М. Ю. БРАЙЧЕВСЬКИЙ • ДЕТЕКТИВ У ВИЛЬЯМА ШЕКСПИРА

Печать

М. Ю. Брайчевский

ДЕТЕКТИВ У ВИЛЛИАМА ШЕКСПИРА*

Иной раз в литераторе можно встретить утверждение, что начало детектива датируется очень точно 1841 годом, – именно тогда увидела свет знаменитая новелла Эдгара По «Убийство на улице Морг».

Столь категорическое определение хронологии, однако, представляется слишком условным. Детективный жанр – явление несравненно более сложное и процесс его возникновения нельзя свести к созданию одного – пусть и гениального – произведения.

Правильнее говорить, что рассказ американского писателя породил определенную форму в построении и развитии детективной фабулы, основанную на раскрытии злодейства по схеме: обнаружение следов преступления – формулировка тайны – появление детектива – расследование – разоблачение преступника – детальные разъяснения сыщика, каким образом ему удалось распутать дело.

Эта классическая схема (как и прием рассказа одним из участников расследования) действительно оказала колоссальное влияние на последующее развитие жанра. Многие писатели (в том числе и А. Конан-Дойль) обычно следовали – иногда с теми или иными отклонениями – программе Эдгара По. Нужно, однако, заметить, что сам автор Дюпеневского цикла более ни разу не принимал эту схему, предпочитая строить прочие детективные истории по другим образцам.

Сейчас тоже наблюдается довольно явная тенденция отойти от привычной модели; пожалуй, большинство современных детективных историй конструируются иначе. Если отказаться от чисто внешних признаков повествования и во главу угла поставить само содержание детективного жанра, как литературы, посвященной процессу познания, литературы о преодолении тайны, – то творчество Эдгара По окажется лишь определенным этапом в ее развитии.

Детективная литература стара, как мир. Уже в поемах Гомера находим определенные элементы данного жанра, хотя и не выделенные в самостоятельные сюжетные линии. Трагедии Эсхила и Софокла сплошь и рядом содержат детектив, хотя и весьма своеобразный (с нынешней точки зрения), отягченный мистическими мотивами. Вполне определенные проявления жанра при желании обнаружим и в литературе европейского средневековья (скажем, у сэра Мэлори) и у мастеров Возрождения.

Великолепные образцы раннего, еще весьма наивного, детектива, в частности, находим у Виллиама Шекспира; их интерес для нас заключается, между прочем, и в том, что здесь детективный сюжет – в отличие от античной и средневековой литературы – почти очищен от мистики, а потусторонние силы либо вовсе не принима-

* Оригинал текста, публикующегося впервые, представляет собой машинопись с незначительными авторскими правками. Упоминание появившегося в 1964 г. фильма режиссера Г. М. Козинцева «Гамлет» как не-

ют участия в раскрытии тайны, либо участвуют в минимальной степени. Это не случайно. И античность, и средневековье признавали откровение в качестве важного (если не решающего) источника познания; Ренессанс во главу ставил разум, очищенный от сверхъестественного и внеземного.

Детективные мотивы «Много шуму из ничего»

Комедия «Много шуму из ничего» написана между 1598 и 1600 гг. и относится ко второму периоду творчества великого драматурга – вместе с такими произведениями, как «Конец – делу венец», «Веселые дамы из Виндзора» и «Двенадцатая ночь». Эти комедии отличаются большей глубиной замысла и его реализации (по сравнению, скажем, с «Комедией ошибок» или «Двумя веронскими джентльменами». В них проступает не только более убедительная обрисовка характеров, но и тщательная разработка интриги, – особенно по части мотивировки поступков, хотя момент фантастического стечения обстоятельств по-прежнему еще весьма силен. Но детективная линия в «Много шуму...» в этом отношении весьма показательна – в ней элемент случайности почти устранен.

В основу сюжета, заимствованного у итальянского писателя Банделло, кал известно, положена история любви и женитьбы молодого арагонского дворянина Клавдио и дочери мессинского наместника Леонато – Геро. История женитьбы, послужившей объектом гнустных козней и чуть-чуть не расстроенной вследствие интриги.

Арагонский принц дон Педро покровительствует молодой паре и всячески содействует ее соединению. Но сводный брат принца, дон Жуан – мизантроп и негодяй – пытается погубить обрученных и едва не достигает своей цели. Его клеврет Борахио – любовник камеристки Геро – подговорил свою возлюбленною в ночь накануне свадьбы надеть платье своей госпожи и вел с ней через окно беседу, из коей бесспорно явствовал факт любовной связи. Свидетелями этой беседы стараниями дон Жуана и стали принц и Клавдио, которые таким образом убедились в беспутстве невесты. На следующий день Клавдио в храме публично обвинил свою возлюбленную в неверности и отрекся от нее. Так возникла классическая детективная ситуация: налицо преступление, распутать которое предстоит героям.

«Много шуму из ничего» написана в конце XVI века. Ее автор не мог использовать опыт ни Эдгара По, ни А. Конан-Дойля, ни Агаты Кристи. Тем более замечательными являются те предвосхищения главных козырей детективной классики, которые мы обнаруживаем в этой комедии.

Начать хотя бы с мотива преступления. Этим мотивом является полное отсутствие каких-либо разумных мотивов, – по крайней мере, на первый взгляд. Приходит на память роман Андре Жида «Подземелья Ватикана», в котором тоже описано беспричинное преступление. Герой романа, Лафкадио Влуики едет поездом из Рима в Бриндизи. По пути в его купе садится новый пассажир – Амадей Флериссуар. Влуики мысленно называет его тапиром и задается странной мыслью: почему бы не убить случайного спутника? «Ничем не вызванное преступление, – думает он, – вот задача для полиции». Затем он загадывает: «Если мне удастся сосчитать до двенадцати, не торопясь, прежде чем за окном мелькнет какой-нибудь огонь, – теперь спасен...». Огонь мелькнул, когда было сосчитано до десяти, и Лафкадио тут же столкнул Флериссуара в пропасть, над которой в этот момент шел поезд.

Преступление дон Жуана тоже немотивированно с общечеловеческой точки зрения. К нему неприложим известный принцип криминалистики cuium bonum (кому выгодно). Оклеветать Геро и сделать несчастным Клавдио – никакого личного про-

ванное преступление противоречит элементарным принципам разума и здоровой психике, злодейство дон Жуана имеет свою глубокую логику, а потому и убедительно.

Лафкадао Влуики отнюдь не негодяй и не преступник по призванию; его поступок не может быть объяснен рационально. Собственно говоря, автор, базирующийся на Фрейдовской теории подсознательного, и не претендует на это. Более того, он сознательно противопоставляет бессмысленное поведение своего героя нормальному рассудку.

Дон Жуан – мизантроп и человеконенавистник; совершать подлости, досаждать близким для него – само по себе удовольствие. При этом Шекспир избегает патологической интерпретации образа, а сообщает ему некоторую общественную достоверность. Дон Жуан – «незаконный» сын арагонского короля, ему самим рождением закрыт путь к престолу. Черная зависть к своему «законному» брату гложет его сердце и толкает на столь же черные дела.

Бессмысленность в поступках Лафкадио действительно абсурдна; поэтому расследовать эти поступки с помощью разума трудно. Напротив того, кажущаяся бессмысленность злодейств, совершаемых дон Жуаном, на самом деле глубоко осмыслена и, следовательно, доступна постижению. Так оно и оказывается: лишь только у героев комедии возникает подозрение, что в «деле Геро» что-то нечисто, их воображение немедленно обращается к зловещей фигуре сводного брата. «Он только и живет, преступлением, – говорит дон Педро. – Вот почему он и бежал».

Но прежде чем обвинить злодея, героям пьесы пришлось провести определенное расследование.

