

14b.40k.

ГОСЛИТИЗДАТ
1954

М.М.МОРОЗОВ

ИЗБРАННЫЕ
СТАТЬИ
И ПЕРЕВОДЫ

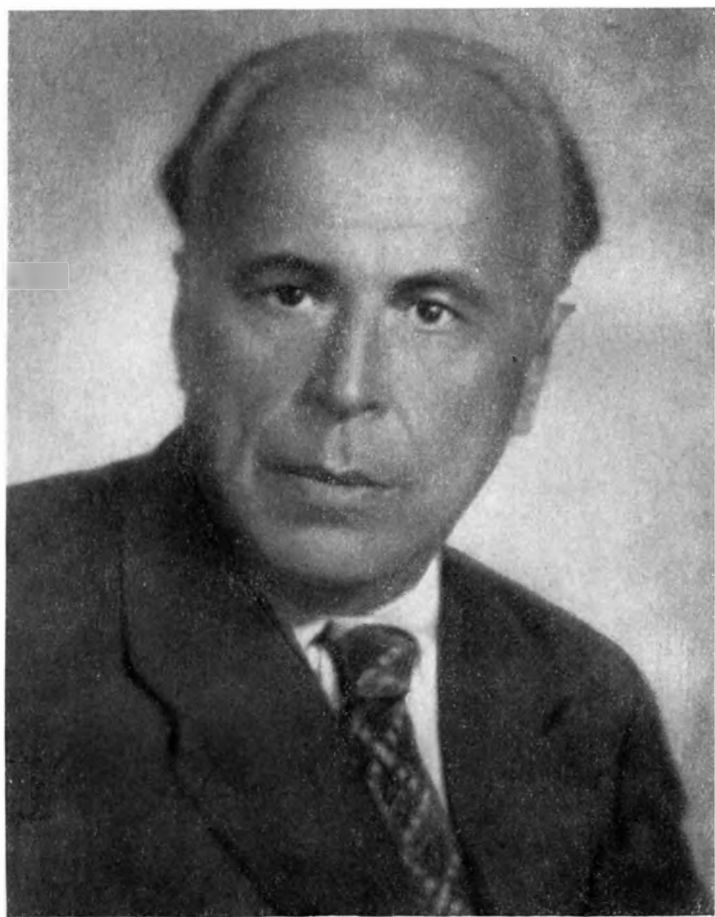
809

m-801

206314

М.М.МОРОЗОВ

ИЗБРАННЫЕ
СТАТЬИ И ПЕРЕВОДЫ



М.М. МОРОЗОВ

Избранные статьи и переводы



Государственное издательство
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Москва 1954

Редколлегия:

*С. Я. Маршак, Р. М. Самарин,
Ю. В. Семенов, А. А. Смирнов*

М. М. МОРОЗОВ
(1897—1952)

Имя профессора Михаила Михайловича Морозова, выдающегося советского шекспироведа, активного деятеля советского театра, известно не только в СССР, но и далеко за пределами нашей страны. Его книга «Шекспир на советской сцене» — яркий и правдивый рассказ об успехах и достижениях советского театра, — изданная в 1947 году на английском языке, пользуется большой популярностью в зарубежных прогрессивных кругах работников искусства.

Советский читатель помнит и ценит книги и статьи М. М. Морозова о Шекспире. Актеры и режиссеры, работающие над постановками пьес Шекспира, обращались и обращаются к трудам М. М. Морозова, написанным в помощь театральным коллективам.

Работы М. М. Морозова, посвященные Шекспиру и другим английским писателям, а также его переводы представляют живой интерес. Многие из них, однако, рассеяны по давно разошедшимся периодическим изданиям, а некоторые вообще не были опубликованы при жизни автора. В настоящем издании трудов М. М. Морозова отобрано то лучшее из богатого наследия советского ученого, что и в наши дни может быть полезно для читателя.

* * *

От встреч с М. М. Морозовым и от его выступлений всегда оставалось впечатление страстности, убежденности, горячей заинтересованности в том, чем он занимается. Человек деятельный и творческий, одаренный тонким пониманием искусства, блестящий лектор

и стилист, он полностью нашел себя в любимой работе — многостороннем изучении Шекспира, которому и была отдана его жизнь, начиная с двадцатых годов. Найти себя как ученого, служащего развитию культуры своего народа, помогла М. М. Морозову советская действительность.

С молодых лет М. М. Морозов был связан с советским театром. «С 1920 года я перешел на театральную работу, — писал о себе М. М. Морозов, — режиссировал в народном доме под Москвой, читал лекции по истории театра». К тому же времени относится начало переводческой деятельности ученого; в 1923 году был напечатан его перевод трагедии Шиллера «Заговор Фиеско», о котором тепло отозвался в печати А. В. Луначарский.

Со второй половины двадцатых годов М. М. Морозов начал преподавать английский язык. Вспоминая о своей педагогической работе, М. М. Морозов писал: «Этот путь в конце концов привел меня к любимому делу — шекспироведению». Специально шекспироведением М. М. Морозов начал заниматься примерно с 1928 года. С этого времени он стал все больше внимания уделять анализу шекспировских текстов в курсе английской литературы, который вел на английском языке.

Уже в те годы М. М. Морозов много работал над вопросами теории и практики перевода, издал специальное пособие «Техника перевода научной и технической литературы с английского на русский» (издание Института иностранных языков, Москва, 1932).

В тридцатых годах М. М. Морозов окончательно посвятил себя шекспироведению. Он изучает произведения великого английского писателя, участвует в их издании, помогает театрам, занятым постановками пьес Шекспира. В 1937 году М. М. Морозов возглавил Кабинет Шекспира и западноевропейского театра при Всероссийском театральном обществе. Под руководством М. М. Морозова Кабинет Шекспира вскоре стал центром изучения творчества писателя в СССР.

Основой успешной деятельности Кабинета было правильное понимание задач изучения творчества Шекспира в условиях советской действительности. Шекспироведы, объединенные вокруг Кабинета, видели в Шекспире прежде всего автора пьес, идущих на советской сцене. Не раз цитировал М. М. Морозов слова А. М. Горького, указавшие ему путь к правильному пониманию Шекспира: «...учитель, деятель, строитель нового мира и должен быть главным героем современной драмы. А для того, чтоб изобразить этого героя с должной силой и яркостью слова, нужно учиться писать пьесы у старых, непревзойденных мастеров этой литературной формы,

и больше всего у Шекспира» *. Невиданно широкая популярность Шекспира в СССР, постановки его произведений, осуществлявшиеся или готовившиеся в театрах республик нашей страны, выдвинули перед Кабинетом и его руководителем огромные и увлекательные задачи, раскрыли перед М. М. Морозовым новые горизонты. Он увидел неограниченные возможности применения своих знаний.

М. М. Морозов утверждал, что советский театр — глубокий комментатор Шекспира. Есть все основания предполагать, что ученый убедился в этом прежде всего на собственном опыте, разделяя с актерами и режиссерами радость проникновения в сущность шекспировского реализма, радость нового сценического воплощения великих замыслов писателя. Работа в Кабинете Шекспира, постоянная творческая связь с актерскими коллективами способствовали развитию шекспироведческих интересов М. М. Морозова. Отдавая все свои силы и знания любимому делу, М. М. Морозов и сам учился у советского актера и советского зрителя. С каждой новой постановкой он острее и разностороннее понимал творчество любимого писателя, находил в нем те глубины и оттенки, которых никогда не мог бы открыть, если бы его исследовательская деятельность не была связана со всей практикой советского театрального искусства.

М. М. Морозов развешивает широкую деятельность консультанта-шекспироведа, посещает города, где готовятся и осуществляются новые шекспировские постановки, принимает участие в диспутах и обсуждениях, помогает актерам и режиссерам полнее и ярче передать образы произведений великого писателя.

Так работал М. М. Морозов с коллективами ярославского, горьковского, воронежского театров, минского театра им. Янки Купалы, нескольких московских театров.

Выступления М. М. Морозова на обсуждениях шекспировских постановок и его лекции-консультации имели существенное значение для воспитания актеров, работавших над пьесами Шекспира. Здесь сказался опыт педагога-преподавателя английского языка. Знатор текстов, М. М. Морозов в ходе репетиций корректировал и дополнял переводы Шекспира, помогая актерам полнее использовать текст, раскрыть его неисчерпаемое словесное богатство.

Систематическое изучение шекспировских постановок, осуществлявшихся в советских театрах, отразилось в многочисленных рецензиях М. М. Морозова. В списке печатных трудов М. М. Морозова можно найти отзывы о постановках «Макбета», «Ромео и Джульетты», «Гамлета», «Отелло», «Укрощения строптивой», «Короля

* М. Горький, О литературе. Литературно-критические статьи, М. 1953, стр. 607.

Лира», «Цимбелина» и других пьес Шекспира. В ряде случаев М. М. Морозов рецензировал разные постановки одной и той же пьесы, тонко показывая своеобразие исполнения, раскрывая картину благородного соревнования советских актеров в создании шекспировских образов.

Под руководством М. М. Морозова, начиная с 1939 года, проходят десять шекспировских конференций, организованных Кабинетом Шекспира. Съезды советских шекспироведов происходили и в годы Великой Отечественной войны, демонстрируя успехи советской культуры.

Деятельность во Всероссийском театральном обществе М. М. Морозов сочетал с работой в Московском государственном университете, в институтах Академии наук СССР. В качестве автора и члена редколлегии М. М. Морозов участвует в первых двух выпусках истории английской литературы, подготовленных Институтом мировой литературы имени Горького. Сотрудничал он и в Институте истории искусств.

Осознавая задачи, стоявшие перед советским шекспироведением в годы Отечественной войны против германского фашизма, М. М. Морозов весной 1942 года на очередной шекспировской конференции, проведенной ВТО в Москве, выступил с докладом «О борьбе за гуманизм в творчестве Шекспира». Он указал на актуальное значение произведений Шекспира, являющихся оружием в борьбе против фашизма. Под знаком борьбы против фашистского варварства прошла и VII всесоюзная шекспировская конференция, состоявшаяся в 1944 году в Ереване, на которой М. М. Морозов выступил с докладом «Шекспир в Советском Союзе».

Конференция в Ереване была предвестием того нового подъема советского шекспироведения и нового периода сценической истории Шекспира в СССР, который начался после победы над фашистской Германией. Последнее пятилетие жизни М. М. Морозова было отдано неустанному изучению творчества любимого писателя, работе над его текстами и новыми постановками его пьес.

Наряду с изучением русского шекспироведения, М. М. Морозов использовал опыт прогрессивных зарубежных ученых. Ведя постоянную борьбу против фальсификации Шекспира, советский ученый с глубоким вниманием и уважением относился к подлинно научным изысканиям зарубежных шекспироведов в области изучения эпохи, стиля и языка Шекспира, в которых на конкретном материале разрабатываются вопросы народности творчества Шекспира, подчеркивается демократический характер его реализма.

Свое глубокое знание современного зарубежного театра М. М. Морозов использовал и для того, чтобы выступить с

рядом острых и убедительных статей, разоблачающих империалистическую реакцию, направленных против превращения театра за рубежом в средство пропаганды новой войны, в средство растления и одурманивания зрителя.

С 1950 года М. М. Морозов возглавил журнал «Новости» на английском языке, служащий благородному делу сотрудничества передовых сил культуры во всем мире. Смерть (апрель 1952 года) помешала ему закончить статью «Первое мая», предназначенную для майского номера «Новостей». В этой последней своей статье советский ученый обращался к английскому народу со словами дружбы, высказывал уверенность в том, что соединенные усилия народов мира преградят дорогу войне.

Вся тридцатилетняя деятельность М. М. Морозова — педагога, ученого, переводчика, критика — была проникнута живой любовью к нашей советской действительности, неиссякаемым интересом к ее достижениям, стремлением активно способствовать развитию советской культуры.

Работы М. М. Морозова, полные любви к Шекспиру, проникнутые чувством советского патриотизма, работы передового ученого вносят вклад в изучение биографии и творчества великого английского драматурга.

* * *

Историко-литературные и театроведческие интересы М. М. Морозова были очень разнообразны. Он занимался итальянским театром XVI века и переводческим наследием А. Н. Островского, пьесами Бернарда Шоу и Альфреда де Мюссе, советской драматургией и балладами о Робин Гуде. В работу над любой из этих тем он вносил присущую ему острую заинтересованность, свежесть восприятия. Но основным и постоянным кругом научных вопросов, в котором жил в течение четверти века ученый, было творчество Шекспира, понятое им в духе нашей советской эпохи. Наиболее значительные работы М. М. Морозова — «Комментарии к пьесам Шекспира» (1941), «Шекспир на советской сцене» (1947), «Шекспир» — книга в серии «Жизнь замечательных людей» (1947), как и десятки других работ, — посвящены творчеству великого английского драматурга.

Взгляды М. М. Морозова на творчество Шекспира, выраженные в его ранних статьях и рецензиях (самая ранняя из них — рецензия на один из новых советских переводов «Гамлета», 1937), складывались на том этапе развития советского литературоведения, когда оно, преодолевая пережитки вульгарно-социологических теорий, уверенно двигалось вперед, все глубже разрабатывая принципы марксистско-ленинской литературоведческой методологии,

Бурное развитие советского театра, расширение классического репертуара требовали разностороннего изучения творчества великих драматургов-классиков и, в частности, Шекспира. Появилось много новых постановок шекспировских пьес, много новых переводов. Интерес к Шекспиру в широких кругах советской общественности способствовал более глубокому и вместе с тем приближенному к жизни изучению творчества великого английского писателя.

Значительные успехи советского литературоведения сказались в работах тридцатых годов, посвященных зарубежным литературам эпохи Возрождения, а среди них — проблемам шекспироведения.

Советское шекспироведение значительно продвинулось за это время. Советские историки литературы впервые начали тогда глубоко изучать творчество Шекспира в свете высказываний о нем Маркса и Энгельса. Особенно значительным фактором в деле развития советского шекспироведения было опубликование переписки Маркса и Энгельса с Лассалем. Ценным вкладом в изучение творчества великого английского писателя явились последние работы А. В. Луначарского о Шекспире*.

В борьбе с ложным истолкованием Шекспира как писателя-аристократа (такие порочные взгляды на Шекспира высказывались и некоторыми советскими авторами) сложился взгляд на Шекспира как на великого прогрессивного писателя, связанного с передовыми общественными силами своего времени. Этот взгляд был изложен в книге А. А. Смирнова «Творчество Шекспира» (1934).

К работе А. А. Смирнова были близки по своим основным положениям статьи о Шекспире С. Д. Кржижановского, трактовка Шекспира в некоторых новых курсах и пособиях по истории зарубежных литератур и западноевропейского театра. Однако в трактовке творчества Шекспира сохранялись в некоторых случаях пережитки вульгарно-социологического подхода к произведениям великого английского драматурга: его все еще рассматривали как «буржуазного» гуманиста, анализировали его мировоззрение как «буржуазно» ограниченное. Но вскоре советская наука о литературе преодолела и это препятствие на пути к более правильному освещению творчества Шекспира.

М. М. Морозов примкнул к тем советским шекспироведам, которые стремились анализировать творчество великого писателя с учетом конкретно-исторических условий его развития, видели в произведениях Шекспира прежде всего правдивое и глубокое

* А. В. Луначарский, Бекон в окружении героев Шекспира, «Литературный критик», 1934, № 12.

отражение английской действительности его времени. Это сказалось в ранних работах М. М. Морозова — в статье «О жизни Шекспира» и ряде рецензий на шекспировские спектакли.

Стремление рассматривать творчество Шекспира в конкретных исторических условиях, анализировать его драмы в связи с состоянием английского общества современной писателю эпохи лежит в основе книги М. М. Морозова «Комментарии к Шекспиру». Она адресована прежде всего постановщикам и актерам шекспировских спектаклей, но за материалами комментариев к пьесам Шекспира чувствуется уже сложившаяся точка зрения Морозова на творчество великого английского писателя как на явление глубоко народное, живое именно своим демократизмом. В подготовке «Комментариев к Шекспиру» ученому немало помогла работа над редактированием отдельных пьес Шекспира на английском языке и составлению комментариев к ним. Объяснение шекспировских реалий, которое дано в этих изданиях, тесно связано с книгой «Комментарии к Шекспиру». Так в этой первой шекспироведческой книге М. М. Морозова соединился его опыт театроведа и знатока английского языка, старавшегося помочь советскому студенчеству правильно и глубоко понять текст пьес Шекспира.

Важной особенностью подхода М. М. Морозова к творчеству Шекспира было глубокое внимание к языку писателя. Надо сказать, что русские исследователи Шекспира долго не уделяли этому вопросу должного внимания.

В 1939 году появилась первая статья М. М. Морозова, посвященная этой теме, «Слово Шекспира»*, наметившая программу изучения языка и стиля Шекспира. М. М. Морозов попытался осуществить ее в ряде дальнейших своих работ, наиболее значительная из которых «Язык и стиль Шекспира»**. В отличие от буржуазных филологов, пытавшихся рассматривать язык и стиль Шекспира в отрыве от содержания его произведений, М. М. Морозов уже в те годы выдвигал требование изучать язык писателя как арсенал важнейших художественных средств, выбор которых определяется направленностью произведения, его идейной сущностью.

Внимание к стилю великого английского писателя, подкрепленное прекрасным знанием языка и специальной филологической подготовкой, помогло М. М. Морозову найти путь к раскрытию многих существенных сторон реализма Шекспира, выступить с авторитетными статьями о новых советских переводах произведений Шекспира. Борясь за точную и художественно яркую передачу

* «Советское искусство», 21 апреля 1939 г., № 40.

** Сб. «Из истории английского реализма», АН СССР, М. 1941.

текстов Шекспира, М. М. Морозов осуждал попытки модернизировать Шекспира, ввести в русский текст черты, чуждые писателю.

К сожалению, не во всех своих рецензиях на переводы пьес Шекспира М. М. Морозов проявлял достаточную взыскательность. Так, например, его оценка переводов, принадлежащих Б. Пастернаку, больше помогла бы переводчику, если бы содержала в себе более точный и последовательный анализ перевода в сравнении с текстом.

Свой взгляд на задачи, стоящие перед советским переводчиком, ученый обосновал требованиями советского читателя, что очень характерно для всей деятельности М. М. Морозова, всегда внимательно прислушивавшегося к мнению тех, для кого он работал. «Советский читатель, — писал М. М. Морозов, — требует, чтобы переводчик не просто пересказывал, как толмач, переводимого поэта, но раскрывал бы идейную направленность его творчества, его историческое и национальное своеобразие, его художественный стиль».

Этими требованиями М. М. Морозов неизменно руководствовался в своих переводах из Шекспира. Перевод «Виндзорских насмешниц»*, принадлежащий М. М. Морозову и С. Я. Маршаку, — успех двух выдающихся знатоков Шекспира, двух переводчиков, придерживающихся общего взгляда на задачи художественного перевода.

