найт дал мистическое истолкование творчества Шекспира, в том числе и его трагедии «Ромео и Джульетта». По Найту каждый трагический герой Шекспира — Христос в миниатюре. Найт отождествляет значение трагедийного искусства с религией, мол, они взаимно дополняют себя, а любовь в произведениях Шекспира говорит языком мистическим¹. В подобных оценках сказывается христианское ханжество, отрывающее радость чувственного начала в любви от духовного, которые Шекспиром, советским театром и критикой, а также и передовой критикой за рубежом утверждают в неразрывном единстве.

Известно превосходство советского театра и критики над буржуазными в решении вопроса об отношении к наследию Шекспира. Велики достижения советского искусства и в истолковании трагедии «Ромео и Джульетта». Ее ставили театры Москвы, Киева, Тбилиси и многих других городов нашей многонациональной страны. Следует кратко сказать о двух наиболее знаменательных явлениях нашего искусства, выразивших глубокое понимание этой трагедии Шекспира. В 1935 г. талантливый режиссер А. Попов поставил ее в Московском театре Революции. А. Попов правильно раскрыл гуманистическое, жизнеутверждающее содержание пьесы. Он прочитал в ней обращение великого гения к светлomu будущему, свободному от узко сословных предрассудков и условностей, унижающих человеческое достоинство. Спектакль был посвящен советской молодежи — людям, понимающим любовь как силу, облагораживающую человека, как светлое, радостное чувство, чуждое всяким превходящим эгоистическим расчетам. С огромной впечатляющей силой это выразилось и в талантливом решении мизансцен и в прекрасной игре актеров, особенно Бабановой, и в архитектурно-живописном оформлении спектакля художником Шлепяновым. Бесконечное светлоглубое небо, белые дома города эпохи Возрождения, яркое освещение жизненно правдивых мизансцен, как антитеза противопоставлены старой, ненужной феодальной вражде, мрачной и тупой ненависти, погубившей страстно влюбленных молодых людей. Светлые, праздничные краски на сцене соответствовали замыслу постановщика и игре актеров, воплощавших светлый ум и чистые чувства шекспировских героев.

Роль Джульетты в этом спектакле исполняла М. И. Бабанова. К этому времени (1935 год) артистка прошла путь борьбы за

¹ Oj. Wilson Knight, *Crown of life*, London 1948, pp. 12, 19 и др.

овладение искусством сценического реализма: она творчески усвоила систему Станиславского и классическое наследие русской драмы и литературы. В начале 30-х годов она талантливо исполнила роль комсомолки-работницы Анки в пьесе Н. Погодина «Поэма о топоре» и затем — роль крестьянки Маши в комедии «После бала» того же автора. В этих ролях ярко обнаружились особенности дарования Бабановой. Нежный, серебристый, покоряющий музыкально-напевный голос; умение сочетать острый драматизм с наивностью и юмором; тонкая актерская техника правдивой передачи лирического богатства русской девушки — ее искренности, душевной чистоты, ее находчивости и настойчивости в достижении цели. Таковы главные черты сценической индивидуальности Бабановой. В этих сценических образах Бабанова отражала радость цельной натуры нашей женщины, ее целеустремленность. Трагическое мировосприятие было чуждо Бабановой. Исполнить роль Джульетты — это значило выдержать серьезное испытание. И Бабанова выдержала его.

Сценический образ Джульетты, созданный Бабановой, — одно из значительных достижений советского театрального искусства, хотя ей и не удалось в полной мере раскрыть героическое начало, заключенное в этом шекспировском образе. Джульетта-Бабанова — незабываемый образ обаятельной девушки, сосредоточившей все свое внимание на глубоком переживании — любви и борьбе за нее, на щедром желании дарить ее любимому, вопреки грозным внешним препятствиям. Трогательную человечность, чистоту чувств, искренность, взволнованный лиризм души девушки, ее непреклонную волю в борьбе за прекрасную любовь, за счастье — все это вкладывала Бабанова в шекспировский образ Джульетты.

