**Шекспир**

М. В. Урнов, Д. М. Урнов

Национальное единение, духовный подъем, насыщенность культурной жизни - такова была обстановка, в которой на рубеже XVI-XVII вв. развернулось творчество Вильяма Шекспира (1564-1616). Этой насыщенностью в значительной мере объясняется выдвижение гениально одаренного человека из народа, который, видимо так и не окончив провинциальной приходской школы, пришел в столицу и спустя всего несколько лет стал крупнейшей литературно-театральной величиной.

Дарование Шекспира было отмечено с первых его сочинений. Он нашел поддержку в творческой среде, возглавил как автор и руководитель самую популярную театральную труппу той поры, по достоверному свидетельству современника, восторженное поклонение окружало его. Тот же современник, объективность которого подкрепляется его полемическим отношением к «идолопоклонству» перед Шекспиром, дал отчетливую, проверенную историей оценку Шекспира: «Душа века нашего... Да будешь славен на все времена...» (Бен Джонсон, 1623).

Хотя следующая эпоха английской литературы в лице ее крупнейшего представителя, поэта-республиканца Джона Мильтона приняла и развила эту высокую оценку, все же с началом Английской буржуазной революции XVII в. драматургия Шекспира лишилась доступа к широкой общенародной аудитории, когда были закрыты театры. Возрождение Шекспира, совершившееся на переходе из XVII в XVIII в., несло на себе признаки существенных, в том числе необратимых, утрат.

Практически разрыв с непосредственно шекспировской традицией выразился в потере рукописей, рассеянии биографических сведений, что позднее оказалось благодатной почвой для возникновения вопроса о принадлежности Шекспиру шекспировских сочинений.

Многие легенды о Шекспире, начиная с рассказов о его браконьерстве, содержат, по мнению авторитетных шекспироведов, крупицы истины.

Но в то же время от биографии к биографии наблюдаются колебания между «богемным» и «бюргерским» Шекспиром. Лихой молодец, который, попавшись в заповедном лесу, бежит в столицу, подрабатывает в театре сторожем, становится актером и драматургом, четверть века спустя возвращается в родной город и, предавшись как-то излишествам с друзьями, отправляется на тот свет; или же достойный сын отца-мясника, ушедший на заработки, сколотивший копейку и заживший на покое в «богатейшем доме города», - между этими крайностями вклинились ниспровергатели, предлагая своего Шекспира, ученого гуманиста, образованного аристократа или даже королеву Елизавету I.

Хотя сомнений в авторстве Шекспира нет, и сам по себе «шекспировский вопрос» является искусственным, все же это далеко не случайное историко-литературное недоразумение. С представлениями о Шекспире он переплелся довольно прочно, и это имело разнохарактерные последствия.

Первым среди английских писателей Шекспир стал достоянием комментаторов, подобно тому как прежде было с античными классиками или - из авторов Нового времени - с Данте. Эта работа началась фактически еще в шекспировские времена, вскоре после смерти Шекспира. Собрание его пьес, «первое фолио» 1623 г., выпущенное актерами его труппы в сотрудничестве с Беном Джонсоном, было достойным ему памятником. Это «фолио» выдержало на протяжении XVII в. несколько переизданий, а со второй половины столетия, когда шекспировская эпоха отодвинулась в прошлое, начинается сбор сведений о Шекспире любителями старины, которые составили самые ранние его жизнеописания (Фуллер, 1662; Обри, 1681). Джон Драйден, крупнейший из английских драматургов того времени, рассматривает Шекспира уже как национальное наследие, отечественную классику («Опыт о драматической поэзии», 1668). С началом XVIII в. формируется шекспироведение, результатами трудов которого оказываются первая, по возможности выверенная биография Шекспира (Николас Роу, 1709) и ряд комментированных изданий, выполненных видными текстологами (Теобальд, Стивене, Кольер).

На русском языке первое жизнеописание Шекспира, переведенное с французского, появляется в конце XVIII в.

Однако шекспировское время ушло, эпоха была другая и вместе с дельными уточнениями шекспировский текст покрывается слоем истолкований, сделанных в духе просветительства, классицизма. Энтузиасты видели свою задачу в том, чтобы стереть из представлений о Шекспире все, казавшееся им слишком грубым, противоречивым, «варварским», как это символически выразилось в деятельности видного шекспироведа того времени Эдмунда Мэлона, уточнившего хронологию шекспировских пьес и предложившего выкрасить в однотонный белый цвет красочный шекспировский бюст в церкви в Стрэтфорде-на-Эвоне - примитивное, но все же сохранявшее печать современности изображение драматурга.

В спектаклях по шекспировским пьесам XVIII век видел великанов английской сцены, в первую очередь Дэвида Гаррика, который, однако, играл Шекспира сокращенного, переписанного и дописанного. Так что «шекспировский вопрос», возбужденный на рубеже XVIII-XIX вв., был одной из попыток рассмотреть в Шекспире то, что было не понято, не объяснено, а всего лишь сглажено. Поиски ответа на разнообразные вопросы, догадки, домыслы, выдвигаемые в антишекспировских версиях, служили своего рода стимулом активизации шекспироведения.

В нашем веке была показана беспочвенность основных доводов ниспровергателей шекспировского канона, но сила некогда распространившихся сомнений порой еще действует, и по инерции имя Шекспира наряду с ореолом славы по-прежнему окружено «загадкой». Многие вопросы жизни и творчества Шекспира, несмотря на усилия изыскателей, не решены или решены предположительно. Преувеличивать противоречия и трудности, сложившиеся вокруг Шекспира, не следует.

Другое дело основные вопросы шекспировского творчества. Как и всякий великий художник, Шекспир принадлежит к тем явлениям человеческого духа, которые Белинский назвал «вечно живущими и движущимися».

Даже в пределах одного и того же замысла, одного произведения у Шекспира наблюдаются изменения в ходе мысли. До нас дошли разные авторизованные варианты его пьес. Прижизненные шекспировские издания, называемые «кварто» (по формату в четверть листа), составляют две категории - «добротных» и «порченых». Последние выпущены без участия автора, «пиратским» способом, но первые - авторизованы.

Как свидетельствуют редакторы первого «фолио» (в лист), издание тоже готовилось по авторским рукописям. А все-таки между «добротными кварто» и «фолио» немало разночтений. Еще бо?льшие разночтения вносит в шекспировский текст сама история, «редактируя» вместе с текстом проблемы, Шекспиром поставленные.

От века к веку восприятие Шекспира менялось, но существует в то же время и преемственность, определяемая цельностью шекспировских созданий. Мы по-своему понимаем гамлетовскую смятенность, но само состояние смятенности, как и потрясение, пережитое Лиром, и есть создания Шекспира, фактически столь же неизменно несокрушимые, как фигуры Микеланджело, хотя скульптура, в свою очередь, по-разному рассматривается разными эпохами.

Нужно учитывать и перестройку всей шкалы проблем в шекспировских пьесах. «Что происходит в «Гамлете»?» - этот вопрос видный шекспировед Довер Уилсон поставил в заглавие своей книги (1934), постаравшись рассмотреть шекспировскую трагедию глазами шекспировского современника. Он показал, насколько важно было «это дело с призраком». Другой авторитет, шекспировед и режиссер Гарлей Гранвиль-Баркер, признавший многие доводы Уилсона основательными, со своей стороны подчеркнул, что из старого материала многое можно «сделать понятным», но это еще не значит заставить старый материал жить в восприятии зрителя другой эпохи. Трудности такого рода под силу разрешить только самому театру, где индивидуальность актера соединяет оттенки шекспировского образа, распадающиеся в восприятии читателя. Так, А. А. Остужев своим Отелло (1936) разрешил противоречие между ревностью и доверчивостью, Лоуренс Оливье в той же роли (1965) раскрыл диалектику нравственного падения «благородного мавра». Не исключено, что в галерею Гамлетов войдут со временем исполнители, отвечающие всей сложности духовного да и внешнего облика героя, который - по Шекспиру - «чекан изящества», а в то же время порой «толст и пыхтит».