Как уже говорилось, изучение произведений Шекспира было для М. М. Морозова неразрывно связано с его деятельностью в области советского театра. Кроме целого ряда театральных рецензий на шекспировские пьесы, среди которых многие представляют значительный интерес для истории советского театра, в 1939 году вышла книга «Мастера театра в образах Шекспира», подготовленная под редакцией М. М. Морозова. Она до сих пор пользуется заслуженной известностью как сборник материалов, важных для изучения постановок Шекспира в СССР.

В годы войны М. М. Морозов закончил главу о Шекспире, предназначенную для истории английской литературы, выпускаемой Институтом мировой литературы Академии наук им. Горького**. Сильной стороной этой работы М. М. Морозова было преодоление вульгарно-социологических пережитков в трактовке творчества Шекспира.

В целом глава о Шекспире была ценным обобщением работы советских шекспироведов и прежде всего обобщением исследований самого М. М. Морозова, сделанных им к концу тридцатых годов.

* Вильям Шекспир. Виндзорские насмешницы, перевод С. Маршака и М. Морозова, изд.: «Искусство», М. 1951.

** «История английской литературы», АН СССР, т. 1, вып. II, М. 1945.

В ней М. М. Морозов говорит о народности Шекспира, затрагивая важнейшую проблему изучения творчества писателя, над решением которой он успешно работал в дальнейшем. Однако в главе не было теоретического рассмотрения особенностей реализма эпохи Возрождения, не был поставлен вопрос о своеобразии реализма Шекспира; анализ произведений великого английского писателя иногда подменялся эффектным пересказом.

При сравнении с последующими работами М. М. Морозова, посвященными творчеству Шекспира в целом (книги «Шекспир», «Шекспир на советской сцене», вступительная статья к однотомнику Шекспира, Детгиз, 1951), читатель видит, как настойчиво и упорно трудился советский шекспировед, углубляя свою оценку творчества Шекспира. В книге «Шекспир» и в предисловии к однотомнику Шекспира М. М. Морозов дал более полное и историческое исследование о национальных корнях творчества Шекспира, подчеркнул его связь с народным творчеством, глубже раскрыл творческую эволюцию великого английского писателя.

Книга «Шекспир», вышедшая в издательстве «Молодая гвардия», является одной из самых удачных работ М. М. Морозова. Свой опыт ученого, свои ценные наблюдения над творчеством любимого писателя, свои огромные знания в области шекспироведения М. М. Морозов изложил в форме простого и увлекательного рассказа о жизни и произведениях писателя, о его эпохе. Биография Шекспира, любовно написанная Морозовым, свидетельствует о значительном художественном таланте рассказчика, которым обладал ученый. Это по существу повесть о Шекспире, выгодно отличающаяся от других попыток такого рода.

В этой книге сказалась важная особенность, присущая шекспироведческим исследованиям М. М. Морозова в целом. Он был крупнейшим знатоком шекспировских реалий, стремился к полному проникновению в материальные и духовные условия жизни шекспировской Англии. Многолетняя вдумчивая работа комментатора подсказывала ему множество ценных наблюдений над поведением шекспировских персонажей, над сложными ситуациями драм Шекспира.

Повествуя о жизни великого английского писателя, о его эпохе и его деятельности, М. М. Морозов с особой убедительностью и живостью сумел ввести читателя в шекспировский мир, раскрыть его неповторимое историческое своеобразие.

Значителен вклад, сделанный М. М. Морозовым в развитие русского шекспироведения. Опираясь на лучшие его традиции, М. М. Морозов внес немало нового в истолкование творчества великого драматурга. Изучив народные истоки его искусства, он глубже и под-

робнее других шекспироведов показал теснейшую связь реализма Шекспира с народным творчеством. В связи с этим обогатилось и конкретизировалось представление о гуманизме Шекспира — великого национального английского писателя.

Больше чем кто-либо из советских шекспироведов сделал М. М. Морозов для изучения языка писателя. Вдумчивый комментатор Шекспира, он по-новому прочел произведения великого англичанина и помог читателю, актеру и литературоведу увидеть такие стороны реализма Шекспира, которые до того оставались в тени. Это относится, например, к характеристике Отелло, данной в комментариях издания, подготовленного М. М. Морозовым, к анализу «Гамлета», намеченному в статье «Белинский о Шекспире», и ко многим другим страницам работ М. М. Морозова.

Далеко не все шекспироведческие работы М. М. Морозова включены в сборник. Те, что выбраны для данного издания, наиболее полно характеризуют общее направление исследовательской деятельности М. М. Морозова, содержат в себе наиболее ценные результаты его многолетнего труда.

Статья «Вильям Шекспир», открывающая сборник, является полным выражением взглядов М. М. Морозова на творчество Шекспира в целом. Опираясь на опыт послевоенного советского литературоведения, учитывая его новые достижения, ученый раскрывает творчество Шекспира как явление глубоко народное, принадлежащее передовым силам английского общества, передовой человеческой культуре. Эта статья — как бы итог, к которому пришел литературовед в пору своей научной зрелости. Вместе с тем в ней следовало бы больше сказать об антикапиталистической тенденции, которая заложена в лучших произведениях Шекспира. Народность великого английского драматурга не только в той силе, с которой он выступал против феодальной реакции, но и в его все более резкой критике неуклонно растущей власти золота.

Ни в этой статье, ни в других работах М. М. Морозов не успел до конца обобщить свои очень важные наблюдения над творческим методом Шекспира. Вполне прав шекспировед, когда он говорит о реализме Шекспира. Но каковы были философские основы эстетики Шекспира? В чем исторические особенности реализма Шекспира, как творческого метода, возникшего на определенном этапе развития общества, как категории изменяющейся, исторической?

Конечно, М. М. Морозову при его эрудиции удалось бы решить все эти немаловажные вопросы об исторической специфике реализма Шекспира, как об определенном этапе развития реалистического искусства. О том, что он действительно работал именно в этом на-

правлении, свидетельствует статья «О динамике созданных Шекспиром образов», впервые публикуемая в сборнике. М. М. Морозов на основании анализа ряда драм показывает, как изменяются образы Шекспира в ходе действия, как Шекспир открывает великий закон реалистического искусства, требующий изображения живых людей в динамике, в развитии.

Убедившись в этом, исследователь мог бы прийти к другому важному выводу: изменение образов, динамика их развития у Шекспира определяется воздействием общественных сил и ситуаций. Сложное развитие образа Гамлета происходит под давлением борьбы с придворной камарильей, он отвечает ударом на удар. Под влиянием общественных сил резко меняется характер Лира; порвав свою связь с родным народом, с родным городом, Кориолан из героя становится предателем, к которому враждебно относятся даже те, кому он служит.

Вместе с тем, остро ощущая противоречия современности и отражая их в своих произведениях, Шекспира, как писателя XVI века, не мог мыслить последовательно-исторически. Объективно достигнутый в его пьесах историзм — великая догадка, гениальное прозрение, выражение стихийного материализма Шекспира.

Особенности английского общественного развития того времени сделали возможным именно в Англии появление художника, шагнувшего далеко вперед, обогнавшего реализм писателей XVII—XVIII веков, во многом скованный рационалистическими предрассудками, просветительскими иллюзиями и метафизичностью просветительского материализма XVIII века. В силу этого великие эстетические открытия, сделанные Шекспиром, были непонятны большинству писателей XVII—XVIII веков и стали понятными реалистам XIX века.

Но если в трудах М. М. Морозова и не решена всесторонняя теоретическая проблема шекспировского реализма, то советские шекспироведы, которые занимаются этим вопросом, найдут в них много ценных материалов и оригинальных наблюдений. Эти материалы содержатся в названной выше работе «О динамике созданных Шекспиром образов» и в двух статьях о языке Шекспира, которые вошли в наш сборник, — «Метафоры Шекспира как выражение характеров действующих лиц» и «Язык и стиль Шекспира».

Обе эти работы ценны прежде всего как наблюдения исследователя-литературоведа над языком и образами драматурга. Обе работы являются этюдами, сделанными знатоком Шекспира и содержащими в себе много метких и правильных мыслей. Вместе с тем в обеих работах есть места спорные. Затрагивая важные вопросы, ставя их глубоко, автор не всегда отвечает на них. Так, например, сложилось ли искусство индивидуализации персонажа по-

средством речи уже в ранних произведениях Шекспира, или развивалось по мере его творческой эволюции? Обладают ли народные персонажи пьес Шекспира индивидуализированной речью или это достояние основных героев трагедий Шекспира? Присуще ли искусство индивидуализации только трагедиям Шекспира, или оно распространяется и на комедии? На эти вопросы автор ответить не успел, хотя обе названные работы свидетельствуют, насколько плодотворно было избранное М. М. Морозовым направление его исследования.

Статья «Язык и стиль Шекспира» дает совершенно конкретное представление о языке Шекспира, заполняет большим реальным материалом содержание понятий «простота», «народность», «ясность» языка Шекспира, подводит основу под отвлеченные утверждения о богатстве эпитетов у Шекспира и разнообразии его лексики. Эта работа помогает определить место Шекспира в борьбе за развитие общенародного английского языка, показывает, что Шекспир — знаток народного языка и его колоссальных лексических богатств.

Статьи о динамике образов Шекспира, о метафоре как средстве характеристики, о языке и стиле Шекспира должны рассматриваться как заметки советского шекспироведа, как фрагменты его большой незаконченной работы, сохраняющие определенное практическое значение и в наши дни.

К числу таких фрагментов большой работы о Шекспире, которую так и не успел написать М. М. Морозов, надо отнести и статью о сонетах Шекспира в переводах С. Маршака.

Сонеты Шекспира менее изучены, чем его драматургия. Совершенно недостаточно освещены они в русском шекспироведении. Поэтому небольшая работа М. М. Морозова представляет особый интерес. Ученый показал в своей статье реалистическую сущность сонетов Шекспира, постарался помочь читателю увидеть в них личность поэта, почувствовать непосредственную прелесть глубокой шекспировской лирики, ее философское содержание.

Анализ сонетов Шекспира, как и анализ других его произведений, в работах М. М. Морозова отличается точностью и конкретностью в силу особого внимания исследователя к языку писателя. Опыт М. М. Морозова-шекспироведа показывает, что путь к полному и разностороннему пониманию писателя лежит через изучение его языка, через кропотливую работу над стилем.

Статьи М. М. Морозова об Островском — переводчике Шекспира — и о Белинском как авторе ряда работ о Шекспире отражают глубокую любовь М. М. Морозова к русской культуре, его гордость за нее. М. М. Морозов, сам опытный переводчик, показал, с каким блеском передан текст Шекспира в переводе Островского — великого русского драматурга, изучением которого

М. М. Морозов специально занимался. Разбор переводов Островского показывает мастерство Островского переводчика, передавшего шекспировский текст во всей его силе. Вместе с тем статья поучительна для тех советских литературоведов, которые должны будут взяться за интересное и благородное дело изучения переводческого мастерства русских писателей и поэтов. Работы вроде небольшой статьи М. М. Морозова у нас еще сравнительно редки. Но для развития искусства советских переводчиков и для изучения истории русской литературы исследование переводов, сделанных классиками русской литературы, принесет большую пользу.

Статья «Белинский о Шекспире» захватывает читателя широкой картиной шекспироведческих интересов великого русского критика, смело ставит вопрос о новаторстве Белинского в трактовке Гамлета, удачно соединяет анализ высказываний Белинского о Шекспире с изучением взглядов Белинского на современный ему русский театр.

С полным основанием М. М. Морозов указывает на неумирающее значение высказываний Белинского о Шекспире. Собирая и рассматривая мысли Белинского о Шекспире, характеристики шекспировских драм и персонажей в работах критика, М. М. Морозов обращает внимание актера на ценность замечаний Белинского о Шекспире для постановок шекспировских пьес, для трактовки шекспировских образов. В статье дано представление о глубине и поразительном разнообразии наблюдений Белинского над драматургией Шекспира, над мировоззрением и эстетикой писателя. М. М. Морозову удалось передать в своей работе обаяние и смелость мысли Белинского, присущую великому критику силу прозрения и обобщений.

Совершенно правильно основное положение статьи, утверждающее, что Белинский видел в Шекспире прежде всего писателя-реалиста и боролся за такое понимание Шекспира против реакционно-романтической критики, фальсифицировавшей Шекспира.

Большая работа М. М. Морозова «Шекспир на советской сцене» представляет в сборнике его театроведческие интересы. Эта работа М. М. Морозова, проникнутая гордостью за достижения советской театральной культуры, не только дает богатейший исторический материал, не только повествует об истории освоения шекспировского репертуара на советской сцене, но и раскрывает величественную картину роста культуры советских народов, национальной по форме, социалистической по содержанию.

М. М. Морозов показал всенародный масштаб популярности Шекспира в Советском Союзе, в самых общих чертах подвел первый итог тридцатилетней истории Шекспира на советской сцене.

Мастёрство изложения, присущее Морозову, помогло ему в ряде мест дать яркую характеристику красок спектакля, сохранить его внешний колорит. Начатая в этом очерке работа ждет своего продолжателя: пора вести дальше летопись шекспировских постановок в СССР, пора начать и более глубокую обобщающую работу о Шекспире на советской сцене.

Шекспировские материалы сборника заключаются переводами трагедий Шекспира «Отелло» и «Гамлет», сделанными М. М. Морозовым. В конце сороковых годов, в расцвете своих творческих сил, он взялся за трудное дело перевода произведений любимого писателя.

Переводы М. М. Морозова сделаны в прозе. Они не претендуют на полную передачу художественных особенностей текста Шекспира, так как стихи, переведенные прозой, конечно, не дают полного представления о художественной ценности подлинника.

Но переводы стихов или стихотворных драматических произведений, сделанные в прозе, дело нужное и полезное, когда это касается такого сложного и глубокого писателя, как Шекспир. При всей точности лучших стихотворных переводов поэт-переводчик иногда в силу того или иного соображения отступает от текста. Такой требовательный знаток переводческого мастерства, как Пушкин, одобрительно отзывался о переводах, сделанных в прозе.

М. М. Морозов стремится к максимально полному и безукоризненно точному переводу текста Шекспира. Такие переводы — клад для актера и режиссера, работающих над текстом трагедии. Они помогают глубже, непосредственнее понять подлинник, ощутить его на родном языке. Переводы М. М. Морозова, сделанные с любовью и глубоким знанием обоих языков, ценны и для переводчиков — как опыт мастера.

Литературоведческие интересы М. М. Морозова не ограничивались Шекспиром. Он потому смог так глубоко понять Шекспира, что видел его место в развитии всей английской литературы. Кристофер Марло, Флетчер, блестящий комедиограф XVIII века Шеридан и великий народный поэт Бернс, Китс, Диккенс, Б. Шоу — вот далеко не полный список классиков английской литературы, которым посвящены отдельные статьи и рецензии М. М. Морозова. Он знал английскую литературу во всей сложности и противоречивости ее развития, со всеми ее национальными особенностями.

В сборник вошли статьи М. М. Морозова о тех произведениях английской литературы и о тех ее авторах, о которых у нас мало специальных работ и которые вместе с тем популярны в СССР.

Кто из советских людей не знает о Робин Гуде? Выпуская в свое время перевод «Баллад о Робин Гуде», Горький снабдил это

небольшое издание собственной вступительной статьей, в которой разъяснял значение благородного образа Робин Гуда — народного героя, народного заступника*.

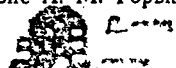
Статья М. М. Морозова дает немало ценных сведений относительно баллад о Робин Гуде. Указывая на их самостоятельную художественную ценность, она отмечает и их значение для Шекспира: одной из заслуг шекспировских статей М. М. Морозова было постоянное внимание к робингудовской, народной теме в драмах Шекспира.

Бесспорное достоинство небольшой статьи о Робин Гуде в том, что автору удалось показать своеобразие национального колорита английской баллады, передать ее художественные особенности.

Талантливо и ярко написана статья о гениальном предшественнике Шекспира — Кристофере Марло, замечательном английском поэте и драматурге. С увлечением обрисован в ней образ этого писателя-бунтаря, убитого в полном расцвете дарования сыщиками королевы Елизаветы. Раскрывая прогрессивное значение драматургии Марло, рассказывая его собственную драму, М. М. Морозов отбрасывает порочное истолкование творчества Марло, согласно которому этот талантливый поэт был якобы пьяным шалопаем, подозрительным субъектом. Подобная трактовка усердно насаждается реакционным буржуазным литературоведением. Статья М. М. Морозова решительно противостоит попыткам очернить Марло. Однако в ней недостаточно рассмотрены противоречия в творчестве этого сложного писателя. Бунтарский индивидуализм Марло, толкавший его на создание резких и сильных произведений, направленных против феодальной реакции, вместе с тем существенно ограничил возможности талантливого поэта; об этом говорит одиночество его героев, отсутствие в трагедии Марло народных образов, которые так замечательно углубляют социальный характер драматургии Шекспира.

Статьи о Робин Гуде и Марло все время возвращают читателя к вопросам изучения Шекспира. Но это вполне закономерно. Появление шекспироведческой проблематики в обеих статьях, непосредственно к Шекспиру не относящихся, свидетельствует о том, что М. М. Морозов обладал определенной системой взглядов на английскую литературу, определенной концепцией. Он рассматривал английскую литературу средних веков и эпохи Возрождения в ее движении к Шекспиру, к шекспировскому реализму, как высшему достижению национальной английской литературы на данном этапе ее развития.

* «Баллады о Робин Гуде». Предисловие А. М. Горького, изд. «Всемирная литература», П. 1919.



Одна из лучших литературно-критических статей М. М. Морозова — статья о Р. Бернсе, опубликованная как предисловие к переводам С. Маршака. В этой работе М. М. Морозову удалось в полной мере раскрыть значение поэзии Бернса и показать ее неумирающую ценность.

Статья о Бернсе примечательна своим боевым характером. Часть этой статьи М. М. Морозов посвятил выступлению против клеветников Бернса, против буржуазных литературоведов, фальсифицировавших творчество поэта, пытавшихся преуменьшить его значение в развитии английской поэзии.

Статьи М. М. Морозова об английской поэзии, о Шекспире были не только выступлением литературоведа, пишущего о поэтах, но имели и практическое значение.

М. М. Морозов часто останавливается в них на одной из любимых своих тем — на вопросах поэтического перевода, высказывает ценные суждения и замечания, относящиеся к технике перевода, помогающие молодым переводчикам учесть и осознать опыт советских мастеров перевода.

Работы М. М. Морозова, посвященные вопросам литературы и театра, создавались в течение тридцатых — сороковых годов и отражают особенности этого этапа развития нашего литературоведения с его достижениями и недостатками. Нельзя не отметить, что М. М. Морозов неустанно двигался вперед, стремился осмыслить в своих работах обогащавшийся опыт нашей науки, нашего искусства, не удовлетворялся достигнутым. Рассмотренные в хронологической последовательности, его работы являют яркую картину научного развития, показывают совершенствование методов научного анализа.

