

I

О жизни Юлия Цезаря — которого он вывел на подмостки и который был убит за шестнадцать веков до его рождения — известно больше достоверного, чем о его собственной жизни. И это не удивительно. Цезарь был отцом империи, стоял на ярко освещенном просцениуме официального бытия. Шекспир же был лицедеем, то есть отправлял одну из тех «низких» профессий, что на переломе XVI и XVII столетий едва отделилась от роли уличного скомоороха, шута. Время, которому неведом никакой иной счет, кроме «гамбургского»*, давно все расставило по местам. И на шкале человеческих ценностей Шекспир занимает место выше Цезаря, не говоря уже о тех английских королях, для которых игрались его пьесы и в слугах которых он как актер числился. Сегодня Елизавете I и Иакову I явно прибавляет известности то, что они правили в «эпоху Шекспира», хотя его самого все еще по старинке именуют «елизаветинцем» (вместе с Э. Спенсером, Ф. Сидни, Дж. Лили, К. Марло, Р. Грином, Т. Нэшем, Т. Кидом).

Спohватились, однако, довольно поздно: многие возможности побольше узнать о Шекспире оказались утраченными. Ведь его первая, совсем коротенькая биография, написанная неким Николзом Роу, вышла в свет в 1709 г., иными словами через сотню без малого лет после его кончины. «Представьте себе,— заметил по этому поводу всемирно известный датский филолог конца прошлого — начала нашего века Г. Брандес,— что первая биография Гете была бы напечатана в 1925 году»¹. Роу опирался на материалы английского поэта XVII в. Уильяма Давенанта, считавшегося внебрачным сыном Шекспира, но видевшего

* Некогда у цирковых борцов повелось раз в году собираться в Гамбурге и не давать представления, а при закрытых дверях бороться всерьез, чтобы понять, кто чего в действительности стоит. Отсюда и пошло выражение «гамбургский счет», введенное в наш обиход (в том числе и литературоведческий) В. Шкловским.

¹ Брандес Г. Виллиам Шекспир.— СПб., 1896.— С. 4.

своего гипотетического отца лишь в самом раннем детстве (родился в 1606 г.); путешественника и собирателя анекдотов Обри, от которого остались весьма сомнительные рукописи 1680 г.; наконец, актера Беттертона, специально отправившегося в 1690 г. на родину Шекспира, чтобы познаться с еще сохранившимися устными о нем рассказами.

Доступный нам образ Шекспира-человека с самого начала на добрую половину складывался из преданий, легенд, мифов. Столетиями ученые просеивали эту руду. В результате на ладони шекспироведения осталась горсть бесспорных фактов. Однако они разрозненны, порой плохо стыкуются. И биографические лакуны поневоле заполняют предположениями, допущениями, гипотезами. В личной судьбе создателя «Гамлета», «Короля Лира», «Макбета» и по сей день многое наверно, неясно, необъяснимо.

Он родился в Стратфорде-он-Эйвоне в 1564 г., по видимому, 23 апреля. Во всяком случае, крещен он был 26 апреля. Это — факт, подтверждаемый записью в церковной книге. Разыскан еще ряд документов подобного свойства: записи о бракосочетаниях, рождениях, смертях, купчие и закладные, инвентарные описи, исковые заявления в суд, завещания. След, оставленный на земле частным лицом Шекспиром, как видим, весьма прозаичного свойства. Он, вероятно, и не мог быть иным, коль скоро речь идет о XVI веке и о подданном британской короны, занимавшем скромное общественное положение.

Отец будущего поэта, Джон Шекспир, составил себе состояние на выделке кож и торговле шерстью, был олдерменом, казначеем, а одно время даже городским головой. Его старший сын Уильям в возрасте от семи до четырнадцати лет посещал так называемую грамматическую школу в Стратфорде. Дольше учиться ему не довелось: финансовые дела отца пришли в упадок, нужно было помогать родителям содержать многодетную семью. Что он делал в эти годы, точно не известно — то ли служил в мясной лавке отца, то ли подвизался в качестве младшего учителя.

В 1582 г. он женился на Энн Хетеуей, девушке на семь или восемь лет старше его, дочери зажиточного крестьянина, к моменту бракосочетания уже беременной. Вскоре родилась дочь Сюзен, а двумя годами позже близнецы Джудит и Гамнет. Тем не менее, юный муж и отец недолго просидел у домашнего очага: около 1586 г. он подался в столицу. Молва твердила, что то было бегство. По одной версии Шекспир браконьерствовал на землях всесильного в округе помещика сэра Томаса Льюси и был вынужден спа-

саться от мести последнего. По другой — он повздорил (если не подрался) с хозяином, у которого служил (то есть с собственным отцом?).

Обе эти «авантюрные» версии ныне рассматриваются как маловероятные. Однако вместе с ними отпадает и сколько-нибудь удовлетворительный ответ на вопрос, почему же все-таки Шекспир оставил семью и переселился в Лондон.

Как бы там ни было, нет и данных, что его решение диктовалось неодолимой тягой к художественному творчеству. Ровно половину жизни (и притом неизмеримо лучшую половину) Шекспир провел вне дома, вне семьи, но по-своему заботясь только о доме, по крупицам восстанавливая его пошатнувшееся благосостояние.

Чем он занимался в столице самое первое время, так же неведомо. Согласно одной из легенд стерег перед театром лошадей знатных господ, посещавших представления. Это столь же возможно, как и маловероятно. Достоверно лишь то, что вскоре он был уже не вне, а внутри одного из лондонских театров, как будто в качестве суфлера или человека, отвечающего за шумовые эффекты. Но никаких документальных подтверждений версия эта не имеет. Актерской карьеры Шекспир так и не сделал: до потомков дошли сведения лишь о двух сыгранных им ролях, достаточно второстепенных — это тень отца Гамлета и слуга Адама в комедии «Как вам это понравится». Зато он довольно быстро преуспел на других поприщах.

Примерно с 1590 г. Шекспир взялся за перо. А с 1593 или 1594 г. состоял в труппе Джемса Барбеджа, дававшей представления в здании, именуемом «Театр», и числившейся в «слугах Лорда-Камергера». В 1599 г., когда сыновьями Барбеджа был построен театр «Глобус», Шекспир стал одним из совладельцев этого доходного предприятия.

Быть драматургом, работать для театра считалось тогда (как я уже упоминал) делом малопочтенным. И будучи человеком, не лишенным творческих амбиций, Шекспир испытывал свои силы на ниве «высоких» жанров, тех, которыми не гнушались и блестящие рыцарственные дилетанты от искусства вроде Эдмунда Спенсера или Филиппа Сидни. В 1593 г. он опубликовал поэму «Венера и Адонис», в 1594 г. — поэму «Лукреция». Они не лишены известных достоинств и имели определенный успех, какое-то время ими даже зачитывались в аристократических гостиных. Однако без «Антония и Клеопатры» или «Отелло», «Венера и Адонис» и «Лукреция» были бы давно и прочно забыты.

Обе поэмы — в соответствии с укоренившейся традици-

ей — были с выражением величайшего почтения посвящены высокопоставленному покровителю, юному графу Саутгемтону. Шекспир был в те годы как-то близок к нему и к тому кругу просвещенных аристократов, в который граф входил. Утверждали, будто Саутгемтон по-царски награждал поэта. Называли даже сумму в тысячу фунтов, по тем временам баснословную. Оттого шекспировские биографы отказываются в это поверить.

Но тогда остается открытым другой вопрос: что заложило основы будущего благосостояния Шекспира? Драматурги в елизаветинской Англии оплачивались дурно; они получали не более десятка фунтов за пьесу, а то и меньше. Правда, владельцы часто дававших представления, вмещавших добрую тысячу зрителей и всегда переполненных театров имели немалый доход. А Шекспир ведь не один год был пайщиком «Глобуса», да к тому же обладал деловой сметкой. Однако, чтобы стать пайщиком, требовалось вложить в предприятие определенную сумму денег. И они у Шекспира были, ибо еще в 1597 г. он купил один из лучших домов в Стрэтфорде.

На протяжении всей своей лондонской жизни он продолжал приобретать недвижимость и землю, так что, когда около 1613 г. ушел на покой и возвратился в родные места, будущее близких и собственная его старость были обеспечены. Только он не дожил до старости: 23 апреля 1616 г. умер в возрасте всего 52 лет.

В тщательно составленном завещании (оно датировано еще 25 марта) не обойдена, надо думать, ни одна из имущественных проблем; но там не сделано никаких распоряжений касательно творческого наследия, ни словом не упомянуты рукописи пьес, стихов. Создается впечатление, будто последнюю волю выражает собственник, негоциант, а не великий поэт.

Эта, как и некоторые другие, странности, противоречия шекспировского облика побудили кое-кого усомниться в том, был ли он автором приписываемых ему шедевров. Примечательно, впрочем, что скептики объявились отнюдь не сразу. Для современников и близких потомков такого вопроса не существовало. В их глазах актер средней руки, совладелец «Глобуса» Уильям Шекспир и сочинитель «Ричарда III» или «Троила и Крессиды» — одно и то же лицо. Причем лицо совершенно реальное, с которым многие из них повседневно сталкивались, с которым дружили или враждовали.

Первое печатное упоминание о Шекспире содержится в своеобразном духовном завещании драматурга Роберта

Грина (1592). И оно негативно: «...Есть выскочка-ворона..., украшенная нашим оперением, кто «с сердцем тигра в шкуре лицедея» считает, что способен помпезно изрекать свой белый стих, как лучшие из вас, и он — «чистейший мастер на все руки» — в своем воображении полагает себя единственным потрясателем сцены (shake-scene) в стране»². Существуют и свидетельства Бена Джонсона, который не раз сидел со своим старшим собратом в таверне «Русалка» и спорил с ним об искусстве, свидетельства в высшей степени уважительные («Он принадлежит не одной эпохе, но всем временам») ³ и в то же время ни в коей мере не коленопреклоненные. Джонсон беззлобно насмеялся над фантастичностью и авантюристостью сюжетов поздних пьес Шекспира, над тем, что ему порой изменял вкус, наконец, над пробелами в его образовании. Однако Джонсону и в голову не приходило удивляться тому, что такой, обладающий многими слабостями человек мог вылепить Яго, Джульетту или Клеопатру. Собственно, одного этого уже должно было бы хватить, чтобы переубедить всех недоверчивых. Но не хватило.

По мере того, как посмертная слава Шекспира росла, и в глазах далеких потомков он возносился чуть ли не до богоравенства, разрыв между ним — *человеком* и им же — *поэтом* стал восприниматься как нечто таинственное, даже немыслимое. В 1772 г. англичанин Г. Лоренс впервые открыто высказал мысль, что Шекспир был в некотором роде фикцией, а ставившиеся под его именем пьесы писал другой — философ Френсис Бэкон. Никаких серьезных доказательств Лоренс не приводил, как, впрочем, и американец Харт, вернувшийся к этому вопросу в 1848 г. Наиболее основательным сочинением того же ряда является книга американки Делии Бэкон «Разоблачение философии пьес Шекспира» (1857), где утверждается, будто этим именем прикрывалась группа сочинителей, самыми знаменитыми из которых были Бэкон и мореплаватель сэр Уолтер Рэли.

На какое-то время подобное мифотворчество стало модой, почти поветрием в западном шекспироведении. Кому только не приписывались шекспировские хроники, трагедии, комедии! И графу Рэтленду, и графу Дарби, и графу Оксфорду, и графу Пембруку, — словом, цвету просвещенной английской знати. Доводы в пользу того или иного

² Greene R. Groats — worth of witte, bought with a million of Repentance (1592) — цит. по: Шербаум С. Шекспир. Краткая документальная биография. — М., 1985. — С. 205.

³ Цит.: Морозов М. Шекспир (1564—1616): изд. 2-е. М., 1956. — С. 186.

графа были остроумны, подчас казались убедительными: (по преимуществу в силу скудости и разрозненности сведений о жизни Шекспира), но тенденция, которую они призваны были утвердить, всюду одна и та же. Не мог, дескать, провинциал, малообразованный мужлан подняться до таких вершин творчества. Что же до графов, то предубеждения эпохи не позволяли им унизиться до того, чтобы назваться авторами пьес. На скрещении этих двух «не» и возник якобы «драматург Шекспир».

Сторонники бэконовской или рэтлендовской «теорий» как-то начисто забывали, что Вольтер, которого более всего раздражало в Шекспире полное пренебрежение ко всем классицистским законам и правилам, сказал о трагедии «Гамлет»: «Можно подумать, что это произведение — плод воображения пьяного дикаря»⁴. То есть сказал не о стрэтфордском «мужлане», а об *авторе* пьесы. Как же согласовать такое с утонченными натурами графов? Тем не менее верующие в реальность «шекспировской проблемы» не переводились. Среди них встречались и люди, которых доверчивыми никак не назовешь: например, поэтесса Анна Ахматова.

II

Жизнеописание, как видим, не отмыкает всех шекспировских дверей, ибо большинство ключей к ним безвозвратно утеряно. Однако и с творчеством, а тем паче вокруг него, далеко не все просто. Творчество — это прежде всего тридцать семь пьес — так называемый шекспировский канон, плюс упомянутые две поэмы, плюс сонеты, наконец, плюс некоторые другие стихотворные вещи, принадлежность которых Шекспиру отнюдь не установлена.

Впрочем, не все ясно и с пьесами. Первое их полное собрание вышло в 1623 г. Минуло лишь семь лет после смерти Шекспира, и все, что считалось принадлежащим ему, вошло в это собрание. Правда, без «Перикла», хотя и он числился за Шекспиром: еще в 1609 г. издавался под его именем. В «канон» включили и «Перикла». Причем не без тщательной предварительной проверки. Ее, собственно, прошло все собрание 1623 г., проверку текстологически придирическую. Тем не менее, уверенности в кристальной чистоте «канона» нет и по сей день. Более того, ее уже никогда не будет.

⁴ Вольтер. Эстетика. — М., 1974. — С. 114.

Дело в том, что (как широко известно) шекспировские рукописи не сохранились, и это в свое время вдохновляло противников авторства Шекспира. Однако отсутствие рукописей, по всей видимости, может быть объяснено и тем, что в 1614 г. сгорел театр «Глобус», где им надлежало храниться.

Ядро «канона» (то есть вещи вроде «Гамлета», «Макбета», «Лира», «Отелло», «Двенадцатой ночи» или «Много шума из ничего»), разумеется, не вызывает подозрений. Но какова реальная доля авторского участия Шекспира в «Генрихе VI», «Тите Андронике», «Тимоне Афинском», «Генрихе VIII», кстати, и в «Перикле»?

Все его сюжеты заимствованы, вычитаны из «Жизнеописаний» Плутарха, из хроник Холиншеда. Сверх того, многие из шекспировских пьес имели совсем уж прямые источники. Попросту говоря, он перерабатывал чужие пьесы, написанные на ту же тему. Так поступали тогда почти все драматурги: плагиатом это, в сущности, не считалось. Да и не было плагиатом. По крайней мере, если речь идет о Шекспире. Исследователи разыскивали, кажется, все его литературные источники. И их труд окупился: сличение прототипов с шекспировскими вариантами показало, что последние — это произведения и по содержанию, и по форме целиком оригинальные. Такое сравнение было важным еще в одном отношении: оно давало единственную в своем роде возможность заглянуть в творческую лабораторию поэта. Ведь чужие тексты играли здесь роль некоего «черновика»...