Понимание Шекспира как фигуры мирового масштаба складывалось из сочетания многих межнациональных усилий, предпринимаемых в разных странах. Магистральную линию в истолковании Шекспира определяли выдающиеся мыслители, творцы, поднимавшиеся на уровень Шекспира. Это не значит, что гиганты - Гете, Гегель, Стендаль, Пушкин - не перетолковывали Шекспира по-своему, но именно через них осуществлялась глубинная, историческая и собственно творческая преемственность, идущая в литературе от Шекспира. Особую роль в истолковании Шекспира сыграла немецкая философская и эстетическая мысль на рубеже XVIII-XIX вв. от Гердера, Гете, через А. В. и Фр. Шлегелей к Гегелю. Диалектический подход позволил немецким философам снять противоречия в оценке Шекспира, которые сложились в XVIII в. у английских и французских почитателей и ниспровергателей великого драматурга. Со временем в каждой стране, принявшей Шекспира на свою почву (своим чередом - в России), складывается традиция национального шекспироведения. Совершенно исключительное явление представляет собой Шекспир на советской сцене, в советских переводах и исследованиях.

Первостепенный по значению и силе среди гигантов, выдвинутых Возрождением, Шекспир по сравнению с ними обладает рядом особенностей. Один из крупнейших участников «величайшего прогрессивного переворота», нуждавшегося в людях универсального размаха, Шекспир не отличался внешней разносторонностью, столь характерной для деятелей Ренессанса, в том числе для поэтов, близких к нему. На пути Шекспира не было существенных отклонений от литературно-театральной деятельности, в пределах которой Шекспир также держался одного русла, прежде всего и главным образом драматургии.

Шекспир был коренным жителем графства Варвик, которое местный поэт, современник Шекспира, назвал «сердцем Англии». Предки его обживали Варвикшир с давних пор. По всему краю прослеживаются их фамильные связи и среди простых землепашцев, и среди ремесленников, и в дворянских семействах. Дед Шекспира по отцу был арендатором у деда с материнской стороны, - семья переживала подъем, зная и полосы неудач. Ко времени появления на свет Вильяма Шекспира в апреле 1564 г. его отец занимал как ремесленник и торговец видное положение в Стрэтфорде-на-Эвоне. По материнской линии, уводившей пространственно из центра города, от отцовских лавок и лабазов, на окраину, в «зеленые поля», предками были мелкие сельские дворяне, вольные землепашцы и воины, йомены. «Старая, веселая Англия», реально, хотя и мимолетно, пережившая расцвет в XV в., это и есть жизненный уклад, с которым Шекспир еще мог соприкоснуться в доме родственников матери. В людях своей среды Шекспир видел опору нации, о чем говорят немногочисленные, однако многозначительные характеристики йоменов как олицетворения надежности, стойкости и мужества. На всю жизнь сохранил Шекспир тягу к «зеленым полям», к укрытому от «непогоды и стужи», от больших бурь, пусть малому, но по-своему «веселому» миру.

Однако Шекспир шел в ногу с эпохой открывавшихся горизонтов. Укрепление национального единства и мирового влияния англичан, формирование Великобритании, первые владения в Новом Свете - все это отражалось в творчестве Шекспира. Мировые масштабы политики и хозяйствования делали для незаурядных людей тесным по-своему устроенный и поэтичный, но провинциальный Стрэтфорд. На поиски удачи стрэтфордская молодежь уходила в Лондон. На дорогу, протоптанную земляками, молодой Шекспир встал вместе со своим младшим братом Эдмундом, который также стал актером, но рано умер (от чумы) и был похоронен в Лондоне. На фоне многих стрэтфордских судеб, выясненных исследователями, предприятие братьев Вильяма и Эдмунда Шекспиров выглядит типичным.

О жизни Шекспира во второй половине 1580-х годов, когда он только обосновался в столице, сохранились лишь предания. Документальные данные представляют Шекспира уже сложившейся литературной фигурой, замеченной благожелателями и завистниками. Но если учесть, что первыми издателями поэм и постановщиками пьес Шекспира в Лондоне были его земляки-стрэтфордцы, то этим до известной степени можно объяснить быстрый подъем одаренного молодого человека.

Гениальное дарование развила и оформила вся атмосфера, насыщенная новшествами и густо населенная талантами. Если в местной грамматической школе он получил основы знаний по латыни, литературе, истории, то лондонская культурная жизнь давала ему готовые результаты плодотворной и энергичной духовной деятельности блистательного поколения поэтов, драматургов, мыслителей.

Помимо похвал, прозвучавших по его адресу, начинающий Шекспир услыхал и оскорбление - «выскочка» (Роберт Грин, 1592), но шекспировская эпоха выдвинула целый ряд таких людей, завоевавших место в обществе и заявивших о себе в государственной деятельности, в науке и искусстве.

Шекспир вышел из народа, выражая мощь целой нации. Основное свойство его творчества, его мировоззрения - масштабность. На фоне литературы его времени, очень богатой, охватившей противоречивость и пестроту бурной эпохи, отразившей конфликты между самыми разными социальными, культурными и клерикальными силами, позиция Шекспира выглядит достойным соответствием символу его театра - Геркулес с земным шаром на плечах.

Смелость мысли, широта дерзаний - это также в духе времени, но по сравнению с титанизмом Марло в шекспировском размахе содержится гораздо более глубокая и конкретная жизненная диалектика. По существу перед нами всегда «старая веселая Англия», как сказал Энгельс о колорите шекспировских пьес, что подтверждается позднейшими изысканиями шекспироведов и в самом конкретном смысле: множество местных примет взято Шекспиром прямо у себя «дома» и внедрено в текст. Не во Франции следует искать Арденский лес из комедии «Как вам это понравится»; даже Шервудский лес Робина Гуда не обязательно видеть в этом лесу, как делали прежние комментаторы. Своих персонажей Шекспир поселил соответственно в своем лесу, названном по имени матери - Мэри Арден, имя, которое было унаследовано от тех мест, где жили шекспировские деды. Подобных локальных реалий у Шекспира множество - имена, названия, местные решения, со стороны непонятные и не известные, но важные для него.

Оказываясь неизменно, хотя и не всегда для постороннего заметно, «под английским небом», по выражению Энгельса, шекспировский зритель и читатель видят все в масштабе общечеловеческом. «Тоска и грусть, страданья, самый ад» преображаются в «красоту», происходит творчески полная, законченная обработка конкретного материала в убедительно закономерную «вторую действительность», отличающуюся многомерностью. В противном случае при меньшей выразительности Шекспир не то чтобы затерялся, но встал бы в ряд с явлениями хотя и выдающимися, но иного масштаба, чем шекспировский.

Какими бы величественными ни выглядели центральные герои Шекспира, они меньше по масштабу взгляда, их оценивающего, шекспировского.

Особая шкала оценок - этим определяется собственно шекспировский взгляд. Высота этого взгляда достигается не принижением персонажа, а обилием оттенков в его поведении в психологии, таким обилием, что оно намного превышает самооценку героя, даже если он и занят углубленной интроспекцией. Точно так же Шекспир не только наследовал, но и переработал свободу, подвижность народного театра. Если для последующих времен Шекспир оказался примером совмещения комического с трагическим, свободы действия в отношении места и времени, то в ситуации исторически-конкретной позиция Шекспира ориентирована была иначе: «свободу» как неряшливость, как неумение обращаться со сценическим временем и пространством Шекспир поставил под контроль, пересмотрел.