В течение всей своей научной деятельности М. М. Морозов упорно и настойчиво овладевал новыми и новыми знаниями, расширявшими его кругозор специалиста-шекспироведа. Накопленными материалами он делился щедро, стремясь передать их в простой, широко доступной форме.

Надо надеяться, что сборник трудов М. М. Морозова будет полезен самым широким читательским кругам.

Р. М. Самарин

СТАТЬИ

ВИЛЬЯМ ШЕКСПИР

Вильям Шекспир родился 23 апреля 1564 года в маленьком городке Стрэтфорд на реке Эвон, находящемся в центральной части Англии, в графстве Уорикшир. Отец будущего драматурга и поэта был довольно зажиточным горожанином: он торговал шерстью, кожами, мясом, зерном, владел несколькими домами в Стрэтфорде и одно время был ольдерменом (городским советником), а потом и городским головой Стрэтфорда, насчитывавшего тогда около двух тысяч жителей. В комедии «Виндзорские насмешницы» Шекспир описал как раз ту среду провинциальных горожан, из которой он сам вышел.

Шекспир учился в местной «грамматической школе», в которой преподавался главным образом латинский язык. Школьники знакомились также с греческим языком и с основами средневековой схоластической логики и риторики. Шекспиру не удалось закончить школу: отец его разорился, и будущему драматургу (ему тогда еще не было и шестнадцати лет) пришлось самому зарабатывать на хлеб. Согласно одному преданию, он поступил к торговцу мясом, согласно другому — репетитором в сельскую школу.

Шекспир женился в молодые годы на дочери фермера. Но вскоре ему пришлось бежать из Стрэтфорда, спасаясь, как гласит предание, от гнева крупного местного помещика, сэра Томаса Люси: Шекспир будто бы тайком охотился на оленей в заповеднике, принадлежавшем сэру Томасу, а также осмелял сэра Томаса в сатирической балладе, за что разгневанный помещик приказал своим

слугам подвергнуть юного поэта телесному наказанию. «Он вынужден был скрываться в Лондоне», — писал первый биограф Шекспира, Николас Роу, в 1709 году.

Попав в Лондон (это было приблизительно в 1585 году), Шекспир, согласно преданию, сначала зарабатывал на жизнь тем, что присматривал за лошадьми приезжавших в театр джентльменов (другие варианты предания также сходятся на том, что он сначала занимал самые низшие должности в театре). Первое упоминание о Шекспире в печати относится к 1592 году, когда был опубликован памфлет драматурга Роберта Грина. В этом памфлете Грин резко нападает на Шекспира, с презрением упоминая о том, что Шекспир занимается актерским ремеслом, и называя его «высочкой», «грубым простолюдином», который соперничает в области драматургии с «изысканными умами» своего времени и украшает себя похищенными у них «павлиньими перьями». Из памфлета Грина ясно, что уже к 1592 году Шекспир стал не только актером, но и драматургом. Как это обычно тогда бывало, он, вероятно, начал с переделки чужих пьес при их возобновлении на сцене. Возможно, что он уже создал и ряд самостоятельных драматических произведений, которые не сохранились. Из пьес, написанных в Лондоне в те годы, до нас дошло меньше одной трети.

Одна из ранних пьес Шекспира, «Комедия ошибок» (написанная, согласно новейшим исследованиям, примерно в 1588 году — на несколько лет раньше, чем предполагали прежде), проникнута традициями так называемой «школьной драмы» XVI века. Последняя создавалась в стенах университетов и школ; авторами ее обычно бывали профессора и преподаватели, исполнителями — студенты и школьники. Первое дошедшее до нас упоминание о «Комедии ошибок» относится к поставленному в 1594 году любительскому спектаклю студентов одной из лондонских юридических академий. Все это позволяет предположить, что уже в первые годы своего пребывания в Лондоне Шекспир сблизился со студенческими кругами. Эта близость, продолжалась, повидимому, и впоследствии. На титульном листе первого издания «Гамлета» (1603) сказано, что эта пьеса исполнялась «также в университетах Оксфордском и Кембриджском». В университетах, однако, выступления профессио-

нальных актеров были запрещены законом. Следовательно, «Гамлета» исполняли студенты, располагавшие рукописью трагедии до ее напечатания. Студенчество того времени — вот, повидимому, среда, содействовавшая уроженцу Стрэтфорда в усвоении передовой культуры своего времени, без которой, конечно, немислимо было бы все дальнейшее его творчество.

Еще до 1592 года Шекспир стал вхож во дворец графа Саутгемптона, любителя театральных представлений, которому Шекспир посвятил свои поэмы «Венера и Адонис» и «Лукреция», написанные в начале девяностых годов. В этом дворце, украшенном произведениями искусства Ренессанса, Шекспир мог видеть картины итальянских живописцев и слушать итальянскую музыку. Напомним, что о любви Шекспира к живописи и в особенности к музыке говорят многие строки его произведений. Уже, вероятно, в те ранние годы своего творчества Шекспир стал писать сонеты (сонет в ту эпоху был широко распространенной формой лирической поэзии) *. Шекспир писал сонеты «для круга близких друзей», как замечает современник. Кто были эти близкие друзья, нам неизвестно. Они, конечно, не принадлежали к знати. Типично, например, что в переписке графа Саутгемптона нет упоминания о Шекспире. Но что для этого вельможи значил скромный актер, начинающий поэт и сочинитель пьес! Он терялся в пестрой толпе посетителей дворца.

Итак, Шекспир одновременно начал свою творческую деятельность и как актер, и как драматург, и как поэт — автор сонетов и двух упомянутых нами поэм.

На актерском поприще Шекспир достиг немногого. К самым значительным из сыгранных им ролей принадлежали Призрак в «Гамлете» и старый слуга Адам в комедии «Как вам это понравится» — роли более чем второстепенные. Но как драматург он оказался настолько нужным театру, что в 1599 году, когда та труппа, к которой принадлежал Шекспир, построила крупнейший в Лондоне театр «Глобус», Шекспир был принят в число его пайщиков. Бытовые подробности жизни Шекспира мало нам известны. Так, например, лишь в начале теку-

* Новейшие исследователи относят некоторые сонеты Шекспира к 1589 г., еще раз, таким образом, подтверждая, что Шекспир начал писать сонеты (впервые изданные отдельной книжкой в 1609 г.) значительно раньше, чем до сих пор предполагали.

шего века удалось установить, что в 1604 году (то есть в период расцвета своего творчества, в тот самый год, когда был написан «Отелло») Шекспир снимал комнату у парикмахера. Он жил, повидимому, в самых скромных условиях.

Все свои силы Шекспир отдал театру и провел жизнь в упорном труде. Недаром «трудолюбивым» называет его современник. Он писал пьесы, руководил репетициями (авторы обычно принимали участие в руководстве репетициями), сам выступал на сцене. Читал он, несомненно, очень много. Иногда вся труппа отправлялась в турне по провинции, выступала в придорожных гостиницах и в аристократических замках, подобно тем актерам, с которыми мы встречаемся в «Гамлете». Приблизительно в 1612 году Шекспир покинул Лондон и переселился в свой родной Стрэтфорд, где прожил последние годы в уединении и где умер 23 апреля 1616 года. В своем завещании он оставил деньги на покупку колец, эмблемы дружбы и памяти, первому актеру своей труппы Ричарду Бербеджу (исполнителю ролей Ричарда III, Гамлета, Отелло, Лира, а также, вероятно, Макбета) и своим товарищам по сцене Хемингу и Конделлу, которые через семь лет после смерти Шекспира издали первое собрание его пьес. Шекспир похоронен в Стрэтфорде.

«Читайте его снова и снова!» — писали, обращаясь к читателям, Хеминг и Конделл в предисловии к первому собранию пьес Шекспира (1623). Эти актеры, конечно, высоко его ценили. В том же издании помещено стихотворение драматурга и поэта Бена Джонсона, посвященное памяти Шекспира. Бен Джонсон называет Шекспира «душой своего века», а также говорит о том, что он «принадлежит не одному веку, но всем временам». Несмотря на эти отдельные оценки, Шекспир еще далеко не был знаменитым и широко известным писателем. Слава его начала расти лишь в конце XVII века.

Если о жизни Шекспира известно немного, то еще меньше известно о жизни подавляющего большинства современных ему драматургов. Это объясняется тем, что драматурги занимали в то время незаметное общественное положение. Сочинительство пьес не считалось настоящим искусством. Характерно, например, что когда Бен Джонсон в собрании своих пьес назвал их «произведениями», это вызвало колкие насмешки со всех сто-

рон, в том числе и со стороны самих драматургов. На сочинительство пьес смотрели как на внутреннее, чисто профессиональное дело театра. Хотя пьесы Шекспира и пользовались огромным успехом у зрителей, никто особенно не интересовался личностью автора (что же касается поэм и сонетов Шекспира, то при его жизни они не получили настоящего признания). И, наконец, важно помнить следующее. В Лондоне существовало тогда два рода театров: «частные» и «публичные», переводя точнее — «закрытые» и «общедоступные». В первые ходила более избранная публика, подмостки «общедоступных» театров с трех сторон обступала густая толпа зрителей из простого народа. Творчество Шекспира в основном связано с «общедоступными» театрами (к которым принадлежал и «Глобус»). Ученые знатоки литературы смотрели на «общедоступные» театры не без оттенка высокомерного презрения, и постоянный драматург этих театров был в их глазах личностью, не заслуживающей особенного внимания.

Скудость биографических сведений явилась благоприятным обстоятельством для возникновения сенсационных «теорий», отрицающих авторство Шекспира. Прославленные произведения приписывают то философу и государственному деятелю Фрэнсису Бекону (1561—1626), то кому-нибудь из аристократических театральных завсегдатаев того времени — графам Ретленду, Дерби или Оксфорду. Все эти «теории», созданные любителями сенсаций, не имеют ни малейшего основания. О Шекспире все же сохранился ряд высказываний его современников (хотя бы того же Бена Джонсона), и ни один из них не обмолвился о какой-либо «тайне». Никто не высказал и тени сомнения позднее, когда долго была жива память о Шекспире в актерской среде, особенно им гордившейся. Ни актер Томас Беттертон, знаменитый исполнитель Гамлета, впервые собравший в конце XVII века биографические сведения о Шекспире, ни первый биограф Шекспира, Николас Роу, не сомневались в его авторстве. Существенен и следующий факт. Обычно принято считать, что до нас не дошли авторские рукописи Шекспира, как, впрочем, и авторские рукописи большинства современных ему драматургов. Однако сохранилась рукопись (не копия, а безусловно авторская рукопись с исправлениями и поправками) пьесы, озаглавленной

«Сэр Томас Мор» и относящейся приблизительно к 1600 году. В этой рукописи имеются отдельные фрагменты, написанные разными авторами. По языку и стилю один из этих кратких фрагментов чрезвычайно напоминает Шекспира. Также и почерк (на этом начинает сходиться все большее число специалистов по исследованию почерков) чрезвычайно похож на сохранившиеся автографы Шекспира (подписи под завещанием и другими документами). «Теории», отрицающие авторство Шекспира, лопаются, как мыльные пузыри, и попрежнему перед нами остается скупая в деталях, но единственно достоверная картина скромной и с внешней стороны малозаметной жизни великого уроженца Стрэтфорда.

Шекспир жил в эпоху, отмеченную глубокими экономическими и общественными сдвигами. Основы старого, феодального мира, в течение веков казавшиеся нерушимыми и навсегда установленными, начали подтачиваться новыми, капиталистическими отношениями. В XVI веке Англия вступила на путь капиталистического развития. Если еще в предшествующее столетие страна жила почти исключительно натуральным хозяйством, то в эпоху так называемого «первоначального накопления» * стала быстро развиваться торговля не только внутри страны, но и с заморскими странами. Основным предметом вывоза из Англии была шерсть. Поняв выгоду торговли шерстью, крупные землевладельцы захватывали общинные пахотные земли, огораживали их и превращали в пастбища для своих овец. Они сгоняли крестьян с земли, и страна наводнилась нищим и бездомным людом. «Овцы,— пишет в своем известном романе «Утопия» английский писатель XVI века Томас Мор,—обычно кроткие, довольствовавшиеся очень немногим, теперь стали настолько прожорливыми и свирепыми, что поедают даже людей, разрушают и опустошают нивы, дома и города». Жестокое законы против бродяжничества (за бродяжничество били кнутом и клеймили, уличенных вторично в бродяжничестве вешали) ни к чему не приводили: «...этот поставленный вне закона пролетариат поглощался развивающейся мануфактурой далеко не с такой быстротой, с какой он появлялся на свет» **. И обездоленные люди

* К. Маркс, Капитал, т. 1, стр. 718.

** К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XVII, стр. 802—803.

«массами превращались в нищих, разбойников, бродяг — частью добровольно, в большинстве случаев под давлением необходимости» *. Вспомним Лира, который, бродя по мрачной степи, думает о «бездомных, нагих горемыках» (акт III, сцена 4). Закон существовал не для этих горемык.

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

говорит Лир (акт IV, сцена 6).

Народные массы не раз восставали против своих угнетателей. Из восстаний, происшедших при жизни Шекспира, крупнейшее вспыхнуло в 1607 году и охватило значительную часть центральной Англии. Восставшие были не только плохо вооружены — им не хватало топоров и заступов, чтобы сносить ограды и засыпать канавы, которыми были отделены пастбища, принадлежавшие крупным землевладельцам. Эти народные восстания подавлялись с беспощадной жестокостью. Англия эпохи Шекспира была покрыта плахами и виселицами.

Эпоха первоначального накопления в изобилии породила хищных авантюристов, готовых на любое преступление ради личной своей выгоды. Таковы, например, Яго в «Отелло» и Эдмунд в «Короле Лире». В шекспировской пьесе «Перикл» один рыбак спрашивает другого: «Как живут рыбы в море?» — «Да так же, — отвечает тот, — как люди на земле: большие пожирают малых. Наши скупые богачи подобны китам, которые резвятся и играют, гоня перед собой мелких рыбешек, а затем пожирают их всех разом. Такие, слышал я, живут на суше киты, которые только и делают, что разевают пасти, пока не сожрут весь приход вместе с церковью, колокольной, колоколами и прочим» (акт II, сцена 1).

Напомним, наконец, знаменитый 66-й сонет Шекспира:

Зову я смерть. Мне видеть нестерпим
Достоинство, что просит подаянья,
Над простотой глумящуюся ложь,
Ничтожество в роскошном одеянье,
И совершенству ложный приговор,

* К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XVII, стр. 803.

И девственность, поруганную грубо,
И неуместной почести позор,
И мощь в плену у немощи беззубой,
И прямоту, что глупостью слывет,
И глупость в маске мудреца, пророка,
И вдохновения зажатый рот,
И праведность на службе у порока.
Все мерзостно, что вижу я вокруг,
Но жаль тебя покинуть, милый друг! *

Нужно помнить об этой жестокой эпохе, чтобы понять ту трагическую атмосферу, которой овеяны, например, «Гамлет», «Король Лир», «Макбет», а также многие произведения современников Шекспира.

Описываемая нами эпоха отмечена появлением на арене истории растущей буржуазии и нового дворянства, содействовавших укреплению королевской власти. Последняя, таким образом, в XVI веке опиралась на молодые, растущие общественные силы, королевская власть политически объединяла страну как в борьбе с внешними врагами — прежде всего с могущественной Испанией, — так и с внутренними реакционными силами, мечтавшими вернуть страну к феодальной старине и к феодальной раздробленности. Еще живы были воспоминания о междоусобных войнах английских феодальных баронов в XV веке, так называемых «войнах Алой и Белой розы». В наиболее значительной из своих исторических хроник, «Генрих IV», Шекспир описал победу короля над мятежными феодальными лордами. Вспомним и «Ромео и Джульетту», в которой Шекспир резко осуждает смертельную рознь двух феодальных родов; противником этой феодальной розни выступает герцог веронский Эскал. В «Гамлете» и «Макбете» убийство короля ведет к трагическим последствиям. Не успел Лир отречься от престола, как мы уже слышим о готовящейся междоусобной войне между герцогами Корнуэльским и Альбанским («Король Лир», акт II, сцена I). Но, сочувствуя королевской власти в ее борьбе с силами феодальной реакции, Шекспир был далек от того, чтобы преклоняться перед самым королевским саном, перед каждым его носителем. Недаром описывал он преступников на троне (Ричард III, Клавдий, Макбет). Заметим, что и Лир в начале трагедии — безрассудный деспот.

* Перевод С. Маршака.

XVI век в Англии протекал под знаком борьбы нового и старого. Эта эпоха породила глубокие сдвиги и в области духовной культуры. Рушились и рассыпались «истины», казавшиеся в старину несомненными и вечными. Для средневековых схоластов все уже было сказано в церковном писании, и наука была лишь «служанкой богословия». Передовые люди новой эпохи начали искать ответов в самой жизни. Современник Шекспира Фрэнсис Бекон призывал к созданию науки, основанной на изучении действительности, на реальном опыте. Он призывал снести «пограничные столбы» схоластического мышления. «Побеждать природу», согласно Бекону, следует не схоластически, абстрактными рассуждениями, не молитвой и не магическими заклинаниями, но изучением законов природы. «Побеждать природу, — писал Бекон, — можно, только повинаясь ей». «В Бэконе, как первом творце материализма, — писал Маркс, — в наивной еще форме скрыты зародыши всестороннего развития этого учения. Материя улыбается своим поэтическим чувственным блеском всему человеку» *.

Как мы уже сказали, XVI век в Англии, отмеченный глубокими сдвигами в жизни общества, протекал под знаком борьбы нового со старым. Передовые люди эпохи искали новых путей и в искусстве. Молодые ученые, писатели, поэты, художники с жадностью изучали искусство античного мира, мечтали о возрождении величия живой силы этого искусства. Напомним, что за рассматриваемой нами эпохой сохранилось название Ренессанса (Возрождения), хотя, конечно, искусство Ренессанса, выросшее на иной исторической почве, глубоко отличалось от искусства античного мира. Все лучшее, что было в искусстве Ренессанса, стремилось прежде всего изображать человека — не иконописный образ, типичный для средневекового искусства, но живого человека с его мыслями, чувствами и страстями, изображать человеческую жизнь с ее счастьем и страданиями. Гамлет называет человека «красой вселенной, венцом всего живущего» (акт II, сцена 2). «Он человек был в полном смысле слова», — говорит Гамлет о своем отце (акт I, сцена 2). «Ты кто такой?» — спрашивает Лир у Кента, на что тот гордо отвечает: «Человек» (акт I, сцена 4):

* К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. III, стр. 157.