Даже вынесение за скобки всех «сомнительных» (с точки зрения шекспировского авторства) вещей ничего не поколебало бы. Шекспир не стал бы меньше. Что несколько пострадало бы, так это общая картина его творческой эволюции, ее цельность и ее логика.

Более чем двадцатилетний путь Шекспира-драматурга резонно делят на периоды. Чаще — на три, реже — на четыре. Первый период обычно датируют 1590—1601 гг. и, следовательно, относят к нему все (кроме «Генриха VIII») хроники, трагедии «Тит Андроник» и «Ромео и Джульетта», наконец, многие комедии — от «Комедии ошибок» до «Виндзорских насмешниц». Второй период охватывает 1601—1608 гг.; это время расцвета шекспировского гения, породившее все его великие трагедии и лишь немногие комедии. Третий период (1608—1612 гг.) не слишком продуктивен, однако, чрезвычайно своеобразен: тогда были созданы такие по-своему странные произведения, как «Цимбелин», «Зимняя сказка», «Буря». Советский исследователь М. Морозов именует первый период «оптимистическим», второй —

«трагическим», третий — «романтическим». Точно так же смотрит на шекспировские метаморфозы и А. Смирнов; лишь в оценке последних вещей драматурга он с Морозовым не сходится: в его глазах — это «трагикомедии». А. Аникст согласен назвать их и так, и этак: и «романтическими драмами», и «трагикомедиями». Зато первый период он склонен разять на два: 1590—1594 годы и 1595—1600 годы.

Основания для этого есть. Ведь в границах одного и того же «оптимистического» периода объединяются столь разные трагедии, как «Тит Андроник» и «Ромео и Джульетта». Первая — это не только нечто невообразимо-кровавое, даже неправдоподобно-жестокое, но и предельно, в сущности, априорно, конфликтное: «...Рим — пустыня, где живут лишь тигры». А вторая — трагедия действительно «оптимистическая», единственная воистину «светлая» у Шекспира. Влюбленные дети погибли глупо, ненужно, и все-таки их смерть не была бесцельной жертвой ненасытному злу. Монтеки и Капулетти примиряются над могилой детей, зарождается надежда, что мир может стать лучше, жизнь разумнее. Во многих шекспировских пьесах в финале происходит примирение. Но, пожалуй, нигде, кроме «Ромео и Джульетты», оно не оформлено столь убедительно.

Обосновывая выделение 1590—1594 гг. в особый период, А. Аникст писал, что Шекспир «начал как драматург с произведений, обнаженно выражающих противоречия действительности, несообразности, конфликты»⁵. «Тит Андроник» в такое определение вполне укладывается. Три части «Генриха VI» — не совсем. По крайней мере с точки зрения «противоречий действительности» не так-то легко провести размежевание между этой хроникой и «Ричардом II», отнесенным Аникстом к иному периоду — когда Шекспир уже был движим «стремлением найти гармонию»⁶. Если «несообразности» и присущи «Комедии ошибок» и «Укрощению строптивой», то в другом смысле, нежели «Титу Андронику». «Комедия ошибок» — буффонада, фарс, где все построено не на характерах, а на положениях, на том, что одного из близнецов-хозяев или близнецов-слуг постоянно путают с другим. Да и комедия «Укрощение строптивой» достаточно грубовата, хоть и сочинена более тонко, чем «Комедия ошибок».

Думается, что общая примета ранних вещей Шекспира — это их несовершенство, несамостоятельность, подра-

⁵ Аникст А. Шекспир. Ремесло драматурга. — М., 1974. — С. 393.

⁶ Там же. — С. 394.

жительность. В «Тите Андронике» — Сенеке, в «Комедии ошибок» — Плавту и т. д. Период 1590—1594 гг. можно бы назвать «ученическим», если бы он не содержал одной загадки — «Ричарда III», драмы для Шекспира примитивной (ибо ее герой не развивается) и одновременно великолепной, с таким театральным, сценическим потенциалом, что ее и сегодня играют чаще многих бесспорных шедевров.

Не существует идеальной периодизации шекспировского творчества. Она невозможна. Мощь этого творчества сопротивляется жестким регламентациям. Границы между этапами текучи, условны; сами этапы взаимопереходны.

И не только потому, что мы нередко колеблемся, определяя дату возникновения той или иной из пьес Шекспира. Филологическая наука и здесь проделала огромную работу. По косвенным данным в большинстве случаев удалось установить эти даты с точностью от одного до трех лет. Наиболее вероятная хронология предложена в 30-е годы нашего столетия английским ученым Э. К. Чемберсом. Она и по сей день удовлетворяет мировое шекспироведение, ибо незначительные коррективы, внесенные с тех пор другими специалистами, существенно ничего не меняют.

Так что важнее другое: а именно, что путь Шекспира — не прямая линия (восходящая или нисходящая), но сложная, неоднозначная спираль. Из этого, разумеется, не следует, будто сложилась она вопреки объективным закономерностям, прочерчена капризным лётном поэтического гения. Шекспира изваяла историческая эпоха, *такая* эпоха, ренессансная, являвшая собою перепад судеб человечества. Он сложен, ибо она была сложна; он неоднозначен, ибо она была неоднозначна. Нерасторжимая связь с нею обусловила его жизнь в веках. Он в равной мере остался бы непонятным как вне контекста своего времени, так и вне контекста всех тех времен, которые его адаптировали. Одно, как в зеркале, отражается в другом и проясняет Шекспира, даже в каком-то смысле наново лепит его.

III

Современники, как мы уже знаем, относились к нему по-разному, но, в сущности, с самого начала выделяли его среди прочих «елизаветинцев». По свидетельству поэта Джона Драйдена, родившегося через полтора десятка лет после смерти Шекспира, большинство из них ставило автора «Гамлета» выше Флетчера и Джонсона. Сам же Драйден полагал, что «он был человеком всеобъемлющей и всепроницающей души; в этом никто из древних и новых поэ-

тов не может сравниться с ним»⁷. Столь высокая оценка, впрочем, не мешала Драйдену критиковать вялость шекспировского стиля, его потуги на остроумие, его напыщенность.

У возобладавшего во второй половине XVII в. классицизма были свои представления об искусстве слова и его «правилах». Даже у более терпимого английского классицизма, не говоря уже о французском, вольтеровском, который молился на Жана Расина и видел в Шекспире «пьяного дикаря», пусть и на редкость талантливом. И чуть ли не целое столетие Шекспира ставили на британских сценах в таких редакциях, что от подлинников почти ничего всерьез не оставалось. Однако драйденовская критика зиждилась не только на этом: Шекспир был еще слишком живой, слишком непосредственной традицией, чтобы застить горизонт, чтобы превратиться в закон или символ. То же находим и у Джозефа Аддисона, драматурга и журналиста первой половины XVIII века: «Среди англичан,— писал он,— Шекспир несравнимо превосходил всех других»⁸; но этого же Шекспира он обвинял в «аффектации величия»⁹.

Восхищение Шекспиром и в то же время трезвый подход к его наследию присущи и виднейшим немецким художникам второй половины XVIII — начала XIX века. Виланд защищал «того единственного из всех поэтов со времен Гомера, который отлично знал людей»¹⁰, от классицистских педантов. Лессинг предостерегал: «Шекспира следует изучать, а не обкрадывать»¹¹. Гете (для которого Шекспир «был бесконечно богат и велик»¹², которому он служил образцом при создании «Геца фон Берлихингена» и «Эгмонта», в глазах которого он вместе с Рафаэлем и Моцартом составлял наиболее блистательный в искусстве триумvirат), этот самый Гете в «Вильгельме Мейстере» анализирует «Гамлета» достаточно критично.

Хотя в пору творческой зрелости Пушкин, возможно, ни к кому из зарубежных предшественников не испытывал такого постоянного интереса (вспомним «Бориса Годунова», вспомним поэму «Анджело»), в глаза бросается объективность его восприятия Шекспира: «Что развивается в трагедии? какая цель ее? — писал Пушкин.— Человек и

⁷ Литературные манифесты западноевропейских классицистов.— М., 1980.— С. 231.

⁸ Из английской эстетической мысли XVIII века.— М., 1982.— С. 216.

⁹ Там же.— С. 167.

¹⁰ Цит. по: Лессинг Г. Э. Избранные произведения.— М., 1953.— С. 561.

¹¹ Там же.— С. 567.

¹² Эккерман И. П. Разговоры с Гете.— М., 1981.— С. 169.

народ — Судьба человеческая, судьба народная. Вот почему Расин велик, несмотря на узкую форму своей трагедии. Вот почему Шекспир велик, несмотря на неравенство, небрежность, уродливость отделки»¹³.

Подчеркнуть это желательно вовсе не для того, чтобы лишний раз напомнить, что и Шекспир — не «ангел», что, дескать, и «на солнце бывают пятна». Нет, желательно это по совсем другой причине: в связи с тем толкованием Шекспира, которое возобладало в эпоху романтизма.

С. Т. Колридж, обосновывая свою теорию нового романтического искусства опирался на шекспировский феномен. Правда, он был англичанином и мог руководствоваться еще и соображениями патриотического свойства. Но не иначе поступал и немец Фридрих Шлегель: «Шекспир, — твердил он, — среди всех художников является тем, кто наиболее совершенно и точно характеризовал дух современной поэзии. В нем соединились чарующие цветы романтической фантазии, гигантское величие готского героического времени с тончайшими цветами современного общения, с глубочайшей и богатейшей поэтической философией. Его можно без преувеличения назвать вершиной современной поэзии»¹⁴.

Так вышло (и отнюдь не беспричинно), что Шекспир стал знаменем борьбы с классицизмом, с его догмами, его мертвенными канонами, борьбы, которую все искусство Европы, разбуженной революцией 1789 г. вело за свое обновление. Будучи сам, в свою эпоху обновителем («Шекспир начинает новую литературу»¹⁵, — сказала о нем Жермена де Сталь), он оказался конгениальным и для времени наполеоновских войн. Романтизм был тогда главным, наиболее активным литературным направлением, и Шекспира естественно связывали с ним. Делал это и Стендаль, написавший брошюру «Расин и Шекспир» (1823), где почти все симпатии отданы Шекспиру. Однако стендалевский взгляд близок к взглядам Лессинга, Виланда, Гете: «Романтики, — писал Стендаль, и себя к ним причислявший, — никому не советуют непосредственно подражать драмам Шекспира. То, в чем нужно подражать этому великому человеку, — это способ изучения мира, в котором мы живем»¹⁶.

У Шлегеля другое. Обладая развитым чувством истории, он берет Шекспира внеисторически. Шекспир у него —

¹³ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1976. — Т. 6. — С. 316.

¹⁴ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. — М., 1980. — С. 49.

¹⁵ Там же. — С. 379.

¹⁶ Стендаль. Собр. соч.: В 15 т. — М., 1959. — Т. 7. — С. 31.

воплощение гения поэзии как такового и одновременно — сама современность (недаром это слово повторено в процитированном отрывке трижды!). Тем самым «сегодня» как бы сливается с «всегда», движение прекращается, ибо в романтизме искусство достигло своей вершины, так сказать, пришло, наконец, к самому себе. Несмотря на то, что Шлегель имел в виду нечто иное (гораздо более метафизически-философское), стремление к «осовремениванию» Шекспира, столь широко распространившееся в модернистском искусстве XX века, берет свое начало, видимо, у него. Возможно, что Гете намекал и на Шлегеля, говоря Эккерману: «Сколько талантливых немцев сгубил Шекспир...»¹⁷.

Надо полагать, что о чем-то подобном — лишь применительно к России — думал и Чернышевский, когда вопрошал: «Не следует ли и нам... без ложного подобострастия смотреть на Шекспира?»¹⁸

Романтический шекспировский «бум» схлынул, но оставшиеся его явления продолжали жить. Уже в последней трети XIX века француз Ипполит Тэн интерпретировал прославленного драматурга как «натуру поэтическую, безнравственную, вдохновенную, стоящую выше разума по внезапным подъемам своего ясновидящего безумия...»¹⁹

Впрочем, было бы заблуждением полагать, будто «романтический Шекспир» — явление негативное, мертворожденное. Спору нет, романтики «открыли» его очень по-своему. Но то было действительно великое открытие, стимулировавшее и научные изыскания, и все новые и новые театральные постановки. После романтиков он так и остался «нашим современником», хотя и в несколько иной, исторически более точной, чем у них, форме.

IV

«Кажется,— писал Вольтер,— будто природе было угодно соединить в голове Шекспира самое сильное и великое, что только можно вообразить, с самым низким и отвратительным, что только может заключаться в грубых шутках, лишенных всякого остроумия»²⁰. Совершенно то же подмечал и Новалис, только ставя противоположный знак — не «минус», а «плюс»: «Серьезное должно светиться весельем,

¹⁷ Эккерман И. П. Разговоры с Гете.— С. 169.

¹⁸ Русская эстетика и критика 40—50-х годов XIX века.— М., 1982.— С. 312.

¹⁹ Тэн И. Вильям Шекспир.— Одесса, 1894.— С. 9.

²⁰ Вольтер. Эстетика.— С. 114.

шутка отсвечивать серьезностью. В Шекспире обязательно чередуются поэзия с антипоэтическим, гармония с дисгармонией, обыденное, низкое, уродливое с романтическим, высокое, прекрасное, действительное с вымыслом...»²¹ Новалису вторит Шатобриан: «Шекспир одновременно разыгрывает перед нами дворцовую трагедию и уличную комедию; ...он смешивает благородное с подлым, серьезное с шутовским, веселое с грустным, смех со слезами, радость с горем, добро со злом. Он охватывает жизнь человека целиком и общество в целом»²².

Не странно ли, что хулители и поклонники предпочтительно скрещивали копыя над одной особенностью шекспировского театра? Будто и вовсе не было других, с нашей, сегодняшней, точки зрения, куда более существенных. Это, однако, не столь странно, сколько симптоматично.

Шекспир если не разрушал, то беззаботно перемешивал все общепринятые жанровые образования. Наверное, слово «общепринятые» кажется здесь не слишком уместным, ибо эпоха, к которой он принадлежал, эпоха Возрождения, вся целиком была временем гигантского слома, временем перехода. Рушилась теоцентрическая система бытия, складывалась система гомоцентрическая. И, соответственно, на смену эстетике, ориентированной на божественную гармонию, шла эстетика, видевшая свой идеал в человеке. Однако европейское Возрождение длилось столетиями, нестандартно проявляя себя на разных этапах и в разных странах. Его культура и в каждый данный момент, в каждом данном регионе не была однородной. В ней сталкивались и смешивались элементы традиционные и элементы новаторские. Сегодня исследователи склонны выделять по меньшей мере три ее главных потока: ренессансный «классицизм» (посвоему возрождавший античность), ренессансный «романтизм» (сосредоточенный на освобождении от всех старых догм) и ренессансный «реализм» (тяготевший к новому в своей основе синтезу).

Шекспир причастен к каждому из потоков, но он и вне их. Потому что пошел дальше, в определенном смысле преодолел историческую ограниченность каждого. Он — олицетворение синтеза в самом прямом и истинном значении слова.

Шекспировские «несообразности» (мы уже с этим встречались) если не отталкивали, то смущали даже тех, кто

²¹ Литературные манифесты западноевропейских романтиков.— С. 104.