В литературной борьбе своего времени Шекспир, но выражению современника, «побил всех», не согласившись ни с представителями «ученой» драмы, ни с так называемыми «практиками», драматургами бытового направления. В характеристике «войны» театральной, которую можно наблюдать по сценическому обозрению того времени («Возвращение с Парнаса», 1601), Шекспир предстает «острым малым», что в обиходе эпохи, как мы уже знаем, имело значение более широкое, чем только остроумие. «Острый малый» это, собственно говоря, и есть тот социально-исторический тип, который являл собой Шекспир - природный ум, живость понимания, да еще на уровне силы, способной «побить всех».

Шекспир поднялся до положения признанного драматурга и хозяина театра. Около десяти лет (1590-1599) он провел в труппе своего земляка Джеймса Бербеджа, антрепренера, а затем вместе с сыном его, выдающимся трагиком Ричардом Бербеджем, построил и возглавил театр «Глобус», с которым у Шекспира оказалось связанным наиболее напряженное время деятельности (1599-1613).

Напряжение было многосторонним, определялось оно причинами личными и общественными. Сменилось государственное правление и вместе с этим - обстановка в стране. Наряду с творческими достижениями и практическими приобретениями (театр, титул, дом, земля) Шекспир нес груз тяжелых утрат - смерть сына (1596), отца, матери, братьев. Завершение творческой деятельности Шекспира было озарено заревом пожара - во время представления шекспировской пьесы загорелся и погиб «Глобус». После пожара «Глобус» был вскоре восстановлен. Кроме того, еще прежде шекспировская труппа приобрела дополнительное театральное здание «Блэкфрайерс», своего рода филиал для спектаклей в зимнее время. После этого Шекспир вернулся в Стрэтфорд, хотя продолжал поддерживать связи с Лондоном, с театральными друзьями. К ним на языке делового документа обратился он и в своем завещании (им собственноручно подписанном), которое, наряду с подробным распределением имущества между родственниками, содержит дарственную трем актерам из шекспировской труппы - Ричарду Бербеджу, Джону Геминджу и Генри Конделлу.

На пятьдесят третьем году жизни, по преданию, от «лихорадки» или «горячки», что обозначало в те времена великое множество разнообразных болезней - и тиф, и простуду, Шекспир скончался почти что в день своего рождения (дата смерти точна - 23 апреля) и похоронен там, где когда-то был крещен, в церкви Троицы. Бербедж не на много пережил друга и соратника, но Геминдж и Конделл при сотрудничестве Бена Джонсона, а также еще ряда лиц, выпустили Собрание шекспировских пьес с указанием на титуле «по авторским рукописям» (1623). В том же году скончалась жена Шекспира, похороненная рядом с ним, и тогда же возле гробницы Шекспира, в нише церковной стены, воздвигли деревянный бюст. Вместе с гравированным портретом из Собрания пьес он дает известное представление о внешнем облике Шекспира. Внимание следует обратить и на эпитафию к памятнику, она перекликается с отзывами современников, подчеркивая исключительную естественность дарования Шекспира, и вместе с тем говорит о нем: «По основательности суждений - Нестор, по уму - Сократ, по дарованию - Вергилий...».

Творческий путь Шекспира разграничивается на три этапа. От первых хроник, ранних комедий и поэм к «Ромео и Джульетте» и «Юлию Цезарю» (1590-1599); затем от «Гамлета» к «Тимону Афинскому» (1600-1608) - трагическая пора, охватывающая вершины шекспировской драматургии, и, наконец, поздний период - перед уходом (1609-1613), сказочные или романтические драмы, среди них напутствие - «Буря», и последняя, несколько одиноко стоящая хроника «Генрих VIII», написанная, как полагают некоторые исследователи, не одним Шекспиром. Существуют и более дробные деления. Они улавливают дополнительные оттенки, не меняя общей линии шекспировского творчества.

В первых сценических опытах Шекспир обратился к прошлому Англии, сравнительно для тех времен недавнему. Сначала Шекспир шел следом за историей, затем, однако, он двинулся вспять, обратился ко временам более ранним, представляющим смуты Столетней войны.

Если нарушить порядок появления шекспировских хроник и расположить их в соответствии с исторической последовательностью: «Король Иоанн» (1596), «Ричард II» (1595), «Генрих IV» (ч. I-II, 1597-1598), «Генрих V» (1598), «Генрих VI» (ч. I-III, 1590-1592), «Ричард III» (1592), «Генрих VIII» (1613), то со времен короля Иоанна Безземельного до правления Генриха VIII - отца королевы Елизаветы, иначе говоря, вплотную к шекспировской эпохе, развернется картина подъема Англии, роста ее государственной монолитности и величия.

Феодальные распри, вражда Алой и Белой Розы, прославленная битва при Азинкуре, войны во Франции, восстание Джека Кеда, битва при Босворте - важные вехи отечественной истории и, конечно, крупнейшие деятели - короли, вельможи, полководцы, народные герои: Жанна д’Арк или Джек Кед - все это в живом движении запечатлено шекспировскими хрониками.

Шекспир обращался с историческими фактами свободно. В основу пьес он, как и Томас Мор, брал не столько факты, сколько сложившееся представление об этих фактах, об исторических событиях и деятелях. Шекспир был верен истории в том, что называют «тактом действительности» (Белинский). Он точен, когда речь идет о тенденциях времени, о том, куда и как двигалась в ту пору английская история. Особенной правды и выразительности Шекспир достигает в типах прошлого, в изображении характеров прежнего времени. Это не реставрация, а в самом деле - типы прошлого, сохранившиеся, однако, от ушедших веков до шекспировской эпохи. В русле эпохи, движимой идеей исторического времени, когда возрожден был старый мир и на фоне его осознано Новое время, равно как за океаном открыт Новый Свет, Шекспир воплотил в исторических сюжетах и ситуациях, и особенно в характерах, природу ушедших времен, а также «зерно и завязь нового времени» («Генрих IV», ч. II). Это художественный историзм. Время у Шекспира - некий универсальный закон. Оно служит у него ответом на основные исторические и социальные вопросы. В шекспировских хрониках феодалам-оппозиционерам так и говорят, что упраздняет их не воля короля, а время. И сами они, сопротивляясь централизующей власти, сознают, что пытаются остановить историю.

Шекспир охватил всю страну, целую нацию, народ в историческом движении. Взгляд Шекспира обладал огромной протяженностью в пространстве и во времени. Тысячелетние итоги подводил Шекспир в своих хрониках, наблюдая и показывая становление английской государственности. Шекспировская сила проявляется в способности передать и «время» как эпоху, формирующую «современников», и масштаб исторических времен.

В самом начале хроники «Генрих IV» говорится, что англичанам надлежит исполнить долг, который тяготеет над ними уже четырнадцать веков. Затем король сообщает, что «двенадцать месяцев прошло», как им решено исполнить этот долг. И наконец, он переходит к постановлениям государственного совета, принятым «вчера». Так, в живой и непосредственной связи, как нечто близкое и ощутимое, постигается история. Персонажи, а вместе с ними Шекспир и его зрители чувствовали себя участниками процесса, растянувшегося чуть ли не на полторы тысячи лет: века переживаются так же реально, как и то, что было «вчера».

Шекспировский взгляд на вещи необычайно реален. Им все ухвачено, всему дана действительная цена. В этом чувстве, в этой реальности и трезвости восприятия и передачи действительности суть и основа его реализма.

В хронике «Генрих IV» Гарри Хотспер и сэр Джон Фальстаф - фигуры по-своему яркие, полные жизни. Прогнать Фальстафа - «прогнать все, все самое лучшее на свете», свободу проявления живой натуры. Шекспир отмечает это, он знает также, что Хотспер, Гарри-Горячая Шпора, - выдающаяся личность, равной которой нет, быть может, в окружении короля. Однако Шекспир рассматривает эти фигуры исторически. То, что Фальстаф называет мужеством и молодечеством, в самом деле мужество, молодечество и по-своему доблестно, вернее, было доблестным лет двести-триста назад (считая от шекспировской эпохи). А теперь, в измерениях другого времени, фальстафовское молодечество выглядит и грубым, и жалким, и безнравственным. Также и Хотспер - при всей своей доблести смутьян, которому не может быть места при централизованном государственном порядке.