Искусство Ренессанса прославляло зѣмную жизнь, еѣ красоту и многообразие. «Я думаю,— читаем у крупнейшего из предшественников Шекспира, драматурга Кристофера Марло (1564—1593),— удовольствия небесной жизни не могут сравниться с царственной радостью на земле». Если в Италии Ренессанс нашел свое наиболее полное выражение в живописи — в творчестве таких великих мастеров кисти, как, например, Рафаэль, Леонардо да Винчи и Микельанджело,— в Англии Ренессанс сказал свое слово прежде всего в той драматургии, которая пережила свой яркий, хотя и кратковременный расцвет на рубеже XVI и XVII столетий и венцом которой явилось творчество Шекспира.

Шекспир — величайший представитель английского Ренессанса. При этом еще раз напомним, что его творчество неразрывно связано с «общедоступными» театрами, куда наряду с аристократами — любителями театральных представлений и с зажиточными горожанами ходили в большом числе зрители из простого народа. Тут были лондонские подмастерья, матросы, фермеры из соседних с Лондоном деревень, слуги знатных господ. Постоянно посещали спектакли и студенты. Шекспир писал свои пьесы не для узкого круга «знатоков изящного» — он выносил свое творчество на суд широкого зрителя. «Он обращался к народу»,— заметил о Шекспире один из ранних его комментаторов.

Шекспир, таким образом, был чужд тем современным ему поэтам и писателям, которые создавали свои произведения для «избранных» читателей из придворно-аристократической знати, изошрялись в чисто внешних стилистических упражнениях и уводили читателей в далекий от жизни мир условной и нарядной фантастики. Столь же чужд был Шекспир и тем драматургам своего времени, которые «потрясали» зрителей «ужасами» кровавых мелодрам, нагромождением запутанных и искусственных сценических ситуаций. Творчество Шекспира явилось высшим и вместе с тем глубоко демократичным выражением лучших сторон английского Ренессанса.

Произведения Шекспира поражают прежде всего своей жизненностью, своим реализмом. Недаром Шекспир устами Гамлета требовал, чтобы театр «держал зеркало перед природой» (акт III, сцена 2). Лживыми являются попытки реакционных зарубежных шекспиро-

ведов изобразить великого драматурга и поэта представителем оторванного от жизни, так называемого «чистого искусства». Эту ложь разоблачал еще Белинский в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года». «Обыкновенно ссылаются на Шекспира и особенно на Гете,— писал Белинский,— как на представителей свободного, чистого искусства; но это одно из самых неудачных указаний. Что Шекспир — величайший творческий гений, поэт по преимуществу, в этом нет никакого сомнения, но те плохо понимают его, кто из-за его поэзии не видит богатого содержания, неистощимого рудника уроков и фактов для психолога, философа, историка, государственного человека и т. д. Шекспир все передает через поэзию, но передаваемое им далеко от того, чтобы принадлежать одной поэзии» *.

Шекспир всегда писал о своей современности, но облакал ее в другие одежды, например в итальянские одежды («Ромео и Джульетта», «Отелло»), в одежды древней Дании («Гамлет»), древней Британии («Король Лир») или старинной Шотландии («Макбет»). Это объясняется, во-первых, тем, что зрители, для которых писал Шекспир, были воспитаны на традициях устной средневековой литературы — на эпосе, легендах, сказаниях. Вот почему драматурги той эпохи охотно брали в качестве сюжетного материала эти легенды и сказания. Действие пьес Шекспира не происходит в современной ему Англии, но вместе с тем лица, им созданные, их мысли, чувства, отношение к жизни, друг к другу — все это принадлежит шекспировской эпохе. Даже в пьесах Шекспира на сюжеты из истории древнего Рима (например, в «Юлии Цезаре» и «Антонии и Клеопатре») сквозь античные образы ясно проступает современная Шекспиру действительность. Мы уже цитировали слова Бена Джонсона, назвавшего Шекспира «душой своего века».

Тут была, однако, и другая причина. Прямо говорить о действительности было опасно: за неосторожное слово в застенках королевской тюрьмы вырезали язык, а то и казнили. В своей «Истории царствования короля Генриха VII» Фрэнсис Бекон рассказывает о том, как организаторы заговора, имевшего целью посадить на англий-

* В. Г. Белинский, Собр. соч. в 3-х томах, М. 1948, т. 3, стр. 796.

ский престол самозванца, решили начать дело не в самой Англии, а за ее пределами, в Ирландии; при этом Бекон замечает: «Боясь, что дело будет доступно для любопытных глаз со слишком близкого расстояния и что легко будет распознать устроенное ими переодевание, если они начнут это переодевание в самой Англии, они решили, по обычаю театральных пьес, показать его издалека». Слова «по обычаю театральных пьес» — ценное свидетельство современника. Шекспир, как и многие другие драматурги того времени, вынужден был «показывать издалека» то, что было близко его современникам.

Из произведений Шекспира дошли до нас две поэмы («Венера и Адонис» и «Лукреция»), сто пятьдесят четыре сонета и тридцать шесть пьес («Генрих VIII», по мнению большинства современных исследователей, в основном написан драматургом Флетчером; Шекспир, повидимому, принимал лишь скромное участие в создании этой пьесы). Поэмы Шекспира занимают второстепенное место в его литературном наследстве, но велико значение сонетов: они красноречиво говорят о величии Шекспира как лирического поэта. Недаром Белинский в статье «Разделение поэзии на роды и виды» причислял шекспировские сонеты к «богатеишей сокровищнице лирической поэзии».

Мы проследим творческий путь Шекспира как драматурга и подробнее остановимся на пяти великих трагедиях. Этот творческий путь обычно принято делить на три периода. В первый период, завершающийся 1600 годом, в творчестве Шекспира в целом преобладают светлые, жизнерадостные краски. В этот период созданы, например, «Укрощение строптивой», «Два веронца», «Сон в летнюю ночь», «Виндзорские насмешницы», «Много шума из ничего», «Как вам это понравится», «Двенадцатая ночь». В течение этого же периода Шекспир создает свои исторические хроники. К первому периоду принадлежат также «Ромео и Джульетта», «Венецианский купец», «Юлий Цезарь». Но даже в «Ромео и Джульетте» (1595), этой ранней трагедии Шекспира, поразителен избыток ярких, жизнерадостных красок. Центральные образы пьесы овеяны дыханием молодости и весны, освещены солнцем юга. Тут нет той трагически-сумрачной атмосферы, которую мы чувствуем, например, в «Гамлете» и в особенности в «Короле Лире» и «Макбете».

Сюжет «Ромео и Джульетты» уводит нас своими корнями к старинной итальянской народной легенде, согласно которой события, описанные Шекспиром, будто бы действительно имели место в начале XIV века, когда небольшим городом северо-восточной Италии Вероной правил Бартоломео делла Скала (отсюда шекспировский Эскал). Еще и теперь в Вероне показывают легендарную «гробницу Джульетты». Этот старинный сюжет не раз пересказывался в итальянских новеллах. В 1562 году английский поэт Артур Брук написал поэму под заглавием «Трагическая повесть о Ромео и Джульетте», которая была широко использована Шекспиром. В 1567 году Вильям Пейнтер включил «Ромео и Джульетту» в свой сборник переводных новелл, озаглавленный «Чертог наслаждений» и ставший одной из настольных книг Шекспира. Кроме того, еще до Шекспира на лондонской сцене ставилась не дошедшая до нас пьеса о Ромео и Джульетте. Итак, Шекспир был далеко не первым, обработавшим данный сюжет. Но он первый сумел сделать из него значительное художественное произведение.

Основная тема шекспировской трагедии — обличение старого феодального мира, его жестокого, бессердечного отношения к живому человеческому чувству, и нескончаемых междоусобных распрей (в «Ромео и Джульетте» никто даже не упоминает о причине распри, о ней, повидимому, давно забыли; вероятно, это старинная кровная месть). Наиболее значительными представителями этого мира являются надменная леди Капулетти и ее племянник, мрачный Тибальт, всегда готовые раздуть пламя вражды двух родов. Эта распря делает жизнь в Вероне невыносимой. Стоит возникнуть уличной драке между слугами, как начинается кровопролитие. Противником этой распри является Эскал. Ненавидит ее и народ. По улицам Вероны, слышав шум схватки, бежит толпа с криком:

Сюда с дубьем и кольями! Лупи!
Долой Монтекки вместе с Капулетти!

Вместе с тем над миром, окружающим Ромео и Джульетту, уже простирает свою власть золото. Купив у нищего аптекаря яд и отдавая ему золото, Ромео говорит:

Вот золото, гораздо больший яд
И корень пуших зол и преступлений,
Чем этот безобидный порошок.

Тему тлетворной власти золота, лишь намеченную в «Ромео и Джульетте», Шекспир впоследствии развил в своей трагедии «Тимон Афинский».

«Ромео и Джульетта» прославляет верность чувства. К прославлению верности Шекспир возвращался неоднократно: и в сонетах; и в «Двух веронцах», где постоянство Валентина противопоставлено изменчивости Протея; и в «Отелло», в образе Дездемоны; и в «Короле Лире», где верными Лиру, несмотря ни на что, остаются Корделия, Кент и шут и где Эдгар не покидает в несчастье своего отца; и в «Гамлете», где так тепло описана дружба Гамлета и Горацио.

Образы Ромео и Джульетты показаны Шекспиром не статично, как средневековые фрески, но в живом развитии. Джульетта в начале трагедии — девочка, покорная воле леди Капулетти. Но, полюбив Ромео, Джульетта, которую Шекспир наделил не только большим сердцем, но и большим умом, начинает размышлять над жизнью. Ромео застаёт её ночью в саду, когда она предается, как сама говорит, своим «заветным мечтам»:

Что есть Монтекки? Разве так зовут
Лицо и плечи, ноги, грудь и руки?
Неужто больше нет других имен?
Что значит имя? Роза пахнет розой,
Хоть розой назови её, хоть нет.

(Акт I, сцена 2.)

Джульетте с детства внушали убеждение, что родовое, наследственное имя и наследственный титул обладают безусловной реальностью. На этом убеждении зиждилось сознание верхов феодального общества. Шекспировская Джульетта усомнилась в реальности имени («Что значит имя?»), и её «заветные мечты», которыми она ни с кем поделиться не смеет, оказываются близкими мыслям передовых людей — гуманистов эпохи Шекспира. На наших глазах эта девочка вырастает в героиню. Она остаётся одна: даже воспитавшая её кормилица и та покидает её. Смело выпивает она напиток, который дал ей отец Лоренцо, хотя и готова допустить, что это яд. В конце трагедии она остаётся в склепе, отказываясь от спасения, которое ей предлагает отец Лоренцо. И тем убедительнее рассказывает Шекспир о верности Джульетты, что он описывает Париса отнюдь не

уродом и не злодеем. Парис — красавец (кормилица восхищается его внешностью), и по-своему он предан Джульетте («Прошу, внеси меня к Джульетте в склеп» — последние слова умирающего Париса). Но его сознание замкнуто в узких границах феодально-аристократических воззрений, и он не понимает чувств Джульетты.

Вырастает на наших глазах и Ромео: за две краткие, но полные событий недели из юноши, томно влюбленного в «жестокую» красавицу Розалину (такая «влюбленность» была модной среди аристократической молодежи того времени), он становится зрелым человеком.

По мнению Пушкина, после Джульетты и Ромео «Меркуцио — образец молодого кавалера того времени, — изысканный, привязчивый, благородный Меркуцио есть замечательнейшее лицо из всей трагедии». И в самом деле: прочитав трагедию, трудно не запомнить Меркуцио, его жизнерадостность, его веселую иронию. В знаменитом монологе Меркуцио о королеве Маб (акт I, сцена 4) есть сатирические штрихи:

Горбы вельмож, которым снится двор,
Усы судей, которым снятся взятки.

Но, конечно, сатирические штрихи в «Ромео и Джульетте» еще очень легки и не обладают той силой, как в более поздних произведениях Шекспира.

Содержателен образ отца Лоренцо, этого гуманиста-мыслителя в монашеской рясе. Согласно средневековым воззрениям, каждая материальная «субстанция», каждый металл, каждый цветок обладал только одним, при «создании мира» заложенным, в него свойством: добрым или злым. По-иному пытается осмыслить природу отец Лоренцо. Замечателен в этом отношении его монолог в начале третьей сцены второго акта — монолог, в котором, конечно, устами отца Лоренцо говорит сам Шекспир:

Полезно все, что кстати, а не в срок
Все блага превращаются в порок.
К примеру, этого цветка сосуды:
Одно в них хорошо, другое худо.
В его цветах — целебный аромат,
А в листьях и корнях — сильнейший яд.

Сочными красками написаны образы кормилицы и ленивых, неуклюжих слуг — образы, напоминающие живопись фламандских мастеров. Интересно, что роль Петра,

слуги кормилицы, впервые исполнял Вильям Кемп, первый комический актер труппы, к которой принадлежал Шекспир. Кемп был также первым исполнителем роли Фальстафа в «Генрихе IV». Повидимому, во внешности, поведении и характере Петра есть что-то общее с «жирным рыцарем». Кормилица и слуги — типичные представители многолюдной челяди богатых дворянских домов эпохи Шекспира.

На титульном листе первого издания (1597) «Ромео и Джульетты» читаем о том, что эта трагедия исполнялась на сцене «под шумные аплодисменты». Очень нравилась она студенческой молодежи. В находившемся в читальном зале библиотеки Оксфордского университета экземпляре первого собрания пьес Шекспира (1623) более всего потертыми локтями студентов, читавших и перечитывавших этот объемистый фолиант, оказываются страницы «Ромео и Джульетты». Под впечатлением спектаклей трагедии английский народ сложил о Ромео и Джульетте балладу, которая, к сожалению, до нас не дошла.

К 1600 году над творчеством Шекспира как бы сгущаются грозные тучи. Мы вступаем во второй период (1601—1609) его творчества, отмеченный прежде всего созданием четырех великих трагедий: «Гамлета» (1601), «Отелло» (1604), «Короля Лира» (1605) и «Макбета» (1605). Поэт стал проникательнее наблюдать жизнь, глубже раскрывать и беспощаднее разоблачать чудовищные противоречия окружающей его действительности. «Зеркало» его искусства стало шире.

Переход к трагическим сюжетам был в те годы уделом не одного Шекспира, но и многих современных ему драматургов. На английской сцене в большом числе появились мрачные, как бы «встревоженные» трагедии, в которых мы часто встречаем протестующего героя — жертву несправедливости, горько осуждающего царящий вокруг порок и взывающего к отмщению. Во всех этих пьесах отразилась сумрачная, тревожная атмосфера тех лет.

Конец царствования Елизаветы был отмечен кризисом, еще более углубившимся в царствование Иакова, сменившего Елизавету на престоле в 1603 году. Придворные фавориты захватывали монопольные права на важнейшие отрасли торговли. Эти монополии ложились

тяжелым бременем на народ, а также ущемляли и интересы буржуазии, мешали ее свободному развитию. В 1601 году парламент, отражавший интересы буржуазии и части дворянства, впервые резко разошелся с королевским правительством (вопрос шел как раз о монополиях). Уже послышались первые раскаты грома приближавшейся грозы английской буржуазной революции, которая полвека спустя свергла с престола короля Карла I и в 1649 году отправила его на плаху. Королевская казна была пуста, часто даже не хватало денег на выплату жалованья наемным солдатам. Зрели заговоры. В феврале 1601 года бывший фаворит Елизаветы граф Эссекс поднял восстание, стоившее ему головы. В самом Лондоне волновались подмастерья, окончательно терявшие свою относительную независимость, которой они пользовались в средневековых ремесленных гильдиях: они превращались в наемных рабочих и все тяжелее чувствовали на своих плечах ярмо капиталистической эксплуатации. Такова была атмосфера, в которой Шекспиром были созданы его величайшие трагедии.

В основу сюжета «Гамлета» положена старинная легенда, впервые записанная в начале XIII века датчанином Саксоном Грамматиком. Эта легенда рассказывает о том, как юный Гамлет, притворившись безумным, чтобы не казаться опасным в глазах своих врагов, отомстил своему дяде за смерть отца. Легенда благополучно завершается торжеством Гамлета. В 70-х годах XVI века эту легенду пересказал французский писатель Бельфоре в своих «Трагических повестях». В следующее десятилетие на лондонской сцене шла пьеса о Гамлете; она была написана, вероятно, Томасом Кидом, автором неистовой мелодрамы, озаглавленной «Испанская трагедия» и принадлежавшей к жанру, как говорили тогда, «трагедии грома и крови». Дошекспировская пьеса о Гамлете до нас не дошла. Сохранилось лишь упоминание о ней писателя Томаса Лоджа; последний в 1596 году иронизировал над «Призраком, который кричит на сцене жалобно, как торговка устрицами: «Гамлет, отомсти!» В 1601 году появился шекспировский «Гамлет».

Об этой трагедии написано огромное количество книг и статей, выдвинуто множество теорий, пытающихся объяснить характер Гамлета и его поступки. Но исследователи обречены вечно блуждать в потемках, пока они

не обратятся к эпохе Шекспира, отразившейся в его трагедии. Дело тут, конечно, не в том, что Гамлет будто бы слабый от рождения человек. Ведь он сам говорит, что у него есть «воля и сила» (акт IV, сцена 4). Вопрос гораздо глубже. Шекспировское время породило гуманистов-мыслителей, которые, видя окружающую ложь и неправду и мечтая о других, справедливых человеческих отношениях, вместе с тем остро чувствовали свое бессилие воплотить эту мечту в действительность. Томас Мор поместил свое идеальное государство на неведомом острове, но не указал и не мог указать пути к этому острову. Он назвал его Утопией, что на греческом языке значит: «земля, которой нет». И чем ярче сияла для Мора Утопия, тем мрачней становилась для него окружающая действительность. «Весь мир — тюрьма», — писал Мор. Те же слова повторяет шекспировский Гамлет. Мы уже упоминали о том, что Гамлет называет человека «красой вселенной, венцом всего живущего». Но вокруг себя в королевском замке он видит людей грубых и закоснелых в своем тупом самодовольстве:

...Что значит человек,
Когда его заветные желанья —
Еда да сон? Животное — и все.
(Акт I, сцена 2)

Единственным другом Гамлета является бедный студент Горацио.

Еще до встречи с Призраком Гамлет с отвращением смотрит на окружающую его действительность:

О мерзости! Как невыполотый сад.
Дай волю травам — зарастет бурьяном.
С такой же безраздельностью весь мир
Заполонили грубые начала.

(Акт I, сцена 2.)