В произведении отсутствует привычный (для современного читателя – особенно) образ «Великого сыщика», в два счета распутывающего сложнейшие дела. Вообще здесь нет персонажа, которой бы один, собственными силами разобрался в ситуации. Следствие ведет множество лиц – и Беатриче с Бенедиктом, и отец Франциск, и полицейские со стражниками, и протоколист суда, а на заключительных этапах – и дон Педро с Клавдио. Каждый из этих персонажей вносит посильный вклад в общее дело – большой или маленький, в зависимости от своих способностей и от обстоятельств дела. Но никто из них не может быть определен в качестве собственно детектива (в том смысле, который мы привыкли вкладывать в данное слово теперь) – хотя среди действующих лиц имеются два настоящих сыщика – Догберри и Верджис, которых сам Шекспир именует «two foolish offictrs» («двое глупых чиновников). Эта дефиниция, увы, вполне справедлива.

Оба названные лица – гротескные предтечи Грегсона и Лестрейда; их тупоумие и умение запутать, казалось бы, совершенно ясные и понятные вещи поистине фантастичны. Но тем не менее, именно им принадлежит честь поимки злоумышленников, и тем самым – окончательное разъяснение тайны. Здесь видим прямой (хотя, быть может, и не очень заметный для простого глаза) мостик и к Конан-Дойлю, и ко многим его последователям.

В самом деле, и Лестрейду с Грегсоном иной раз удается благодаря своему усердию и добросовестности раздобыть важные сведения, найти решающую улику, обнаружить основополагающие обстоятельства. Вспомним хотя бы новеллу «Аристократ-холостяк». Решение проблемы пришло к Шерлоку Холмсу благодаря обрывку гостиничного счета, на котором муж исчезнувшей героини написал письмо. Но этот клочок бумаги попал к знаменитому детективу через посредство Лестрейда, обшарившего все водоемы Лондона в поисках трупа невесты и нашедшего ее подвенечное платье с упомянутой запиской в кармане. Сам Лестрейд, конечно, не понял подлинного значения своей находки и даже не посмотрел на ту сторону бумажки

мание на важность именно этого обстоятельства, усердный сыщик ровно ничего не понял и счел Холмса полупомешанным чудаком.

Точно так же для Догберри с Вердаисом смысл происходящего остается полнейшей тайной, проникнуть в которую они не в состоянии ни собственным умом, ни с помощью других лиц. Узнав от стражников содержание пьяного разговора захваченных в плен Борахио и Конрада, они умудрились создать вокруг него такую путаницу, так перевернуть все кверху ногами, что найти во всем этом какой-нибудь смысл становилось действительно проблемой. Вот как Догберри, например, излагает свои обвинения против арестованных изумленному принцу: «Они сделали ложный донос, кроме того говорили неправду; во-вторых, они клеветники; в-шестых и последних – оболгали даму; в-третьих – утверждали несправедливые вещи и в заключение они – лживые мошенники».

Конечно, Гретсон и Этелни Джонс выглядят несколько пристойнее, но если говорить о существе дела, то разница не столь уж велика и относится преимущественно к манере выражать свои мысли. Что же касается самих мыслей, то трудно отдать кому-либо пальму первенства. Раскрытие преступления в Мессине было достигнуто иным способом, и это заслуживает особого внимания.

Действительно, методы, примененные Шекспиром, имеют разный смысл, затрагивают разные уровни человеческого мышления и поведения – несмотря на шутливый, в общем-то, характер пьесы, приличный для комедии. Это дает автору возможность значительно углубить характеры героев, их индивидуальность, – в зависимости от того или иного модуса действия в сложившейся обстановке.

Коллизия определена тем, что обвинители Геро – дон Педро и Клавдио располагают, казалось бы, совершенно бесспорным доказательством ее вины. Ведь они собственными ушами слышали разговор невесты с незнакомым мужчиной и собственными глазами видели любовника. Крыть, как говорится, нечем, и несчастный отец обвиненной вынужден умолкнуть. Но, с другой стороны, сама Геро решительно и трогательно отрицает свою вину. Как и в любом добротном детективе, мнения персонажей расходятся: обвинителям противостоят Беатриче и Бенедикт, сразу же принимающие сторону опозоренной девушки и постепенно убеждающие других в ее правоте.

Попытка установить для Геро алиби потерпела крах: Беатриче, обыкновенно спавшая в одной комнате с ней, именно эту ночь провела отдельно (об этом позаботилась коварная Маргарита – соучастница Борахио). Однако, у Беатриче есть сильнейший аргумент против навета: до этой злополучной ночи она на протяжении целого года не разлучалась с Геро. А между тем, из разговора, подслушанного принцем и Клавдио, ясно следовало, что свидание, свидетелями которого они стали, было не первым, и что любовники встречались систематически. Как это часто случается, злоумышленники, тщательно продумав план своего преступления, упустили мелочь, которая разрушает все хитросплетения.

Это – первый шаг на пути к познанию истины, определяющий позицию Беатриче – наиболее горячей защитницы оклеветанной жертвы.

Роль Бенедикта в начавшемся следствии выглядят несколько фантастично, – особенно для нынешнего читателя, хотя свойственная всему произведению комедийная гротескность в значительной степени снимает мистику. Эта роль сводится к вызову Клавдио на поединок с целью доказать его неправоту. Нужно заметить, что для автора XVI в., наполовину принадлежавшего еще средневековью, такой ход представляется не просто допустимым, а и вполне закономерным. Вызов Бенедикта, попытка выяснить истину с помощью меча для тех времен отнюдь не выглядели

логической правомерности божественного откровения (или знака) в качестве метода познания. Даже бравые мушкетеры – герои знаменитого романа А. Дюма, – жившие полустолетием позже Бенедикта, при любом случае хватались за шпаги, дабы доказать свою правоту.

Следует, однако, подчеркнуть, что храброе поведение Бенедикта не повлияло на ход следствия, – разве что в чисто моральном плане, заставив кое-кого серьезнее замыслиться над событиями. В этом смысле Шекспир остался последовательным реалистом с крепким мужицким разумом и превратил готовящуюся дуэль в некое подобие балагана. Впрочем, скрестить оружие минутным врагам так и не пришлось, поскольку истина была установлена раньше и без помощи столь драматического (и столь сомнительного) метода.

Этим Шекспировская трактовка Божьего суда, в качестве криминалистического средства, принципиально отличается от интерпретации подобной темы в романтической литературе, например, у Генриха Кляйста, жившего двумя столетиями позже. В новелле «Поединок» описана коллизия, почти в точности повторяющая историю Геро. Литтегарда была обвинена в прелюбодеянии также благодаря коварству камеристки, принявшей любовника от ее имени. И точно так же она тщетно оправдывала свою вину – чему, разумеется, никто не поверил. Поединок, призванный решить дело, не только состоялся, и не только помог установить истину, но и с удивительной точностью отмерил вину каждой из сторон. Граф Роберт – обвинитель Литтегарды – действительно уверен, что провел ночь в ее объятиях; он не является заведомым лжецом и поэтому не может пасть в судебном поединке. Фон Тротта, защитник оклеветанной, признается побежденным. Но он прав по существу, и небо посылает на сей счет особый знак: полученная защитником страшная рана заживает с удивительной быстротой и без всякого следа, тогда как пустяковая царапина у графа Роберта превращается в смертельную язву, от которой нет спасения. Божественный приговор произнесен и несчастная Литтегарда получает полную реабилитацию.

В противопоставлении мрачного колорита Кляйстовской новеллы и жизнерадостной тональности Шекспировской пьесы наочно сквозит огромная дистанция между литературой Возрождения, только что вырвавшейся из тисков церковной догматики, и романтизмом, отрицавшим буржуазную действительность во имя феодальной старины. Разочаровавшись в идеалах Великой французской революции, он искал ответа на злободневные вопросы (в том числе и по части судопроизводства) в том средневековье, неприятие которого составляет главный пафос Шекспира.