В самой первой хронике Шекспира образ патриархальной жизни, мирного и непритязательного существования противостоит «придворной суете», возникает как манящее, желанное прибежище от разыгравшейся стихии кровавых честолюбий, прибежище желанное, но недостижимое. Воплощенная патриархальность - сквайр Айден из Кента («Генрих VI», ч. II), едва провозгласивший, что нет лучшей участи, как жить вдали от суетного света, тут же оказывается втянутым в события истории и приобщенным к этому «свету». Сам смиренный Генрих VI, которому мнится «счастливый жребий - быть бедным деревенским пастухом», патриархальными устремлениями ускоряет свою гибель. Чувство исторического хода времени обнаруживается в этих поворотах событий и личных судеб, обнаруживается в самом начале творческого пути драматурга. И тут же в живой форме проявляется потребность равновесия, и можно уловить ее социальный прообраз и реальную почву.

Александр Айден чертами своего облика напоминает героя народного эпоса: «Кулак твой равен пальцу моему, твоя нога - трость пред моим бревном; ступней в тебе всю силу сокрушу. И если я взмахну своей рукою, тебе в земле уж вырыта могила». Эта особенность портретной обрисовки придает эпизодическому лицу значительность не индивидуального свойства и укрупняет короткую сцену встречи и противоборства двух сынов из Кента - Александра Айдена и Джона Кеда. Оба персонажа представлены в самохарактеристике и сами выявляют свою ориентацию.

Кед называет себя «лучшим из сынов Кента», и свое поражение объясняет лишь внешней причиной - голодом. Айден вступает в единоборство с Кедом, им оскорбленный, но руководствуется не личным мотивом. В обоснование своего поведения он делает ссылку на всю Англию: «Покуда Англия стоит, не скажут, что Айден Александр, эсквайр из Кента, вел с голодающим кровавый бой». Для Айдена Джек Кед - «изменник гнусный» и «негодяй», для Шекспира - он выразитель настроений обездоленных, но в то же время демагог, честолюбец, требующий беспрекословного признания собственного величия, нарушитель равновесия и меры, не помышляющий о национальном единстве, орудие в руках другого честолюбца, претендента на верховную власть.

Шекспиру, видимо, импонирует основа душевной цельности в эсквайре из Кента, его жизненный принцип: «В чужом паденье не ищу я славы и не стараюсь накопить богатства. Довольствуюсь своим достатком я; бедняк уходит сытым от меня» (точнее «вполне довольным»).

С циклом хроник в творчестве Шекспира перемежается серия комедий - все десять шекспировских «веселых комедий» были созданы в первый период его драматургической деятельности. Контраст в социальной, нравственной и эмоциональной атмосфере этих групп произведений очевиден: «дни кровавые» в хрониках и «дни веселые» в комедиях - «Комедия ошибок» (1592), «Сон в летнюю ночь» (1595), «Много шума из ничего» (1598), «Как вам это понравится» (1599).

Шекспировские хроники и комедии - самостоятельные сферы драматургического творчества, учитывающие разные задачи театрального зрелища и особенность жанров, однако не изолированные, а связанные между собой. «Веселые комедии» соотносятся с насыщенными драматизмом хрониками, но не потому, что способны служить комической разрядкой драматического напряжения и не в функции комментария, возбуждающего доброе состояние духа.

В шекспировском творчестве с первых шагов намечаются, а затем обретают последовательность идея и поиск равновесия: сквозь пламень, кровь, крушение и хаос Шекспиру почти всегда виделась основа для духовной опоры и гуманистического жизнеутверждения - в единстве природного и социального, природного в его простом и последовательном проявлении и социального, способного преодолеть как дикость естественного существования, так и варварские нравы общественной жизни.

В благопристойных лицах и в пасторальной обстановке «разыгрывается» веселый эксперимент, производится проба жизни «под деревом зеленым», «вдали от света» и «роскоши мишурной». Жертва злоупотреблений и злоумышлений Старый Герцог и его «веселое общество» приютились в Арденском лесу и «живут они там будто бы как в старину Робин Гуд английский». «Говорят... время они проводят беззаботно, как бывало, в золотом веке». Так говорят, таковы сведения со стороны или слухи. Сам Старый Герцог находит, что здесь «много лучше» и «всюду - благо». Здесь нет иных врагов, «кроме зимней суровой природы», здесь видимость не выдает себя за сущность, здесь природного остроумия достаточно, чтобы смеяться над фортуной, как достаточно разумения, чтобы не сокрушаться по поводу слабостей человеческой природы и не давать им волю, чтобы они обращались во зло.

Но тот же Старый Герцог вспоминает, что он и его «веселое общество» «дни лучшие знавали», а оставшись наедине с Жаком-меланхоликом, делает неожиданное признание, обнаруживая сокровенное настроение, не подкрепляющее его мажорное утверждение «здесь - всюду благо»: «Не мы одни несчастны. И на огромном мировом театре есть много грустных пьес, грустней, чем та, что здесь играем мы!»

Название комедии «Как вам это понравится» предлагает судить о ситуации «под деревом зеленым» в зависимости от вашего нрава, что не исключает «нрава» самой комедии. А «нрав» этой комедии, как других комедий первого периода творчества Шекспира, веселый. В его основе - народный жизнелюбивый взгляд на природу человека и на Природу, взгляд, освященный возрожденческой идеей жизнеутверждения. Это единство народного и гуманистического взгляда получает многостороннее выражение, с очевидной наглядностью - в характере обращения к фольклору, к народным балладам и песням, в особой роли бытового фона.

Единство народного и гуманистического взгляда находит выражение в трезвом, лишенном односторонности суждении глубокомысленного шута Оселка о пасторальной ситуации: пастушеская жизнь «сама по себе», как говорит Оселок, «жизнь хорошая, но поскольку она жизнь пастушеская, она ничего не стоит».

На рубеже XVI и XVII вв., в середине творческого пути, у Шекспира оформилось трагическое мироощущение, оформилось как бы «мгновенно». Значителен контраст в атмосфере первого и второго периодов его творческой эволюции.

Мрачные, суровые, кровавые хроники сменяли друг друга, не образовывая трагической перспективы. Мажорный тон комедий был вовсе чужд подобной перспективе. Ранние трагедии перемежались веселыми комедиями. Вслед за «Титом Андроником» (1593), первой трагедией Шекспира, появились «Два веронца» и «Тщетные усилия любви», за «Ромео и Джульеттой» (1597) - «Сон в летнюю ночь», за «Юлием Цезарем» (1599) - «Как вам это понравится» и «Двенадцатая ночь». Так было до «Гамлета» (1601); вслед за ним шли «Конец - делу венец» (1602) и «Мера за меру» (1604) - комедии мрачные, которые называть комедиями можно лишь условно.

Ранние трагедии Шекспира выражали еще не трагическое мироощущение, а прежде всего трагедию индивидуальных судеб в трагической ситуации. «Нет повести печальнее на свете, чем повесть о Ромео и Джульетте» - трагична гибель юных ренессансных героев, их восторженной, отважной и самоотверженной любви. Вместе с тем в пьесе определена причина трагической ситуации - старинная вражда родовитых семейств, лишенная реального смысла, осуждаемая не только историческим временем, но и верховной властью. Застарелые предрассудки, нечто отжившее, та инерция неразумия, которая была осознана в итоге событий и привела к примирению враждующих сторон.