Рассказ Призрака о подлом убийстве окончательно раскрывает глаза Гамлету на преступность окружающего его мира. Он постоянно возвращается к мысли о том, что все вокруг торопит его ускорить месть. Свою личную месть Гамлет выполняет, убив Клавдия. Но большая задача, которую сам Гамлет лишь смутно осознает, — преобразование действительности, — остается для него непосильной. Он не видит пути к этому преобразованию, как не видели этого пути и Шекспир и другие гумани-

сты той эпохи. И причина тут заключалась, конечно, не в субъективных их качествах, но в объективно неизбежной и не зависящей от них исторической ограниченности их сознания как людей XVI века. Они могли только мечтать о справедливых человеческих отношениях.

Этот разлад между мечтой и действительностью часто порождал чувство глубокой скорби, мучительного недовольства собой, тревожного беспокойства. Гамлет весь в смятении, весь в искании. Он порывист, легко переходит от одного настроения к другому. Каждый раз он появляется перед нами в новом состоянии: то он скорбит об отце, то, охваченный отчаянием, обращается к Призраку все с тем же неразрешимым для него вопросом: «Что делать нам?», то тепло приветствует Горацио, то издевается над Полонием, то (после сцены «мышеловки») хохочет над разоблаченным королем... При этом Гамлет — отнюдь не безрассудный «мечтатель», смотрящий на жизнь сквозь «романтический туман». Он ясными глазами видит жизнь: иначе бы он так не страдал. Он проницателен в зоркости своих наблюдений: он, например, сразу догадывается, что Розенкранц и Гильденстерн подсланы к нему Клавдием и что беседу его с Офелией подслушивает Полоний. Гамлет предельно искренен. «Мне «кажется» неведомы», — говорит он Гертруде (акт I, сцена 2). Сама речь его проста и неподдельна, и особенно много в ней перефразированных народных пословиц и поговорок.

В течение всей трагедии Гамлет — страстный, негодующий обличитель. «Каждое слово Гамлета есть острая стрела, облитая ядом», — писал Белинский в своей замечательной статье «Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета». Сила Гамлета не в том, что он разрешил вопрос, но в том, что он поставил вопрос о несправедливости окружающего его мира, который он называет тюрьмой, «и притом образцовой, со множеством арестантских, темниц и подземелий» (акт II, сцена 2), и как мог и как умел разоблачал этот мир.

Вчитавшись в трагедию, нетрудно заметить, что сквозь очертания древнего датского замка ясно проступает аристократический замок эпохи Шекспира. Племянник владельца замка уезжает в университет, где знакомится с такими книгами, как, например, «Утопия» Томаса Мора. Вернувшись в замок, он смотрит на окружающее другими

глазами и чувствует себя в замке чужим человеком. В этот замок приезжают столичные актеры. Владелец замка веселится: «... и пляшет до упаду, и пьет, и бражничает до утра». Тут есть и старый сенешал замка, который когда-то учился в университете и даже играл в студенческом любительском спектакле Юлия Цезаря (в какой-нибудь из «школьных драм» XVI века), и дочка сенешала, собирающая цветы на лугах, раскинувшихся возле самого замка. Перед нами живые люди шекспировской Англии. Как типичен, например, Горацио, один из «университетских умов» эпохи Ренессанса, с головой ушедших в изучение римских древностей: увидав собственными глазами призрак, Горацио прежде всего вспоминает о тех чудесах, которые будто бы имели место в древнем Риме, когда был убит Юлий Цезарь; в конце трагедии Горацио называет себя «римлянином».

Чтобы яснее представить себе Гамлета, нужно сравнить его с другими лицами трагедии, например с Лаэртом. Ведь Лаэрт по-своему «добрый малый», и лично Гамлет хорошо к нему относится. Но Лаэрту чужды те мысли и чувства, которые волнуют Гамлета. Он живет, так сказать, по старинке, как и другие молодые дворяне его времени. Ничто не способно сильно взволновать его сердце, кроме кровной мести, ради осуществления которой он готов выбрать любое средство. Чувства его не глубоки. Недаром Гамлет не придает большого значения стенаниям Лаэрта над могилой Офелии. В общей картине произведения Гамлет и Лаэрт противопоставлены друг другу. Не понимает Гамлета и Гертруда, хотя она по-своему и любит его. Выслушав упреки Гамлета и как будто согласившись с ним, Гертруда все же не порывает с Клавдием. Об убийстве своего первого мужа Гертруда, конечно, ничего не знала. («Убийство короля?» — с недоумением повторяет она слова упрекающего ее Гамлета.) И лишь в конце трагедии, вдруг догадавшись о чудовищной правде, Гертруда выпивает отравленное вино.

Особое место в общей картине произведения занимает Офелия. Она, сама того не сознавая, становится оружием в руках злейших врагов любимого ею человека. Судьба Офелии несчастнее судьбы Джульетты и Дездемоны, которые все же имели свой краткий срок счастья. Офелия сама называет себя «беднейшей из женщин».

Преступный Клавдий, главный враг Гамлета,— не откровенный «злодей» из мелодрамы. Он коварен и лукав. «Можно улыбаться, улыбаться и быть мерзавцем»,— говорит о нем Гамлет. Клавдий сумел приворожить Гертруду, он в своих целях искусно руководит Лаэртом. Играя в благодушие, он называет Гамлета сыном, сам, вероятно, иронизируя в душе. Временами на Клавдия находит «покаянное» настроение, но не очень глубокое. Двуличен и Полоний. Он любит прикинуться болтливым простаком, но не в меньшей степени любит подглядывать и подслушивать. За красноречием Озрика скрыто коварство. Не случайно Клавдий посылает именно Озрика звать Гамлета на поединок, исход которого заранее предreshен. Озрик — судья на поединке, следовательно он наблюдает за оружием. Смертельно раненный Лаэрт, обращаясь к Озрику, признается ему, что «угодил в собственные сети»; отсюда ясно, что Озрик был посвящен в тайну отравленного оружия. В конце трагедии Озрик, который готов служить любому господину, торжественно сообщает о приближении Фортинбраса. Озрик — типичный представитель придворной среды.

Клавдий говорит, что Гамлет любим «толпой» и «простыми людьми». В 1604 году современник Шекспира Энтони Сколокер писал о том, что трагедии Шекспира трогают сердце простонародной стихии, упоминая при этом «Гамлета». Сохранилось относящееся к эпохе Шекспира сведение о том, как однажды простые матросы во время плавания, когда наступил штиль и можно было отдохнуть от работы, сигнали на палубе «Гамлета». Мы уже говорили о том, что «Гамлета» исполняли студенты университетов. Еще при жизни Шекспира великая трагедия вышла далеко за стены профессиональных театров.

Сюжет «Отелло» Шекспир в основном заимствовал из новеллы «Венецианский мавр» Джиральди Чинтио (1504—1573), одного из крупнейших итальянских новеллистов. Чинтио рассказывает о ревнивом мавре, который, поверив клевете приближенного к нему офицера, убил свою невинную жену Дездемону. Но в этот сюжет Шекспир вложил новое содержание и создал величественный образ. Он наделил своего Отелло большим сердцем и большим умом, создал «душу могучую и глубокую, душу, которой и блаженство и страдание проявляются в

размерах громадных, беспредельных», как писал в статье «Мочалов в роли Отелло» Белинский.

В грозный для венецианской республики час Отелло назначают командующим на Кипре, этом важнейшем военно-морском форпосте венецианцев. И причина трагического события заключается не в том, что Отелло ревнив от природы, как мавр в новелле Чинтио, но в его излишней доверчивости. Сам Отелло говорит в конце трагедии, что он «не легко ревнив». Причина не в природе Отелло, но в воздействии на него Яго, которому удалось убедить в виновности Дездемоны умного, но доверчивого Отелло. Если бы Отелло был ревнив от природы, то достаточно было бы мелкого подлеца, как у Чинтио, и не нужно было бы умного и сильного Яго, которому лишь в результате настойчивого упорства и тонкого расчета, игры на слабой струне Отелло — на его доверчивости — удается омрачить сознание благородного мавра. И не в припадке бешеной ревности, но совершая суд, убивает Отелло Дездемону. «Если она останется жива, она предаст и других», — говорит Отелло (акт V, сцена 2).

«Отелло от природы не ревнив, — напротив, он доверчив», — заметил Пушкин. Великое произведение Шекспира — не трагедия ревности, но прежде всего трагедия обманутого доверия.

Поверить Яго было легко, он умел притворяться. Недаром все называют его «честным Яго». Он не мелкий подлец, но хищный авантюрист большого размаха. Он ведет смелую игру, преследуя вполне определенную цель: сначала скомпрометировать Кассио и занять пост заместителя Отелло (что ему и удастся), а затем погубить Отелло и стать самому правителем Кипра. Он сам говорит, что служит «не из любви и долга, а лишь притворяясь и преследуя личную цель» (акт I, сцена 1). Мы уже говорили, что эпоха первоначального накопления в изобилии породила таких хищников. Яго — не исключение. Он говорит, что если бы он не был двуличным и ходил бы с открытой душой, его «заклевал бы любой простак» (акт I, сцена 1). Яго, таким образом, ссылается на окружающую его среду в оправдание своей «морали», или, точнее, отсутствия всякой морали. Сущность трагедии заключается в том, что люди благородной, открытой души, такие люди, как Отелло и Дездемона, живя в описанной Шекспиром среде, обречены на гибель,

Имя «Дездемона» на греческом языке значит «злосчастливая». Но Дездемона не только жертва — она и героиня трагедии. Наперекор воле отца и воззрениям той среды, в которой она выросла, она вышла замуж за темнолицего военачальника. Явившись ночью в сенат и не робея в присутствии отца и всего собрания сенаторов, она говорит о своей любви к Отелло. Она не хочет оставаться в военное время «мирной мошкой» и спешит вслед за мужем на Кипр — место предполагаемых военных действий. Старый Брабанцио, этот представитель консервативных сил Венеции, воспринимает брак дочери с темнолицым человеком чуть ли не как социальный переворот. «Если разрешать такие поступки,— восклицает он,— правителями нашего государства станут рабы и язычники» (акт I, сцена 2). Для Отелло же, прожившего тяжелую жизнь, Дездемона — идеал человека. Есть в конце трагедии чудесная деталь. Узнав уже после смерти Дездемоны о ее невиновности, Отелло плачет и сам сравнивает свои слезы с целебной смолой, которую роняют аравийские деревья. Эти радостные слезы — как бы луч света, озаряющий финал трагедии.

Замечательно задуман Шекспиром образ Эмилии. Эта, казалось бы, самая обыкновенная женщина вдруг в решительную минуту становится героиней. Не боясь смерти, она обличает собственного мужа в преступлении. Недаром, умирая, Эмилия сравнивает себя с лебедем — безголосой птицей, которая, согласно народному преданию, поет только раз в жизни — перед смертью. Кассио, заместитель командующего, а затем правитель Кипра, — военный теоретик («математиком-грамотеем» иронически называет его Яго). Он не случайно флорентинец. От его спокойной созерцательности, его поклонения «божественной Дездемоне», от его учтивых и галантных манер так и веет атмосферой ученых и изысканных флорентинских академий эпохи Ренессанса. Родриго, «одураченный джентльмен», как назван он в первом собрании пьес Шекспира 1623 года, — тип, часто встречающийся в драматургии и в литературе эпохи Шекспира: недоросль, сын богатых провинциальных землевладельцев, приезжающий в столицу, чтобы людей посмотреть и себя показать, и попадающий в когти хищного авантюриста, который играет с ним, как кошка с мышкой.

Первым исполнителем роли Отелло был, как мы уже

упоминали, Ричард Бербедж. В элегии на смерть Бербеджа (1619) в перечне лучших его ролей упоминаются «опечаленный мавр (то есть Отелло), юный Гамлет и добрый Лир».

Легенда о короле Лире (или Леире) и его дочерях возникла, вероятно, еще в древней Британии, до начала нашествия англосаксов (V—VI), возможно и до завоевания Британии римлянами (I век до н. э.). В первоначальном своем виде она была сагой британских кельтов. Еще до Шекспира эту легенду не раз пересказывали на английском языке и в прозе и в стихах. В начале девяностых годов XVI века на лондонской сцене была поставлена пьеса о короле Лире (кто автор этой пьесы, осталось неизвестным). Это бледное произведение, проникнутое духом христианского нравоучительства, наряду с несколькими пересказами легенды послужило Шекспиру сюжетным материалом. Однако между этими источниками и трагедией Шекспира имеется глубокое различие.

В трагедии Шекспира описан не простой случай дочерней неблагодарности, не просто «грех» Гонерильи и Реганы, как в дошекспировской пьесе. В несчастьях Лира обнаруживается подлинная сущность окружающей его среды, где каждый готов уничтожить другого. Недаром образы хищных зверей, как показывает анализ метафор и сравнений, встречаются в тексте «Короля Лира» чаще, чем в любой другой пьесе Шекспира. И прежде всего для того, чтобы придать событиям универсальность, чтобы показать, что дело идет не о частном случае, Шекспир как бы удвоил сюжет, рассказав параллельно с трагедией Лира о трагедии Глостера (сюжетные контуры этого параллельного действия Шекспир заимствовал из романа английского писателя и поэта XVI века Филиппа Сиднея «Аркадия»). Аналогичные события происходят под кровлями разных замков. Гонерилья, Регана, Эдмунд — это не единичные «злодеи». Автор дошекспировского «Короля Лира» написал нравоучительную семейную драму — Шекспир создал трагедию, в которую вложил большое общественное содержание и в которой, пользуясь сюжетной канвой старинной легенды, обнажил лицо своей современности.

Эпоха Шекспира, как мы видели, была отмечена чудовищным обнищанием народных масс. В сцене бури Лир постигает всю глубину, весь ужас народного стра-

дания. «Как я мало думал об этом прежде!» — говорит он.

В начале трагедии мы видим Лира в пышном королевском замке. Это гордый и своевольный деспот, который сравнивает сам себя в минуту гнева с разъяренным драконом. Он решил отказаться от власти, чтобы снять «ярмо забот с дряхлых плеч» и «предупредить всякий спор», который может возникнуть из-за наследства после его смерти. При этом Лир решил устроить своего рода состязание в излипании чувств, чтобы щедрей всего одарить ту из своих дочерей, которая любит его больше других. Но Лир ошибся. Он принял внешнее выражение чувств за само чувство. Это слепой человек, который не видит и не хочет видеть жизни и не знает даже собственных дочерей. Само это «состязание» — прихоть деспота, который с юных лет считает себя «венчанным богом» королем и привык к своеволию. Под влиянием вспышки гневного раздражения он изгоняет Кента и Корделию. В начале трагедии каждый поступок Лира вызывает в нас чувство гневного негодования. Но вот Лир бродит по мрачной степи, впервые в жизни вспоминает о «бездольных, нагих горемыках». Это другой Лир, это Лир, начинающий прозревать. Он и в шуте увидел человека: «Иди вперед, дружок. Ты нищ, без крова» (акт III, сцена 3). Следуют сцены безумия Лира. Его безумие не является патологическим сумасшествием: это напор бурных чувств изнутри, потрясающих, как взрывы вулкана, все существо старого Лира. Нужно было горячо любить своих дочерей, чтобы так страстно вознегодовать на них.

Меняется Лир — меняется и наше отношение к нему. «Смотря на него, — писал Н. А. Добролюбов в статье «Темное царство», — мы сначала чувствуем ненависть к этому беспутному деспоту; но, следя за развитием драмы, все более примираемся с ним как с человеком и оканчиваем тем, что исполняем негодованием и жгучею злобою уже не к нему, а за него и за целый мир — к тому дикому, нечеловеческому положению, которое может доводить до такого беспутства даже людей, подобных Лиру» *.

* Н. А. Добролюбов, Избранные философские произведения, М. 1948, т. II, стр. 58.

В народном творчестве серьезное часто перемежается с юмором, трагическое — с комическим. Так и в шекспировской пьесе рядом с Лиром стоит шут. Этот образ целиком создан Шекспиром.

Образ шута занимает большое место в творчестве Шекспира. Как известно, в ту эпоху среди челяди королевского двора и знатных вельмож непременно находилась шут, обязанность которого заключалась в том, чтобы развлекать своих господ шутками и прибаутками. Положение он занимал самое жалкое: его не считали за человека, и хозяин, как и любой знатный гость в доме, мог издеваться над ним и оскорблять его сколько душе угодно. Да и сам он считал себя «отпетым»: из шутов не выходили в люди. С другой стороны, шутам разрешалось, в отличие от остальной челяди, говорить более вольно и смело. «Знатные господа иногда любят потешить себя правдой», — читаем у одного современника Шекспира. Впрочем, за излишнюю откровенность шуту грозило наказание.

Шут и раньше был частым гостем на английской сцене, но он был только буффонным, комическим персонажем. Шекспир сумел рассмотреть под пестрой одеждой шута большой ум и большое сердце. Как мы уже упоминали, в «Короле Лире» мы встречаемся с излюбленной Шекспиром темой — прославлением верности. Наряду с Корделией, Кентом и Эдгаром верным другом Лира является шут, который даже в бурю не покидает Лира. Шут занимает в общей картине трагедии важное место, причем в «Короле Лире» он наделен своеобразными чертами. Замечательно, что шут появляется только в тот момент, когда Лир впервые начинает видеть, что все вокруг него не совсем так, как он раньше предполагал. Когда же прозрение Лира достигает своего завершения, шут исчезает. Он как бы самовольно входит в пьесу и самовольно выходит из нее, резко выделяясь в галерее образов трагедии. Он порой смотрит на события со стороны, комментируя их и беря на себя функцию, отчасти близкую функции хора в античной трагедии. Этот спутник Лира воплощает народную мудрость. Он зорким глазом наблюдает жизнь, и ему давно известна горькая истина, которую Лир постигает лишь путем тяжелого страдания. Но шут — не только созерцатель, он и сатирик. В одной из своих песенок шут говорит о том времени, когда из

жизни исчезнет всякая мерзость и «когда делается общей модой ходить ногами» («вся жизнь кругом неестественно вывернута», хочет сказать, шут).

Даже среди шекспировских произведений «Король Лир» поражает величественной монументальностью. Действующие лица трагедии полны преизбытком мощи, подобно богатырям народных сказаний. Шекспир в «Короле Лире» особенно близок народному творчеству. Гиперболичность, преувеличенность образов «Короля Лира» отнюдь не исключает их реализма, ибо эти образы являются не произвольными вымыслами, но обобщениями живых наблюдений. «Не понимают, — писал Горький про некоторых литераторов, — что подлинное искусство обладает правом преувеличивать, что Геркулесы, Прометеи, Дон-Кихоты, Фаусты — не «плоды фантазии», а вполне закономерное и необходимое поэтическое преувеличение реальных фактов».