²² Эстетика раннего французского романтизма.— М., 1982.— С. 227.

был искренне привержен таланту великого драматурга. Особенно по мере того, как ренессансный «классицизм» брал верх в искусстве Возрождения, трансформировавшись в XVII веке в классицизм без кавычек. К аристотелевым единствам места и времени были совершенно равнодушны и «университетские умы» — то есть Кристофер Марло, Роберт Грин, и прочие более систематически образованные английские предшественники Шекспира. И все-таки их трагедии насквозь серьезные, а их комедии целиком шутливый. С этой точки зрения ни те, ни другие не выпадают из греческого «канона». Шекспир же был по-настоящему традиционен лишь в «Тите Андронике» да «Комедии ошибок». Иными словами, пока не был самостоятелен. В дальнейшем к его комедиям и его трагедиям законы жанра приложимы весьма условно. Единственный формально надежный критерий — это счастливый или несчастливый финал.

«Отелло» — трагедия, а «Много шума из ничего» — комедия. Однако интрига обеих пьес почти идентична. И там, и здесь ненавистник, злодей лживыми наветами разжигает ревность любящего. Только в «Много шума из ничего» обман выясняется раньше, чем случилось непоправимое, а в «Отелло» — после. Разумеется, это не случайность. «Много шума из ничего», вещь, написанная около 1598 г., относится к «оптимистическому» периоду: «Отелло», произведение, созданное около 1604 г., — к «трагическому». Впрочем, *структуру* обеих драм это почти не затрагивает. Несмотря на присутствие действительно комедийной пары (Бенедикт и Беатриче), легко представить себе, что в комедии ночные сторожа не подслушали разговор Борачио и Конрада, а происки дона Хуана не были разоблачены. Тогда мнимая смерть Геро могла бы стать настоящей. Точно так же легко себе представить, что в «Венецианском купце» Порция не оказалась столь находчивой. Тогда Шейлок вырезал бы фунт мяса из тела Антонио, и комедия обратилась бы в трагедию. Вообще и образ Шейлока, и вся ситуация, связанная с ним и Антонио, изначально трагедийны. (Иван Франко очень точно назвал пьесу, воссоздающую их историю, «трагической комедией»)²³. Трагедийна и ситуация «Меры за меру» — одной из так называемых мрачных шекспировских комедий. Все там вертится вокруг предстоящей казни человека, обвиненного в прелюбодеянии, и его спасения ценою другого, куда горшего прелюбодеяния. Герцог же, в конечном счете всю эту историю спровоцировавший и затем уладивший, скорее персонаж из сказки, чем

²³ Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1978.— Т. 12.— С. 346.

из той жизни, какую видел вокруг себя Шекспир. Что же до жестоких сказок с непременно хорошим концом, какими являются «Перикл», «Цимбелин», «Зимняя сказка», «Буря», то их никто и не решается назвать комедиями, а именуют, как мы помним, то «трагикомедиями», то «романтическими драмами».

Есть у Шекспира и совсем странная пьеса. Это «Троил и Крессида». Раньше ее причисляли к трагедиям, теперь чаще к комедиям. Конец там и правда бескровный, но лишь для заглавных героев. А самый рыцарственный и благородный герой — Гектор, в согласии с мифологическим сюжетом гибнет. Однако оценки Троянской войны отнюдь не согласуются с мифологическим сюжетом. Гомер как бы вывернут наизнанку. Возвышеннейшая на человеческой памяти война выглядит глупым, бесцельным, фарсовым смертоубийством. Однако «Троил и Крессида» — вовсе не пародия на «Илиаду», не травестия, не бурлеск, как, скажем, «Энеида» Котляревского. Все, что происходит у Шекспира, в принципе не смешно, а страшно и бесконечно печально. Однако и страх, и печаль здесь прозаичны, снижены. Это — и вывернутая наизнанку «Ромео и Джульетта», то есть повесть о неверной, забытой, попорченной любви. Может быть, наиболее точно жанровую принадлежность «Троила и Крессиды» определило бы слово «драма», причем в его ибсеновско-чеховском значении.

Правда, Л. Пинский в книге «Реализм эпохи Возрождения» (1961) утверждает, что шекспировская трагедия, так сказать, трагедийнее античной («Поистине то был золотой век трагедии, период от Шекспира до Расина») ²⁴, но как бы в ином, мировоззренческом, а не формально-жанровом смысле. Что же до этого последнего, то она — именно плод смещения. Ее населяют шуты, каламбурирующие и сквернословящие порой почище, чем в комедиях, убийцы, извлекая из-за пазухи нож, ерничают, могильщики философствуют и вступают в диспуты с принцами...

Шекспир не выдумал, не открыл этот синкретизм форм. Он взял его из народного, по духу своему, средневекового театра. Издавна в религиозные праздники в храмах разыгрывались мистерии и миракли, литургические действия на библейские или житийные сюжеты. Там рай и ад, ангельское добро и сатанинское зло сталкивались в виде высокого и низкого, серьезного и смешного. Даже выплеснувшись на городскую площадь и приобретя черты карнавальные, представления эти не утратили своей ритуальной приро-

²⁴ Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения.— М., 1961.— С. 254.

ды. Соседство пафоса и комизма в них было чем-то само собою разумеющимся, столь освященным традицией и авторитетом церкви, что шекспировские жанровые искания долгое время не ставились с ними ни в какую связь. Да они и в самом деле (вопреки внешней преемственности) были новациями. Мистерия и миракль, исходившие из идеи вселенского горнего порядка, не воспринимали неоднородность своих форм как выражение противоречия, как свидетельство разлома. Драма Шекспира, напротив, была пронизана ощущением неоднозначности и дисгармоничности жизни, хоть и стремилась, объяв ее, как-то упорядочить.

Говоря, что Шекспир «охватывает жизнь человека целиком и общество в целом», Новалис улавливал этот момент. Собственно, его улавливали все те, кто защищал Шекспира от пуристов, кто славил шекспировский синкретизм. «В этом его упрекают, не думая о том, что именно в этом отношении его пьесы и представляют собою верную картину человеческой жизни»²⁵, — так писал Виланд. А вот как писал Карамзин: «Драмы его, подобно неизмеримому театру натуры, исполнены многообразия, все же вместе составляет совершенное целое, не требующее исправления от нынешних театральных писателей»²⁶.

Любопытно, что столь живо занимавшая и хулителей, и поклонников особенность палитры Шекспира, виделась многим чертой сугубо *современной*: «Шекспир — это драма, — провозглашал Гюго; — а драма, сплавляющая в одном дыхании гротескное и возвышенное, ужасное и шутовское, трагедию и комедию, — такая драма является созданием, типичным... для современной литературы»²⁷. Споры нет, Гюго (как и Колридж, как и Шлегель) через Шекспира внедрял романтизм, и в его устах слово «современный» имело специфический привкус. Тем не менее, шекспировское восприятие действительности и в самом деле во многом близко нашему, сегодняшнему, ибо оно *неоднозначно*.

V

«У Шекспира, — говорил Гегель, — мы не находим ни оправдания, ни осуждения, а лишь размышление о всеобщей судьбе, необходимость которой индивиды принимают без жалоб и без раскаяния»²⁸. Эти его слова способны вы-

²⁵ Цит. пр: Лессинг Г. Э. Избранные произведения. — С. 561.

²⁶ Карамзин Н. М. Избранные сочинения. — М.; Л., 1964. — С. 81.

²⁷ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. — С. 451.

²⁸ Гегель Г. В. Ф. Эстетика. — М., 1969, — Т. 2. — С. 297.

звать удивление: кто же не помнит, скажем, и жалоб короля Лира, и его благородного раскаяния? Более того, в финале трагедии раскаивается даже такой закоренелый злодей, как побочный сын Глостера Эдмунд.

Но ведь и Флобер спрашивал: «...Кто мне скажет, что Шекспир любил, что ненавидел, что чувствовал?»²⁹ В немалой степени ответы на такие вопросы, разумеется, содержатся в текстах шекспировских пьес, в самом ходе их действия. Разве неясно, что мавр Арон в «Тите Андронике» — исчадие ада? Он и сам охотно на сей счет распространяется; как и Ричард III, который в первом же монологе дает себе уничтожающую характеристику: «...Решился стать я подлецом и проклял ленивые забавы мирных дней».

Арон и Ричард III — это Шекспир ранний. Однако и у Шекспира более позднего несложно отыскать нечто похожее. Например, в «Генрихе IV», где принц Гарри в обращении к зрителям монологе сразу же отмежевывается от Фальстафа и прочих сотоварищей своих рискованных забав:

Я знаю всех вас, но до срока стану
Потворствовать беспутному разгулу;
И в этом буду подражать я солнцу,
Которое зловещим мрачным тучам
Свою красу дает скрывать от мира,
Чтоб встретили его восторгом новым,
Когда захочет в славе воссиять ...

Сам образный строй отрывка (ведь солнце — это постоянный, традиционный символ короля) уже здесь как бы подготавливает превращение беспутного принца Гарри в «идеального монарха» Генриха V.

Даже Яго — макиавеллист, прожженный интриган — однажды снимает маску перед простаком Родриго:

Я — Яго, а не мавр, и для себя,
А не для их прекрасных глаз стараюсь.
Но чем открыть лицо свое — скорей
Я галкам дам клевать свою печенку.
Нет, милый мой, не то я, чем кажусь.

Словом, у Шекспира (как и у других писателей) есть герои положительные и отрицательные; одним идеям он сочувствует, другие — его отвращают. И поэт не скрывает этого, бывает порой вполне тенденциозен. А все-таки в том, что подмечали Гегель или Флобер, имеется немалая доля истины.

Наверное, нет на свете драматурга, о котором писалось бы так много и так по-разному, пристрастия и персо-

²⁹ Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. — М., 1984. — Т. 2. — С. 99.

нажи которого столь часто оказывались бы предметом спора.

Правда, на то есть и причины, меньше коренящиеся в самом творчестве, а больше — в его судьбе. Шекспир издал две поэмы и книжку сонетов, но никогда не издавал своих пьес. В качестве актера «Глобуса» и, тем паче, его совладельца он ни в коей мере не был в этом заинтересован. Ведь опубликованная пьеса становилась достоянием и театров-соперников. Оттого книгопечатники действовали в те времена на свой страх и риск: посылали людей, которые в ходе представления записывали (а, может быть, и стенографировали) текст. Естественно, что такая «воровская» метода была чревата пропусками, ошибками, даже несуразностями. Некоторые шекспировские вещи дошли до нас в совсем плачевном виде, что не могло не способствовать затмению их смысла.

Есть еще одно обстоятельство, затрудняющее толкование шекспировской драматургии, по-своему повышающее степень его произвольности. Поэт не оставил нам не то что теоретических сочинений, но даже писем, из которых хоть приблизительно можно бы извлечь осколки его политического и эстетического кредо. Не состоял при нем и какой-нибудь Иоганн Петер Эккерман, который записал бы, как за Гете, его «Разговоры». Постигая не только жизнь Шекспира, а и его отношение к жизни, опираться доводится лишь на творчество. Оно, конечно, у всякого автора — надежный источник; куда надежнее статей, писем, «разговоров». Но оптимальный вариант — это возможность сопоставлять одно с другим. Пусть даже по контрасту, пусть как бы «от противного». В случае с Шекспиром такой возможности, увы, нет.

Известная проблематичность текстов, отсутствие авторских о них высказываний — все это способно усугубить разноречивой оценкой. Но не вызвать его. Тем более, что, знакомясь с накопившейся за столетия литературой о Шекспире, соприкасаешься с разноречивой воистину ошеломляющим.

Взять хотя бы «Гамлета» — произведение, дошедшее до нас как будто в неплохом состоянии, к тому же единственное, что содержит мысли Шекспира об искусстве театра (я имею в виду разговор принца с заезжими актерами).

«Здесь дуб посажен в драгоценный сосуд, которому годится принять в свое лоно лишь нежные цветы; корни дуба распирают сосуд, и он гибнет»³⁰, — таким видел датского принца Гете. Мнение, что Гамлет — характер слабый,

³⁰ Гете И. В. Собр. соч.: В VIII т.— М., 1935.— Т. VI.— С. 248.

довольно распространенное, особенно, в те времена. Так судили о нем и Э. Т. А. Гофман, и Гегель (считавший, правда, что «Гамлет медлит, потому что не верит слепо призраку») ³¹. А в глазах Тургенева датский принц сверх того еще и характер неприятный: «Он весь живет для самого себя, он эгоист...» ³² И Тургенев предпочитал Гамлету «энтузиаста» Дон-Кихота.

Совсем иначе смотрел на шекспировского героя Белинский: «...от природы Гамлет,— настаивал он,— человек сильный» ³³, а то, что видится некоторым толкователям как его «слабость воли, есть не основная идея, но только проявление другой, более общей и более глубокой идеи — идеи распада, вследствие сомнения, которое, в свою очередь, есть следствие выхода из естественного сознания» ³⁴. Во многом сходно и толкование, предлагаемое современным английским ученым А. Кеттлом: «Гамлета нельзя характеризовать как человека нерешительного. Более верным было бы сказать, что он сталкивается с ситуацией, которую почти невозможно успешно решить в действии» ³⁵.

Казалось бы, не иначе смотрит на интересующую нас личность и Л. Пинский: она для него — «тип цельного героического сознания» ³⁶. Но обосновывается «цельность» эта с помощью неожиданного поворота мысли, переориентирующего всю драму на совершенно иную концепцию: «...Действие в этой трагедии строится не на коллизии «мстить или не мстить», но «быть или не быть»...» ³⁷

Не менее парадоксальна и трактовка гамлетовского конфликта, вышедшая из-под пера немецкого эссеиста А. Мюллера, автора книги «Шекспир без секретов» (1980). В его представлении убиенный Клавдием король-отец был анахроничным феодальным сеньором. Сам же Клавдий — проводник новой государственной политики, так или иначе согласующейся с чаяниями ренессансного гуманизма. Что Гамлету в узурпировавшем трон дяде отвратительно, так это *методы*; *цели* же короля он — будучи сам выученником виттенбергских гуманистов — в принципе одобряет. Отсюда невыносимая мучительность колебаний. Ведь «убить Клавдия — значит убить и собственные идеалы» ³⁸.

³¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика.— М., 1968.— Т. 1.— С. 240.

³² Тургенев И. С. Гамлет и Дон-Кихот.— СПб., 1885.— С. 7.

³³ Белинский В. П. Полн. собр. соч.— М., 1954.— Т. 2.— С. 293.

³⁴ Там же.— С. 257.

³⁵ Шекспир в меняющемся мире.— М., 1966.— С. 153.

³⁶ Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения.— С. 266.

³⁷ Там же.

³⁸ Müller A. Shakespeare ohne Geheimnis.— Leipzig, 1988.— S. 55.

И когда Гамлет выбирает дорогу мщения, он ломается, становится «ренегатом... Теперь он готов все увлечь в водоворот собственного варварского крушения»³⁹. Восемь трупов не идут никому и ничему на пользу, а Дания попадает под власть чужеземца — Фортинбраса.