Однако и ранние трагедии содержат мотивы, предсказывающие трагизм «Гамлета» и «Короля Лира». Деятельное участие брата Лоренцо в судьбе Ромео и Джульетты, побуждаемое и освященное ренессансным гуманизмом, завершается не торжеством его гуманного замысла, а гибелью героев. Обстоятельства оказываются сильнее вдохновенных усилий и благих намерений. Стечение событий, помешавшее их исполнению, не смягчает трагизма ситуации, не освобождает деятельного гуманиста от чувства личной вины и указывает на трагическое несоответствие идеальных представлений гуманистов своевольной действительности. Как ни запальчива реакция Ромео на предложение брата Лоренцо облегчить его участь «спутницей гонимых» - философией, реакция эта не безосновательна: «Твоя премудрость не создаст Джульетты, она не сдвинет стен, не упразднит Приказа. Философия - не помощь». Казалось бы, беглая и малозаметная в общем контексте реплика - не проходная, она выражает существенную черту характера Ромео: его умонастроение подчинено душевному состоянию. Вместе с тем она выражает мотив, который отразится в «Гамлете» в словах Гамлета другу Горацио о философии гуманизма уже в ином соотношении душевного состояния и умонастроения.

Среди пьес Шекспира особую группу составляют четыре «античные» драмы - «Юлий Цезарь» (1599), «Антоний и Клеопатра» (1606), «Кориолан» (1607), «Тимон Афинский» (1608). Эти «собственно» античные трагедии образуют особую группу среди многочисленных написанных на античном материале или на материале, связанном с античной традицией произведений Шекспира разного времени и разных жанров: обе поэмы Шекспира - «Венера и Адонис» (1593), «Лукреция» (1594); его первая трагедия, «трагедия ужасов», «Тит Андроник» (1593); веселые комедии - «Комедия ошибок» (1592), «Сон в летнюю ночь» (1595); мрачная комедия «Троил и Крессида» (1602); новеллистическая драма «Перикл» (1609).

«Юлий Цезарь» - пьеса «рубежа веков», переходное явление в творчестве Шекспира. Она следует за девятью хрониками из английской истории, за незавершенным циклом национальных хроник, расширяя исторический горизонт шекспировской драматургии. Она предшествует великим трагедиям и представляет собой «трагедию-хронику», смешанный и переходный жанр. Она концентрирует внимание на политической истории переломной эпохи и трагической судьбе ее великих деятелей, обнажая объективную основу движения исторического времени, непреклонность исторического процесса и реальные следствия субъективных устремлений и воли.

Как и в других своих пьесах, развертывая действие в чужих странах и в иные времена, Шекспир изображает и современную ему Англию. Однако Древний Рим в «Юлии Цезаре» — не псевдоним Лондона, он сохраняет и национальные, и исторические черты. Если, по мнению Энгельса, в характерах действующих лиц «афинской» комедии «Сон в летнюю ночь» и «веронской» трагедии «Ромео и Джульетта» чувствуется влияние юга, то в «Юлии Цезаре» очевидны политический и гражданский климат и характеры политических деятелей Древнего Рима. Брута сопоставляют с Хотспером, однако указывают на принципиальные особенности, их отличающие. Оба герои чести и доблести и оба величественны в своем героизме. Но для Брута дело чести и доблести - судьба Рима, состояние общества, положение в нем гражданской личности, для Хотспера - судьба сословия и независимость феодала. «Он римлянин был самый благородный» - таково мнение о Бруте и его противников. «Это был человек», - скажет о нем Антоний, один из главных продолжателей дела Цезаря. Тем значительнее гибель Брута, гибель неотвратимая. Прах убитого Цезаря оказывается более реальным, чем реальный Брут со своим утопическим замыслом, возведенным на отвлеченных принципах его возвышенной философии. Вскоре он сам, подчиняясь жестоким обстоятельствам, вынужден вопреки своим убеждениям кончить жизнь, бросаясь на острие собственного меча.

В «Юлии Цезаре» действие связано с городом, с городскими проблемами, и драма эта является собственно «городской», с бархатистых лужаек под «деревом зеленым» действие раз и навсегда переносится на городской камень. Та же городская атмосфера в «Кориолане», а в собственно британской трагедии «Король Лир» в душевном состоянии персонажей проявляется та же «каменная» жестокость. Александр Блок, разбирая «Короля Лира», советовал обратить внимание «на то, как сухо и горько в сердцах у всех действующих лиц», «даже самые слова - зрелы, сухи, горьки, и нет им никакой замены».

Шекспир передает специфическое и парадоксальное состояние: когда всесторонний прогресс, расширение горизонтов сокращают в представлении человека Вселенную, мир становится узок и мал. Вместо разноликого фальстафовского сборища в городских драмах Шекспира народный фон заменяет «многоголовое чудовище» («Кориолан»). Городская толпа в «Юлии Цезаре» выступает как грозная сила, такая сила исторического движения, какой не было в хрониках из истории Англии. Шекспир глубоко сочувствует городской бедноте, особенно если она оказывается во власти ловких демагогов, как в трагедии «Кориолан», он отдает справедливость требованиям городской массы, готов понять ее крайнее отчаяние и озлобление, когда она исполняется решимости идти на бунт, хотя и опасается «чудовища».

И вне античных драм шекспировский трагизм, как все, Шекспиру присущее, отличается масштабностью. В романтической традиции, наиболее близкой к нам из влиятельных эпох истолкования Шекспира, на первое место выступили «страсти» и «характеры», соответственно большие страсти и крупные характеры, которые рассматривались в плане трансцендентности, пронизавшей так или иначе воззрения романтиков. Современный подход на основе историзма видит в шекспировских пьесах трагизм в развитии больших процессов, раскрывающихся через характеры и их борьбу.

Ход большого времени или даже разных времен, друг на друга наслаивающихся и сталкивающихся между собой, - такова ведущая линия шекспировских трагедий. В этих масштабах события, обычно рассматриваемые как причины трагического мироощущения у Шекспира, - оппозиционный заговор Эссекса с участием Саутгемптона, крах заговорщиков, суд, казни - должны быть смещены на роль повода, непосредственного толчка, но не причин. На решающем этапе своего творчества Шекспир поднялся до трагизма, который сопутствовал Возрождению как «величайшему прогрессивному перевороту».

Каждая из шекспировских трагедий - трагедия «своего времени», произошедшая из противоречий магистрального хода истории в эпоху Возрождения. Открытие Нового Света и - утрата иллюзий о каких-то землях обетованных; Коперник созданием своей системы - великим научным достижением - ставит человека вместе с Землей на место, отнюдь не центральное; по мере роста государственного могущества гибнет «старая веселая Англия»; реформация раскрепощает умы и - преследует искусство, театр, литературу. Глубокими противоречиями оказывается чреват и ренессансный гуманизм. «Александр Великий обратился в прах», - говорит Гамлет, который сам, как и другие шекспировские трагические герои, находит силы для преодоления всей глубины духовного кризиса. Но вопрос в том, какие собственно силы помогают Гамлету обрести состояние «готовности», а Лиру - умиротворяющее прозрение?

При ответе на эти вопросы была распространена тенденция «отождествления Гамлета с его создателем». Между тем важно выявить позицию шекспировскую, охватывающую целый сценический «мир», где главным «лицом» является его творец - авторская точка зрения, выраженная всей трагедией.