В отношении психологических характеристик в «Короле Лире» особенно рельефно выступает излюбленное Шекспиром противопоставление внешности и сущности человека. Корделия сначала кажется суховатой и черствой, что совсем не соответствует ее натуре, охарактеризованной в самом ее имени (от латинского *cor* — сердце). Злые сестры очень красивы. Имя Гонерилья происходит от имени Венера, богиня красоты; имя Регана перекликается с латинским словом *regina* — королева (есть, по видимому, что-то царственное в ее внешности). Эдмунд — красавец, в которого влюбляются Регана и Гонерилья. Старый Глостер, в начале трагедии беззаботный балагур, болтающий с Кентом об обстоятельствах рождения своего незаконного сына, становится в ходе описанных событий как бы другим человеком.

Интересен образ Эдгара. Этот беспечный и доверчивый юноша в трудных испытаниях становится твердым и мудрым человеком. Он, несмотря на грозящую ему самому опасность, не покидает слепого отца в несчастье, становится его поводырем, а в конце трагедии, в поединке против предателя-брата, мстит за поруганную справедливость.

Для понимания Эдмунда чрезвычайно важно его обращение к природе («Природа, ты моя богиня!...»). Это хаотическая, мрачная природа — «лес, населенный хищными зверями», как говорится в шекспировском «Тимоне

Афинском». Образ дикой природы, часто встречающийся у современников Шекспира, — отражение общества, в котором разрушались феодальные связи и открывался простор хищной деятельности рыцарей эпохи первоначального накопления.

У каждого персонажа трагедии — свое лицо, своя индивидуальность. Кент, например, отнюдь не резонер, не абстрактное воплощение добродетели — у него тоже есть свой самобытный характер. С какой горячей торопливостью бросается он исполнять поручение Лира («Я глаз не сомкну, милорд, пока не передам вашего письма»), так что шут даже острит по его адресу («Если бы мозги у человека были в пятках, не грозили бы его уму мозоли?»). С какой яростью бранит он в лицо ненавистного Освальда!

Содержательны и эпизодические образы. Укажем хотя бы на слугу, обнажившего во имя справедливости (в сцене ослепления Глостера) меч против герцога Корнуэльского. На страницах реакционной зарубежной критической литературы неоднократно утверждали, что в произведениях Шекспира люди из народа всегда показаны только в смешном, комическом свете. Чтобы убедиться в неправде подобных утверждений, достаточно вспомнить этого скромного слугу. Впрочем, и мудрейший из шекспировских шутов, шут в «Короле Лире», — тоже человек из народа.

Выразительны эпизодические персонажи. Придворный сплетник Куран (акт II, сцена 1) так торопится сообщить новости, что бегаёт, а не ходит. Офицер Эдмунда (акт V, сцена 3), который берется исполнить преступный приказ своего господина, произносит всего две реплики. «Да, я берусь», — лаконично отвечает он Эдмунду, а затем:

Я не вожу телег, не ем овса,
Что в силах человека — обещаю.

И в одной шутке: «Я не вожу телег, не ем овса», сразу же раскрывается грубая природа этого головореза.

В «Короле Лире», одной из самых горьких своих трагедий, Шекспир нарисовал картину противоречий, жестокости, несправедливости окружающего его общества. Выхода он не указал и, как человек своего времени, человек XVI века, не мог указать. Великая его заслуга

заключается в том, что он мощной своей кистью создал эту картину, в которой, как в зеркале, отразил свою современность.

Еще сумрачнее атмосфера в «Макбете». Король Макбет царствовал в Шотландии в XI веке*. Повесть о его царствовании, в которой исторические факты были смешаны с вымыслами легенды, Шекспир прочитал в «Истории Шотландии», входящей в «Хроники» Голиншеда, английского историка XVI века. В этой повести Шекспир многое изменил. В действительности леди Макбет мстила роду Дункана за кровь своих предков; в шекспировской же трагедии единственным мотивом преступления леди Макбет является ее честолюбивое желание видеть своего мужа королем. Шекспир также ни слова не говорит о том, что у Макбета были права на престол. И, наконец, Дункан был убит не в замке Макбета; шекспировский же Макбет убивает гостя в своем замке. Шекспир как бы усугубляет вину Макбета и его жены. Кроме того, Шекспир ввел в свою трагедию некоторые детали из описания царствования других старинных шотландских королей.

Основная тема шекспировской трагедии — обличение хищного честолюбия. В начале трагедии Макбет — доблестный воин. Но, побуждаемый честолюбием, он вступает на путь преступлений, которые ведут его от злодеяния к злодеянию, вызывают к нему всеобщую ненависть, пока не приводят его не только к полной душевной опустошенности, но и к гибели. Жизнь покинутому всеми, оставшемуся в одиночестве Макбету кажется «только тенью», бессмысленной игрой, «сказкой в пересказе глупца» (акт V, сцена 5). Важно заметить, что Макбет убивает Дункана не только под влиянием пророчества ведьм. Как видно из беседы Макбета с леди Макбет в седьмой сцене первого акта, мысль об убийстве Дункана приходила Макбету и раньше, еще до появления ведьм. Потому-то, по замыслу Шекспира, и явились Макбету ведьмы, что он уже носил в душе преступное намерение.

Все мрачное в Макбете находит поддержку в леди Макбет, поощряющей мужа на пути преступлений. Но

* Шотландия была самостоятельным королевством до 1603 г., когда шотландский король Иаков Стюарт (сын Марии Стюарт) возшел на английский престол и Шотландия потеряла свою самостоятельность.

замечательно, что Шекспир не изображает ее «инфернальным» существом, обладающим «сверхчеловеческими» силами в создании зла. Обморок леди Макбет в присутствии танов (акт II, сцена 2) был, вероятно, непритворен: он мог быть слишком легко истолкован как улика ее соучастия в убийстве. Вскоре леди Макбет начинают преследовать кровавые сны. Она кончает жизнь самоубийством, между тем как Макбет все еще продолжает безнадежно бороться.

Таким же сумраком овеваны и образы окружающих Макбета шотландских танов. Они, конечно, легко догадались, кто убийца Дункана, но все же поддержали Макбета, выбрав его королем. Шекспир описывает «осиное гнездо, где всюду нас подстерегает гибель», как говорит Дональдбайн (акт II, сцена 3). Мрачность этого мира воплощена в образах ведьм. Слова одной из них в начале трагедии: «Зло — есть добро, добро — есть зло», — характеризуют нравы «осинового гнезда».

По концентрированности действия, силе передачи общей мрачной атмосферы и выразительности центральных образов — Макбета и леди Макбет — эта трагедия принадлежит к наиболее значительным произведениям Шекспира. Но остальные персонажи в отношении их психологических характеристик описаны в общих чертах и образуют лишь фон для двух центральных образов.

Второй период творчества Шекспира завершается трагедией «Тимон Афинский» (1608). Тимон был богат и знатен, и окружающие заискивали перед ним. Когда Тимон разорился, «друзья» мгновенно отвернулись от него, и он одиноко поселился на пустынном морском берегу, проклиная тлетворную власть золота. «Золото! — восклицает Тимон. — Желтое, блестящее, драгоценное золото! Оно заставляет называть черное белым, уродство — красотой, ложь — правдой, низость — благородством, старость — молодостью, трусость — храбростью... Этот желтый раб создает и разрушает священные обеты, благословляет проклятых, заставляет почитать застарелую проказу... Прочь, гнусный прах, блудница человеческого рода, ссорящая великое множество народов друг с другом!» Цитируя монологи Тимона, Маркс писал, что «Шекспир превосходно изображает сущность денег».

Третий, и последний, период творчества Шекспира овеван сказочной фантастикой, проникнутой мечтой о

счастье, глубокой верой в грядущие судьбы человечества. Все три пьесы этого периода — «Цимбелин», «Зимняя сказка» и «Буря» — увенчаны счастливым концом.

В последней пьесе Шекспира, «Буря» (1612), волшебник Просперо ломает свой магический жезл и заканчивает пьесу обращенной к зрителям просьбой «отпустить» его: в лице Просперо Шекспир прощался с искусством. Мы уже говорили о том, что в это время он удалился в Стрэтфорд и провел последние годы жизни в уединении. Как раз в эти годы «общедоступные» театры начинали терять свое бывшее значение и начинался упадок драматургии и театрального искусства Ренессанса, все дальше отходивших от жизни и отрывавшихся от своих реалистических корней.

Хотя Шекспир и был свидетелем огромного успеха своих пьес, слава его начала расти лишь с конца XVII века. В следующем столетии появились первые переводы его пьес на другие языки, в том числе и на русский язык. С тех пор непрерывно продолжается работа над изучением творчества Шекспира: и на сценических подмостках, и в области литературоведения, и в области художественного перевода. В настоящее время произведения Шекспира переведены на множество языков, причем наибольшее количество переводов имеется на русском языке.

ШЕКСПИР НА СОВЕТСКОЙ СЦЕНЕ

Настоящий очерк не претендует на полноту. Всестороннее и исчерпывающее изучение истории постановок пьес Шекспира на советской сцене потребовало бы целого тома. Мы ограничились указанием лишь на отдельные вехи, что, во-первых, может принести помощь при создании более полного исследования, а во-вторых, представляет интерес для общей истории советского театра. При этом мы ограничились не только числом затронутых нами фактов, но, так сказать, и самым нашим полем зрения, поскольку мы рассматриваем здесь шекспировские постановки преимущественно со стороны их познавательной ценности, оставляя почти без рассмотрения другие стороны многогранной проблемы (например, актерскую технику, систему репетиций, оформление и т. д.).

История Шекспира на советской сцене начинается с постановки «Двенадцатой ночи» в Первой студии Художественного театра. Режиссером этого спектакля был Б. М. Сушкевич, руководителем и вдохновителем постановки — К. С. Станиславский. Премьера состоялась в декабре 1917 года.

Первая студия переживала тогда глубокий кризис. Студия, говоря словами П. А. Маркова, «металась между заострением приемов и зовами все более влекущей «театральности»¹. Это «заострение приемов» заключалось в чрезмерно детальной и притом узко субъективной «психологизации». Ограничусь следующим примером. «Двенадцатая ночь» начинается со знаменитого монолога Орсино, где провозглашается родство челове-

ских чувств и искусства («музыка — пища любви»). Сам Орсино как бы изумлен, впервые познав это родство. Он, пользуясь словами Шекспира из другой пьесы, как бы открыл «новые небеса и новые земли». Для эпохи Ренессанса это было великим открытием, имеющим общепсихологическую ценность. Монолог несет в себе восхищенное изумление неожиданным и новым чувством. В Первой же студии Орсино, произнося эти слова, был погружен лишь в переживания своих сугубо интимных, личных и как бы случайных чувств. Вообще прав исследователь сценической истории «Двенадцатой ночи», заметивший, что в этом спектакле «была значительно ослаблена вся романтическая линия комедии»². С другой стороны, «зовы, влекущие к театральности», привели к подчеркиванию гротеска и буффонады. При этом спектакль прошел мимо каких бы то ни было элементов социальной сатиры. Намеки на пуританство Мальволио были исключены из текста. Оба исполнителя роли Н. Ф. Колин и М. А. Чехов играли лишь какого-то «чудака». При этом Чехов вносил в образ болезненность, патологичность. Это был какой-то очень жалкий «хрупкий, несчастный и вместе с тем комический урод Мальволио».

«...мы были далеки тогда от осознания его (спектакля. — М. М.) социальной значимости, — вспоминали впоследствии С. В. Гиацинтова и В. В. Готовцев, — мы играли шутку, веселый спектакль»³.

И все же, если яснее вспомнить картину этого спектакля и пристальней взглянуть на него, мы найдем тут новые черты. С. В. Гиацинтова и В. В. Готовцев недооценили себя, они играли не просто «шутку».

Мария-Гиацинтова была простой служанкой Оливии, что не соответствует подлиннику. Но Гиацинтова подчеркивала демократичность Марии, что вполне в духе образа. Она несла в своем исполнении «ядовитую, но радостную и здоровую характерность»⁴. Исполнение роли Тоби Белча Р. В. Болеславским и В. В. Готовцевым было, по определению П. А. Маркова, проникнуто подлинным реализмом.

Так в декабре 1917 года на миниатюрной сцене прозвучала одна из тем, типичных для истолкования Шекспира на советской сцене.

Наступили годы гражданской войны. В произведениях мировой классики особенно близкими и нужными стали

героические темы. Эпоха звала к созданию монументальных спектаклей большого масштаба, а своих новых пьес еще не было создано. И театр, естественно, обратился к классике. С огромной силой прозвучала героико-романтическая драма Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна» весной 1919 года в Киеве в постановке К. А. Марджанова.

«Сорок два дня подряд шел этот спектакль, и всегда повторялось одно и то же: бурные овации после монолога Лауренсии и стихийно возникавшее в зрительном зале хоровое пение «Интернационала», когда бушующим аккордом победы заканчивалась бурная пляска на сцене, смолкала музыка и смыкался тяжелый голубой занавес...»⁵

С этими большими непосредственными чувствами гармонировал Шекспир!

В 1918 году в Петрограде по инициативе А. М. Горького, А. В. Луначарского и М. Ф. Андреевой был основан Большой драматический театр. Хотя Шиллер и оказался более близким театру, но и Шекспир занял в его репертуаре значительное место. За первые три года своего существования (1919—1921) БДТ поставил шесть шекспировских спектаклей.

Принимавший деятельное участие в жизни БДТ Александр Блок говорил актерам, что Отелло, Яго и Дездемона — вечная троица, непреходящее, неизбывное, напоминал актерам, что перед ними не «семейная», узко бытовая драма о ревнивом муже, невинной жене и хитром проходимце и что трагедия Шекспира имеет более обобщенное, широкое, универсальное значение, что Дездемона — *героиня* трагедии и что она играет *активную* роль в создании той гармонии, которая в начале пьесы царствует в душе Отелло.

Яго, согласно Блоку, не просто случайный, мелкий авантюрист, но злодей, так сказать, большого полета. Отелло, говорил Блок, должен светиться «изнутри каким-то необычным светом», а Яго «изнутри иным, темным огнем». Интересно это замечание о «светлом» Отелло, «светлом» чернокожем человеке, которого обычно играли и играют на сцене зарубежного театра мрачным ревнивцем, дикарем, вторгшимся в «цивилизованное» венецианское общество. Пусть мысли Блока затемнены типичными для символистов метафорами; пусть Блок не конкретизировал своих мыслей и оставил нам лишь абрисы, или точней импровизации, — в истолковании Блока нет ничего

общего с тем безвыходным тупиком, которым является, например, концепция Гордона Крэга. Замечательно, что Блок почувствовал связь «Короля Лира» с эпохой, породившей эту трагедию. Он называл «Короля Лира» «трагедией глубочайшей мудрости и предельного пессимизма»⁶. Мы не можем согласиться с этим определением, поскольку следует здесь отличать *трагизм* от пессимизма. Но ценно то, что Блок воспринял мрачную атмосферу трагедии не абстрактно, но в исторической связи. Блок при этом повторял актерам, что трагедия Шекспира «пробуждает в нас новое знание жизни»⁷.

Исполнитель роли Лира Ю. М. Юрьев, по его собственным словам, стремился к «жизнеутверждающему образу», показывая «путь от короля к человеку»⁸. И Блок одобрил эту концепцию, которая получила, как увидим, дальнейшее плодотворное развитие на советской сцене.

На сцене БДТ центральные роли в трех «больших трагедиях» Шекспира «Отелло», «Макбете» и «Короле Лире» исполнял Ю. М. Юрьев. Героико-романтическое искусство Юрьева гармонировало с общим истолкованием Шекспира на сцене БДТ. Он создал образ благородного Отелло, мавританского рыцаря. Не столько яд ревности, сколько мысль о том, что Дездемона осквернила высокий идеал чести, возмутила его ум и душу. И лишь порой сквозь этот стройный рисунок прорывались вспышки гнева «сына пустыни»... «Пышный кортеж предшествует Отелло-победителю: десятки знамен, вереницы воинов, гул ликования народа, — и вот сам он, мощный и бесконечно красивый, весь в стали, закаленный в сражениях черный боец...»⁹ Высокое мастерство во владении словом; тончайшая филигранная отделка нюансов интонации, акцентов, ритма речи; разработанные и строго продуманные скупые жесты, живописность образа — вот что прежде всего поражало в исполнении Юрьевым излюбленных им «костюмных» ролей.

«На конце своих дней Лир уготовил себе великий праздник». Он хочет «насладиться самым дорогим для него торжеством, всем показать, как он счастлив семейной любовью, а затем отойти на покой. Вот Лир вышел, окруженный, поддерживаемый приближенными, вышел внутренне довольный, полный затаенной радости (Юрьев, узнав в толпе мужа Гонерилы, замечательно трогательно-впечатляюще произносит сдавленной скороговоркой:

«Альбани») ...При ответе Корделии Лир-Юрьев, одновременно озадаченный и испуганный своей неудачей, со смесью изумления и жалости обиженного спрашивает: «ничего», обращаясь глазами ко всем окружающим...» А потом — «пронзительный взгляд на Корделию, быстрый порыв с него вперед, фраза: «От сердца речь твоя» — и быстрый, судорожно сдавленный крик превосходно завершают исключительно талантливо проведенную сцену первого акта»¹⁰.

Шекспир писал, как известно, для театра, где почти не было декораций в современном значении. Живописный фон спектакля описан Шекспиром не в ремарках, а в самих словах действующих лиц, и при этом часто в поэтических образах. Последние же не всегда можно передать средствами живописи. Напомним два знаменитых образа утра: в багряном плаще, идущего по горной росе («Гамлет») и стоящего на цыпочках на горных вершинах («Ромео и Джульетта»). Театральная живопись бессильна передать эти образы. А главное, центром произведений Шекспира являются человеческие фигуры, а не пейзажи и обстановка. Все, что отвлекает внимание от этих выпуклых человеческих фигур, в шекспировском спектакле неизбежно оказывается порочным. Вот почему шекспировские спектакли с детализированным или чрезмерно пышным оформлением всегда терпели и терпят неудачу. А между тем Большой драматический театр тяготел к живописной пышности. Авторами оформлений были художники из группы «Мир искусства» (Добужинский, А. Бенуа и др.). Кто-то из критиков заметил, что шекспировские спектакли в БДТ игрались «под балдахин» из страусовых перьев.

Также и по внутреннему содержанию эти спектакли были односторонними. Выделяя Шекспира-романтика в ущерб Шекспиру-реалисту, БДТ «шиллеризировал» Шекспира. Вообще Шиллер был, несомненно, в те годы органически ближе этому театру. Вот почему пьесы Шиллера имели в БДТ гораздо более прочный успех, чем пьесы Шекспира. Это видно из следующих цифр. Если «Дон Карлос» прошел 150 раз и «Разбойники» 93 раза — «Венецианский купец» выдержал 36 представлений; «Отелло» — 31, «Юлий Цезарь» — 28, «Король Лир» — 18, а «Макбет» всего 12 представлений. Правда, комедии Шекспира прошли более удачно («Двенадцатая ночь» — 61, «Много

шума из ничего» — 38), но и они значительно отстали от шиллеровских постановок. И все же БДТ, как мы видели, отдал дань Шекспиру. Самое ценное в том, что это была дань эпохе. Героическая эпоха возродила интерес к Шекспиру.