Автор «Много шуму из ничего» жил в эпоху разума, эмансипированного от слепой веры в догмат. XVI век в историю европейской культуры вошел, как век Френсиса Бекона (недаром отцу новой философии пытались приписать литературное наследие Шекспира!), Мишеля Монтеня, Франсуа Рабле. Разум не просто был реабилитирован и поставлен во главу угла в онтологии; возник своеобразный культ разума, продержавшийся в течение почти трех столетий. Появление детектива в качестве важной (быть может, важнейшей) линии в литературном процессе было неизбежным.

Не удивительно, что и в рассматриваемом произведении наибольший вклад в успешное расследование тайны внесли два ярко выраженные рационалиста – судейский протоколист и особенно – отец Франциск. Оба они принадлежат к числу эпизодических персонажей, но это отнюдь не умаляет их роли в разоблачении преступной интриги.

Функция протоколиста сравнительно проста. Она заключается в том, чтобы вне-

сыщиков. Несравненно интереснее поведение отца Франциска, заслуживающее особого рассмотрения.

То, что одним из рационалистов выступает священник, особенно замечательно, ибо отражает столь характерное для XVI ст. брожение умов внутри самой церкви. Имею в виду то брожение, в результате которого Игнатий Лойола, осознавший неодолимость новой, гуманистической идеологии и пожелавший поставить ее на службу Ватикану, вначале едва не был предан сожжению в качестве закоренелого еретика, а затем получил от папы чрезвычайные полномочия. Попытка лучших умов церкви найти какие-то новые пути, отличные от инквизиционных, органически вписалась в эпоху раскрепощения разума.

Отец Франциск как раз и представляет нам образ такого священника-гуманиста, последователя Никколо Маккиавели и Игнатия Лойолы. Он выступает убежденным репрезентантом известного гуманистического принципа «цель оправдывает средства». Предлагаемые им меры с точки зрения господствующей доктрины более чем сомнительны и при других обстоятельствах могли бы привести его в застенок инквизиции. С одной стороны он отрицает догмат, во всяком случае не видно, чтобы он его признавал. С другой стороны он проповедует обман и ложь, то-есть нечто такое, что с позиции истинно религиозной представляет собою смертный грех. То, что фанатические последователи ордена Иисуса допускали ad majorem Dei gloriam, он допускает ради спасения и счастья нескольких симпатичных людей.

Какой-нибудь правоверный доминиканец вроде Томаса Торквемады при создавшейся ситуации на всякий случай отправил бы Геро на костер – именно из-за неразвеянного сомнения и для ее же блага. Он утешался бы тем благочестивым соображением, что если девушка и невинна, то тем более удостоится спасения на том свете.

Отец Франциск на сей счет придерживается других взглядов. Он предлагает воспользоваться обмороком Геро и объявить ее мертвой, не без основания рассчитывая, что сей обман поможет разоблачить клеветников. С подобным ходом мы уже встречались в ранее написанной пьесе «Ромео и Джульетта»: там патер Лоренцо прибегает к аналогичному трюку ради спасения молодых любовников (правда, с трагическим для них исходом из-за непредвиденной задержки гонца). В обоих случаях – действие, совершенно немыслимое с точки зрения церковной морали; объявить живую умершей представляло собою прямой вызов религиозной догматике.

В позиции отца Франциска замечательны два момента. Во-первых, убеждение в невинности Геро или во всяком случае – сомнение в справедливости обвинения, выдвинутого против нее. Как и у Беатриче, у него имеются для этого определенные основания, хотя и совершенно иного рода. Если подруга Бенедикта опирается на чисто внешние обстоятельства, то священник оперирует соображениями психологического свойства:

....Я молчал так долго, – говорит он, –
И дал простор течению событий
Единственно, чтоб наблюдать за ней.
Я видел вспышки на ее лице
Румянца алого, но он мгновенно
Сменялся снежной белизной.
В ее глазах сверкал огонь, сжигавший
Сомнение в девичьей чистоте.
Вы можете назвать меня глупцом, не верить
Ни наблюдениям моим, ни чтенью,

Но я вам говорю: она невинна.
Тут есть какая-то ошибка»
(пер. А. Кронеберга)

Как видим, Франциск, этот явный предтеча патера Брауна не только по рясе, но и по складу ума; этот аналитик, прославляющий опыт – «спутник науки», ставит своеобразный психологический эксперимент, подобный тем экспериментам, которые герой К. Честертона осуществляет в новелле «Синий крест». И получает определенный положительный результат, подчеркивая тем свое гуманистическое нутро.

Во-вторых, замечателен практический план, вполне достойный его учителей – Маккиавели и Лойолы; план, которому благоразумно последовали Леонато с Антонио. Этот замысел в какой-то мере предвосхищает изумительный метод Порфирия Петровета у Ф. М. Достоевского. Смысл его состоит в том, чтобы понудить предполагаемого (и покуда неизвестного) противника совершить неосмотрительное действие, могущее помочь изобличению; повлиять на поведение виновника в желательном для ведения следствия направлении.

Осуществление предложенного плана дало блестящие результаты. Узнав о мнимой смерти Геро, Борахио почувствовал раскаяние и откровенно выложил всю правду, а дон Жуан, опасаясь возмездия, бежал из Мессины, окончательно разоблачив себя этим в глазах принца и его друзей. Дону Педро и Клавдио не оставалось ничего другого, как признать свой фатальный промах.

Общие усилия, таким образом, возымели действие и пьеса – по незыблемым канонам комедии – заканчивается ко всеобщему удовольствию. Молодые влюбленные соединяют свою судьбу, а злодей дон Жуан, пойманный и разоблаченный, получает по заслугам.

Детективные мотивы «Отелло»

Так называемые великие трагедии Шекспира, в которых наиболее полно проявился его гений, составляют третий период творчества великого драматурга, непосредственно следующий за «Много шуму из ничего». Неудивительно, что в этой комедии так много точек соприкосновения с последующими сочинениями. Некоторые исследователи склонны даже рассматривать ее, как произведение переходное – от второго периода к третьему.

С учетом этого, мысль прежде всего, естественно, обращается к «Отелло» – трагедии, чей сюжет повторяет ситуацию, описанную в «Много шуму из ничего», но предлагает для нее несравненно более глубокую интерпретацию. Настолько глубокую, что подлинная глубина ее, по моему убеждению, до сих пор надлежащим образом не осмыслена и не оценена. Главный смысл сказанного сводится к тому, что до сих пор принято воспринимать «Отелло», как трагедию чувств (безразлично каких – то ли ревности, то ли доверчивости), – тогда как в действительности она представляет собою прежде всего трагедию разума (точнее, его недостатка), и в этом смысле непосредственно примыкает не только ко «Много шуму из ничего», но и к «Гамлету». По существу «Отелло» и «Гамлет» суть два элемента единого замысла, составляют единую дилогию, рассматривающую проблему с разных, даже противоположных сторон. Не следует поэтому удивляться, что в обеих случаях детективу принадлежит столь большое, не побоюсь сказать, решающее место.

И понять эти две пьесы, как следует, можно лишь при условии, если рассматривать их вместе, как две неразрывные части целого, органически дополняющие друг

Долгое время «Отелло» рассматривали, как драму ревности. Это было скольжением по поверхности; во главу угла клалось то, что первым бросается в глаза. Форма принималась за содержание, видимость – за суть. На протяжении двух столетий европейские зрители видели на сцене чернокожего полубезумца, одержимого «африканскими» страстями, который с выпученным взором катался по полу и ломал мебель. Это нравилось сентиментально настроенной буржуазной публике, всегда готовой пролить слезу на счет «бедного», обманутого Отелло и невинно убитой Дездемоны.

А. С. Пушкин писал: «Трагедия Отелло не в том, что он ревнив, а в том, что он доверчив». Это уже гораздо лучше: колоссальный шаг вперед в части постижения не только образа центрального героя, но и философского содержания пьесы. Конечно, беда Отелло (и не только, даже не столько самого Отелло, добавим) в его доверчивости; он не имел морального права верить на слово коварному Яго.

Концепция великого русского поэта принята современными исследователями Шекспировской трагедии; эта мысль неизменно кладется в основу всех сценических интерпретаций. Но исчерпывает ли она проблему? Думаю, что нет.