По словам Гамлета, «Дания - тюрьма», и эту мысль тут же оспаривает Розенкранц, один из «безразличных сынов земли», не хотевших этого замечать: «Мы этого не думаем, принц». Гамлет не настаивает на безусловности своего заключения. Для него Дания - тюрьма, поясняет он. Не одна лишь осторожность побуждает Гамлета сделать оговорку, но, может быть, и сознание его окружения. Даже Горацио, его единственный верный друг, выражает иное, чем Гамлет, умонастроение, предпочитая не рассматривать проклятые вопросы «слишком пристально». Он сдерживает пытливость в рамках литературной учености, идет на компромисс, сохраняя известную меру заблуждения, чтобы не утратить равновесия, вкуса к жизни и деятельности. Порой кажется, что Гамлет один несет бремя трагического мироощущения и одинок в стремлении дознаться истины. Розенкранц, ординарный слуга тиранического режима Клавдия, не только не разделяет гамлетовского суждения о Дании, он видит в нем выражение чрезмерной претензии: «...тюрьмой делает ее ваше честолюбие. Вашим требованиям тесно в ней». Для Гамлета такое «честолюбие» - мера человеческого достоинства. Он выражает сомнение в гуманистическом идеале, и он же решительно, личным примером его утверждает. Его долг не ограничивается обличением, выходит далеко за личные рамки и разрастается до великого народного деяния - «покончить с морем бедствий».

Гамлет «помнит», держит у себя в сознании нравственные понятия, которые Ричарду III или Яго («какому-то низкому мерзавцу» - по определению Блока), королю Клавдию или Эдмунду казались лишь средневековым «хламом». А в душе Гамлета этот «хлам» живет и действует, заставляет его действовать, приводя в столкновение с людьми иных понятий. Таким образом, Гамлет отличается от всех прочих лиц трагедии не только потому, что он «лучший» (как Горацио - «лучший из людей»), а потому, что он из другого материала. Важно указание шекспировского современника на то, что Гамлетов сделалось «полным-полно» лет за десять до появления шекспировской трагедии: формировался тип, увековеченный Шекспиром. Исключительность, «одиночество» Гамлета, стало быть, условны. Гамлет сам не вполне понимает то, что «помнится» в нем. Отсюда - «загадочность» его состояния, его реплик, парадоксов.

Век расшатался - и скверней всего,

Что я рожден восстановить его!

(Перевод М. Лозинского)

Принцип самоопределения героя в трагической ситуации исходит из антропоцентрического характера воззрений гуманистов. То, что по средневековым представлениям доступно было одному богу, берет на себя человек - не людские массы, не всегда человек как выразитель народных чаяний, но как бы возвысившаяся до бога личность. В совершенной, казалось бы, противоположности идей может обнаружиться известное сходство. В «естественном», исторически объяснимом и прогрессивном возвеличении гуманизмом личности была своя крайность, грозившая сблизить новые представления со старыми: вера в «невозможные» возможности одной личности составляла не только силу, но в некоторых аспектах и слабость гуманизма. Новые убеждения в сознании Гамлета и всех других трагических героев Шекспира существуют не в «чистом виде», а в разных связях и сплетениях с убеждениями традиционными. Героические характеры в шекспировских трагедиях представляют собой сложный сплав, созданный влиянием разных сил - полупатриархальной среды и ее крушением, переходного времени с его бурным брожением, вызывающим духовный взлет, и буржуазного развития, служившего и основой перемен, и причиной кризиса.

В «Короле Лире» (1605) материал трагедии представляет собой клубок исторических напластований. Люди в ней боятся ведьм - и ровно ничего на свете не боятся, они еще верят звездам - и ничему вообще не верят. Человек чувствует себя и двуногим животным, и властелином собственной судьбы. Время вызрело, конфликты определились: «Любовь охладела, дружба разрушается, братства распадаются; в городах волнения, в селах разлад; во дворцах заговоры, и связи лопаются между сыном и отцом». И это не только конфликт между двумя поколениями, это распад многовековых эпох. Масштаб происходящего: история не в смысле - далекое прошлое, похожее на современность, а история сама по себе как процесс: уходит одно, наступает другое.

Спор с дочерью из-за свиты - король хочет оставить за собой свиту как оболочку, где сохранился бы его мир, уменьшившийся, но все же тот самый мир. Мир доблести Лира - это мир грубой доблести, зверского молодечества. «Высокие качества», определяемые старым «долгом», и самый «долг» - уже не мера, с точки зрения исторической объективности, хотя в придворной сфере ему и противостоит гнусная бесчеловечность Гонерильи, Реганы, Корнуэлла.

Шекспир показывает, и как цепко держатся люди за «свое время», и как их уносит вместе с ним. Время овеществлено в людях. Вещественность - в духе шекспировской эпохи, когда человек осознал себя «мерой вещей», «своим собственным творцом» и готов был наощупь добраться до души, хирургически рассечь ум, не говоря уже о теле. «Пусть они анатомируют ее и посмотрят, что у нее там растет на сердце», - Лир так и говорит, воображая суд над Реганой и желая отыскать причину ее жестокости.

Ключевые слова этой трагедии — корень, кровь, семя, род и особенно природа. Словами этими, в которых сплетены время и место - история, насыщен шекспировский текст. За словами - понятия, за понятиями - взгляд на вещи, уклад жизни, тот самый, что обветшал и трещит по швам под напором перемен.

Разграничение людей в трагедии происходит по тому, как они понимают природу, в чем ищут ее - в себе или над собой. Как ни велико самомнение Лира, он все же считает себя лишь частичкой природы, между тем Эдмунд куда более дерзок в своей гордыне. Он отделяется от того, что природой считают Лир и Глостер, но и он в себе видит средоточие природы. «Природа, ты моя богиня! В жизни я лишь тебе послушен. Я отверг проклятье предрассудков», - выдвигает свою программу Эдмунд.

Шекспир, который живописал старину, патриархальность настолько заинтересованно, что его подозревали даже в «аристократическом» пристрастии к прошлому, в «Короле Лире» этого пристрастия почти не обнаруживает. Скорее, напротив, резкими штрихами дает понять, что прежнее время вполне состарилось и свое отжило. В меру старого долга (как отказалась действовать благороднейшая Корделия) действует благородный Кент, сознательный и сильный защитник уходящих представлений. Кент, может быть, не менее символичен, чем Александр Айден в «Генрихе VI». Знаменательно, что в финале Кент не казнен и не кончает с собой, а чисто символически уходит за умершим Лиром в небытие: «Меня король зовет...». Прошлое уходит. Шекспир показывает это определенно и лаконично. А вот за наступлением новых времен он следит подробно и с разных сторон.

Шекспир создает предельное трагическое напряжение или даже трагическое равновесие сил: Эдмунд действует по-своему будто оправданно, нарушая застарелое право наследования, и он же, предав брата ради этого, поступает чудовищно. «Шекспир... зорок и справедив», - писал А. В. Луначарский. На каждом шагу проявляется эта особая зоркость, выявляя все новые и новые грани и без того резких столкновений. Многосторонность, разумеется, не означает беспочвенной переменчивости. Вот схватка взбунтовавшегося слуги с герцогом Корнуэльским, а потом многозначительный разговор слуг между собой: они слышали о высадке французов, они против этого, но они также видели гнусную расправу над Глостером, и они восстали! Напряженное всматривание в действительность обостряется до крайности. Нельзя выводить из Шекспира некую однолинейную «идею», но у Шекспира есть своя особая мудрость. Он высказывает ее в «Короле Лире» кратко, в сущности одной фразой: «Зрелость - это все».

Шекспир занят анализом и человека, и общества - в отдельности, в опосредованных и прямых связях. Он анализирует чувственную и духовную природу человека, взаимодействие и борение чувств, душевные состояния в их движении и переходах, развитие аффектов, их мобилизующую и разрушительную силу. Он сосредоточивает анализ на переломных состояниях сознания, на причинах духовного кризиса, причинах внешних и внутренних, субъективных и объективных, поверхностных и глубинных. Он выявляет стимулы и логику поведения человека в его непосредственных и опосредованных связях с обществом. Такие всеохватность, психологическая и социальная проницательность, точность и содержательность анализа свойственны в английской литературе Возрождения только Шекспиру, его трагедиям - вершине не одной лишь английской, но и всей европейской ренессансной литературы.