Хотя анализ, предпринятый Мюллером, как бы укладывается в русло, которое еще в первой половине нашего века проложил Уилсон Найт — ревнитель приемов «новой критики» в шекспироведении (по Найту, мир, окружающий Гамлета, здоров, а болен лишь он сам) — на деле все выглядит вовсе не так просто. Внедряя свой символический метод разбора драмы, Найт, как и вся «новая критика», исходил из представления об автономии художественного произведения, якобы ни в чем не соотносимого с действительностью. Подход Мюллера, напротив, социален и по своему историчен. В чем-то он базируется на домыслах, но в чем-то и на фактах.

Вообще ни одно из приведенных здесь толкований «Гамлета» не может быть полностью сброшено со счетов. Даже невзирая на то, что некоторые противоположны друг другу чуть ли не диаметрально (а я ведь лишь прикоснулся к необозримому морю противоречивейших гамлетовских рецензий). Еще Тургенев восклицал: «Сколько комментариев уже было написано на Гамлета, и сколько их еще предвидится впереди!»⁴⁰ И через сотню без малого лет его мысль как бы развивает А. Аникст: «Написаны тысячи томов, предлагающих объяснение переживаний и поведения героя, который тем не менее остается загадочным»⁴¹.

Спору нет, «Гамлет» — пример наиболее одиозный, но одновременно и типичный, общезначимый. Ведь ристалищем для интерпретаторов сделали его не какие-то явные текстуральные алогизмы, а обескураживающая сложность и глубина концепции.

Гораций, в мире много кой-чего,
Что вашей философии не снилось,—

так говорит Гамлет. И еще говорит он Розенкранцу, несогласному с тем, что Дания — тюрьма: «Значит, для вас она не тюрьма, ибо сами по себе вещи не бывают хорошими или дурными, а только в нашей оценке. Для меня она тюрьма». Обе эти сентенции в чем-то ключевые. И не только для этой шекспировской драмы, а и для Шекспира-мыс-

³⁹ Ibidem.— S. 75.

⁴⁰ Тургенев И. С. Гамлет и Дон-Кихот.— С. 3.

⁴¹ Аникст А. Шекспир. Ремесло драматурга.— С. 116.

лителя, Шекспира-драматурга в целом. Недаром эту драму многие считают наиболее «автобиографической». Не в смысле житейских, эмпирических фактов, но потому, что автор, подобно Яго перед Родриго, приподнял маску и высказался от самого себя.

Вместе со своим принцем он знает: у бытия столько сторон, что всех их целиком не объемишь, и человек неизбежно судит о них по-своему, со своей позиции, лишь приближаясь к безошибочности, но никогда ее не достигая. Одного такого знания (даже вне зависимости от отношения к отравленному королю, Клавдию, матери, Офелии, Лаэрту, Фортинбрасу) Гамлету достаточно, чтобы не стать скорым на руку, не подгонять события, то есть чтобы *колебаться*.

Он — один из немногих героев Шекспира, которым тот подарил умение взглянуть со стороны на самих себя. Страшной ценой его приобрел Лир, им обладал Брут в «Юлии Цезаре», Просперо в «Буре», может быть, еще Улисс в «Троиле и Крессиде». Вот, пожалуй, и все. Потому что самоанализы Ричарда III или даже Яго — не в счет. Это скорее прием, которым пользуется драматург, представляя действующее лицо, чем рефлексия героя, вытекающая из его сущности.

Однако и среди избранных Гамлет — избраннейший. Прочие шекспировские протагонисты подхвачены вихрем событий, понукаемы своими слепыми страстями; в этом они «последовательнее», по крайней мере, драматургически. А он — вообще «непоследователен» — драматургически, логически, психологически. Во всяком случае в традиционном смысле, ибо слишком многое вынужден одновременно принимать во внимание.

Оттого столь неопределенна, столь загадочна атмосфера драмы, в которой он действует, в которой *живет*. Однако и столь притягательна — для читателей, для толкователей, для постановщиков. Все ее ситуации, все коллизии, все характеры — *открыты*. И как бы ждут наполнения, конкретного разрешения, соотносящегося с местом, временем, мироощущением интерпретатора.

«Гамлет» — система именно *художественная*, именно *образная*. Иными словами, такая, которая выражает больше суммы в ней собранного. Она не аморфна, не релятивна. Но она и никак не одномерна; ей органически чужд назидательный дидактизм.

Протагонисты Шекспира — в плену обстоятельств, во власти страстей; но за ними, над ними стоит он сам — ху-

дожник, глядящий на их побуждения, их поступки, их человеческую природу с *дистанции*.

«Гамлет» — не только великая драма. Это и осколок шекспировского трактата об искусстве. В нем, на мгновение слившись с датским принцем, поэт языком театра кое-что рассказал о своей поэтике.

Характеры, сходные с печальным королевским сыном хотя бы в непредсказуемости своего поведения, есть и в других шекспировских пьесах. Непостижимости владычицы Египта в «Антонии и Клеопатре» тесны любые предуказанные границы оценок. Любит ли она своего Антония или только ревнует его, считая своей собственностью? Идет ли на смерть по душевному побуждению, или повинаясь минутной прихоти натуры? На эти и многие другие вопросы не существует прямого ответа. Энобарб говорит о Клеопатре:

Ее разнообразью нет конца.
Пред ней бессильны возраст и привычка.
Другие пресыщают, а она
Все время будит новые желанья.

Тут выпячена лишь та сторона ее индивидуальности, которую Гете именовал «вечно женственным». Но в царице есть и иное, связанное с противопоставляемым римской безликости гедонистским духом Востока, его таинственным очарованием. Рядом с Клеопатрой, в этой ее «декадентской» среде непредсказуемым становится и Антоний. Он уже не тот трезвый и тонкий политик из «Юлия Цезаря», который своей речью над телом диктатора сумел повернуть ликовавшую толпу против его убийц. В любящем свою царицу Антонии всякого понамешано: мужества и легкомыслия, величия и податливости, трагического и жалкого.

Понамешано всякого и в тех фигурах шекспировских драм, которые в общем-то не являют собою загадки, не заводят критиков в тупик. Например, в Макбете. Поначалу он талантливый военачальник, образцовый защитник трона, а потом узурпатор, убийца, деспот, из страха и от отчаяния проливающий все новую и новую кровь. И все это уживается в нем со слабостью воли, с сомнениями, с угрызениями совести. Ибо и в день своего высочайшего человеческого триумфа он в мыслях уже был убийцей.

Характеры у Шекспира, как правило, сложны, объемны, рельефны. Это особо подчеркивал Пушкин: «У Мольера скупой скуп — и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен... Но нигде, может быть, многосторонний гений Шекспира не отразился с таким многообразием как в Фальстафе, коего пороки, одни с

другими связанные, составляют забавную, уродливую цепь, подобную древней вакханалии»⁴².

В пушкинские времена замечание о Шейлоке было симптоматичным; для сегодняшнего читателя оно — почти что общее место. И не просто из-за своей хрестоматийности: сейчас уже не выводят на сцену мономанов. Так что своеобычность Шекспира и правда лучше просматривается через Фальстафа.

Он — тип совершенно негативный, сотканный из недостатков. В то же время он привлекателен, вызывает к себе чуть ли не симпатию. В сущности, это тоже одна из шекспировских загадок. Но из таких, что как-то поддаются расшифровке.

Белинский сказал о Шекспире, что «он не думает ничего развивать и доказывать, а изображает жизнь, как она есть»⁴³, то есть сказал примерно то же, что мы уже слышали от Гегеля и Флобера. Тем более, что во флоберовском суждении есть и такое место: «...самые великие, редкие, истинные мастера — выражают суть человечества; не думая ни о себе, ни о своих страстях, отбрасывая прочь собственную личность...»⁴⁴ Отбросить ее в казусе с Фальстафом, безусловно, не значит возлюбить пороки последнего вопреки своему нравственному императиву. Шекспир делал другое: вписывал фальстафовские пороки в причинно-следственный ряд действительности.

Одни исследователи склонны видеть в Фальстафе олицетворенную критику распада рыцарства, воплощение его своеобразного пикарескного перерождения; другие, напротив, — признаки кризиса ренессансной идеологии. Арнольд Хаузер — автор примечательной «Социальной истории искусства и литературы» (1953) — смотрит на рыцарскую проблему иначе: «Шекспировское отношение к рыцарству является весьма запутанным и не до конца последовательным, — пишет он. — Уладок сословия, который Шекспир изображал в своих королевских драмах еще с полным одобрением, перерастает в трагедию идеализма — вовсе не потому, что он сблизился с идеей рыцарства, а потому, что «нерыцарственная» реальность с ее макиавеллизмом тоже стала ему чуждой»⁴⁵. Сказано это совсем не о Фальстафе — скорее уж о Кориолане, но в принципе имеет отно-

⁴² Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1976. — Т. 7. — С. 178.

⁴³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. — Т. 3. — С. 415.

⁴⁴ Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. — Т. 1. —

С. 99.

⁴⁵ Hauser A. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. — München, 1973. — S. 436.

шение и к Фальстафу. Ведь как раз он — дитя наблюденной Хаузером *двойственности* подхода Шекспира к своей эпохе (английский поэт конца XVIII — начала XIX века Уильям Блейк называл такое свойство шекспировского таланта «двойным видением»).

Что подкупает в вечно пьяном, лживом, трусливом Фальстафе? Находчивость, подвижность мысли, остроумие, наконец, какая-то молодость духа, вселившегося в грузное, немощное, стариковское тело. И она не спонтанна, не беспричинна. Ее источник — неприятие всех и всяческих догм, великолепное к ним равнодушие. Как к старым, внушенным традицией, так и к совсем новым, лишь нарождающимся. Фальстаф плюет на кодексы феодальной чести и, точно от назойливой мухи, отмахивается от пуританской морали, насаждаемых ею ханжества, расчетливости, скопидомства. Он ни к чему не прикреплен и в этом смысле целиком свободен. За что автор и даровал ему легкую смерть посреди сновидений. Воскресший же герой «Виндзорских насмешниц» — уже другой Фальстаф — глупый, жалкий и несвободный.

Шекспировское «двойное видение» — это видение *противоречивое*. Нечто берется не в самом себе, а в живом общении с окружающим, и обрастает значениями, оборачивается к нам многими, разными сторонами. По отдельности они не имеют веса. Потому Шекспир дает говорить и действовать каждому, создавая из этого целое. Пользуясь термином М. Бахтина (термин выведен на основе анализа Достоевского), его можно бы назвать «полифоничным» поэтом. Наверное, он и был первым таким поэтом.

«Полифонизм» есть форма художнической отрешенности и от личности своей, и от своего материала. Он, однако, и форма объективности. Тем более, что шекспировский «полифонизм» отнюдь не чурается оценок. Только сообразуются они с движущейся, изменчивой, многоликой действительностью и оттого сложны, неоднозначны, неокончательны. С этой точки зрения они спорны, но и продуктивны. Недаром Пушкин привлекал диалектику автора «Гамлета», когда стремился осмыслить роль и место декабристов в судьбах России. И тому же учил других, в частности, А. Дельвига, которому писал в 1826 г.: «Не будем ни суеверны, ни односторонни, как фр <анцузские> трагики, но взглянем на трагедию взглядом Шекспира»⁴⁶.

Шекспир глядел на Англию на рубеже XVI—XVII веков. Однако то был взгляд, просветленный важностью и переломностью исторического периода, даже известной его общезначимостью.

Возрождение вообще положило начало становлению национальной государственности. Но нигде этот процесс не протекал с такой интенсивностью и определенностью, как на туманном Альбионе. Италия, бывшая колыбелью ренессансного движения, так и осталась раздробленной вплоть до XIX века; небольшой островной народ, даже при последних Плантагенетах, разделенный на древних кельтов, старых англо-саксов и молодых завоевателей с французского побережья (да еще запоздавший и на путях Возрождения), вдруг, к концу столетия ощутил себя полноценной нацией.

Она спланивалась под патриотическими знаменами войны против Испании — самой католической, самой могущественной и самой отсталой монархии тогдашнего мира. Летом 1588 г. вблизи британских берегов была разгромлена «Непобедимая армада» Филиппа II. Испанская звезда закатилась, Англия стала первой морской державой.

Все эти перемены способствовали пробуждению интереса к отечественной истории. Одно из его следствий — популярность специфического жанра драматургии, исторической хроники. Она — не трагедия и не комедия. В основе своей она эпична, сроднена с повествованием и потому несовместима с классическими «единствами». Ее стихия — протяженность в пространстве и во времени, не «вертикальность», а «горизонтальность» структуры, не ведающей ни истинной кульминации, ни истинной развязки. Теолог, философ, эстетик, поэт Иоганн Готфрид Гердер, один из самых светлых умов немецкой «бури и натиска», писал о Шекспире, что его «любая пьеса является в самом широком смысле «историей», которая приобретает только в большей или меньшей степени оттенки трагедии, комедии и т. п. Но краски так постепенно, так неопределенно расплываются и переходят в бесконечность, что в конце концов каждая пьеса остается и должна остаться тем, чем она и есть *на самом деле: историей, героическим и государственным действием...*»⁴⁷

Шекспир жанр этот не выдумал (хроники сочиняли почти все «елизаветинцы»), но он к этому жанру активно приобщился. Что и не удивительно: ведь он взялся за перо через каких-нибудь два года после победы над Испанией. И, надо сказать, писание хроник в немалой мере определило весь его творческий путь.

⁴⁶ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. — М., — 1976.

⁴⁷ Гердер И. Г. Избранные сочинения. — М.; Л., 1959. — С. 21—22.

Если не считать «Короля Джона» и «Генриха VIII», шекспировские хроники посвящены войне Алой и Белой Розы, то есть тем междоусобицам XV века, которые истребляя их хронология и не совпадала с внутренней, как бы сами собою складываются в цикл. Он сменитирован общей идеей; и состоит она в том, что смуты расшатывают государство, а войны против врага иноземного — укрепляют (как видим, тут Шекспир еще довольно далек от того удивительного отношения к войне, какое обнаружил в «Троиле и Крессиде»).

А. Смирнов считал, что хроники пронизывает «мысль о неотвратимости поступательного развития Англии, шедшей от первобытной дикости к цивилизации, от политического хаоса к прочной государственности»⁴⁸. Мысль эта есть, но в линию столь прямую она, пожалуй, все-таки не выстраивается. Уже в «Ричарде II» (написан около 1595 г.) присутствует «двойное видение». С одной стороны, низложение Болингброком последнего Плантагенета — единственного легитимного главы государства — непростительное нарушение правопорядка. И епископ Карлейльский пред-
рекает:

Плач впереди: за это преступленье
Заплатят будущие поколения.

А с другой, Ричард сам немало повинен в своей страшной судьбе:

Король наш — не король. Им управляют
Презренные льстецы,—

так говорит граф Нортемберленд. Впрочем, и Болингброк, став Генрихом IV, оказывается правителем не многим более достойным: он начинает свое царствование с кровавых казней, не говоря уже об убийстве предшественника.

У Шекспира это не заколдованный круг, из которого нет выхода, а противоречивая сложность того, что мы бы сегодня назвали «общественным развитием». В «Генрихе IV» приверженец этого бывшего узурпатора, а ныне уже законного короля, граф Уэстморленд, наставляет его противника Маубрея:

Добрейший лорд,
Постигнув роковую неизбежность
Событий наших дней, вы убедитесь,
Что ваш обидчик — время, не король.

⁴⁸ Смирнов А. А. Шекспир.— М.; Л., 1963.— С. 76.