Бабанова как-то говорила о призвании советской артистки: «Мы обнажаем на сцене свою душу». Из этой правильной мысли она делала правильный вывод, — стремилась в творческой практике осуществить другую свою мысль: «собрать большие чувства советских людей в каком-нибудь образе, бросить их со сцены в зрительный зал». В сценическом воплощении любви шекспировской Джульетты Бабанова собрала большие чувства советских людей. И этот образ, как и вся пьеса, предстали на сцене перед советским зрителем не только как художественное познание прошлого, но и как радостное, гордое осознание идейного превосходства советского человека над трагически осложненной жизнью прошлого и жизнью современного капиталистического общества, где подобные трагедии не устранены, не устранены и причины, порождающие безнравственность. В спектакле дано правильное

художественное решение одной из поставленных задач — вести борьбу против попыток вульгаризаторского толкования наследия Шекспира, — толкования образов Ромео и Джульетты как носителей буржуазно-аристократической психики. В соответствии с режиссерской трактовкой Бабанова утверждала объективный характер реалистического искусства Шекспира, жизненно правдиво выразила обаяние непосредственности влюбленной женщины, достоинство человеческой личности, борющейся за свою свободную жизнь. Это созвучно нашим людям, нашей современности. В этом спектакле Бабанова и Астангов (Ромео) наглядно убеждали, что чистоту человеческих отношений, доверие, настоящую любовь надо отстаивать, непоколебимо, страстно. Сознательно или нет Бабанова продолжала одну из прекрасных черт традиции великой артистки Ермоловой, — «применяла к русским духовным запросам порывы и душевную жизнь своих иностранных героинь, не лишая их общечеловеческого значения» (А. И. Южин-Сумбатов. «Воспоминания», стр. 456), как до нее переводил образы мировой драматургии на русскую душу гениальный Мочалов.

Вдохновение Бабановой, утверждавшей на сцене благородные порывы, волю к счастью и достоинство женщины, стремящейся к свободной жизни, высоко и верно оценила наша критика. Нельзя не сослаться на одну из последних характеристик, суммирующей с чувством признательности ее достижения и верно определяющей ее творческую индивидуальность. «Поэзия и радость творчества Бабановой рождены ее неизменной мечтой о человеке, окрыленном и счастливым... актриса утверждает героическую тему без котурнов и декламации, без патетики и риторики, но музыкально и человечно... Героини Бабановой не ставят предела своим возможностям. Каждая из них достойна узнать беспокойную жажду подвига... Ясно сознание добровольности своих решений... Всеобщее восстание против покорности, зависимости...»¹. Эта характеристика целиком относится и к Джульетте-Бабановой.

Попов, Бабанова, весь актерский коллектив были на правильном пути. В спектакле «Ромео и Джульетта» они решали проблему отношения общественно-эстетических идей Шекспира к нашей современности. Шекспир апеллировал к справедливости иной, будущей эпохи, отличной от его времени — «железного века» для гуманистов и народа. Как мы уже знаем, Шекспир утверждал, что подлинная любовь по своей природе щедра, свободна от власти вещей, от власти сословных предрассудков. И советская театральная критика в анализе сценического воплощения образа Джульет-

¹ М. И. Офьева. Мечта о человеке, Театр, М., № 1, 1957.

ты Бабановой правильно утверждала, что в словах Джульетты о любви, как щедром даре, заключено «зерно» бабановского образа.

Не ссылаясь на приведенные выше высказывания Белинского об этой трагедии, А. Попов, М. Бабанова и весь актерский состав правильно переводили смысл этого высказывания на сценический язык, на язык нашей современности. Такая преемственность закономерна.

Белинский разъяснял эстетическое понятие «пафос»: это живая страсть поэта, его поэтическая идея, в которую заключена страсть нравственная, или иначе — значительная общественная идея. И эту нравственную страсть, этот пафос поэта Белинский ценил как могучую силу, которая движет поэта к подвигу творчества. Эту могучую нравственную силу правильно понял и истолковал советский театр.

Советское театральное искусство является хранителем и пропагандистом здоровых эстетических вкусов, пропагандистом здоровой нравственности, она бережно относится к художественным ценностям. В этой связи допустимо сопоставление исполнения образа Джульетты Бабановой и, средствами хореографии, — Улановой.