В 1864 году, во время празднования 300-летия со дня рождения великого драматурга, И. С. Тургенев говорил в юбилейной речи о том, что Шекспир стал неотъемлемой частью русской культуры и «вошел в нашу плоть и кровь». Первое место во всем мире по количеству переводов Шекспира уже к концу прошлого века занял русский язык.

Новый и мощный подъем интереса к Шекспиру пришел с Октябрьской революцией. Впечатления революции сказались уже в первые годы советской власти на истолковании шекспировских образов также и на сцене академических театров. Замечательно в этом отношении исполнение роли королевы Маргариты («Ричард III») М. Н. Ермоловой в Малом театре в 1920 году. Великая актриса, несомненно, внесла что-то новое в истолкование роли, много раз ею игранной. «Когда после двадцатилетнего перерыва, — пишет С. Н. Дурылин, — М. Н. Ермолова в советские годы вновь выступила в роли Маргариты, А. И. Южин, с 1897 года бессменно игравший с Ермоловой в «Ричарде III», очень удачно определил это новое, внесенное великой актрисой в старую роль, как *трагедию падшей власти*»¹¹.

Роль королевы Маргариты завершила полувековую работу Ермоловой над Шекспиром. По-новому прозвучавшая общественная тема в исполнении Ермоловой, героико-романтический пафос постановок в Большом драматическом театре, искания *характерности* в шекспировских образах К. С. Станиславским и приближение к «полнокровному» Шекспиру на сцене Первой студии Художественного театра — все это, казалось, предвещало создание каких-то больших и значительных *раскрытий* Шекспира, предвещало приближение творческого синтеза, элементы которого были уже готовы. Формалистические и вульгарно-социологические тенденции помешали этому.

Мы не будем здесь подробно перечислять довольно многочисленные порочные шекспировские спектакли, появившиеся в те годы на советской сцене. Ограничимся несколькими примерами. В 1922 году московский Центральный просветительный театр поставил «Макбета».

Шекспир в своей трагедии рисует губительную силу властолюбия, превращающего в преступника храброго воина Макбета. В тех источниках, из которых Шекспир заимствовал контуры сюжета, рассказывается о том, что долг кровной мести подстрекал леди Макбет к убийству Дункана¹². Шекспир умолчал о кровной мести, лишив леди Макбет и этого оправдания. Убийство Дункана произошло не в замке Макбета. Шекспир перенес место убийства в этот замок, тем самым заставив Макбета убить своего гостя. Нетрудно сделать отсюда вывод, что Шекспир стремился усугубить вину Макбета и его жены. Но какое было до этого дело постановщику, который принялся навязывать Шекспиру собственные измышления! Макбет, рассуждал он, враг танов, следовательно Макбет — борец против феодальной реакции (а между тем Шекспир в «Макбете», в отличие от своих исторических хроник, и не думал ставить проблему государственности). Отсюда вывод: Макбет — «прогрессивный деятель», он не может быть «отрицательным» образом. Но и «положительным» сделать Макбета довольно трудно. Было решено, что Макбет — образ «не положительный и не отрицательный». Вся эта путаница создавалась якобы с позиции марксистского исторического анализа. На самом деле этот исторический «анализ» прикрывал самую грубую вульгаризацию. В особенности не повезло Макдуффу: театр показал его как «отвратительную» личность. Все это напоминает написанную в те годы и, к счастью, оставшуюся в рукописи работу о «Макбете», согласно которой ведьмы — агенты Эдуарда Исповедника, толкающие Макбета на преступление, чтобы расчистить путь для интервенции (существовала и другая «теория», согласно которой Горацио в «Гамлете» — агент Фортинбраса). Во всей этой чепухе было что-то глубоко упадочное, гнилое, напоминающее столь чуждые советской культуре «вывихи» европейского декадентства и ничего, конечно, не имеющие общего ни с запросами советского зрителя, ни с советским театром, ни с Шекспиром.

Постановщик этого злосчастного спектакля обрушился на Дункана. Как известно, в своей исторической хронике «Генрих VI» Шекспир осудил в короле слабость, безволие, развязавшие руки феодальным лордам. Но в «Макбете», повторяем, он не касался проблемы государственности. Постановщик, однако, решил, что «Дункан — плф-

хой король, удобный для танов», а следовательно, должен быть отрицательным образом. Но так как было трудно навязать Дункану резко отрицательные черты, то решено было сделать его «дураком». В результате Дункан был показан «...в плане буффонады»! Пристрастие формализма к внешнему карикатурному гротеску, заметим кстати, не является случайным явлением. В превращении живых человеческих образов в эксцентричные карикатуры сказывался упадочный скептицизм, внутренняя опустошенность, заставляющая смотреть на жизнь, как на бессмысленную игру марионеток, опустошенность, которой болела в первые годы советской власти далекая от народа и чуждая ему часть русской буржуазной интеллигенции. Пристрастие к гротескной карикатуре сказалось в этом спектакле и на следующем маленьком примере: врач и придворная дама, беседующие о безумии леди Макбет, были, неизвестно на каком основании, превращены постановщиком в смехотворные фигуры. Образы шекспировских ведьм, близкие к фольклорным образам, не увлекли постановщика, который опять совершенно произвольно заменил их картинками в стиле «модерн». И перед зрителем предстали «три прекрасные девушки в очень легких одеждах, причем у одной был серебряный парик, у другой красный, у третьей зеленый»¹³.

Еще более удручающее впечатление производил спектакль «Макбета» в украинском театре «Березиль» в 1924 году. Трюки, кульбиты, всяческие «аттракционы» совершенно заглушали шекспировский текст. Полное отрицание реализма привело к отрицанию какой бы то ни было историчности. Так, например, костюмы являлись смесью стилизованной прозодежды, одежды эпохи гражданской войны и упрощенных элементов «средневекового» костюма. Макбет был в галифе, ноги его были в обмотках; на нем была длинная синяя блуза, на голове матерчатый шлем, на боку бутафорский меч. Чувства в этом спектакле выражались чисто физиологически: постановщик питал пристрастие к мизансценам, которые он называл — «ползучими». И действующие лица то и дело ползли по земле, как рептилии. Постановщик ввел в спектакль несколько лиц собственного сочинения. Так, например, появился какой-то «шут-кардинал» (он же «шут-привратник»).

Спектакль посещался преимущественно массовым зри-

телем. Сохранилось большое количество проведенных среди зрителей анкет по оценке спектакля. Замечательно, что среди массы анкет нет ни одного положительного отзыва. На сцене ленинградского Большого драматического театра — на той самой сцене, на которой в первые годы советской власти шли, как мы видели, героико-романтические шекспировские спектакли, — в 1927 году был поставлен формалистический спектакль «Фальстаф» (монтаж из двух частей «Генриха IV», сведенных в одну пятиактную пьесу), близкий цирку или мюзик-холлу. Батальные сцены, как отмечал С. Леокульский, превратились в «цирковую аттракцион, в котором люди изображали лошадей приемами японского театра».

Вся эта порочная линия нашла, пожалуй, предельное свое выражение в пресловутом спектакле «Гамлета» на сцене театра им. Вахтангова в 1932 году. Постановщик Н. П. Акимов исходил только из одного принципа: ставить все «наоборот». Гамлет в этом спектакле был показан весьма деловым, энергичным, ни в чем не сомневающимся «бодрячком», с ловкостью опытного авантюриста борющимся за власть. Так, например, слова «Быть или не быть» Гамлет произносил, вертя в руках бутафорскую корону, и подтекст вопроса сводился к следующему: «Удастся ли мне захватить престол?» Явление Призрака было ловким трюком, подстроенным Гамлетом, чтобы привлечь на свою сторону колеблющихся воинов.

Текст Шекспира не устраивал, конечно, Акимова, и он безжалостно его перекорректировал. Философское содержание, выражаясь точнее — все, что несло в себе мысль, было выброшено из пьесы. Постановщик показывал действие без мысли, и великая трагедия Шекспира превратилась в безидейный, ничтожный по содержанию детектив. «Что ему Гекуба?» — говорит Гамлет в трагедии Шекспира. «Что мне Гекуба!» — презрительно заявлял Гамлет в этой постановке. Ни до каких мыслей, ни до каких чувств постановщику не было дела.

Формалистические тенденции в советских шекспировских спектаклях давали еще долго о себе знать. Так, в 1938 году Акимов поставил «Двенадцатую ночь», показав в этом спектакле Виолу просто ловкой авантюристкой. Попав в чужеземную заморскую страну, Виола с жадным любопытством спрашивала: «Кто страну правит?». Узнав имя герцога, она приходила в волнение, боясь, что

Орсино уже успел жениться. Отныне все ее мысли, все ее поступки направлены к одной цели — подцепить выгодного жениха. Эта ловкая особа, которой палец в рот не клади, мгновенно ориентируется в любой обстановке. Она с поразительным хладнокровием укрощает разбушевавшихся пиратов и разгоняет их плеткой. Само собой разумеется, что если в этом спектакле и были «лирические» моменты, то исключительно в плане карикатурной пародии. Так, например, одержимого любовью Орсино выносили, как труп, на носилках. Наряду с этим фальстафовские мотивы Тоби Белча и яркая характерность Эчьючика были превращены в примитивный фарс. В плане фарса, например, была поставлена сцена, в которой сэр Тоби и Эчьючик возвращаются пьяными домой. Перед зрителями была разыграна длительная пантомима двух пьяниц. Формализм не мог и не может ужиться с Шекспиром. Он неизбежно *уничтожает* его произведения.

Столь же бесплодными были и те формалистические шекспировские спектакли, которые являлись пережитками дореволюционного эстетизма. Типична в этом отношении была постановка «Ромео и Джульетты» на сцене Камерного театра в 1921 году. Мастерство А. Г. Коонен не могло спасти положения, ибо сама встреча Ромео (Н. М. Церетели) и Джульетты трактовалась исключительно как красивый лирический дуэт. В спектакле не было самого главного: противопоставления двух героев — носителей большого и искреннего чувства окружающему их миру ограниченных, самодовольных, враждующих друг с другом, ненавидящих друг друга людей. Самый этот мир был показан в спектакле местами как орнаментальный фон, местами как гротескная буффонада. Ромео и Джульетта гибли не от столкновения с окружающим миром, но от слепой случайности. Траурный финал говорил о всепобеждающей силе рока. Великая трагедия Шекспира потеряла свой подлинный смысл, потеряла свою *активную* тему, призывающую к борьбе. Образы спектакля растворялись в красивых сочетаниях линий и красок. Весна в Италии, благоухающая цветами, — об этом и только об этом говорила сопровождавшая спектакль талантливая музыка Анатолия Александрова. Спектакль этот не оказал никакого влияния на развитие советского шекспироведения, и познавательная его ценность была ничтожна.

Последней попыткой откровенного мистико-символического истолкования Шекспира на советской сцене явился спектакль «Гамлет» в МХАТе Втором в 1924 году. Тут нашла предельное свое завершение интерпретация, идущая от Гордона Крэга.

Роль Гамлета играл М. А. Чехов. Спектакль был насквозь проникнут мистической символикой. Все события происходили в душе самого Гамлета — и только в его душе. Реальной действительности не существовало. Идеализм здесь достиг своего крайнего выражения, перейдя в солипсизм. Все действующие лица пьесы были лишь воплощением мыслей и чувств самого Гамлета. Как некие видения, окружали они томящегося героя, заглянувшего в таинственное мистическое «иноебытие» и измученного существованием на земле. На самом внешнем облике действующих лиц лежала печать причудливого гротеска. Они были похожи на мышей белых (так, например, белой мышкой была Офелия) и серых. Клавдий походил на подземного крота или на чудовищную жабу, озаренную багровым отблеском адского пламени. Когда умирал Гамлет, то и все другие обитатели Эльсинора как-то бессильно поникали и умирали вместе с ним: ведь их бытие определялось мыслями Гамлета. Театр выбросил последний выход Фортинбраса, а между тем этот выход имеет большое значение. Он говорит о том, что жизнь продолжается и после смерти Гамлета, что мир неизмеримо больше отдельного человека, на что неоднократно указывает великий представитель реалистического мировоззрения Ренессанса (напомним хотя бы знаменитые слова Гамлета: «Есть многое на свете, друг Горацио». Шекспир, напомним, неоднократно сопровождает слово «мир» эпитетом «огромный»).

Исполнение М. А. Чехова производило глубокое впечатление, но впечатление было предельно пессимистичным. На сцене шел «Гамлет» только по названию. В действительности это была какая-то другая пьеса, созданная театром, и прежде всего созданная самим Чеховым. Пьеса эта говорила о том, что само по себе земное существование является невыносимой мукой и что в мире уже наступил конец жизни. В этом пессимистическом спектакле, несомненно, отразилось то упадочническое настроение части русской буржуазной интеллигенции, о котором мы уже говорили.

Было бы, однако, неправильным отрицать положительные элементы в работе советского театра над творчеством Шекспира в двадцатые годы. Правда, академические театры внесли тогда мало нового в истолкование произведений Шекспира и созданных им образов. Но в некоторых студийных спектаклях уже наметились пути, которые привели впоследствии к замечательным творческим победам. Тут нельзя пройти мимо спектакля «Король Лир» в Первой студии МХАТа, поставленного в 1923 году. «Король Лир», — писал в своей режиссерской разработке Б. М. Сушкевич, — через оскорбление дочери, страдание ночи, через безумие становится большой величиной — *человеком Лиром*»¹⁴. Таким образом, в режиссерском замысле уже заключалась гуманистическая тема, нашедшая впоследствии глубокое и законченное выражение на советской сцене.

Певцов, игравший Лира, стремился приблизить образ к современности. И эти искренние, горячие поиски заставляют выделить Певцова-Лира в истории советских шекспировских спектаклей. Пусть в игре Певцова не было могучей шекспировской силы, но он стремился показать эволюцию Лира, его рост, превращение деспота в *человека*. Он сделал первый шаг: он разрушил старого Лира, но нового еще не умел создать.

«Все дело в зрелости», — говорит Шекспир устами одного из своих действующих лиц. Вот почему этот спектакль, несмотря на сильный состав (Гонерилья — С. Г. Бирман, Эдгар — И. Н. Берсенев, шут — Н. Н. Бромлей), не имел успеха.

Несомненно, что и во многих из тех спектаклей двадцатых годов, которые были заражены трюкачеством и вульгарным социологизированием, можно найти живые ростки.

Ограничусь одним примером — спектаклем «Конец — делу венец» на сцене студии Малого театра в постановке Ф. Н. Каверина (Москва, 1928). В своих недавно опубликованных мемуарах Н. А. Смирнова¹⁵ рассказывает о том, как пьеса Шекспира «предстала перед зрителем в виде веселой поэтической сказки». Во многих отношениях, как указывает Н. А. Смирнова, это был спектакль, близкий по жанру вахтанговской «Турандот». И подобно тому, как вахтанговский театр вольно подошел к пьесе Гоцци, студия Малого театра вольно обошлась с

шекспировским текстом. Н. А. Смирнова не права, утверждая, что в этом спектакле текст Шекспира остался нетронутым. Достаточно сказать, что многие остроты и каламбуры были сочинены драматургом Шкваркиным и самим постановщиком.

Много было в этом спектакле непосредственной свежести и молодого оптимизма. «Большую долю очарования, — замечает Н. А. Смирнова, — придала представлению молодость актеров, их способность самим заражаться смелой шуткой и заражать ею зрителей». Все же, вспоминая некоторые сцены, начинаешь не доверять ни собственной памяти, ни свидетельству очевидцев: настолько не соответствуют эти сцены образам Шекспира. Напомним одну из них в описании Н. А. Смирновой. Роль короля Франции исполнял талантливый молодой актер Т. А. Оленев. «На сцену вывозили Оленева, расслабленного, дряхлого старичка, еле говорившего тоненьким дрожащим голоском. С уморительной интонацией, заставлявшей весь зрительный зал смеяться, Оленев произносил слова: «Я — больной». На голове у старичка беспомощно болталась корона, а в руках был скипетр с кулаком на конце; этим скипетром он колотил по голове придворных, если они ему перечили или возбуждали его гнев. На глазах у зрителей совершалось волшебное исцеление и омоложение короля. Старичка закрывали простыней, девушка вынимала у него из груди дряблое резиновое сердце, надувала его и вставляла обратно на место. Когда простыню снимали, то вместо старичка сидел молодой король, глупо улыбался, соскакивал со своего трона и начинал весело танцевать. Вся пантомима шла под музыку и кончалась бурным плясом. Омолодившегося короля Оленев играл еще смешнее, чем старика...»

Напомним читателям, что это тот самый король Франции, который утверждает, что кровь всех людей одинакова по весу, цвету и теплу, утверждает природное равенство людей — заветную мысль великого гуманиста, столь близкую советскому зрителю; тот самый созерцатель жизни и мыслитель, который в своем отшельничестве напоминает и отца Лоренцо из «Ромео и Джульетты» и Просперо из «Бури», который, выйдя из своего уединения, вмешивается в жизнь и становится помощником Елены, подобно тому, как Лоренцо становится помощником Ромео и Джульетты, а Просперо — Фердинанда и Ми-

ранды. С другой стороны, мы знаем, что Шекспир ничего не видел и не мог видеть смешного в королевском сани; наоборот, как прогрессивный человек своего времени, он сочувствовал монархической власти, являвшейся в ту эпоху оплотом государственности в борьбе против феодальной раздробленности; на сцене, таким образом, происходило грубое искажение Шекспира. Но наряду с трюкачеством и вульгаризацией в этом спектакле были и положительные черты. Напомним свидетельство Н. А. Смирновой о том очаровании молодости, которым был овеян спектакль. Очень интересны были и отдельные роли. Н. К. Свободин тонко подчеркнул в образе Пароля фальстафовские черты. «Н. С. Цветкова придала образу Елены очарование сказочной прелести и своей привлекательностью особенно выделялась на фоне окружавших ее гротескных фигур», — пишет Н. А. Смирнова. Это был живой образ. Но не только в этом заключалась заслуга актрисы. Она играла предприимчивую, ясную душою и умом девушку и, проникая в самую сущность созданного Шекспиром образа, показывала мужественное бесстрашие. У Елены есть замечательные слова: «Мы часто в себе носим то лекарство, которое приписываем небесам». Человек сам создает свое счастье — излюбленная Шекспиром тема, мимо которой обычно проходили зарубежное шекспироведение и зарубежный театр и которая ярко прозвучала в этом спектакле. Интерпретация Цветковой предвосхитила истолкование ряда шекспировских женских образов (например, Розалинды, Виолы) на сцене многих советских театров в последующие годы.