Иными словами, дни баронской вольницы миновали, жизнь требует иного устройства. Оттого Генри Перси, по прозванию Хотспер,— самый рыцарственный, самый по-человечески привлекательный герой этой хроники — пережил самого себя и обречен погибнуть от меча принца Гарри. К тому же именно в этой хронике присутствует несравненный сэр Джон Фальстаф и весь «фальстафовский фон».

Но наиболее важное в мысли, вложенной Шекспиром в уста Уэстморленда, даже не непосредственная направленность наблюдаемых изменений, а их механика, их принцип. Есть некая «неизбежность», которая управляет бытием людей помимо и вопреки воле даже самых могущественных среди них — будь то король или враги короля. А эпитет «роковая» — лишь дань традиции, берущей начало еще в верованиях эпиков. Ибо те видели перед собой застывший, раз и навсегда сотворенный мир, мир, не ведающий перемен.

Складывался ли у Шекспира тот подход к жизни, который наша наука именует «историческим»? Ю. Шведову хотелось бы обнаружить у него историзм в таком, несколько буквалистском значении слова. В частности, увидеть героев его хроник представителями той эпохи, которая там воссоздается. От такого историзма Шекспир, однако, далек. Он воссоздавал события прошлого, но не его представления, тем более, не реалии, не аксессуары. И, главное, все это не выступает в функции *обстоятельств*, взаимодействующих с *характерами*. Потому что последние — ни кто иные как современники драматурга. Причем не только в хрониках, а и в комедиях, и в трагедиях. Подданные Елизаветы или Иакова разгуливали по сцене, на которой разыгрывались сражения Столетней войны, злоключения «доисторического» Лира, сказочные происшествия при дворе короля Цимбелина, якобы правившего Британией, когда Римом правил Октавиан Август. И они же не слишком тщательно прятали свои лица под итальянскими, датскими, французскими, афинскими, эфесскими масками.

Исследователи собрали впечатляющую коллекцию анахронизмов, которые встречаются у Шекспира и которые газетная критика не простила бы ни одному современному писателю. В доме Юлия Цезаря бьют часы; Клеопатра играет на бильярде, а герои «Генриха V» — в теннис; в «Макбете» стреляют пушки; Фальстаф пользуется пистолетами, а Глостер из «Короля Лира» — очками; в «Цимбелине» уже существуют итальянцы и французы, римские нравы напоминают те, что культивировались в окружении ренессансных принцев. Что особенно примечательно — персо-

нажи Шекспира не только говорили и одевались как люди, с которыми он сталкивался в Лондоне или Стратфорде, но и видели мир, как они.

Такова была традиция, существовавшая и до, и после Шекспира. Художники писали первых христианских мучеников в рыцарских доспехах, мифологических героев — в некоем подобии кружевных жабо; расиновская Андромаха чувствовала себя больше французской принцессой, чем вдовой троянского героя. Традиция брала начало в тысячелетнем мироощущении и преодолевалась медленно и трудно: слишком долго сущее виделось нерушимым, всегда себе равным, таким, каким является взору в каждый данный момент.

Чтобы понять особость Шекспира, его не нужно, как уже говорилось, искусственно осовременивать; но в равной мере не нужно (лишь на том основании, что груз традиции висел и на нем) проходить мимо того нового, что внушала ему эпоха и чем он, в свою очередь, обогащал и ее, и эпохи последующие.

Какой-то дух прошлого Шекспир все же передавал. И в хрониках, и в «Короле Лире», где наряду с отношениями XVI века, определяющими развитие событий в семье Глостера, от всего веет еще и некоей необузданной дикостью. Наиболее достоверны — в смысле общей атмосферы — шекспировские римские (но не греческие!) трагедии: «Юлий Цезарь», «Антоний и Клеопатра», «Кориолан», что, очевидно, объясняется и специальным интересом к их тематике. Ведь Рим казался своеобразным прообразом становления национального государства и потому, невзирая на непрерывную актуализацию его проблем, изучался и осмыслился с необычной тщательностью.

Однако в сравнении, скажем, с Вальтером Скоттом, это историзм зародышевый, очень наивный. Истинные шекспировские открытия в этой области лежали не здесь. Они касались не *изображения* истории, а того ее *чувствования*, которое определенным, и замечательным, образом повернуло и направило все творчество поэта.

Мы видели, как времени рука
Срывает все, во что рядится время,
Как сносят башню гордую века
И рушит медь тысячелетий бремя,
Как пядь за пядью у прибрежных стран
Захватывает землю зыбь морская,
Меж тем как суша грабит океан,
Расход приходом мощным покрывая,
Как пробегает дней круговорот,
И королевства близятся к распаду...—

это из 64 сонета. В нем прослеживаются следы философий средневековых и древних. Время — орудие бренности всего земного; оно же — медиум извечного круговорота в природе. Но есть в 64 сонете и другое: «...Времени рука сры- вает все, во что рядится время...» — это уже догадка о двойственности его роли, о том, что оно способно преодо- левать, пересматривать самое себя и, следовательно, не просто «вращать» жизнь, но и *двигать* ее в каком-то на- правлении.

Это подразумевает и приведенная ранее сентенция Уэст- морленда, и обращенные к Горацио слова Гамлета: «...за последние три года я заметил: время так подвинулось, что мужики наступают дворянам на пятки». Но самое порази- тельное на сей счет высказывание содержится во второй части «Генриха IV». Делает его граф Уорик, однако за Уо- риком, вне всякого сомнения, стоит сам поэт:

Есть в жизни всех людей порядок некий,
Что прошлых дней природу раскрывает.
Поняв его, предсказывать возможно
С известной точностью грядущий ход
Событий, что еще не родились,
Но в недрах настоящего таясь
Как семена, зародыши вещей.
Их высидит и вырастит их время.

Шекспир не брался формулировать законы развития, но он понимал, что они существуют: зная минувшее, мыслимо постигать день сегодняшний и предвидеть будущий.

А. Кеттл пишет: «Никто не поведал нам столько о беге времени и о порожденных им чудесах и страданиях, сколь- ко Шекспир»⁴⁹. Однако «время» — лишь единственно до- ступное Шекспиру слово. Порой оно не выражает у него ничего сверх своего буквального смысла, порой же замеща- ет понятие куда более конкретное, если угодно, научное. По крайней мере так полагали некоторые наши шекспиро- веды. А. Смирнов, например, обнаруживал у Шекспира «очень еще рудиментарную, очень еще неразработанную и нераскрытую, но все же явственно проступающую, не- обыкновенно передовую для той эпохи *философию истори- ческого процесса*»⁵⁰.

VII

Шекспир никогда не грешил безоговорочно восторжен- ным приятием ренессансной действительности. С самого начала ему были видны ее оборотные стороны, ясны про-

⁴⁹ Шекспир в меняющемся мире. — С. 38—39.

⁵⁰ Смирнов А. А. Творчество Шекспира. — Л., 1934. — С. 103.

творечия. Однако блеск английских побед светил и ему. Его вдохновлял вселившийся в англичан дух творчества и предприимчивости, окрыляла надеждами множества вершившихся перемен. Человек выходил из тьмы анонимной безликости, рвал за столетия сложившуюся не-преложность феодальных связей и оказывался на переднем плане. Английские корсары Дрейк, Хокинс, Фробишер на легких, вертких судах бороздили океан, вели работорговлю, штурмовали тяжелые испанские галеоны и грабили побережье испанской Вест-Индии. Они были пиратами и одновременно адмиралами королевы Елизаветы. Национальное вокруг нее сплочение, казалось, положило конец баронским мятежам. Тюдоровский абсолютизм, хоть и охотно рубил непокорные головы, стабилизировал политическую жизнь страны, в которой еще свежа была память о сотрясениях времен бесконечных гражданских войн.

Все это не могло не наложить отпечатка на тот период шекспировского творчества, который принято именовать «оптимистическим». И на хроники, и на «светлую» трагедию «Ромео и Джульетта», и на ранние комедии, такие как «Два веронца», «Бесплодные усилия любви», «Сон в летнюю ночь». На них, естественно, в первую очередь. Здесь все брызжет весельем, выдумкой, фантазия льется через край. И для автора, и для героев как бы нет ничего невозможного, ничего недоступного. Они действуют в согласии со своей природой, с природой вообще, с Природой с большой буквы, которая, если не благостна, так определенно прекрасна. И утверждают себя, свое человеческое право. Это прежде всего право любить и быть любимым.

Типично по-ренессансному оно реализуется в любви женской, — не покорной, не пассивной, даже не всегда жертвенной, а отвоевывающей себе равенство. Если пафос «Укрощения строптивой» в некотором роде «домостроевский», то в «Двух веронцах» появляется героиня, Джулия, которая под другими именами (и, разумеется, в существенно иных обликах) пройдет по многим пьесам поэта. В «Бесплодных усилиях любви» она — Розалина, в «Венецианском купце» — дочь Шейлока Джессика и спасительница Антонио Порция, в «Как вам это понравится» — Розалинда, в «Двенадцатой ночи» — Виола, в «Конец — делу венец» — Елена, в «Цимбелине» — Имогена, образ, столь восхищавший Стендаля. Это всегда особа самостоятельная, деятельная, борющаяся за свое счастье и одновременно мягкая и очаровательная. Таков, очевидно, шекспировский идеал женщины, в чем-то, возможно, напоминавший, а в чем-то и улучшавший живую «смуглую леди

сонетов», то есть ту даму сердца, к которой было обращено большинство из них.

Герои сильного пола в комедиях менее выразительны (пожалуй, за исключением Бенедикта, партнера несравненной Беатриче в «Много шума из ничего»). Здесь Шекспиру лучше удавались фигуры комические, вроде Мальволио («Двенадцатая ночь»), или вовсе негативные, такие как Анджело («Мера за меру»).

Глубокие мужские характеры у Шекспира появляются там, где кипят великие страсти или совершаются великие злодеяния. Даже Ромео затмевается Джульеттой, а Трои́л — Крессидой; что же до Антония, то и он (в общей их трагедии) не равновелик Клеопатре.

Но шекспировское отношение к трагическим своим фигурам — и на первых порах далеко от однозначности. Марло в «Тамерлане Великом» (1587—1588) славил макиавелизм — эту своеобразную безнравственную «религию» Возрождения. Шекспир в «Ричарде III» (написано около 1592 г.) безоговорочно осудил короля, хотя и изобразил его личностью крупного масштаба, может быть, даже гениальной в своей преступности.

Восхвалять горбатого Глостера он, конечно, не мог, даже если бы хотел: Ричмонд, свергнувший и уничтоживший его, стал основателем тюдоровской династии, Генрихом VII, а на троне сидела его внучка. Но принимая во внимание, что исторический Ричард, по-видимому, не был таким дьяволом, каким его рисовала официальная пропаганда. Шекспир мог не браться за это дело. Однако взялся и изобразил в Глостере не столько архаичного узурпатора времен отечественной «дикости», сколько вполне современного себе ренессансного принца, исповедующего именно макиавелизм.

Это, кстати, было присуще Шекспиру: не вступать в конфликт с королевской властью, не ставить себя под удар ее цензуры, порой писать как бы по заказу монархов (ведь при Иакове, который покровительствовал театрам, труппа «Глобуса» именовалась «слуги короля»). Объективно же, многое из Шекспиром написанного подрывало королевскую власть. «Ричард III», в частности, — обвинение, брошенное в лицо всем тиранам; Тюдорам не меньше, чем Йоркам.

Отличие от Марло объясняется тем, что отличавшимся был сам Шекспир. Ибо вряд ли несколько лет, которые отделяли одну пьесу от другой, могли сыграть здесь решающую роль. Разочарование или — еще точнее — прояснение «двойного видения» эпохи пришло к поэту несколько позже. Им отмечен, как мы помним, уже «Ричард II» (напи-

санный каких-нибудь три года спустя после «Ричарда III»), но еще отмечен не в той степени, какую можно бы определить как смену ориентации.

Елизаветинская Англия как быстро поднялась, так быстро и «упала». Не в качестве державы, а в качестве *идеи*. То есть в глазах, в мнении ренессансных гуманистов. Держава продолжала, хоть и не без срывов, укрепляться, расширять колониальную экспансию. Но вера в нее все больше развеивалась. Страна поднималась, опираясь на жестокость и неразборчивость в средствах. Это касалось и внешних дел, и дел внутренних. Однако даже так называемые «огораживания», в результате которых по крылатому выражению «овцы съели людей», могли на каком-то этапе казаться средством достижения общепольной цели. Под конец XVI века становилось все виднее, что целью не был человек как таковой, его земное счастье и духовная свобода, а было перераспределение власти и богатств. Действительность резко разошлась с гуманистическим идеалом.

В науке нашей некогда считалось, что тому виной феодальная реакция, вновь поднявшая голову, вновь отвоевавшая позиции. Имело место и такое, в том числе в Англии: сын казненной Марии Стюарт — Иаков, в 1603 г. сменивший на престоле Елизавету, был, вопреки своему меценатству, консервативнее ее. Однако имел место и кризис самого ренессансного гуманизма — исторически закономерный, даже в чем-то исторически оправданный. В Природе перестали видеть единственное мерило человеческого поведения, а в индивидуализме королевских корсаров — единственную форму утверждения нового места личности в меняющемся мире. Природа стала ощущаться источником зла, разлада. И это, вопреки пессимизму (неизбежному спутнику подобного взгляда), по-своему подготавливало появление иного критерия — общества.

Расхождение между идеалом и действительностью являло собою феномен дотоле невиданный. Мироощущению античности и средневековья свойственно по сути не было. Первое доверялось стихии рока, второе — гармонии вневременного, предустановленного свыше порядка; и отдельные отклонения от этого правила не могут вполне приниматься в расчет, ибо были они в некоем общем смысле анахронизмами. Разлад сознания — типичное порождение нового времени; его бич и его движущая сила. Ибо помогает совладать с гигантским разломом эпох, во всяком случае, охватить его.

Как всегда, Шекспир был в этом похож и не похож на своих литературных современников. И его коснулись пере-

мены, о которых шла речь, но преломлялись они в его пьесах именно по-шекспировски.

В «Ричарде II» последний Плантагенет и Болингброк один другого стоят. В «Юлии Цезаре» (написан около 1599 г.) — иное. Брут, убивающий Цезаря, по-человечески его достойнее. И вовсе не потому, будто Шекспир проникся уважением к отстаиваемым Брутом республиканским свободам. Но и не потому в конечном счете верх одерживают наследники Цезаря, триумвиры, что Шекспир предпочитает диктатуру. Концепцию трагедии нередко ставят в зависимость от мысли Мишеля Монтеня, французского философа, старшего современника Шекспира: «Добро не обязательно сменяет уничтоженное зло. Может последовать зло еще худшее, как это доказали убийцы Цезаря, которые ввергли государство в великое расстройство»⁵¹. Но стабильность власти теперь для поэта не главное. Разве то, что Брут — достойнее, не говорит об этом? Гибнет, однако, и он; более того, он проигрывает. Что это: каприз фортуны? Скорее уж, прагматическая расчетливость Антония и Октавия. Они — приспособленнее и в этом смысле «современнее», чем прекраснодушный и доверчивый Брут. И когда тот перед лицом катастрофы восклицает:

О Юлий Цезарь, ты еще могуч!
И дух твой бродит, обращая наши
Мечи нам прямо в грудь

— это не только констатация их силы, но и смутная догадка, что какие-то объективные законы в союзе с ними.