Содержание образа Джульетты Уланова, как и Бабанова, оценивает с эстетических позиций социалистического общества, исходит при этой оценке из принципов нашей этики. Хореографическая форма совершенного по выразительности, естественности, ясности исполнения образа Джульетты отражает этические и эстетические взгляды советского человека. В глубоко продуманном, пластически-музыкальном образе Джульетты Уланова изображает неутомимо работающую мысль, тончайшие изгибы чувств, душевную чистоту, нарастающее упорство в борьбе за свою цель. Она вся — воплощение воли, мужества, порыва, веры в справедливость своих поступков. Критик и режиссер Б. Львов-Анохин удачно сравнивает Джульетту-Уланову с богиней победы у древних греков — крылатой Нике. Привожу его описание одного эпизода. После того как Ромео ушел, «Оставшись одна, Уланова начинает свой танец — в нем и отчаяние, и гневная решимость, и поиски выхода...

...Джульетта решает во что бы то ни стало остаться верной своему Ромео. И прежде чем она поднимает вверх руку, словно клянется быть стойкой, мы читаем эту мысль в ее как будто внезапно просветлевшем лице и глазах. Мысль предшествует каждому ее жесту, как предшествует она каждому произнесенному слову у большого драматического актера.

И вот она стремительно бежит по авансцене, словно летит в

бой за свою любовь и счастье. В легком, развевающемся плаще она напоминает изображение летящей Нике — богини победы у древних греков. Она готова на все, ей ничего не страшно...

На бегу она простирает вперед руки... в этих руках трепет нетерпения, мольба и призыв... видишь, что внутренний ее порыв не исчерпан, что она хотела бы лететь еще быстрее, что душа рвется у нее из груди, что ее мысль и чувство летят перед ней, и даже это легчайшее ее тело не может поспеть за ними. Восторг охватывает здесь зрителей — их заражает это волнующее чувство стремительного, ликующего полета, эта окрыленность отвагой, которой полна Уланова»¹.

Откуда эта стремительность, окрыленность отвагой? Откуда эта ассоциация с богиней победы поры детства человеческого общества Нике? Не только из всегда живых, прозрачных источников ренессансного искусства, поэтичного и возвышенного, величайшим представителем которого был Шекспир. На этот вопрос отвечает сама Уланова с предельной точностью, ясно, убедительно, отвечает так, как ни один шекспировед, ни один искусствовед не скажет еще. Да и не мог сказать потому, что не пытался решать проблемы отношения великих художественных произведений прошлого к нашей современности, не исследовал ее в органической связи с живой историей литературы и искусства. Уланова дала ответ на этот вопрос не только своим гениальным постижением образа шекспировской Джульетты. Она высказала свою мысль, которая имеет близкое отношение к положению К. Маркса о том, что эстетическое сознание человечества должно «стремиться к тому, чтобы на высшей ступени воспроизводить свою истинную сущность». Уланова писала, что в течение многолетней работы над образом Джульетты надо было добиться, чтобы он не утратил ничего от предельной конкретности по-шекспировски красочной, живой Джульетты, и что «Внешний облик я искала в портретах Возрождения, в женских образах Боттичелли: разве *graceful*, весна — не сама Джульетта?». И затем Уланова сказала главное: об отношении образа Джульетты и эстетической идеи Шекспира к нашей современности, о непрерывном переосмыслении содержания этого образа с точки зрения передового сознания нашей современности. После Великой Отечественной войны, после 10-летнего исполнения образа Джульетты «я как бы заново задумывала свою героиню: она казалась озаренной всем опытом моей жизни, годами только что победно завершившейся войны.

В Джульетте увидела я волю необыкновенной силы, способность и готовность бороться и умереть за свое счастье... я увидела

¹ Б. Львов-Анохин, Уланова, Театр, № 9, 1953, М., стр. 76—77.

в новой Джульетте такие духовные качества, которые в других условиях повели бы шекопировскую героиню на подвиг общенародного значения.

В этой Джульетте я хотела, я чувствовала настоящую потребность показать человека, близкого нам по духу, в какой-то мере нашу современницу»¹.