Принимая Пушкинское прозрение, вынуждены, однако, поставить сакраментальный вопрос: а в чем же причина столь странной (чтобы не сказать сильнее) «доверчивости»? Почему Отелло – человек бывалый и столько испытавший в своей жизни (вспомним знаменитый монолог перед сенатом) так легко воспринял примитивную клевету и бросился убивать любимую жену, даже не проверив полученных сведений?

И здесь мы придем к разгадке тайны: трагедия, подлинная трагедия Отелло в том, что он чрезвычайно глуп. Он просто не в состоянии разобраться в ситуации, не в силах проверить утверждения Яго. Более того: он не способен подняться до простого осознания необходимости такой проверки. Он идет на поводу у злодея, как овца; танцует под его дудку, покорно выполняя задуманную кем-то роль даже не догадываясь об этом.

В данном смысле Отелло – антипод Гамлета. То, что для датского принца было совершеннейшим пустяком; чего он добивался легко, почти играя, для высокопоставленного мавра представляло неразрешимую задачу.

Удивительно, каким образом комментаторы до сих пор не пожелали посмотреть на дело с такой стороны. На мой взгляд, этому может быть лишь одно объяснение. Причиной сего прискорбного факта послужила другая (столь же печальная) ошибка – стремление видеть в Отелло героя «положительного», заслуживающего симпатий читателя или зрителя. По существу все актерские воплощения данного персонажа были его реабилитацией, апологией; и режиссер, и исполнители с упорством, достойным лучшего применения, тщились найти для непростительного поступка мавра какое-либо извиняющее обстоятельство.

От этой иллюзии следует решительно освободиться. С моей точки зрения, Отелло ни с какой стороны не является героем, достойным почтения. В нем нет ровно ничего привлекательного; такого, что вызывало бы симпатии. Это – классический образец «сильной личности», то есть человека, не способного видеть и понимать всей сложности бытия, выхватывающего из всех pro и contra что-то одно; действующего под влиянием первого впечатления, которое в силу умственной ущербности всегда ему кажется истинным. Он тип человека, идущего напролом, вопреки разуму и подлинной целесообразности отстаивая свое первое впечатление, как «истину в последней инстанции».

Уильям Шекспир был подлинным сыном своего времени. Ренессансная идея

но немыслимо понять сокровенный смысл его произведений, подлинную расстановку моральных и общественных ценностей. А тем более – правильно оценить того или иного героя, то или иное событие.

Одной из характернейших черт ренессансного, гуманистического мировоззрения была инфляция всего, связанного с войной и с военным делом. Это, конечно, не случайно. На протяжении веков феодальная элита гордилась своим армейским призванием. Она требовала от общества материальных благ и почета на том основании, что во имя этого общества обильно проливала свою (и чужую) кровь. Истинные качества «благородного рыцаря» – воинская доблесть, храбрость, мужество, умение ловко ворочать мечом да лихо скакать на боевом коне – ставились и ценились превыше всего.

Возрождение решительно поставило вопрос о переоценке ценностей. То, что еще недавно считалось высочайшим достоинством, стало чуть ли не смертным грехом. Война была объявлена главным злом, а те, кто считали ее своим призванием, достойными осуждения и моральной девальвации. Поэтому в устах писателей-гуманистов храбрость и прочие воинские доблести отнюдь не служат вящей похвалой героев. Скорее наоборот. Вспомним хотя бы короля Пикрошоля и его приспешников в бессмертной эпопее Франсуа Рабле...

Это необходимо учитывать и при обращении к творчеству Шекспира. Вышедший из простонародья и выросший на гуманистической ниве драматург полностью разделял взгляды своего времени. Его исторические хроники – анафема опустошительным войнам феодальной эпохи, этому кровавому разгулу смерти и разрушения. Можно, конечно, спорить, насколько прав был великий писатель в обрисовке Ричарда III, и так ли уж заслуживает идеализации Генрих Тюдор. Но нельзя забывать, что именно Тюдоры при всей беспринципности и жестокости их правления положили конец братоубийственным распрям XV века.

Но наиболее глубокое философское обоснование новых взглядов находим, естественно, в великих трагедиях – в «Короле Лире», «Макбете», «Гамлете». А также и в «Отелло», – хотя на первый взгляд такое утверждение может показаться неожиданным.

Действительно, «Отелло» – самая «мирная» из всех Шекспировских трагедий, полностью посвященная сугубо личным отношениям, свободная даже от описания кровавой вражды двух родов. Впрочем, не будем спешить с выводами.

Отелло – офицер, главнокомандующий венецианской армией на Кипре. Кассио и Яго – тоже офицеры. Этим уже сказано многое. Неоднократно вложенные в уста героев дефиниции, вроде, «благородный Отелло», «храбрый Отелло» и т. п. требуют более глубокого осмысления, нежели привычная любезность. Конечно, преуспевающий автор, в значительной степени ориентировавший свое творчество на блистательный двор королевы Елизаветы I, не мог позволить себе излишней прямоты в суждениях и оценках. Но точно так же не мог он не учитывать, что в восприятии подавляющего большинства зрителей подобные эпитеты неизбежно будут звучать весьма иронически, ибо ни благородство, ни храбрость уже не считались бесспорной и абсолютной добродетелью. Благородство полагалось выверять личными достоинствами, храбрость – теми общественными ценностями, на службу которых она поставлена.

Тем более – при учете подлинных душевных качеств вельможного мавра. И, прежде всего, конечно, – по части ума. Еще в XIII веке Даниил Заточник рекомендовал суздальскому князю окружать себя не «храбрыми», а «умными», исходя из той непреложной предпосылки, что «храброму» (то есть, рыцарю) разум вовсе не

ния. Инфляция воинских доблестей одной из сторон имела четкое отмежевание их от умственной деятельности человека. Нехитрое дело – рубить головы, жечь города и посылать тысячи ни в чем не повинных людей на верную смерть. Понадобилось несколько столетий, чтобы восстановить военное искусство в его правах, признать стратегию наукой, тоже требующей головы – а не одной лишь храбрости да физической силы.

Все это убедительно отразилось в характеристике Отелло. Доблестный мавр – отличный пример истинного солдафона, исполнительного и решительного в действиях. На такого можно положиться: он горы сотрет в порошок, пол-человечества истребит ради достижения поставленной (кем-то) цели. Как образцовый солдафон он хвастлив и заносчив. Он третирует подчиненных, но раболепен перед начальством. С сенаторами он разговаривает смело, даже дерзко, так как заранее уверен в поддержке дожа, который в нем нуждается. Низших офицеров он просто игнорирует и запросто спит с их женами. В личной жизни он тиран и деспот. Дездемона не столько любит, сколько боится мужа. Он требует от жены неукоснительного соблюдения супружеской верности и не колеблется смертью покарать мнимую измену, но не считает аналогичные требования обязательными для себя.

Конечно, счесть его закоснелым негодяем вроде дон Жуана нельзя. В какой-то степени он действительно благороден – в той, в какой сам склонен считать себя благородным и как разумеет понятие благородства. Все его недостатки – пороки «сильной личности», результат ограниченного интеллекта, остановленного на инфантильной стадии развития. Недаром популярен афоризм: «Отелло – большой ребенок»; здесь видим довольно точное определение его умственных качеств.

По сути венецианский мавр – еще один выдающийся предшественник Грегсона и Лестрейда. Отметим, кстати, многозначительную игру слов, использованную Шекспиром: двух незадачливых сыщиков из «Много шуму...» он именует тем же термином, что и Отелло с его сподвижниками: англ. officer означает и «чиновник», и «военный командир» (наше «офицер»).