Шекспир не знает, какие законы, не знает, почему они в союзе с цезаревыми преемниками. Он знает одно: так было. И действительно: так было — с историческим Цезарем, историческим Брутом, историческими триумвирами. Тут Шекспир как бы приближается к гегельянской философии истории с ее разумностью всего действительного и действительностью всего разумного.

Шекспир, по Л. Пинскому, всегда пользуется чем-то до него пересказанным или сочиненным потому, что «подобно эпическому певцу... исходит из материала сюжета и образа, который до открытия занавеса уже живет в представлении его аудитории...»⁵² Но не нуждался ли и сам он в таком материале (особенно, исторически достоверном), чтобы оправдать и утвердить свою философию челове-

⁵¹ Цит. по: Морозов М. Шекспир. — С. 112.

⁵² Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. — С. 259.

ского бытия? Только не эпически цельного, а пребывающего в состоянии разлома.

От гегелевской философию эту отличает не только непрофессиональность, неразработанность, но и счастливое отсутствие «выстроенности». Она чужда и намека на безоговорочное принятие (не говоря уже об одобрении) сложившихся обстоятельств.

Напротив, ими болыны произведения поэта. И «Юлий Цезарь», в котором недаром видят переход к «трагическому» периоду, и «Антоний и Клеопатра», где бывший прагматик Антоний выпал из механизма римской державности и попал под его колеса. И, того пуще, «Гамлет», «Король Лир», «Отелло». Пространство последней драмы заполнено Яго — вовсе не гигантским злодеем, каким был еще горбатый Глостер, а самым обыкновенным. Просто в лагере людей хороших нет у него равных «партнеров», потому что это — *его* время. Особо пессимистична трагедия «Тимон Афинский». Некоторые ее сцены кажутся написанными мизантропом. Но Маркс находил в ней и другое: критику холодной меркантильности, овладевавшей тогда жизнью. Он высоко ценил шекспировское изображение сущности денег и неоднократно цитировал соответствующий монолог героя — даже в «Капитале».

«Живя на стыке двух эпох,— писал А. Смирнов,— омирающего феодализма и зарождающегося капитализма,— Шекспир с одинаковой силой боролся против обоих этих начал»⁵³. Что с силой *одинаковой*, и является, пожалуй, определяющим. Это и придавало сложность, объемность, незавершенность шекспировской картине мира. Это же сообщает известную условность делению творчества поэта на периоды. Они, как и шекспировская картина мира, ни в коей мере в самих себе не замкнуты — мы уже не раз имели возможность в том убедиться. «Живя на стыке», неизбежно задумываешься и над прошлым, и над будущим, ищешь в первом черты второго, видишь их в некоем противоречивом друг на друга наложении.

Это и есть «двойное видение». В полной мере оно доступно гению. Однако Возрождение нуждалось в них и их породило. Так что Шекспир не был одинок. Пример тому хотя бы Сервантес. Испытание сопоставить двух великих художников возникало как бы само собой. Тургенев обращал внимание на то, что «Гамлет» и первая часть «Дон Кихота» появились в один и тот же год, а Брандес — что их авторы в один и тот же день скончались. Но главное

⁵³ Смирнов А. А. Шекспир.— С. 152.

не в случайных совпадениях. Сервантес и Шекспир смотрели на современную им Европу с разных ее концов, разных не только географически. Один — со стороны задыхающейся от заморского золота, застывшей, подобно доисторическому ящеру, Испании; другой — со стороны ее счастливой соперницы Англии, по повадкам сравнимой не столько с традиционным львом, сколько с черной пантерой. Однако, как ни странно, подмечали и выражали они нечто сходное.

Сервантес создал ламанчского рыцаря — фигуру не менее загадочную, чем датский принц. Правда, непосредственное между ними сходство на этом кончается. Но не кончается сходство позиций обоих писателей, их философского и, главное, поэтического подхода к действительности.

Дон-Кихот жалок, комичен, безумен и в то же время величествен, благороден, трагичен. И все это не спутано, а как-то соединено в неподражаемый, потрясающий образ. Здесь то же смешение, что и у Шекспира, предпринятое на тех же в конечном счете основаниях. Дон Кихот не годится для этого мира. Не потому, однако, что несостоятелен как некий в самом себе существующий субъект. Он несостоятелен как конкретно-историческое явление. Он не годится для этого мира, но и мир этот не годится для него. В другом мире, в других условиях он, возможно, предстал бы совсем иным. Ибо он не только прошлое, но и будущее. Он — тот «наивный» оптимист, который нередко оказывается прав, пусть и со временем. Противоречия Дон Кихота — это противоречия эпохи, которая не только попала, а и реально пережила свои идеалы и все-таки не имела и не хотела никаких других, кроме этих.

Шекспир во многом иной художник, далекий и от сервантесовского энтузиазма, и от сервантесовской иронии. Но романтики не случайно боготворили обоих. «Своего» Дон-Кихота он все-таки создал. Это — те «романтические драмы» или «трагикомедии», которыми завершалось его творчество. Иногда говорят, что «Перикл», «Цимбелин», «Зимняя сказка», «Буря» — лишь шекспировская попытка подстроиться под входивший в моду игривый стиль Бомонта и Флетчера. Оттого они — нечто вроде шага назад. Если Шекспир и пытался под кого-то подстроиться, то это у него не вышло. Он остался самим собой. И сделал не шаг назад, а шаг в сторону.

Разлад между идеалом и действительностью не давал себя устранить на почве тогдашней действительности — даже если ее функции выполняла (как в «Короле Лире») некая «драматизированная легенда». И Шекспир обратил-

ся к утопиям, то есть к тому же, к чему и Сервантес. Ибо «Дон-Кихот» — по крайней мере в определенной своей части — утопия. Не только там, где Санчо Панса правит островом, но и во многих свершениях Рыцаря Печального Образа. В «Зимней сказке» или «Буре» тоже немало печального, потому что забыть о действительности Шекспир все-таки не желает. Однако в «Буре» все возможно, все человеку доступно. И не так, как в ранних комедиях, а гораздо отчаяннее и гораздо решительнее: Калибана приручить нельзя, но духи служат Просперо. Впрочем, решив свою «нереальную» задачу, он их отпускает...

Утопические драмы Шекспира — свидетельства его оптимизма. Там — «наивного». Но «трагикомедии» отбрасывают свет и на «трагический» период. Не просто потому, что «Перикл» был написан почти сразу после «Тимона Афинского». Шекспировское «двойное видение» выявляет себя в качестве формы оптимизма *исторического*. Поэт ощущает разлом, разрыв эпох, более того, принимает его, однако не в виде чего-то окончательного. Поэтому-то картина мира и не является у него завершенной, не говоря уже о ее гармоничности.

Шекспировский мир не только весь в движении; он — разомкнут и пребывает в становлении; перспективы неясны, но они, вне всякого сомнения, существуют и им нет конца. Взглянем в этом аспекте хотя бы на ту проблему, которую можно бы определить как «классовые» симпатии и антипатии Шекспира. В XIX веке довольно прочно укоренилось представление что он был приверженцем аристократии — недаром общался с лордами Саутгемтоном, Пембруком, а может быть, и Лестером, и Эссексом; недаром выхлопотал в 1596 г. для себя дворянство.

Версия эта, если отвлечься от смутных данных биографии, опиралась по преимуществу на «Кориолана», где главный герой поносит «смердную» и «непостоянную» чернь, и на вторую часть «Генриха VI», где восстание низов под предводительством некоего Джека Кеда представлено в виде весьма отталкивающим.

В то же время Шекспира издавна определяли как писателя *народного*. Такие о нем суждения можно найти и у английского поэта XVII века Александра Попа, и у романтиков, и у Пушкина, и у идейного вождя славянофилов А. С. Хомякова, и, наконец, у того же Г. Брандеса, хотя тот и настаивал на шекспировском аристократизме.

Народность писателя — понятие неоднозначное. Хомяков говорил, что «в Англии Шекспир принадлежит почти

всем сословиям»⁵⁴, Поп — что «он обращался к народу»⁵⁵. В этих смыслах он — даже в качестве автора «Кориолана» — был бесспорно народен. Прежде всего потому, что народным, общедоступным был театр, с которым он связан. Театр этот, разумеется, по-своему формировал зрителя, но и пребывал в зависимости от пенсов и шиллингов, которые тот платил за вход. Причем пенсы простонародья, наверное, быстрее слагались в фунты стерлингов, чем шиллинги знати: стоячих мест имелось гораздо больше, чем привилегированных, сидячих.

Шекспир был профессионалом пера, которого кормил литературный труд. Пусть и несколько опосредованно: в качестве автора «Гамлета» он заработал семь фунтов; однако совладельцу «Глобуса» Шекспиру приносил доход именно такой «Гамлет». От сонетов поэт ждал, что они даруют ему бессмертие:

Замшелый мрамор царственных могил
Исчезнет раньше этих веских слов,
В которых я твой образ сохранил.
К ним не пристанет грязь и пыль веков.

А к пьесам подходил, как к ремеслу:

Готов меняться жребием своим
С тем, кто в искусстве больше преуспел...

Оттого сообразовывался с обстоятельствами. Отсюда сюжеты, в центре которых короли, герцоги, древние цари. Но как сюжеты эти решаются? На высочайшем философском и художественном уровне и потому — в общенародном смысле. За редкими исключениями (вроде «Генриха V», воплотившего «социальный заказ» на идеального короля) драматург не шел ни на какие уступки преходящим государственным и сословным интересам. Иначе мыслить и иначе писать он, по-видимому, не умел. А если бы умел, то не стал бы «первым, а может, и единственным, великим поэтом в истории театра, который, — по словам А. Хаузера, — «апеллировал к широкой и смешанной, включавшей чуть ли не все общественные слои публике и вызывал у нее полный отклик»⁵⁶. Это и сегодня так выглядит, с сегодняшней публикой.

Что же до эмоционального отношения Шекспира к народу, то здесь он недалеко ушел от предрассудков эпохи: «Народ — это чернь, — констатирует А. Аникст, — ...Она у

⁵⁴ Русская эстетика и критика 40—50-х годов XIX века. — С. 145.

⁵⁵ Цит. по: Морозов М. Шекспир. — С. 53.

⁵⁶ Hauser A. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. — S. 442.

него шумна, неразумна, подчас слепа, всегда дурно пахнет»⁵⁷. Но многое ли это решает? В том числе и для самого Шекспира, внутри поэтической системы его пьес.

Кориолан презирает «чернь». Однако и он отнюдь не без греха. Как Макбета властолюбие, его, достойнейшего из достойных, сломала аристократическая гордыня. Оба они — индивидуалисты, вступившие в конфликт со всем миром. И если Макбет пролил море невинной крови, то Кориолан пошел войной на родной Рим и погиб даже не в поединке с ним, а раздавленный жерновами собственной непоследовательности, погиб, как гибнет каждый, кто выбросил себя из сообщества.

В своих требованиях, которые так возмутили Кориолана, простой народ прав: «...все достояние у патрициев, — жалуется Первый горожанин. — Мы бы прокормились даже тем, что им уже в глотку не лезет. Отдай они нам объедки со своего стола, пока те еще не протухли, мы и то сказали бы, что нам помогли по-человечески». Шекспир, как видим, сострадает беднякам, признает, что поступают с ними несправедливо. Однако в «Кориолане» есть вещи и поважнее. Это — понимание объективной силы народа. Ведь именно народ определил судьбу трагического героя. Не рок, как у Эсхила или Софокла. Пусть народные трибуны Сициний Велут и Юний Брут — коварные подстрекатели, натравившие толпу на Кориолана, пусть сам он — упрямец, неспособный ни к какому притворству, путь к консульской власти преградила ему эта самая толпа. Что и породило всю цепь трагических событий.

Точно так же народ решил судьбу Брута и Кассия в «Юлии Цезаре». Нечто подобное прослеживается во многих пьесах Шекспира. Скажем, в «Ричарде II» короля раздражает, что изгнанник Болингброк стремится снискать расположение народа, а в «Гамлете» (помимо того, что «мужики наступают дворянам на пятки») Клавдий не рискует открыто расправиться с принцем, ибо тому мешает «привязанность к нему простого народа».

Все это и в самом деле важнее, чем отдельные программные высказывания героев — «новаторские» (как, например, монолог короля из «Конец — делу венец» в защиту равенства всех людей) или «консервативные» (как, например, монолог Улиса в «Троиле и Крессиде», отстаивающий незыблемость предустановленного вселенского порядка). Ведь, по словам Гердера, перед Шекспиром «был характер его народа и его родины, тоже лишенный простоты,

⁵⁷ Аникст А. Шекспир. Ремесло драматурга. — С. 390.

сложное сочетание разных сословий, убеждений, народов и наречий, королей и шутов, шутов и королей! Перед ним была история, фабула, действие — дух их тоже не был прост: и Шекспир взял историю такой, как она представлялась перед ним, и силой своего творческого гения соединил самые различные вещи в одно чудесное целое...»⁵⁸

До революции, перевернувшей всю жизнь страны, стоявшей головы королю Карлу I, довершившей превращение англичан в буржуазную нацию, оставалось еще несколько десятилетий. Но великий народный поэт по-своему чувствовал ее приближение.

VIII

Четвертый акт «Зимней сказки» открывается монологом Времени:

Не всем я по душе, но я над каждым властно.
Борьбу добра и зла приемлю безучастно.
Я — радость и печаль, я — истина и ложь.
Какое дело мне, кто плох, а кто хорош.

Приведенные слова во многом совпадают с теми, в каких, как мы помним, Гегель оценивал Шекспира-художника. И это понятно: что увидел в поэте другой, разумеется, мог знать о себе и он сам. В монологе Времени Шекспир еще раз сдвинул маску и растолковал *метод*, метод историка человеческого мира, который якобы лишь живописует — не судит. Нам известно, что он и судил. Но действительно за счет того, что прежде всего живописал.

Гамлет говорит актерам, что цель театра «во все времена была и будет: держать, так сказать, зеркало перед природой, показывать доблести ее истинное лицо и ее истинное — низости, и каждому возрасту истории — его неприкрашенный облик». Определение, вложенное Стендалем в уста одного из персонажей «Красного и черного» и рассматриваемое сегодня в качестве хрестоматийной формулы реализма («...роман — это зеркало, которое наводишь на большую дорогу»), — несомненная шекспировская аллюзия. Только образ зеркала ни у Стендаля, ни, тем более, у Шекспира не следует толковать в смысле обязательности жизнеподобия. Шекспировский реализм стоял на иных китах. Он вырастал из возможностей эпохи, ее традиций, даже заблуждений и в то же время обладал чертами, выходящими за границы эпох, присущими на-

⁵⁸ Гердер И. Г. Избранные сочинения. — С. 11—12

правлению в целом, а не только тем или иным конкретно-историческим его формам.

Реалистичны прежде всего шекспировская философия истории и вытекающее из нее «двойное видение», которое есть ни что иное, как способность брать наличный мир со стороны его движения, его непрерывного, в конечном счете чем-то вызванного изменения. Обо всем этом, в принципе, было уже достаточно говорено. И я намерен ограничиться лишь некоторыми наблюдениями над тем, как сущностное в манере Шекспира становится элементом его поэтики. И об этом тоже уже было говорено. Однако пока недостаточно: кое-какие специфические для реализма особенности остались в тени.