Почему возможна такая связь истории с современностью, когда речь идет о гуманистическом искусстве, — реалистическом или прогрессивно-романтическом? Во-первых, потому, что оно, правдиво отражая объективные явления действительности, исследуя природу человека, не может утратить своего познавательного значения; во-вторых потому, что оно всегда выражало мечты народов о свободном гармоническом развитии человека, о преодолении той трагической коллизии между личностью и обществом. И, наконец, потому, что творчество Шекспира развилось так прекрасно на той ступени общественного развития, когда буржуазные отношения были незрелыми и не обнаружили полностью универсального уродования человеческих чувств, когда возможны были иллюзии относительно свободного развития таких идеальных людей. Наша современность снимает эту мучительную проблему веков. В тех условиях, изображая эти конфликты, Шекспир вместе с тем художественно исследовал и «вечную» тему. Как образ матери, воплощающий в себе источник бессмертия человечества — материнство, так и образы страстно влюбленных, воплощающие в себе всепоглощающее чувство — общечеловечны, поэтому и общезначимы. Тема эта в истории мировой литературы и искусства поэтому всегда была и остается живой, волнующей, освещаемой в самых различных вариантах, в индивидуальных, неповторимых способах решения ее. Пирам и Тисба, Дафнис и Хлоя — в античной литературе; Тристан и Изольда, Франческа да Римини и Паоло — в средневековой литературе; Ромео и Джульетта в литературе Возрождения; Фауст и Маргарита — Гете, Демон и Тамара, Анна и Вронский, Девушка и милый — М. Горького, с его незабываемыми словами во славу любви: «Краше солнца — нету в мире бога, Нет огня — огня любви чудесней!»; Григорий и Аксинья и др. — в русской литературе; Чжу Ин-тай и Лян Шан-бо — в китайской литературе и искусстве и т. д. и т. п. Писатели каждой нации внесли значительный, свой неповторимый вклад в общечеловеческую культуру, разрабатывая эту «вечную» тему, обогащая эстетическими ценностями мировую культуру...

¹ Галина Уланова, Школа балерины, «Новый мир», 1954, № 3, стр. 219.

Советский читатель и зритель, советское искусство творчески осваивают художественное наследие великого Шекспира, развивают и утверждают здоровую нравственность, здоровые эстетические вкусы. И такое отношение к наследию Шекспира, к его знаменитой трагедии засвидетельствовано не только в сценических постановках и в балете, о которых шла речь, но и в советском кинофильме «Ромео и Джульетта», в котором Джульетта-Уланова покорила своим непревзойденным исполнением аудиторию кинотеатров многих стран мира.

Передовой человек современности, постигая гениальное произведение Шекспира, переживает радость познания своих умственных, волевых, нравственных и эстетических возможностей, осознает радость претворения таких возможностей в действительность, он переживает чувство полноты своей здоровой человеческой сущности. Осваивая красоту творческого труда Шекспира, человек, можно сказать словами К. Маркса, «удваивает себя действительно и действительно, а не только интеллектуально, как в сознании, и поэтому он видит самого себя в им самим созданном мире»¹. Образы, чувства, мысли Шекспира — часть мира, созданного деятельностью человека. В них — изначальная сила художественного воспроизведения истинной человеческой сущности на каждом историческом этапе и возможность передавать будущим поколениям общечеловеческие сущности: красоту любви, дружбы, труда, мира, правды, достоинства, героики... Трудовая деятельность современных и критическое освоение классического наследия являются предпосылкой создания социалистической эстетики... Художественный опыт человечества входит в социалистическую культуру в новом, обогащенном качестве и значении.

И вполне закономерен один знаменательный факт наших дней. Наша советская пресса сообщила, что летом текущего 1957 года, в дни VI международного фестиваля молодежи и студентов примут новые названия Московские улицы — улица Мира, улица Труда, улица Дружбы, улица Любви... На улице Любви будет декоративная скульптура Ромео и Джульетты, изображение Аполлона Бельведерского — образец мужской красоты и Симонетты Веспучи, с которой Боттичелли писал свою «Весну».

Данная работа представляет собой попытку, некий опыт поисков решения проблемы отношения великих творений литературы и искусства прошлого к нашей современности.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве, М.—Л., 1938, стр. 56.