Но если Догберри и Верджис представляют нам комическую интерпретацию бессмертного образа, то Отелло – ипостась трагическая. То, что в «Много шуму...» убивается смехом, в «Отелло» получает зловещую окраску. Образ венецианского мавра наочно показывает, сколь страшной может быть «сильная личность», когда ей дано вершить судьбами других людей,

Если сравнивать положение Отелло с положением Клавдио, представляющим почти полную аналогию, то сразу же бросается в глаза и весьма существенное различие. Доказательства неверности Дездемоны, имеющиеся в распоряжении мавра, не идут ни в какое сравнение с теми обстоятельствами, которые позволили арагонскому графу бросить в лицо возлюбленной горькое обвинение.

Клавдио был непосредственным свидетелем измены, по крайней мере, он сам так считает. Он может полагаться на показания собственных ушей и собственных глаз. К тому же рядом с ним был дон Педро – человек рассудительный, трезво смотрящий на мир и отнюдь не склонный к беспочвенным увлечениям; кроме того, – всегда расположенный и к самой Геро, и к ее отцу. При этом Клавдио почти не знал своей невесты; был знаком с нею всего несколько дней и, следовательно, мог думать о ней, что угодно.

Отелло же знал свою будущую жену не первый год, и за все время знакомства она не дала ему ни малейшего повода к подозрениям. Ничего, уличающего жену в неверности, сам он не слышал и не видел. Единственным информатором его выступает Яго – человек также хорошо известный мавру и далеко не идеальный в нрав-

нений злокозненный поручик не представляет – за исключением платка, который Отелло, спрятавшись в засаде, видел в руках у Кассио и Бьянки. И этого карточного домика оказалось вполне достаточно, чтобы жизнь Дездемоны была принесена в жертву совершенно беспочвенным наветам.

Платок из «Отелло» давно стал своеобразным символом, нарицательным понятием. К сожалению, подлинный смысл этого символа вовсе не тот, что следовало бы. Из всех доказательств, с которыми встречаемся в мировой детективной литературе, это, наверное, самое жалкое. По существу это вообще не доказательство. Мало ли каким образом мог быть потерян платок – Дездемона могла забыть его где-нибудь, выронить из кармана или сумки, оставить в какой-нибудь из комнат, дать кому-то и забыть об этом и т. д., и т. п. Его могли похитить с той или иной целью. Наконец, не исключается и простое недоразумение: Отелло мог принять за платок жены какой-то другой, на него похожий. Ведь и Кассио передал найденную вещь Бьянке для того, чтобы она сделала дубликат для своего возлюбленного, – этим Шекспир как бы подчеркивает возможность драматического «quid pro quo».

И тем более нет никаких оснований полагать, что в руки свежеиспеченного лейтенанта потерянный платок попал, как знак расположения Дездемоны, кроме, опять-таки, голословных утверждений Яго.

Попробуем вообразить на месте Отелло Гамлета и спросим себя: было ли возможным убийство невинной женщины в таком случае? Собственно, этого вопроса вполне достаточно, чтобы понять главный смысл трагедии. Ведь проблема, стоявшая перед датским принцем, в смысле своей сложности несравнима с надуманной «проблемой» Отелло. Достаточно было ревнивому мавру честно и прямо поговорить с женой прежде, чем хватать ее за горло, и все бы разъяснилось к всеобщему благополучию. Да и помимо того была масса возможностей выяснить истину, но ни одна из них не была использована.

При любом следствии полагается подвергать допросу и подозреваемого, и его соучастников, и свидетелей. Отелло пренебрег этим способом узнать правду. Следователь обязан предъявить в процессе расследования обвинение и улики подозреваемому с тем, чтобы тот мог в случае своей невиновности их опровергнуть. Отелло вполне довольствуется утверждениями одного Яго. Даже в суде подсудимому предоставляется последнее слово перед вынесением приговора, но благородный мавр, убивая любимую жену, не счел нужным даже толком объяснить ей, за что она должна расстаться с жизнью и на чем основано подозрение; не пожелал и выслушать ее опровержений. Сделай он это – казнь бы не состоялась; стоило только призвать Эмилию, чьи показания опоздали буквально на несколько минут.

Раздумывая над фантастическим поведением Отелло, поневоле приходит мысль и об умственной неполноценности Яго, построившего всю свою интригу на такой зыбкой почве. Все время этот, ставший классическим, злодей буквально ходит по лезвию ножа, ибо разоблачить его легче легкого. Достаточно одного неловкого шага, одной пустяковой случайности, чтобы все его хитроумные замыслы полетели кверху тормашками. Казалось бы, но...

Но все это не так просто. Яго далеко не глуп; напротив, он скорее умен. Просто он хорошо знает своего командира и вполне трезво оценивает его умственные возможности. Дон Жуан в «Много шуму из ничего», скажем, имеет дело с разумными людьми, прекрасно разбирающимися в любой житейской ситуации; поэтому он вынужден был представить в подтверждение своего обвинения убедительные доказательства. Но Яго имеет дело с «большим ребенком»: при всей своей неправдоподобности, его игра – результат очень тонкого расчета. Он играет мавром, как

которой любит писать Наталья Ильина. Великий стратег Отелло становится до смешного легкой добычей хорошо рассчитанной стратегии Яго. И в этом смысле «благородный» полководец опять оказывается достойным соратником Лестрейда и префекта Г. из «Украденного письма» Эдгара По, которых обвести вокруг пальца ничего не стоит.

Поведение Яго глубоко мотивировано и по-своему логично, хотя логика его несколько своеобразна. Если дон Жуан в «Много шуму из ничего» клевещет, так сказать, из любви к искусству, движимый исключительно своей безысходной мизантропией, то у Яго имеются вполне реальные основания ненавидеть мавра и желать ему зла. Во-первых, Отелло «замещал» своего поручика в постели его жены Эмилии. Во-вторых, он предоставил чин лейтенанта Кассио, тогда как сам Яго считал себя более достойным претендентом. Вся затея «с платочком» и была задумана, как утонченная месть обоим – Отелло и только что назначенному лейтенанту. Дездемона в любом случае оказывается побочной жертвой: достойные герои драмы как бы сговариваются не считать ее человеком, чья жизнь имеет самостоятельную ценность.

Допустим на миг, что замысел Яго рухнул и верность Дездомоны была бы доказана. Чем он рисковал? По сути, ничем, кроме невыполнения своего плана. Доказать его преступление гораздо труднее, нежели просто восстановить правду. Платок в руках у Кассио Отелло видел собственными глазами; если он попал к лейтенанту невинным образом, – тем лучше. Разговора Яго с Кассио никто не слышал и, следовательно, никто не может засвидетельствовать, что речь тогда шла о Бьянке, а не о Дездемоне. Справедливость рассказов Яго о мнимых признаниях мнимого любовника тоже опровергнуть невозможно; если у Кассио ничего с женою мавра не было, значит его рассказ – непристойная похвальба. В этом случае гнев оскорбленного Отелло обрушится не на Дездемону, а непосредственно на лейтенанта, что вполне соответствует главной цели интригана.

Собственно, именно так и преподносит злоумышленник свою клевету глупому и доверчивому начальнику. Как бы ни повернулось дело – он в выигрыше; при всех условиях – он искренний и усердный доброжелатель мавра, «добрый Яго», твердо стоящий на страже интересов и чести своего господина.

Короче говоря, вся линия Яго – поведение человека умного, но имеющего дело с безнадежным глупцом, которого он оценивает очень точно и потому понимает: держать себя с ним разумно – опасно; тут можно легко погореть на мудрости, недоступной партнеру. Эдгар По называл это «отождествлением собственного интеллекта с интеллектом противника». Подобно Огюсту Дюпену, которому приходилось иной раз опускать свой ум до уровня мыслительных возможностей контрагента, Яго был вынужден, грубо говоря, валять Ваньку перед Отелло, приноравливаясь к его сообразительности. С Гамлетом, или хотя бы с доном Педро арагонским он, конечно, вел бы себя иначе, так как знал бы, что те его россказням не поверят ни на грош. В этом случае пришлось бы усерднее шевелить мозгами, дабы выдумать что-нибудь поумнее. Но противник, подобный венецианскому мавру, требовал именно такого модуса поведения, именно такого уровня интеллектуальности, – и весь успех коварного замысла был обеспечен тонкостью данного выбора.