В «Генрихе V» — хронике, быть может, не слишком в данном случае показательной — архиепископ Кентерберийский изрекает:

Пора чудес прошла
И мы теперь должны искать причину
Всему, что происходит.

Речь, собственно, идет об обусловленности всего: нравов, событий, человеческих поступков. И герои разных шекспировских пьес, если и не находят удовлетворительных ответов на связанные с нею вопросы, то ищут их и, главное, знают: они существуют. «Великая увертка человеческой распушенности, — насмехается в «Короле Лире» макиавеллист Эдмунд, — всякую вину свою сваливать на звезды». Ему можно бы и не верить. Но вот и тираноборец Кассий в «Юлии Цезаре» изрекает то же самое, да еще привязывая свою мысль к конкретной, так сказать, общественной ситуации:

Ни звезды, милый Брут, а сами мы
Винновы в том, что сделались рабами.

Еще дальше идет Клеопатра:

Быть Цезарем не столь большая важность.
Ведь он не бог судьбы, а раб судьбы,
Ее слуга.

В этом проклевывается уже нечто толстовское: для автора «Войны и мира» императоры Александр и Наполеон, то есть те, кто стоит на вершине иерархической пирамиды власти, были и людьми самыми зависимыми, самыми в личном плане несвободными, ибо ими непосредственно правила история, ее обстоятельства.

Однако, как отмечал А. Смирнов, судьба шекспировского героя «определяется не только его характером или одними лишь внешними обстоятельствами, но обычно —

сочетанием обоих этих факторов, их глубоким внутренним взаимодействием»⁵⁹. В самом деле, Макбет не уничтожал бы Банко или детей Макдуфа, если бы не был царевубийцей сомневающимся, колеблющимся, мучимым кошмарами; а леди Макбет не сошла бы с ума, если бы не была натурой сильной, душой заговора, и ее не раздавила бы непомерность взятой на себя ответственности. И в драмах Шекспира по ходу движения времени меняется им определяемый и его определяющий человек.

В «Как вам это понравится» сын Роланда де Буа, Оливер, признается дочери герцога Фредерика, Селии:

Да, то был я; но я — не тот; не стыдно
Мне сознаваться, кем я был, с тех пор
Как я узнал раскаяния сладость.

Г. Брандес уверял, будто «первый случай развития характеров в шекспировских пьесах»⁶⁰ — это перемена во взаимоотношениях Бенедикта и Беатриче из «Много шума из ничего». Он почему-то не заметил ни Катарины из «Укрощения строптивой», ни Протея из «Двух веронцев» (хотя само имя героя могло бы надоумить), ни Ромео и Джульетту, ни Ричарда II. Не заметить внутреннее движение в Гамлете, в Отелло, в Макбете было бы мудрено. Однако среди героев четырех великих трагедий Мастера с этой точки зрения более всего, пожалуй, впечатляет Лир. Он — самый динамичный из шекспировских образов и самый сращенный с внешними обстоятельствами. Сколь бы анахронично ни звучала в приложении к нему мысль: «бытие определяет сознание», она подтверждается всей его судьбой. Будто, пишучи пьесу, Шекспир взял себе за цель мысль эту проиллюстрировать.

Старый король выходит на сцену избалованным деспотом, требующим казенной любви, ибо не ведает различия между нею и порывами сердца. А покидает он сцену страдающим и просветленным, ничего не берущим, все готовым отдать. И чего только не было между этими выходом и уходом! Непонимание, гнев, постыдное унижение, безмерное падение, сострадание, безумие, радость, смерть... И все лировы ипостаси не сменяют друг друга последовательно, чинно, будто в некоем церемониале, но сосуществуют, сплетаются в клубок причудливых поступков и чувств. В кошмарную, бурную ночь, бездомный, промокший, замерзший, он посочувствовал шуту:

⁵⁹ Смирнов А. А. Шекспир. — М.; Л., 1963. — С. 120.

⁶⁰ Брандес Г. Виллиам Шекспир. — С. 195.

Что, милый друг, с тобой? Озяб, бедняжка?
Озяб и я...
Мой бедный шут, средь собственного горя
Мне так же краем сердца жаль тебя.

Но он все еще король, все еще деспот, больше думающий о мести злым дочерям, чем об оскорблении, какое сам нанес дочери доброй:

Я не так
Перед другими грешен, как другие —
Передо мной.

Лишь с приходом безумия (истинного, а не разыгранного, как у Гамлета), в которое Лир, тем не менее, спасается от еще горших душевных мук, ему открывается вся глубина несправедливости, царящей в мире, несправедливости, творимой некогда и им самим:

Мошенника повесил ростовщик.
Сквозь рубища грешок ничтожный виден,
Но бархат мантий прикрывает все.
Позолоти порок — о позолоту
Судья копье ломает, но одень
Его в лохмотья — камышом проколешь.

Кроме того, что провинился перед людьми, король Лир еще и преступил законы времени (и неизвестно, за что он реально наказан — за первое или второе). Он отдал королевство, надеясь остаться королем. То есть отделил содержание от формы, веря, что последняя значима сама по себе. Посреди того идейно-нерушимого старого порядка, на который в «Троиле и Крессиде» уповает Уллис, такой поступок, возможно, и не имел бы у Шекспира трагических последствий. В новом мире сотрясений и разломов они неизбежны. Отсюда следует, что, во-первых, «Король Лир» (при всей «легендарности» изображаемой эпохи) — драма для Шекспира современная, и, во-вторых, что он уже не верит в предвечный порядок. В этом смысле «Король Лир» — воистину *конец* целого мира. Но он и некое *начало*. Ибо у его героя не было иного средства возродить в себе человека.

Льву Толстому Шекспир не нравился: у Толстого свой художественный мир, свои творческие принципы. Кроме того, принципы шекспировские начали особенно его раздражать под конец, когда уже перестали удовлетворять и собственные «Война и мир» или «Анна Каренина». Он радовал тогда за искусство назидательное, проповедническое. Конкретным объектом критики в статье «О Шекспире и о драме» (написана в 1904 г.) он делает как раз «Короля Лира». И в этой своей критике нередко кажется убедитель-

тельным. По преимуществу в той ее части, где вскрывается несообразность исходного деяния героя, вообще психологическая недостоверность многих его поступков.

В самом деле, Шекспир-психолог бывал поразительно глубок (мы уже сталкивались с этим в «Гамлете» или «Макбете»), но бывал и поразительно поверхностен, как-то странно небрежен в мотивировках. Тот же Лир (здесь Толстому никак не откажешь в правоте) при всей своей деспотической самонадеянности, при всей ограниченности типично «королевского» представления о жизни и людях не мог быть столь глуп, чтобы не предвидеть последствий, вытекающих из разделения державы, чтобы не понять истинного смысла ответа Корделии.

Есть в шекспировских пьесах примеры еще более впечатляющие. К чему все коварство Яго, все его ухищрения с платком Дездемоны (кстати, сыгравшим в финале роль единственной настоящей против него улики), если благородный Отелло поверил сразу, поверил на слово и еще до обнаружения платка у Кассио, что жена ему изменяет? Или другое. В комедии «Мера за меру» герцог, перепоручив власть Эскалу и Анджело, сделал вид, будто уехал, а сам переоделся монахом и не просто разгуливает по Вене, но активно вмешивается в действие, разворачивающееся во время его мнимого отсутствия. И никто переодетого герцога не узнает, даже Эскал и Анджело, его приближенные.

Во всем этом можно видеть слабости Шекспира (как то и делал Толстой), а можно — его особенности, порождаемые самыми разными причинами.

Шекспир был профессионалом, в лучшем значении этого слова — мастеровым, сообразовывавшим свои изделия с потребностями и возможностями цеха — в данном случае театра елизаветинской эпохи. Театр этот в техническом отношении был весьма несовершенен. И пока готовился последующий ключевой эпизод, на сцене что-то должно было происходить. Так возникали эпизоды несущественные, проходные, вписывавшиеся в действие лишь условно, с ним логически и психологически слабо стыковавшиеся.

Вообще структура тогдашнего театра побуждала к тому, чтобы думать о важном, а частности, когда отделять, а когда и нет. Шекспир, умевший и через форму речи персонажа воссоздать живой его образ, скажем, образ старого, забывчивого, взволнованного Полония («И вот тогда, тогда-то вот, тогда... Что это я хотел сказать? Клянусь причастием, я что-то хотел сказать. На чем я

остановился?»), тоже нередко пренебрегал частностями. Строил какой-нибудь меднотрубный пустой монолог, а то и, ничего не меняя, заимствовал обмен репликами из той чужой пьесы, которую обрабатывал. Разумеется, если реплики эти были нужны, но и не слишком ему интересны.

Наконец, Шекспир не был безразличен к традиции — как ренессансной, так и старой, средневековой, складывавшейся чуть ли не столетиями. Существовала своего рода знаковая система условностей. И не только образных (король — солнце), а и ситуативных. Отелло, например, сразу поверил Яго, потому что клевете полагалось верить. Столь же послушно поверил в измену Имогены и Постум («Цимбелин»). Переодетых героев тоже полагалось узнавать. Оттого герцог Венский так надежно укрыт не пюшоном монаха. И не он один. Переодеваются в мужское платье многие шекспировские героини — Джулия, Порция, Виола, Елена, Имогена. И ни одна не узнана ни как определенное лицо, ни просто как женщина. В Виолу даже влюбилась другая женщина — графиня Оливия. Любопытно, что единственный у Шекспира случай разоблачения ряженых — Таморы и ее сыновей — имеет место в «Тите Андронике», пьесе, как мы знаем, ранней, вопиюще искусственной. Разве это не довод в пользу того, что неузнанность переодетых — не слабость, а особенность шекспировского театра?

Он полон переодеваниями, разыгрыванием ролей и целых спектаклей, делающих его театром вдвойне, «театром в театре». Иногда это оправдано ходом действия и его смыслом. (К примеру, малые и большие розыгрыши Фальстафа в «Виндзорских насмешниках», перерастающие в феерию, направлены на то, чтобы проучить этого меркантильного сладострастника). Чаще же значение масок, надеваемых героями, представлений, ими даваемых, остается не очень понятным. Да и не нужным, безвкусным с точки зрения той логики, с какой к Шекспиру подходит Толстой. И правда, к чему все те личины, которыми женихи окружают Бьянку в «Укрощении строптивой»? Зачем понадобилась шестнадцать лет длившаяся, завершившаяся появлением героини в виде собственной «статуи» игра в смерть королевы Гермiony из «Зимней сказки»?

Собственно, ответ уже прозвучал: театр Шекспира приводится в движение идеей и игры. Самоцельной она может показаться, если мыслить себе театр этот вне контекста эпохи. Для ренессансного гуманиста игра была формой самосознания «природного» человека, освободившегося от средневековой предначертанности всех путей. Она — «игра

без правил» в смысле возвращенной радости бытия (в том числе и радости плотской), его стремительной изменчивости, неограниченности возможностей. В эту игру играли и раблезианские гиганты из «Гаргантюа и Пантагрюэля», и персонажи шекспировских комедий.

Игровая стихия не только возводила драматическую поэзию в ранг ведущего рода искусства, но и превращала театр во всеобъемлющую метафору мироздания. Однако отнюдь не в духе прежнего «ветрограда Господнего», олицетворявшегося мистериями. Театр сливался с жизнью. И не просто выражал ее. Он, так сказать, был ею.

Мир — сцена, где у всякого есть роль;
Моя — грустна,

— говорит Антонио в «Венецианском купце». Совершенно то же говорит и Жак в «Как вам это понравится»:

Весь мир — театр.
В нем женщины, мужчины — все актеры.
У них свои есть выходы, уходы,
И каждый не одну играет роль.

Однако для мрачного Жака уже каждая роль, как ее не играй, все равно ведет к могиле. Его мысль в 15 сонете подхватывает и сам Шекспир:

Когда подумаю, что миг единый
От увяданья отделяет рост,
Что этот мир — подмостки, где картины
Сменяются под волхованье звезд...

Ракурс, в котором Шекспир смотрит на «мир — сцену», «мир — театр», «мир — подмостки» постепенно смещается к чему-то эллегическому. Это оттого, что с нарастанием кризиса ренессансного мироощущения мотив игры во все меньшей мере связывается с надеждами, которые дарит жизнь, а во все большей — с ее разломами, противоречиями, с предвосхищением грядущих бурь.

Жизнь — только тень, она — актер на сцене.
Сыграл свой час, побегал, пошумел —
И был таков. Жизнь — сказка о пересказе
Глупца. Она полна трескучих слов
И ничего не значит.

Это слова Макбета. И они способны удивить, если смотреть на него как на шекспировский «рупор». Но Макбет — не «рупор»; у него своя судьба. И нелишне вспомнить, на каком ее витке он такое сказал. Он уже знает, что все пропало, и ему только что сообщили, что леди Макбет умерла. Сказанное — реакция на сообщение и подведение

итога жизни жены и своей собственной жизни. Итог субъективен. Обобщающее в нем, как всегда, — лишь бессознательный поиск самооправдания.

Сказать такое от себя Шекспир определенно не мог. Хотя бы потому, что слова: «Жизнь — сказка в пересказе глупца» превратились бы тогда во что-то вроде уничижительной самокритики. Ведь не прошло и трех лет, как он принялся сочинять об этой жизни сказки — прекрасные. Иными словами, стал писать свои грустные и прекрасные. Иными словами, стал писать свои утопии.

Только одно здесь по-настоящему от него самого — не от Макбета. Это сравнение жизни со сценой, человека — с актером.

И все же мир оставался миром, а театр — театром. Хотя бы в том отношении, что подмости не силились имитировать действительность. Такие амбиции овладели театром много позже, уже в XIX веке, и завели в тупик мейнингенцев, которые наглухо отделили от себя зрительный зал воображаемой «четвертой стеной» и загромождили сцену роскошной натуральностью декораций. Театр елизаветинской эпохи не только не имел подобных возможностей. Он принципиально оставался вызывающе условным и признавал себя таковым.

Исследователи давно обратили внимание на то, что в шекспировских пьесах сценическое время вовсе не обязательно совпадает с эмпирическим, реальным. Сколько лет Гамлету? Из его разговора с могильщиком, откопавшим череп шута Йорика, все ясно и бесспорно: ему тридцать лет. Но ведь в начале драмы, все действие которой укладывается, по-видимому, в несколько месяцев, он был еще порывистым юношей, виттенбергским студентом, а не тем отяжелевшим, страдающим одышкой человеком, каким мы его видим под конец. Несоответствия того же рода обнаруживаются и в текстах «Ромео и Джульетты», «Венецианского купца», «Отелло». Как кормилица могла и прежде дразнить Джульетту ее женихом Парисом, если первый разговор об этом женихе происходит на наших глазах? Срок векселя, который Антонио подписал Шейлоку на три месяца, почему-то по ходу пьесы истек за несколько дней. Точно так же по ходу пьесы у Кассио вообще не было времени встретиться с Дездемоной, и Отелло это известно. Как же он мог приревновать ее к Кассио? И как можем мы себе все объяснить? Очевидно, лишь приняв существование у Шекспира «двойного времени» (так это называет А. Аникст).