В «Отелло» (1604) не обнажена, напротив, как бы подчеркнуто отстранена зависимость трагического сознания героя и его гибели от социальной среды. Отелло своими усилиями возвысился, но и своими же руками губит свою доблесть, славу, любовь и жизнь, губит не одного себя, но и Дездемону - воплощение ренессансного идеала женственности, возвышенной, одухотворенной и реально-земной. В этом особенность характера главного героя и сюжета трагедии - существенный аспект темы, общей для шекспировских трагедий.

В пределах фабулы социальные условия Венецианской республики не препятствуют благополучию Отелло: он ею признан, для нее он «благородный и доблестный Отелло». Внешняя, непосредственная и прямая причина душевного разлада, нравственного затмения, преступного действия и гибели Отелло - черты старого в само?м доблестном и гуманном Отелло и антигуманистическая подлость Яго, также помноженная на энергию новой эпохи, подлость отдельного человека, орудующего на свой страх и риск, из ненависти, под девизом «потеха и выгода».

До поры устремления Отелло и Яго не сталкивались, но наступил момент - и столкновение стало неизбежным. Это не столкновение нового со старым, - оба, и Отелло, и Яго, несут в себе, конечно в разной пропорции и в разных формах, и черты старого, оба подняты Возрождением, но каждый на свой лад: один - выражает его идеи и отчасти прилагает их к широкой жизненной практике, другой - использует ренессансные нормы с энергией и аморализмом, развязанным в ходе наступления нового на трансцендентальную этику Средневековья.

Яго освободился не только от предрассудков, он преодолел всяческие внутренние препоны. Поразительная гибкость характера достигается в нем полным пренебрежением к общественным нормам. Это не та свобода ума, когда человек, понимая относительность нравственных установлений, сознает их исторический смысл, и если берет на себя ответственность быть судьей своих поступков, то опирается на разум, не злоупотребляя им. Для Яго свобода - это свобода произвола, преследующая личную выгоду, получающая философское обоснование в его вульгарном толковании: «Быть тем или другим - зависит от нас самих», все в нашей воле. Яго, даже если бы он не был наказан в трагедии, несет наказание в себе самом, ибо напыщенное «величие» в злодеянии неизменно адекватно ничтожеству; их же носители, даже если они добились венца, - мразь и для других, и для себя.

Цельность, непосредственность и благородство характера - принципиальная черта Отелло, она выделена Шекспиром как отличительная для человека, отвечающая гуманистическому идеалу, но у Отелло она производна не единственно от влияния Ренессанса.

«От природы Отелло не ревнив - напротив: он доверчив» (Пушкин). Этой природой был отчасти и варварский патриархальный мир, не полностью преодоленный героической общественной практикой Отелло и высоким чувством к Дездемоне. Со старым миром Отелло соединен внутренней связью, хранит о нем прочную память, ему обязан тем, что его трогательная доверчивость лишена проницательности и легко переходит в слепую подозрительность. Отелло, быть может, и не ревнив, но эта особенность его природы не помешала ему стать нарицательным именем ревнивца. Семя ревности взрастет в нем с энергией, какую возможно выявить только в благоприятствующей среде. Тому способствует и необузданный темперамент, и дикое воображение, обнажающее властное влияние инстинкта.

Принципиальная черта эволюции Отелло, в отличие от сонма ренессансных персонажей комедий и трагедий Шекспира, - шаткость его гуманистических воззрений. Не только колеблется его вера в человека, но благородный мавр оказывается способным на краткий момент сам опуститься до Яго. Преодолеть препятствия, разрешить новые проблемы, возникшие перед Отелло, не всегда возможно на уровне того счастливого ренессансного здравомыслия, с каким он устранял в сенате сопротивление Брабанцио. Отелло не удается до конца преодолеть варварское в самом себе, приноровиться к новым условиям - приспособиться к ним, а чтобы овладеть ими, ему недостает гамлетовской или корделиевской «зрелости». Он доходит до безрассудного педантизма при обстоятельствах, требующих широты взгляда, трезвой гибкости, мужественного такта, волевой сдержанности и проницательного доверия.

Отелло играет роль не только жертвы, но, в меньшей степени, и причины. Он оказывается, в свою очередь, виновником случившегося, ибо не только доверчивость ему свойственна, но и тот «недостаток мудрости», в котором признается он, когда все уже непоправимо совершилось.

«Сейчас я жаркой крови испить бы мог и совершить такое, что день бы дрогнул», - у Гамлета это проявление демонической страсти - минутный порыв, невольная реакция складывавшегося в эпоху Возрождения общественного человека на мерзостные поступки и злодеяния власти, тут же прерываемая нравственным сознанием готовность к ответу «контрпреступлением» на нескончаемую цепь преступлений Клавдиев, Розенкранцев, Полониев («пусть Душа Нерона в эту грудь не внидет»). «Крови, крови, крови», - кричит Отелло в момент помрачающей сознание душевной боли, когда его одолевает мысль: «Высокое неприложимо к жизни. Все благородное обречено». «Доблестный и благородный Отелло» превращается в «кровавого мавра». Это превращение - следствие аффекта, ужасающего и настораживающего, достаточного для того, чтобы явились трагические и зловещие последствия, но еще не способного лишить центральную фигуру трагедии героического ореола.

Логике перерождающегося нравственного сознания следует и Макбет (1606). В его душе прямой отклик находит зловещий и коварный призыв: «Лей кровь и попирай людской закон». Призыв выражает и развивает ту же суть, которая таилась в словах Отелло, и предполагает с большей обязательностью те же следствия: «Перед этим должно все побледнеть».

Повторение, «перекличка», сопоставление и развитие мотивов, а еще больше - сама их многообразная дифференциация в произведениях Шекспира указывает на развивающуюся целостность его творчества, охватывающего характерные явления времени многосторонне и в жизненной полноте.

Макбет действует в иных условиях, чем Отелло, но не одни внешние условия определяют эволюцию его характера, превращение доблестной и прославленной личности в личность преступную и ненавистную. Внешние условия провоцируют честолюбие Макбета, способствуют его нравственному перерождению и временному торжеству, однако в трагическом развитии характера весьма существенным оказывается его предуготовленность к такой эволюции, что и привлекает особое внимание Шекспира.

Вопрос о значении сверхъестественных сил в шекспировской драме, в развитии ее сюжетов и характеров, в концепции трагического продолжает занимать шекспироведов, особенно в связи с проблемой реализма творчества Шекспира. Влиятельной была точка зрения Гегеля, который отводил сверхъестественным силам функциональную роль в шекспировской трагедии, видел в них средство художественной объективации, предостерегающей художественное изображение от «безумных вымыслов» и «произвольных случайностей». Ведьмы в «Макбете» «кажутся, - писал он, - внешними силами, предсказывающими Макбету его судьбу. Однако возвещаемое ими является его собственным сокровенным желанием, доходящим до его сознания и открывающимся ему в этом лишь видимо внешнем предсказании. Еще прекраснее и глубже явление духа отца в «Гамлете», применяемое Шекспиром лишь как объективная форма внутренних предчувствий самого Гамлета».

Макбет подготовлен к нравственному перелому, и его сокровенные желания только и ждут внешнего воздействия, чтобы стать осознанной потребностью. Но ведьмы в «Макбете» и дух отца в «Гамлете» играют содержательную роль и в том смысле, что люди шекспировского времени держались веры в сверхъестественные начала - доброе и злое. Неясно, в какой степени Шекспир был свободен от этой веры. Ведьмы превращают сокровенные и пассивные желания Макбета в осознанные, действенные, целеустремленные, своим участием характеризуя их как силу темную и злую - демоническую, гибельную для нравственного сознания и человечности. Сомнения и колебания, которые испытывает при этом превращении Макбет, касаются нравственной сферы, вызваны сопротивлением долга и совести честолюбивым намерениям, но также сферы практически-деловой, сознанием сложности и рискованности предстоящего деяния: «А вдруг нам не удастся?»