Детективные мотивы «Гамлета»

«Гамлет» – величайшее творение В. Шекспира и, вместе с «Фаустом» И.-В. Гете, величайшее произведение всей мировой литературы. Ему посвящено несметное количество исследований, и все философы, все глубокие умы до сих пор не ис-

Сам датский принц – по всем статьям антипод Отелло. Это – ярчайший тип человека нового времени, гуманиста, сознательно поставившего разум превыше всего и, в конечном счете, принесшего ему в жертву все, что было возможно. Если «Отелло» – трагедия глупости, «Гамлет» – подлинная трагедия ума.

Если «благородный» мавр являет нам убедительный (и страшный) образец «сильной личности», то «Гамлет», напротив того, классический эталон личности «слабой». Именно в качестве таковой он и является перед нами на страницах подавляющего большинства критических сочинений, – к сожалению, без надлежащей попытки раскрыть смысл самого понятия. Хуже того, иногда – с явным извращением этого смысла.

Великий поэт и мыслитель, один из наиболее блестящих умов, которыми справедливо гордится человечество, Иоганн-Вольфганг фон Гете утверждал: существо трагедии Гамлета лежит в конфликте между осознанием цели и неспособностью реально осуществить ее. Долгое время этот тезис был определяющим в интерпретаций великого произведения.

Из сего должно заключить лишь то, что и подлинным гениям иной раз свойственно ошибаться. Мысль Гете не просто неверна, она полярна истине. Трудно представить себе более разительный случай попадания пальцем в небо. Как раз наоборот: трагедия Гамлета – в конфликте между полной готовностью и безграничной способностью выполнить любой долг, достичь любой цели, совершить любую требуемую акцию и полным незнанием того, что надо совершить, полным отсутствием ясно формулируемой цели. Это – подлинное «горе от ума», тот случай, когда причиной несчастья становится слишком глубокое, слишком многостороннее осмысление действительности.

Гамлет – в самом деле человек «слабый», но отнюдь не в том отношении, как это принято иногда понимать. Он «слабый» в том же смысле, в каком Отелло – «сильная» личность. Жизнь редко предлагает нам задачи с однозначным решением; нечасто все соображения, все обстоятельства толкают нас дружно к совершению (или, наоборот, не совершению) какого-либо действия. А когда подобное случается, то никаких жизненных проблем не возникает и оптимальный модус поведения не вызывает ни сомнений, ни, тем более, терзаний.

Обычно же что-то толкает нас к действию, а что-то удерживает от него. В таком случае приходится выводить «равнодействующую», по возможности точно взвешивая все «за» и «против». В психологии это носит название «борьбы мотивов». Совершенно очевидно, что чем умнее человек, тем больше таких мотивов, таких контроверз он видит в каждой конкретной ситуации, и тем труднее ему вывести равнодействующую. Он слишком глубоко смотрит на вещи, слишком много понимает такого, что недоступно среднему интеллекту; поэтому и принять решение ему непросто. Отсюда сомнения и колебания, – если, конечно, он чувствует ответственность за последствия совершаемых акций.

Глупец же, как правило, видит в каждой коллизии что-нибудь одно, не замечая всего прочего. Принимать решения ему всегда легко, и никаких душевных мук он при этом не испытывает; более того, искренне удивляется, как это иные чудаки терзаются сомнениями, когда ему все ясно и все понятно. Замеченное на поверхности явлений он с легким сердцем кладет в основу своего решения, изумленно констатируя, что полученный результат, как правило, оказывается весьма далеким от ожидаемого.

Поэтому «слабый» человек, сомневающийся и колеблющийся перед принятием решения, представляет собою, по моему убеждению, функцию высоко развитого

действовать, и уверенно идущая к цели, сокрушая все и вся на своем пути, – напротив того, функцию умственной ограниченности.

Отелло выглядит «сильным» человеком именно потому, что он не особенно склонен утруждать себя разными рассуждениями по части борьбы мотивов, хватаясь за первое, что попадет под руку. Благодаря этому и наговор Яго находит такой быстрый и такой безоговорочный прием. Гамлет – «слабая» личность потому, что в реальной действительности видит гораздо больше факторов и обстоятельств, больше связей и противоречий, нежели все прочие персонажи трагедии; поэтому он сплошь и рядом встает в тупик перед проблемой, сама постановка которой недоступна заурядному уму. Он дьявольски активен и невероятно точен в действии (достаточно вспомнить хотя бы знаменитую «мышеловку»), но лишь в тех случаях, когда видит перед собою четко очерченную и бесспорную задачу. И опускает руки перед задачами неразрешимыми, отчего «нормальным» (то есть, заурядным) лицам вроде Полония или Лаэрта кажется если и не прямым безумцем, то во всяком случае человеком «не в себе». И это закономерно, ибо «нормальные» люди отнюдь не стремятся огорчать себя вопросами, от которых несчастный принц действительно готов сойти с ума.

Итак, вернемся к содержанию трагедии. В ее основе тоже лежит детектив, то есть, расследование определенной тайны, связанной с преступлением. Правда, преступление это совсем иное, нежели в «Много шуму из ничего» или в «Отелло», На сей раз речь идет об убийстве. Царствующий в Дании король Клавдий убил своего родственника, короля Гамлета Старшего, женился на его вдове и таким образом захватил престол. О злодеянии благоденствующего монарха никому не известно – убийство осуществлено достаточно ловко, без соучастников и без каких бы то ни было следов. Гамлету Младшему, грубо отстраненному от власти и тяжело переживающему смерть отца, предстоит распутать это мрачное дело и совершить возмездие.

Первое оказалось куда более легким и простым, чем второе. Но отнюдь не из-за пассивности потенциального мстителя, как думал Гете, и не из-за чисто технических трудностей (короля, мол, хорошо охраняют!), как недавно пытался нас уверить кинорежиссер Г. Козинцев. Именно здесь наиболее трагическим образом проявилось «горе от ума» датского принца.

Если в «Много шуму...» и в «Отелло»» Шекспир начисто отказался от мистики и даже эпизод с Божьим судом не довел до развязки, то в «Гамлете» фантастический элемент налицо: первую информацию о совершившемся злодействе Гамлет получает от призрака. Не будем, однако, упрекать за это писателя XVI века, вероятно, разделявшего многие заблуждения своего времени. Главное не в этом. Данный прием имеет весьма условный с литературной точки зрения характер. Мистический элемент в дальнейшем совершенно исчезает из повествования, так как не на нем строится главное содержание пьесы. Но с позиции чисто сюжетной в таком ходе имеется глубокий смысл: необычный источник полученных Гамлетом сведений делает их достоверность весьма проблематичной.

Если бы Шекспир пошел по чисто реалистической дороге и предложил бы Гамлету вполне земного информатора из плоти и крови, задача принца упростилась бы настолько, что надобность в дальнейшем расследовании, по-видимому, отпала б. Если бы, скажем, герой пьесы узнал о совершившемся убийстве из уст какого-нибудь придворного, случайно оказавшегося на месте преступления, то правосудие получило бы в свое распоряжение свидетеля, чьи показания имели бы значение улики, с юридической точки зрения вполне весомой. Свидетельство призрака замечательно в том отношении, что его никак нельзя счесть доказательством и «подшить к делу» – ни один суд в мире (а в рационалистическую эпоху Возрождения

С другой стороны, и наиболее трудная для принца задача возмездия свалилась бы с его плеч. Ибо одно дело – собственноручно отправить негодяя к праотцам, а совсем другое – предоставить это сомнительное удовольствие палачу; передать преступника в руки судей, хотя бы и (не -? – **Ред.**) зная заранее, что это неизбежно приведет его на плаху.

Короче говоря, трагедия с тем замыслом, который положен в ее основу, попросту не состоялась бы.

Но помимо всего этого, беседа с призраком имеет для Гамлета и другой сокровенный смысл: коварно убитый отец завещает сыну отомстить за его смерть и поруганное счастье.