Оно — не из разряда шекспировских небрежностей. «Двойное время» — часть «двойного видения», та его

часть, что распространилась на сферу поэтики. Это — момент чистой *театральности*, те доступные сцене сгущение, концентрация, смещение, которые не выдают себя за действительность, но по-своему служат ее прояснению. Что способно нагляднее выразить какую-то «в державе датской гниль», чем старение Гамлета на глазах у зрителя?

Театральность как концентрация отливается у Шекспира и в другие формы. В прологе к «Генриху V» Хор декламирует:

Представьте, что в ограде этих стен
Заключены два мощных государства,
Что поднимают гордое чело
Над разделившим их проливом бурным.
Восполните несовершенства наши,
Из одного лица создайте сотни
И силой мысли превратите в рать.

А в прологе к V акту той же хроники слышим из уст Хора и такое:

Прошу смиренно извинить мне то,
Что время, числа и поток событий
Здесь не даны со всею правдой жизни
И широтой. — Теперь перенесем
Мы Генриха в Кале; вот он уж там...
Затем помчим его на крыльях мысли
Через пролив.

Перед нами прием вполне традиционный. Им пользовались еще древнегреческие трагики. И все-таки в старые мехи налито новое вино. У Шекспира прием обнаженнее; поэт открыто приглашает зрителя к сотворчеству, к участию в строительстве театрального мира. Он не скрывает, что *этот мир искусствен*, не совпадает «со всею правдой жизни», не вмещает ее целиком (обстоятельства, которые вообще оставили бы древнего грека равнодушным). (Тем не менее, театральный мир способен выразить «время, числа и поток событий» — иными словами, мир настоящий, мир человеческой истории. Способен за счет претворяющего его, переводящего на язык сцены *обобщения*.)

И еще одно. В отличие от трагических поэтов Греции и Рима Шекспир имеет дело с материалом не столько *драматическим*, сколько *эпическим*. Потому в последней из приведенных выше цитат особо подчеркивает его «широту». Она требовала не просто сгущения, но сгущения специфического.

Беседуя с Эккерманом, Гете сказал о Шекспире: «Когда он писал, перед глазами у него была сцена. Свои творения он видел живыми, подвижными, быстро протекаю-

щими перед взором и слухом зрителя...»⁶¹. А двумя годами ранее тот же Эккерман отметил, казалось бы, целиком противоположное его наблюдение: «Шекспир не театрален для его великого духа...»⁶²

Гете не изменил своего мнения о поэте; он даже не противоречил самому себе. Гете говорил о *разных* сторонах шекспировского гения, каждую из них заостряя. «Когда он писал, перед глазами у него была сцена...». Здесь Гете имеет в виду сцену конкретную, «елизаветинскую», даже сцену театра «Глобус». А говоря: «о сцене он никогда не думал», берет уже ее переносное значение, подразумевает театральное искусство с его веками складывавшейся эстетикой, полным его сводом правил.

Шекспир с ними не слишком считался — не только с правилами аристотелевскими, но и теми, что были святы для Гете и соединялись в некую традицию: Шекспир ведь все традиции «смешивал». Другие «елизаветинцы» тоже не очень считались с правилами. Но они в большинстве ушли и тем самым как бы перестали быть «проблемой». Шекспир остался. В некотором роде на ампуле феномена — неповторимого и недостижимого. Таким он стал не только сам по себе (то есть благодаря яркой самобытности творчества), но и в определенной связи с нами, всеми его потомками (то есть и благодаря тому, как его творчество, продолжая реально жить, вписывалось или не вписывалось в движение эпох).

А. Хаузер, например, придерживался того взгляда, что среди «европейских драматургов от Скриба и Дюмасына до Ибсена и Шоу» Шекспир не имел истинных наследников; «свое продолжение шекспировская форма обрела лишь в кино»⁶³. Вряд ли его взгляд во всем верен. Тем более, что Хаузер не пожелал учесть более ранние шекспировские влияния: на Гете, на Пушкина, на Шиллера с его «Лагерем Валленштейна».

Дело, впрочем, даже не в этом. Оставаясь *живым* драматургом, поэт непременно воздействует на театр, по-своему его формирует. Если «Гамлета» нельзя расшифровать до конца, то сыграть «до конца» его, без сомнения, можно. Тому порукой сотни замечательных постановок пьесы. Литературоведческая расшифровка неизбежно выглядит окончательной, становится «догмой», сужающей шекспиров-

⁶¹ Эккерман И. П. Разговоры с Гете. — С. 526.

⁶² Там же. — С. 169.

⁶³ Hauser A. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. — S. 449.

скую мысль, останавливающей ее полет. Тратовка режиссерская и актерская — нет. Она — лишь одна из возможных, но и очень *сегодня* нужных интерпретаций, участвующих в исканиях современности, ее борениях. Разумеется, когда интерпретации эти созвучны Шекспиру и в целом созвучны «Гамлету». Иначе говоря, когда они в основе своей *реалистичны*.

Сюртук «театрального писателя» был тесен шекспировскому духу, но театральность являлась его стихией. Оттого комедии, трагедии, «трагикомедии» Шекспира весьма условно привязаны к избранному месту действия — Афинам, Риму, Венеции, Эфесу, даже Лондону, не говоря уже о Богемии, которая вопреки географии расположена у моря... Даже исторические хроники, как мы только что слышали из уст Хора, — не более, чем разыгранное на подмостках *действие*, чем представленные в лицах притчи.

Но если реализм — это (так нас долгое время учили) прежде всего жизнеподобие, помноженное на социальный анализ, то что же у Шекспира с реализмом общего? Проще всего было бы ответить, что когда речь идет о Шекспире, она идет о реализме эпохи Возрождения. А этот реализм в высшей степени специфичен. Не будучи в фундаментальных своих основах противоположным классическому реализму XIX века, он, однако, обладает особыми формами, даже особой природой.

Ренессанс (и мы уже знаем почему) был нацелен на самодеятельность индивида, когда созидательную, а когда и разрушительную. И индивид, вырастая до размеров гигантских, в некотором роде вбирает в себя вне личности существующую, во многом ее определяющую социальную проблематику. Тем самым он превращается в некий символ эпохи — в Гамлета, в Макбета, в Лира, в Яго, в Фальстафа, в Кориолана. И выглядит самодостаточным. Но не оттого, будто ему тесно в окружении разного рода обстоятельств, и не оттого, будто они не существенны. Просто обстоятельства живут в нем самом и потому вроде бы уже излишни снаружи. Так что внешний мир мыслимо лишь слегка наметить, как были намечены в прологе к «Генриху V» разделенные проливом, готовые к сражению английская и французская рати...

Да, так ответить, наверное, было бы проще всего. Но вряд ли лучше всего, потому что этот ответ сам порождает множество вопросов. Вот один из них: каким образом формы шекспировской драматургии, четко обусловленные временем, приобрели такую актуальность в XX веке, то есть в совершенно ином историческом контексте? Хаузер, прав-

да, ограничил влияние Шекспира на современность областью киноискусства. С точки зрения моего вопроса этого вполне достаточно. Даже более, чем достаточно: ведь кино — совершенно новое искусство, так сказать, дитя технической эры. Но в самом ли деле автор «Гамлета» влияет ныне только на кино?

В пьесе швейцарца Макса Фриша «Китайская стена» (1946) некто Сегодняшний, отправляя функции своеобразного Хора, так открывает спектакль: «Место действия: эта сцена (или можно сказать иначе: наше сознание. Отсюда, например, образы Шекспира, которые часто проходят через наше сознание, а также цитаты из Библии и прочее). Время действия: сегодняшний вечер (то есть эпоха, когда строительство китайской стены, само собой понятно, является лишь фарсом)». Сродство с Шекспиром было бы очевидным даже без ссылок на него. Ведь перед нами философская притча в манере — в общем и целом — шекспировской. Она насквозь условна, насквозь театральна и в то же время рвет со всеми освященными традицией театральными условностями. Кстати, она еще и написана на весомую общественную тему: о недопустимости, о немыслимости атомной войны.

А в пьесе западного немца Мартина Вальзера «Черный лебедь» (1964) герой, Руди Гоотхайн, чтобы разоблачить врачей-убийц (своего отца и его коллегу), точно принц Гамлет для короля Клавдия, устраивает представление, «театр в театре». С той лишь разницей, что в гоотхайновском спектакле играют не заезжие актеры, а пациенты лечебницы для умалишенных, где сегодня практикуют обскрывающихся нациста. Тем самым Вальзер, по-своему его трансформировав, использовал даже мотив мнимого гамлетовского безумия...

«Китайская стена» и «Черный лебедь» — лишь два из множества возможных примеров. И множество это — отнюдь не случайность. Более того, оно, если угодно, своеобразный урок. Любопытно, что Гердер, пропевший в статье «Шекспир» (1771) восторженный дифирамб несравненному поэту, там же с прискорбием отметил, «что и этот великий творец истории и мировой души все более устаревает, что речи, нравы, особенности каждой эпохи вянут и опадают, как осенняя листва...»⁶⁴. Гердер чувствовал пульс истории, но не был да и не мог быть пророком. А потому не знал, что через два десятка лет грянет французская революция, и славившие или проклинавшие ее ро-

⁶⁴ Гердер И. Г. Избранные сочинения. — С. 22.

мантики поднимут Шекспира на щит. После этого он дотянется и до нас, дотянется по-разному: формами своими, своими образами, своими идеями. Шекспировские идеи пронизывают не только кино и драматургию, но и прозу XX века.

Ни на какую полноту не претендуя, чтобы лишь не выглядеть голословным, укажу еще на комедию Бернарда Шоу «Смуглая леди сонетов» (1910), на драму Гергарта Гауптмана «Гамлет в Виттенберге» (1935), на романы Альфреда Деблина «Гамлет, или Долгая ночь подходит к концу» (1956) и Айрис Мердок «Черный принц» (1973). Громадна шекспировская власть и над современной поэзией: нет, наверное, ни одного сколько-нибудь заметного лирика, который не беседовал бы с Гамлетом, не задумывался бы над судьбой Офелии или Дездемоны.

И это лишь интеллектуальный слой. Шекспир, однако, дотягивается — порой удивительно, неожиданно — и до иных слоев. К моим друзьям ходила когда-то молочница. Столько лет ходила, что они были в курсе ее дел, в том числе и намерения вскорости отдать дом детям. Однажды друзья мои спросили ее, как с домом. Она ответила, что отдавать его раздумала: кум отсоветовал, сказал, что «вот один царь отписал царство детям, а они ему — дулю». Так «Король Лир» вошел в сознание людей, пьесу эту никогда не читавших, на сцене и в кино, ее, скорее всего, не видевших, вошел в форме притчи, народной, бытовой, но все еще философской. И это не смешно, это великолепно. Видимо, популярность великого художника всегда шире, чем мы способны себе представить...

Впрочем, может показаться, что и на вопрос о том, почему к Шекспиру пришло бессмертие, ответить совсем не трудно: он — гений, а гении, как известно, всегда бессмертны. В самом общем смысле это, конечно, верно. Хотя тут есть и свои оттенки: одни гении вынуждены довольствоваться нетленностью музейной, другие и после смерти живут жизнью активной. И перед лицом подобного неравенства хочется задавать вопросы, — очевидно, наивные, поскольку задавать их как-то не принято. Первый такой: что же обеспечило именно Шекспиру активную посмертную жизнь? Второй такой: в качестве кого он ее заслужил — в качестве писателя вообще или в качестве писателя-реалиста?

Хранители традиций марксистского литературоведения проголосуют за «писателя-реалиста», реформаторы — за «писателя вообще». Но всех проблем голосование не решит. И прежде всего тех, с которыми сталкиваются хра-

нители традиций. Даже если оставить без внимания жизненное подобие как один из ведущих признаков реалистического метода, то социальный анализ — второй ведущий признак — обойти вниманием никак не удастся.

Шекспир по-своему приближался к постижению управляющих человеческим обществом законов: вспомним речи графа Уоррика во второй части «Генриха IV» или монолог Времени из «Зимней сказки», вспомним наконец слова архиепископа Кентерберийского в «Генрихе V» о том, что «мы теперь должны искать причину всему». Такие шекспировские прозрения не идут, однако, ни в какое сравнение с социальной подкованностью автора «Человеческой комедии» Бальзака, из сочинений которого Энгельс (по собственным его словам) «даже в смысле экономических деталей узнал больше..., чем из книг всех специалистов — историков, экономистов, статистиков этого периода, вместе взятых»⁶⁵.

Но поскольку социальный анализ, содержащийся в драмах Шекспира, еще зачаточен, еще примитивен, не значит ли это, что шекспировский реализм — нечто вроде «недореализма»? За те два столетия, что отделяют Шекспира от Бальзака, в мире много чего произошло, и человечество много чему научилось. Так что Шекспир не может нести никакой ответственности за мировоззренческую свою «отсталость». Но я его и не виню, не осуждаю. Я лишь констатирую непреложный факт и пытаюсь учесть все мыслимые следствия, из констатации этого факта вытекающие.

Если Шекспир, зримо уступающий Бальзаку в качестве реалиста, тем не менее бессмертен, надо полагать, бессмертие обеспечивает ему не его реализм. И хотелось бы понять, что же служит реализму заменой. Как на примечательную особенность Шекспира я указывал на смешение трагического и комического, высокого и низкого. Смешение это и опирается на традицию былого театра, и от нее отрекается. Ведь ни теоцентрическое средневековье, ни ориентированная на судьбу античность, по сути, не ведали разлада между идеалом и действительностью. Он — открытие нового времени, той «маньеристской» эпохи, к которой принадлежал Шекспир.

Из постижения разлада между идеалом и действительностью, между великой эпохой и ее не менее великим художником родилось шекспировское «двойное видение» — то странное зеркало, которое, не копируя мир, порой даже его искривляя, возвращает миру его истинный смысл.

⁶⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. — М., 1957. — Т. 1. — С. 12.

На некоторых портретах Пабло Пикассо человеческие лица представлены одновременно в анфас и в профиль. Это тоже «двойное видение», только чисто экспериментальное, демонстрирующее формальные возможности приема. Так что пример из творчества Пикассо способен лишь намекнуть на Шекспира: ведь тот целился в самую суть окружающего бытия. Оно виделось ему неоднозначным, противоречивым, изменчивым, в конечном счете всегда *двойственным*. Иначе говоря, таким, каким есть в действительности. В этом смысле Шекспир — реалист, хотя он и мифизировал, в отличие от Бальзака, некоторые общественные процессы. В чем-то он даже *большой* реалист, чем Бальзак,— например, в том, что мир его решительно оочеловечен.

Западноевропейский реализм XIX века во многом потерял способность к «двойному видению». Дело в том, что писатели, открывшие для себя правду об обществе и его законах, не то чтобы позабыли о человеке, а как бы охладели к нему: индивид, встроенный в социальную систему, вместе с самодостаточностью утрачивал и самостоятельность, норовил обернуться «винтиком», даже будучи Гобсеком или Гранде. Ведь даже этим «титанам» как человеческим особям далеко до вечно колеблющегося Гамлета, до то и дело меняющегося Макбета, даже до ироничного убийцы Глостера.

Шекспир преподает традиционному и нетрадиционному литературоведению предметный урок. Урок состоит в том, что «социальный анализ» — отнюдь не единственное имя для реализма. Это лишь одна из его ипостасей — не идеальная, не окончательная. И признав, что общечеловеческое выше классового, мы, собственно говоря, будем вынуждены в конце концов признать и это...