Конфликт нравственных требований и честолюбивых вожделений в «Макбете» исторически содержателен и выражен в принципах и средствами ренессансного реализма. Сознание Макбета, эволюция характера героя отражают черты движения общественного сознания в условиях перехода от Средневековья к Новому времени. Они отражают распад эпического нравственного сознания, предполагающего единство долга и страсти, ломку вековых нравственных норм и пренебрежение к традициям; возвышение и дерзость индивидуума, его свободу от средневековых догм и предрассудков, а вместе с тем его высокомерие; развитие индивидуальности, личной инициативы и в то же время угрозу безудержности индивидуализма, авантюрности и нравственного нигилизма.

В последней трагедии Шекспира, в «Тимоне Афинском» (1608), напротив, подчеркнута связь трагедии героя с нравственным состоянием общественной среды, а нравственного кризиса с влиянием материальных общественных сил. «Шекспир превосходно изображает сущность денег» - это замечание Маркса (Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956, с. 618), сделанное в связи с «Тимоном Афинским», может быть приложено как оценка шекспировской позиции в отношении ко многим явлениям и процессам, развивающимся у великого драматурга на глазах и вскрытым в их сущности.

«Свидетель того, как наступали разные времена», - характеризует себя Время, символическая фигура из «Зимней сказки» (1610), пьесы последнего шекспировского периода. Но это не новая для драматурга мысль: о позиции «свидетельствования» он объявил с первых своих пьес. Однако в пьесах последнего периода, когда, кроме «Зимней сказки», созданы были «Цимбелин» (1610) и «Буря» (1612), позиция хроникера-свидетеля обретает у Шекспира новые черты.

Если переход от первого ко второму периоду представляется резким, но объяснимо закономерным, то Шекспир последнего периода выглядит неузнаваемым. Переход здесь не является даже столь контрастным, как различие между оптимизмом хроник, комедий, с одной стороны, и мрачностью трагедий - с другой. На последнем этапе Шекспир становится как бы вообще другим драматургом, хотя продолжает развивать те же темы. Развитие тех же мотивов, однако в совершенно ином ключе подчеркивает принципиальность перемен. Если, говоря условно, меланхолик из комедии (Жак - «Как вам это понравится») и меланхолик из трагедии (Гамлет) обнаруживают все-таки родство, то между ревностью Отелло и ревностью Постума («Цимбелин»), кажется, нет общего в самом принципе анализа, в подходе к ситуациям.

Общее впечатление от последних пьес Шекспира, разделяемое многими критиками, таково, что это шекспировские ситуации, изображенные вроде бы не Шекспиром, а драматургом другой школы, хотя никаких сомнений в шекспировском авторстве нет: пьесы вошли в шекспировский «канон», а «Буря», заключившая шекспировский путь, открывает собрание 1623 г. Сам Шекспир значительно переменился и не только в границах своей собственной эволюции, но и на фоне уже совершенно другой литературной эпохи.

Это Шекспир - старший современник Донна и Вебстера, молодого и принципиально нового поколения в литературе. Поколение, которое признавало свой долг перед шекспировским временем, перед Шекспиром и которое вместе с тем определенно относило Шекспира к прошлому. Шекспир со своей стороны делает попытку двигаться в ногу с новым этапом. И последние пьесы Шекспира, первые опыты которого появились во времена «Тамерлана» Марло и «Вейкфилдского полевого сторожа» Роберта Грина, оказываются вместе с «Анатомией мира» (1611) Джона Донна и «Белым Дьяволом» (1612) Вебстера в русле новой «современной литературы». Шекспир вступал на поле литературно-театральной деятельности при настороженном внимании старших, заканчивал свой путь, сопровождаемый почтительным и в то же время критическим отношением младших: от «выскочки, вороны, украшенной ворованными павлиньими перьями» (Грин, 1592) - до «прямо удачливого и плодотворнейшего творчества мистера Шекспира» (Вебстер, 1612).

Характерной особенностью поздних произведений Шекспира было все усугубляющееся «анатомирование» человеческой психики, человеческих отношений. Резче становится оттенок скептицизма, что Шекспир воспринял от молодого поколения и что, в свою очередь, исподволь назревало в его мировоззрении. Сохранился экземпляр «Опытов» Монтеня, вышедших в английском переводе в 1603 г. с шекспировской подписью, которая после длительных обследований признана подлинной. В пьесах Шекспира, прежде всего во втором, авторском издании «Гамлета» 1604 г., слышна перекличка с Монтенем, попадаются строки, похожие на заимствования из «Опытов». Монтеневская точка зрения как ориентир заметна и в поздних пьесах Шекспира.

При такой превосходящей гамлетовскую пристальности, если она из книги «Опытов» переходит в драму, сокращаются масштабы и отчасти теряется из виду цельность замысла. Общий ход действия оказывается затруднен, что дает себя знать и в «Цимбелине», и в «Зимней сказке». Но в то же время зрелость сказывается в отдельных строках, описаниях, в остроконфликтной постановке некоторых прежних и новых вопросов, прежде всего центрального для Шекспира той эпохи вопроса о природе человеческой. (В числе немаловажных факторов обращает внимание и то, что Гермиона, центральное лицо в «Зимней сказке», оказывается «дочерью русского императора». В пьесах Шекспира число упоминаний о России и русских растет пропорционально учащению взаимоотношений между Англией и Русью, взаимоотношений, поставленных на государственную основу именно в шекспировские времена.)

«Буря» как бы возвращает в более традиционную шекспировскую обстановку, в круг типично шекспировских персонажей и в то же время содержит отчетливый мотив «прощания». По сюжету пьеса явилась непосредственным откликом на событие, составившее злобу дня, когда крупная английская экспедиция потерпела крушение у берегов Америки, близ Бермудских островов, которые Шекспир и сделал местом действия «Бури». Исследователи отмечают, что, несмотря на внимание, проявленное Шекспиром к перспективам освоения Нового Света (покровители писателя были в числе инициаторов колонизации; уцелев от плахи и придясь ко двору, новому двору короля Иакова, Саутгепмтон продолжал поддерживать Шекспира. Известное единство их интересов проявилось и в «Буре», где использованы сведения о самых ранних американских колониях, в том числе о Виргинии, которой ведал Саутгемптон). Морская авантюра сама по себе остается у него чем-то внешним по отношению к существу пьесы. Конечно, потребуется еще сто лет, чтобы «Буря» вдохновила «Робинзона...», в котором «приключения» станут в центр действия, однако расстановка некоторых важных фигур прямо ведет к проблематике просветительского романа: природное, естественное дикарство Калибана, цивилизованная «дикость» матроса Тринкуло, попавшего на остров (эту сцену отметил Дефо), и, наконец, всемогущий «волшебник» Просперо, который, исполнив свою миссию, восстановив «порядок», от чар отказывается.

Символичен финальный жест Просперо - он топит волшебную книгу, ломает магический жезл; но все же и это лишь один из персонажей, одна из фигур, общую расстановку которых на фоне новых проблем предлагает «под занавес» своей деятельности Шекспир.

С Шекспиром связан новый этап во всестороннем познании действительности и ее идейно-эстетической оценке, беспощадной оценке складывавшегося буржуазного общества и абсолютистского произвола, а также трезвого суждения о гуманизме Возрождения, о его величии и трагедии. Именно в этом выразился реализм Шекспира как взгляд, проникнутый историзмом, подчас стихийным, а подчас глубоко осознанным.

Шекспир - наивысшее выражение английской ренессансной литературы, более того, всей английской литературы: равного ему по творческому величию, значительности и жизнеспособности его наследия нет в литературной истории Англии. Национальный гений, Шекспир принадлежит к гениям европейской и мировой литературы, к небольшому числу писателей, которые оказывали и оказывают интенсивное воздействие на развитие многих национальных литератур и на всю духовную культуру мира.