Собственно говоря, сцена с призраком – не более чем экспозиция, сообщающая действию необходимую динамическую инерцию, после чего драматург может уверенно возвратиться к вполне земным делам.

Итак, Гамлет получил первоначальное известие о преступлении, подлежащее проверке. Если угодно, можем рассматривать его, как не вполне обоснованное подозрение. Его необходимо выверить и либо подтвердить, либо же отбросить. В этом заключается первый акт детективной драмы, предстоящей датскому принцу.

Нужно сказать, что в смысле трудности задача, возникшая перед Гамлетом, несравненно превосходит проблему, стоявшую перед Отелло. Последнему выяснять истину ничего не стоило – было множество вполне надежных путей познания, начиная с прямого и откровенного разговора с Дездемоной и кончая негласной слежкой за Кассио.

Не то в «Гамлете». Никаких прямых путей узнать правду у героя нет, так как преступление совершено без свидетелей и не оставило никаких следов. Единственная возможность изобличить убийцу – заставить его самого видать себя. Клавдий умен и осторожен; он принимает все меры, дабы обезопасить себя от возможности разоблачения. Застать его врасплох почти невозможно – он всегда начеку, он скрытен и подозрителен. К тому же он отличный актер и весьма ловко играет роль оскорбленной добродетели. Гамлет должен проявить особые качества, чтобы достичь успеха.

Но для него любая четко сформулированная задача не представляет никаких сложностей. Решает он ее мгновенно и блестяще, используя первый подвернувшийся случай. Это – знаменитая «мышеловка» – благо в Эльсиноре оказались бродячие актеры. Впрочем, случай отнюдь не руководит Гамлетом – не было бы артистов, измыслил что-нибудь другое, столь же убедительное.

Здесь Гамлет тоже использует поведение интересующего его лица. Подобно тому, как Порфирий Петрович у Ф. М. Достоевского провоцирует Раскольникова на совершение неосторожных поступков, датский принц управляет действиями короля. Он точно рассчитывает обстоятельства и характер своего противника. Он действует почти наверняка – чем бы не закончился следственный эксперимент, результат будет однозначным – либо «да», либо «нет». Король будет либо бесповоротно осужден, либо же реабилитирован. К несчастью, свидетельство призрака вполне подтвердилось.

Теперь перед Гамлетом во весь рост встает вопрос, что делать дальше? Сколь трудной ни была первая задача, вторая превосходит ее своею сложностью неизмеримо.

Речь идет не о возможных кознях короля, внезапно увидевшего себя разоблаченным, хотя и это имеет весьма существенное значение. Но это – побочная проблема, которую принц решает походя, между прочим. Клавдий отнюдь не собирается складывать оружие; он достаточно силен и беспринципен, чтобы, совершив одно убийство, заколебаться перед вторым. Жалость и сострадание неведомы его душе;

Король решает отправить Гамлета в Англию в сопровождении двух его бывших приятелей – Гильденштерна и Розенкранца, предавших своего друга. Он пишет письмо английскому королю с просьбой «во имя блага Дании» немедленно казнить принца, ставшего для него смертельно опасным.

Естественно, что, получив неожиданное распоряжение, Гамлет заподозрил неладное. Сам он, рассказывая об этом Горацио, ссылается на интуицию и какое-то внутреннее озарение. В действительности все было, конечно, значительно проще; не требуется особой проницательности, дабы понять: внезапное решение короля таит в себе коварство. Гамлет действует решительно и безотказно, – как и в случае с «мышеловкой». Он похищает у лжедрузей письмо короля, вскрывает его и убеждается как в новой подлости отчима, так и в предательстве своих университетских товарищей. Колебания излишни: вместо выкраденного письма принц подсовывает Гильденштерну и Розенкранцу другое, написанное им самим и содержащее просьбу казнить подателей. Так негодяи сами себе обеспечат гибель.

Но все это пустяки, мелкие житейские невзгоды, которые блекнут перед действительно огромной проблемой, вставшем перед Гамлетом, а именно – перед вопросом, как поступить с королем.

Средневековые обычаи в подобных случаях требовали кровавой мести. Нормальный, узаконенный суд и юридически санкционированное возмездие здесь невозможны: хотя король своим волнением и выдал себя, но формально его вина остается не доказанной и вообще не может быть доказана. Более того, подлинный смысл его волнения доступен только тем, кто слышали показания призрака, которых, как сказано, к делу приобщить нельзя. В таком случае на сцену выступает мститель с кинжалом в руке. Но...

Казалось бы, все ясно и обнажено: око за око, зуб за зуб, кровь за кровь. Именно так рассуждает Лаэрт – персонаж исключительно важный для понимания общего замысла трагедии. Здесь мы снова сталкиваемся с излюбленным приемом Шекспира-драматурга – параллелизмом. Клавдио – Отелло, дон Жуан – Яго, Гамлет – Лаэрт... Писатель ставит этих героев-двойников в похожие ситуации, иной раз – сходные до мелких деталей, почти идентичные. Но разница всегда есть, – она, эта разница, таится в характере, во внешнем мире, в мировоззрении персонажей.

Недавно актер В. Рецептор вновь подчеркнул параллель между Гамлетом и Лаэртом, которой сам Шекспир придавал, несомненно, огромное значение, и без учета которой по-настоящему понять философию произведения невозможно. Но, на мой взгляд, он слишком увлекся соответствиями, незаметно перейдя границу, отделяющую внутренний мир героев от чисто внешних обстоятельств, и вообразив возможность положительной интерпретации Полониева сына. Совершенно напрасно он, в частности, подчеркивает взаимную симпатию молодых людей. Эта симпатия действительно присутствует в пьесе, но к подлинной философской линии это не имеет никакого отношения. Былая дружба призвана подчеркнуть трагизм происходящего – совсем, как близость Онегина и Ленского у А. С. Пушкина – совершенно вне всякой связи с авторской интонацией, с отношением поэта к своим героям.

Да, Лаэрт и Гамлет оказались в одинаковой ситуации. Оба они потеряли отца; в обоих случаях – в результате убийства, и в обоих случаях преступление имело неспровоцированный характер. И Гамлет Старший, и Полоний погибли без вины, ибо вряд ли можно счесть подслушивание за повод, достаточный для удара шпагой. И в обоих случаях убийцы известны: в первой смерти виновен Клавдий, во второй – Гамлет Младший.

Таким образом, проблемы, вставшие перед молодыми людьми, до мелочей подобны. Но какая разница в реакции! Спокойная и хладнокровная уверенность в од-

Да, Гамлет и Лаэрт подобны лишь внешними обстоятельствами своей судьбы; во всем остальном они – антиподы. Трагическая ситуация, нарисованная Шекспиром, выявила характеры до дна, скрытое сделала явным, заставила обоих раскрыть душу нараспашку.

Лаэрт – человек средневековья, целиком живущий традиционными и общепринятыми нравственными нормами. При всей своей решительности и неукротимости, он менее всего хозяин собственного поведения. Он несомненно любил отца и искренне оплакивает его смерть. Но горе его имеет неглубокий, и что гораздо хуже, обусловленный характер. Оно не затрагивает подспудных уровней его души, а разум – преимущественно в его практической направленности. Оно не так внутреннее переживание, как осознание своего долга перед почтеннейшей публикой. Долга, смысл которого ему кажется предельно ясным, ибо был усвоен понаслышке, от других, а не выстрадан собственными рассуждениями и терзаниями.

Убийца известен; следовательно, он должен пасть и омыть своею кровью содеянное им зло. После этого жизнь опять станет прекрасной, все будет в порядке, все вернется ко всеобщему благополучию. Вот нехитрая философия, усомниться в мудрости и справедливости которой Лаэрту не приходит в голову.

Совсем иное дело – Гамлет. Это человек нового времени, глубоко охваченный гуманистическим мировоззрением Ренессанса. Об этом можно говорить очень много, ибо проявления новой идеологии видны буквально на каждом шагу.

Взять хотя бы вопрос о войне и воинской доблести, о котором уже была речь выше, в связи с интерпретацией образа Отелло. Данный сюжет не имеет прямого отношения к детективной линии «Гамлета», но чрезвычайно важен для понимания характера датского принца. Здесь находим едва ли не наиболее яркое изложение ренессансно-гуманистической точки зрения на этот вопрос. Имеем в виду, казалось бы, вставную сцену из четвертого акта, описывающую случайную встречу Гамлета с войском короля Фортинбраса, идущим в Польшу.

«...гляжу со стыдом, как двадцать тысяч воинов
Идут на смерть, и за виденье славы
В гробах, как в лагере, уснут. За что?
За клок земли, где даже нет и места
Сражаться всем, где для одних убитых
Нельзя довольно накопать могил...»

(Пер. А. Кронеберга)

Главной идеей гуманизма было, как известно, признание самодостаточной ценности человеческой жизни, рассматриваемой, как безусловное благо. Средневековая идеология, базировавшаяся на церковной доктрине, рассматривала земное существование, как своеобразный пролог к подлинной жизни, начало которой лежало по ту сторону бытия. В этом случае смерть не воспринималась в качестве безысходной и непоправимой трагедии; напротив, ее можно было разуметь, как освобождение от земных страданий, как естественный и даже желанный финал, выход из юдоли скорби, – при условии, конечно, если умирающий сохранял шансы на загробное блаженство. С таким поворотом мысли мы встретимся и в «Гамлете».

Ренессанс внес кардинальные коррективы в господствующую концепцию, провозгласивши смерть принципиальным и безусловным злом. Главная коллизия определялась безысходностью самого феномена, невозможностью вернуть мертвого к жизни.

Гамлет был подлинным сыном нового веяния, глубоко усвоившим новые гума-

мысль о смерти, как безысходном явлении, оказывается центральной. Очень часто идейной кульминацией произведения считают «мышеловку», превращая тем самым трагедию в банальную мелодраму. Но при такой трактовке непонятными будут последующие два акта; они попросту не нужны. Очевидно, детектив «Гамлета» имеет более глубокий и более сокровенный философский характер.

Если принц окончательно установил истину, подлежавшую установлению, в третьем действии, то для самого акта мести достаточно одной сцены. Шекспир нарочито устраняет с пути возмездия внешние преграды (такие, как охрана царственной особы и т. п.). Вот сцена из того же третьего акта, непосредственно следующая за «мышеловкой»: коленопреклоненный Клавдий перед распятием и Гамлет со шпагой в руке над ним – нанести решающий удар ничего не стоит. И если автор не воспользовался данной возможностью решить проблему, то, надо думать, потому, что имел для этого серьезные основания. Подлинный детектив для Гамлета «мышеловкой» не кончается; он лишь начинается ею.

Действительная идейная кульминация пьесы – сцена на кладбище с ее мрачным колоритом, о гротескными фигурами могильщиков и грандиозной мыслью о великой нивелировщице – смерти, которая и Александра Великого, и несчастного, предельно обездоленного шута Йорика одинаково превращает в безмолвный оскал черепа. Эта сцена не движет действием, по наиболее полно раскрывает смысл происходящего и те сомнения, которые грызут сознание датского принца.

Для Лаэрта все ясно, для Гамлета все темно. Отец убит, убит несправедливо; его место занял убийца – ничтожный человек, не стоящий и пальца своей жертвы. Но что же делать, как исправить дело? Убить убийцу? Лаэрт, не колеблясь, отвечает положительно. В конечном итоге ему даже безразлично, кого убить – то ли короля, то ли принца; важно лишь пролить новую кровь. Гуманист Гамлет такого решения не приемлет: смертью исправить содеянную смерть невозможно. Если убить короля, отец все равно не воскреснет, но вместо одного мертвеца будет два; вместо одной насильственно прерванной жизни будут две. Реально ли счесть это решением проблемы?

Отсюда метания Гамлета, его сомнения и колебания; вспышки (почти бессознательные) неудержимой активности, жертвами которой оказываются то Полоний, то Розенкранц с Гильденштерном, перемежаются у него с пассивной депрессией, исполненной самых мрачных ламентаций. В этом и смысл его знаменитого монолога из третьего действия, далеко не всегда, правильно понимаемого нашими современниками (глагол «to be», в частности, следовало бы переводить словом «существовать»), и жуткая ирония рассуждений о сонме политических червей, ужинающих Полонием, или же о короле, который может прогуляться по кишкам нищего.

Самое страшное состоит в том, что ответа на вопрос, терзающий Гамлета, вообще не существует. Стоя со шпагой над беззащитным королем, но отказываясь пронзить разоблаченного убийцу, принц мотивирует свое странное (с общепринятой точки зрения) решение еще более странными соображениями: отправить, де, злодея к праотцам в момент молитвы – это награда, а не возмездие. Но в этой, столь неожиданной, казалось бы, сентенции содержится глубокий смысл. Средневековой доктрине кровавой мести Гамлет противопоставляет аргумент, заимствованный из той же средневековой догматики – мысль о смерти, как избавительнице от земных страданий.

Приходится как он возвращаться «на круги своя», ибо разум здесь воистину бессилен. Все терзания и раздумья принца в конечном счете ни к чему хорошему не приводят: вместо одной жертвы, вполне заслужившей расплаты, принесены целые гекатомбы. Если бы у Гамлета не дрогнула рука в третьем действии, не пришлось бы погибнуть ни Полонию, ни Офелии, ни Лаэрту, ни Гертруде, Гильденштерн и

смерть. Да и сам Гамлет остался бы жив, и Дания не перешла бы во власть норвежского короля, отнюдь не расположенного к гуманистическим идеалам.

Здесь Шекспир как бы переступает через гуманизм и делает следующий шаг, – но куда? К несчастью, ответить на этот вопрос не сумел не только XVI век, который завещал нам наряду с утверждающим оптимизмом Пантагрюэля также титанические сомнения Фауста и глубоко трагическое неприятие мира Гамлетом. Ответить на этот вопрос из вопросов не может и XX столетие, столь же гордое своими достижениями по части науки и разума, как и эпоха Шекспира.

Н. М. Кравченко

КАБИНЕТ МУЗЕЙНОГО ТИПА: «ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

(Проект)

Тема экспозиции: ***«Музыкальная гостиная в стиле «ретро» и «Библиотека»***
(в контексте культуры советского общества середины 40– 70 гг.)

Объяснительная записка к Проекту

Комплекс вещей, именуемый: «Музыкальная гостиная в стиле «ретро» и «Библиотека « (далее – «МГ "Р"»), в своей эклектике отразил *определенную тенденцию* в развитии культуры советского общества, усилившуюся особенно в послевоенный период. В то же время он несет на себе отпечаток *индивидуальности* его создателя, представляющего «средний» (массовый) слой советской интеллигенции, а также его личной нелегкой и по-своему примечательной судьбы.

Комплекс «МГ "Р"» начал складываться в середине 40-х гг. (в год окончания ВО войны) в одной из киевских квартир, принадлежавшей тогда директору Гос. исторического музея и – позже, более двух десятилетий – заведующей кафедрой общественных наук Театрального института Николаенко Галине Андреевне (далее – Г. А. Н.).

Г. А. Н. принадлежала к поколению интеллигенции, образование и воспитание которого начинались при исходе политики «украинизации», а завершились в условиях «культурной революции» по сталинским «рецептам».

В социальном (биография) и психологическом (искренняя вера и преданность идеалам социалистического общества) плане Г. А. Н. была типичным представителем той части новой интеллигенции, которая была формировавшейся элитой, но ей суждено было стать *расстрелянным поколением*. Восхождение к высотам мировой культуры было резко прервано партийной политикой создания новой пролетарской – «советской интеллигенции» – изолянта мирового процесса.

До 1937 г. создавалась, действительно, новая когорта образованных людей, которые культивировали технику (индустриализация)*, спортивный образ жизни, ли-