Приближалось время глубоких по содержанию и ярких по форме советских шекспировских спектаклей. Время это наступило вместе с преодолением бездушного формализма и поверхностного вульгарного социологизирования, вместе с развитием социалистического реализма.

В тридцатых годах Шекспир приобретает в Советском Союзе огромную всенародную популярность.

Работа над Шекспиром, конечно, ограничивается не одним театром. Создаются новые переводы великих произведений. В национальных республиках также переводят Шекспира (к настоящему времени отдельные произведения Шекспира переведены на двадцать семь языков народов Советского Союза). Но для советских режиссеров и актеров, работающих над Шекспиром, одних худо-

Жёстких переводов оказывается недостаточно. Возникает необходимость в создании подстрочников, стремящихся к максимальной семантической точности, к глубокому раскрытию подтекстов, так как режиссеры и актеры все настойчивей *изучают* текст подлинника во всех его смысловых деталях и нюансах. В шекспировских постановках во время репетиционной работы все более обычным становится участие консультантов-шекспироведов. В 1934 году при Всероссийском театральном обществе создается специальный Кабинет Шекспира, обслуживающий устными и письменными консультациями театральных работников.

С 1939 года Кабинет проводит ежегодные шекспировские конференции, на которых с докладами выступают, с одной стороны, театральные работники, с другой — шекспироведы. Таким образом, устанавливается тесная связь между наукой о Шекспире и творческой практикой театра. Связь эта зиждется на взаимном обогащении. С одной стороны, театр в своих шекспировских постановках широко использует выводы научного исследования. С другой стороны, шекспироведение непрерывно черпает из живого источника творческой практики театра. Сценическое воплощение приобретает для шекспироведения значение лаборатории, в которой проверяются теоретические выводы. Эта организованная связь между наукой и практикой не имеет прецедентов в прошлом. Не имеет она и в настоящее время аналогии за рубежом. Английский шекспировед Довер Вильсон откровенно признает, что в «Англии далеко в этом отношении отстали от Советского Союза, где все это умеют делать гораздо лучше»¹⁶.

В тридцатые годы стали выходить многочисленные издания произведений Шекспира, и на сегодняшний день число вышедших экземпляров изданий шекспировских пьес превысило полтора миллиона. Впервые в истории нашей книги вышло в СССР собрание сочинений Шекспира на английском языке, а также было напечатано отдельными книжками несколько его пьес с подробным словарем и комментарием.

Советский театр в тридцатые годы определил свои позиции в отношении к Шекспиру, решительно отвергнув проповедуемую реакционными зарубежными шекспироведами концепцию, изображающую Шекспира равнодушным «созерцателем», приемлющим со спокойным бес-

страстием «калейдоскоп» жизни и одинаково относящимся к добру и злу. Для советского театра творчество Шекспира полно страстного отношения к событиям его эпохи. Напомним, что то была эпоха, когда «были ослаблены все старые узы общества и поколеблены все унаследованные представления. Мир сразу сделался почти в десять раз больше... Внешнему и внутреннему зору человека открылся бесконечно более широкий горизонт» *. Шекспир не просто «запротоколировал» свое время. Он умел любить и ненавидеть.

Шекспир является благодарным материалом для сопоставлений. Сравнивая интонации советских актеров в шекспировских ролях, например А. А. Остужева или А. А. Хораву в роли Отелло, Л. В. Полякова или П. С. Мелчанова в роли Гамлета, С. М. Михоэлса в роли Лира, с записанными на тонфильм голосами зарубежных актеров в тех же ролях, поражаешься прежде всего горячей страстности наших исполнителей. И это не результат «манеры» или «школы», поскольку, наоборот, «школа» зарубежных актеров является гораздо более условно театральной и пышно декламационной; это результат определенного истолкования Шекспира как писателя пристрастного, горячего, непримиримого.

О значении для советской драматургии Шекспира писал А. М. Горький: «...учитель, деятель, строитель нового мира и должен быть главным героем современной драмы. А для того, чтобы изобразить этого героя с должной силой и яркостью слова, нужно учиться писать пьесы у старых, непревзойденных мастеров этой литературной формы и больше всего у Шекспира»¹⁷.

Мы подошли к подъему той большой волны творческого освоения Шекспира, которая отбросила мусор формалистических и вульгарно-социологических искажений и подняла советские *шекспировские* спектакли на огромную высоту.

Много ценного, несомненно, было потенциально заложено в спектакле «Отелло» в МХАТе (1930), ибо замечательны те режиссерские мысли, которые высказал в связи с этим спектаклем Станиславский и которые были впоследствии опубликованы в его известном режиссерском комментарии к «Отелло». Особенно интересны

* К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XVI, ч. I, стр. 61.

созданные великим режиссером *биографии* действующих лиц (например, Родриго). Станиславский настойчиво продолжал искать живую правду в образах Шекспира, «державшего зеркало перед природой».

Когда впоследствии в 1938 году А. Д. Попов поставил в Центральном театре Красной Армии блестящий спектакль «Укрощение строптивой», он во многом шел по указанному Станиславским пути. «...особенное внимание мы обратили на раскрытие характеров, вплоть до того, что придумывали биографии действующим лицам. Баптиста, допустим, — домовитый, хитрый старичок, который не доверяет слугам и т. д. Впрочем, он может быть и другим. Он только не имеет права быть *никаким*»¹⁸.

В 1934 году МХАТ Второй поставил «Двенадцатую ночь». Это был живой и яркий спектакль. Еще сочнее и гуще, чем в спектакле Первой студии 1917 года, несли тему «полнокровного» Шекспира С. В. Гиацинтова в роли Марии — «плотской земной Марии», как назвал ее один из критиков, — и В. В. Готовцев, создавший подлинно фальстафовский образ в роли веселого, беспутного и буйного сэра Тоби Белча. Много подлинной поэтичности было у М. А. Дурасовой, исполнявшей роли Виолы и Себастьяна. Спектакль был проникнут страстной любовью к жизни и безудержным весельем, столь типичным для тех солнечных комедий, которые были созданы Шекспиром в первый период его творческого пути. И все же этот спектакль еще страдал тяжелыми пороками. Как и в постановке 1917 года, из текста, например, были выброшены все разговоры о пуританстве Мальволио. Вместо карикатуры на пуританина или, подходя к вопросу в более широком плане, на «респектабельного» самовлюбленного английского джентльмена, на сцене появилось какое-то чучело с обезьяньими губами и пронзительным фальцетом, преисполненное, по выражению одного критика, «петушиной спесью дурака». Хотя А. М. Азарин играл роль Мальволио по-своему законченно, но созданная им примитивная маска имела мало отношения к шекспировскому образу. Заметим также, что МХАТ Второй отнесся весьма бесцеремонно к тексту Шекспира. Специально исследовавший этот вопрос З. Л. Троицкий приходит к выводу, что вместо расшифровки текста просто были купированы темные места и что «в целом текст представлял собой рыхлую и пеструю

композицию, имеющую мало общего с шекспировским оригиналом»¹⁹. Достаточно сказать, что финальная песня Феста, в которой он оплакивает свою пропитую, загубленную жизнь,—

Хоть годы меня уложили в постель,
Лей, ливень, всю ночь напролет!
Из старого дурня не выбьете хмель,
А дождь все льет да льет! * —

была заменена театром песенкой собственного сочинения, где говорилось о том, что в бурю, когда «ветер злится», приятно «веселиться и пить вино». Лирические песни были отобраны у Феста и переданы Виоле-Себастьяну. Театр, повидимому, и не подозревал, что Фест — сложный и значительный образ, родственник и Оселку, «пускающему стрелы остроумия из своего прикрытия», а также «сладкому» и вместе с тем «горькому» шуту из «Короля Лира». В спектакле МХАТа Второго Фест был просто каким-то безличным весельчаком, хотя роль эту исполнял такой мастер, как С. В. Образцов.

Стоит заглянуть в историю последующих лет, и мы увидим совсем иную картину. Например, в скромном «Молодом театре» в Воронеже в 1938 году (постановка Амантова) Фест (П. А. Маркин) был показан как насмешливый и вместе с тем скорбный (ведь из шутов «в люди не выходили») созерцатель жизни, умным глазом наблюдающий все происходящее, яркий и подлинно шекспировский образ. За эти четыре года (1934—1938) советский театр далеко шагнул вперед по пути освоения Шекспира. Наступления настоящего подъема той волны, о которой мы говорили, нужно искать как раз в этом промежутке времени.

Мы подошли к 1935 году, отмеченному двумя событиями первостепенного значения в истории Шекспира на советской сцене. Эти события — исполнение А. А. Остужевым роли Отелло и исполнение С. М. Михоэлсом роли Лира.

Исполнение Остужевым роли Отелло явилось принципиальным ее пересмотром, пролившим новый свет не только на образ венецианского мавра, но на гуманистическую тему в творчестве Шекспира в целом.

* Перевод С. Маршака.

Шекспир, как известно, заимствовал общие контуры сюжета из новеллы итальянца Чинтио, нарисовавшего портрет мрачного ревнивца. Что же по существу нового внес Шекспир в этот заимствованный сюжет? Как это ни странно, мировой театр прошел мимо этого основного вопроса. Правда, первый исполнитель роли, Ричард Бербедж, играл, судя по словам оплакивающей его смерть элегии (1619), «опечаленного мавра» (замечательно «опечаленного», а не «ревнивого»). Но уже в XVII веке на сцене стали появляться «лопающиеся от ярости» Отелло, которые топали ногами, свирепели, таскали Дездемону по сцене за волосы («традиция», сохранявшаяся еще в исполнении Сальвини и многих других трагиков) и разили несчастную жертву кинжалом, «окрашивая свои черные руки запекшейся кровью». Заметим мимоходом, что этот кинжал долго держался на английской сцене. Не отказался от него и Гаррик. Александр Поп (1688 — 1744) в своей поэме «Похищение локона» упоминает о «свирипом Отелло», который вопит, требуя платок. Во Франции в XVIII веке появляется переделка великой трагедии. Автор этой переделки Дюсис не решился выдать знатную венецианку за «африканца»: в его переделке она не жена, а лишь невеста мавра. Само собой разумеется, что Отелло Дюсиса — неистовый ревнивец от природы. В этой «глупой», по определению Белинского, переделке впервые появился «Отелло» на русской сцене. По тексту Дюсиса играли: в Петербурге «дикий», но пламенный Яковлев, как называл его Пушкин, в Москве С. Ф. Мочалов — отец знаменитого трагика.

Эдмунд Кин (1787—1833) показал большую душу Отелло. Но все же интерпретация его сводилась лишь к взрыву «романтического безумства» и «вихрю страсти». Так и наш великий Мочалов не проник в сущность образа, создав в роли Отелло нечто неизмеримо менее значительное, чем в роли Гамлета: недаром он впоследствии даже вернулся к дюсисовской переделке (например, в Харькове в 1839 году). Правда, Мочалов, по свидетельству Белинского, показывал в роли венецианского мавра «душу могучую и глубокую, душу, которой и блаженство и страдание проявляются в размерах громадных, беспредельных». Но вместе с тем, по свидетельству того же Белинского, «его черное лицо спокойно, но это спокойствие обманчиво: при малейшей тени человека,

промелькнувшей мимо него, оно готово вспыхнуть подозрением и гневом». Мочалов играл подозрительного Отелло, иными словами — ревнивца от природы.

Типично, что Каратыгин, игравший по переводу Панаева, прибавил от себя к словам Отелло: «крови, крови», свирепое «жажду я», что вызвало бурю оваций в зрительном зале. Театралы того времени хвалили Каратыгина за то, что, в отличие от Брянского, он показал в роли Отелло «ярость тигра».

Движение образа в исполнении Сальвини напоминало, по словам Станиславского, «лестницу, по которой Отелло спускается в адское пекло своей ревности». Аполлон Григорьев рассказывает, что в сцене убийства Сальвини подходил к постели Дездемоны «тихой походкой тигра... Все тут было — и язвительное воспоминание многих блаженных ночей, и сладострастие африканца, и жажда мщенья, жажда крови». А. А. Яблочкина, игравшая Дездемону с Сальвини-Отелло, пишет в своих воспоминаниях: «На спектакле, когда Сальвини кинулся на меня, я всем существом ощутила, что для меня наступил конец, — так потрясаяще страшен был Сальвини».

Конечно, можно найти ряд исключений. *Человечность* Отелло выделяли, например, Брянский, Айра Олдридж и в особенности А. П. Ленский. Хотя роль и не удалась последнему, все же Ленский является в интерпретации роли Отелло до некоторой степени предшественником Остужева. Много «человечности» было в исполнении и Эдмунда Кина и Мочалова; были эти черты у того же Сальвини. Отдельно стоит истолкование Ю. М. Юрьева, создавшего образ рыцаря-мавра, мстящего за поруганную рыцарскую честь (что до некоторой степени близко интерпретации Мунэ-Сюли). Но в целом на сцене мирового театра искони преобладало истолкование образа Отелло как *ревнивца от природы*.

Остужев отверг это «традиционное» и вместе с тем глубоко порочное толкование. Он подчеркнул в Отелло не трагедию ревности, но прежде всего трагедию обманутого доверия. Остужев, таким образом, воплотил мысль, высказанную Пушкиным: «Отелло от природы не ревнив — напротив, он доверчив». Эта концепция подтверждается текстом. В своем финальном монологе, подводящем итог событиям, Отелло говорит, что он «не легко ревнив», но, когда воздействовали на него, «дошел до

крайнего смятения чувств». Отелло, таким образом, является не субъектом, но объектом зла. Отелло — жертва Яго. В мягком, задушевном, лирическом исполнении Остужева без следа исчезла старинная концепция, согласно которой вольно или невольно получилась следующая картина: в тишь да гладь «цивилизованного» общества врывался чернокожий — свирепый тигр или наивное «дитя природы», это безразлично — и, вспыхнув яростной «африканской» ревностью, душил свою несчастную жену. «Мораль» такой концепции очевидна: не выходи замуж за чернокожего! Тут невольно вспоминаются слова английского лексикографа и шекспироведа XVIII века доктора Самуэля Джонсона: «Трагедия «Отелло» дает весьма полезный урок — не вступать в неравные браки». Сколько раз впоследствии эта формула, — правда, обычно в более завуалированном виде, — повторялась на страницах посвященных Шекспиру статей и исследований. В исполнении же Остужева пьеса прозвучала как гимн любви чернокожего и белой девушки, как утверждение Шекспиром природного равенства людей, утверждение, бьющее по всем так называемым «расовым теориям» прошлого и настоящего. Остужеву действительно удалось передать великую *гуманистическую тему* в творчестве Шекспира.

Причина гибели Дездемоны заключается, согласно Остужеву, не в «африканской крови» Отелло. Эта причина коренится в злой воле Яго, являющегося как бы сгустком, квинтэссенцией окружающей Отелло и Дездемону действительности. Так с новой силой и особой значительностью возникло то противопоставление двух начал, двух миров, которое было всегда характерным для лучших шекспировских исполнителей и спектаклей на русской сцене.

Яго удается внушить Отелло, что Дездемона преступница. И Отелло решает уничтожить ее, как осквернившую образ человеческого достоинства. Он принимает Дездемону за то, чем в действительности является Яго. Она должна умереть, ибо иначе «предаст и других». И не в пароксизме неистовой страсти, но охваченный безграничной скорбью совершает Остужев-Отелло суд над Дездемоной. Остужев создал образ подлинного благородства и душевной чистоты — образ, вызывавший у зрителей глубокое чувство сострадания.

Сам Остужев горячо любил своего героя. «Отдельные замечания самого Отелло о тяжелом детстве, — говорит Остужев, — его воспоминания о мучительных трудностях юной поры его жизни дали мне основание «прочесть» дошекспировскую биографию Отелло; я создал себе образ маленького мавра, сына вождя какого-нибудь племени, отстаивавшего национальную независимость»²⁰.

Эта мысль о маленьком черном мальчике чрезвычайно характерна для всего образа, созданного Остужевым, она гармонирует с этим образом, с его пленительной душевной чистотой. Остужев мысленно рисовал «рабский труд негра-военнопленного» и все те унижения, через которые прошел Отелло. Тем значительнее полнота счастья Отелло при встрече с Дездемоной.

Несчастьем Отелло, согласно Остужеву, является его доверчивость. Но это отнюдь не доверчивость ограниченного человека. Доверчивость Отелло, по словам Остужева, «звучит трагическим контрастом его тонкому уму...» «Трактовать же Отелло как ревнивца, — продолжает Остужев, — означает обеднить, сузить образ, убить в нем все самое привлекательное и большую проблему превратить в частный случай, интересный разве лишь для детектива».

Исполнение Остужева, глубоко раскрывшего гуманистическую тему в трагедии Шекспира, оказало значительное влияние как на последующих исполнителей роли Отелло на советской сцене, так и на трактовку и анализ трагедии на страницах советского шекспироведения. Начиная с 1935 года трагедия о венецианском мавре заняла по количеству постановок первое место в советском шекспировском репертуаре.

В спектакле Малого театра 1935 года замечательно был раскрыт и образ Эмилии (В. Н. Пашенная). Эмилия — самая обычная женщина, но в решительную минуту она разоблачает, не побоявшись смерти, собственного мужа. «Как северный ветер», как бы независимо от воли самой Эмилии, «рвется наружу» правда, и Эмилия не в силах молчать. С большой силой играла финальную сцену В. Н. Пашенная. Образ Эмилии, который на всем длинном пути истории сценических постановок «Отелло» казался таким незначительным, вдруг вырос неизмеримо.

Как мы сказали, трагедия «Отелло», начиная с

1935 года, заняла по количеству постановок первое место в советском шекспировском репертуаре. Большие творческие победы одержали здесь актеры братских республик. В 1937 году трагедия была поставлена на грузинском языке театром имени Руставели. А. А. Хорава в роли Отелло создал образ, выдающийся по силе и значительности. Перед зрителями монументальная, как бы сошедшая с какой-то грандиозной фрески фигура чернокожего военачальника. Кажется, что он пришел из той самой страны огромных, громогласящих друг на друга скал, обширных пещер, уходящих в небо гор, о которой Отелло рассказывает в своем знаменитом монологе в сенате. При монументальности созданного Хоравой образа замечательна простота речей и сдержанности движений. Тут нет ни нарочитых поз и жестов, ни «кошачьей» походки театрализованного «африканца». Все предельно просто, жизненно, человечно и вместе с тем величественно.

В сцене сената Хорава доносит до зрителей чувство глубокого одиночества темнокожего человека, живущего среди этих в тайне души презирающих его венецианских вельмож. Тему трагического одиночества темнокожего Отелло Хорава особенно подчеркнул в позднейшем варианте спектакля (1947). Постановщик этого варианта (А. А. Васадзе) ввел следующую мизансцену. Бранцио, пересиливая себя, шагнул в сторону Отелло, как бы готовый к примирению. Но вот он взглянул на черное лицо своего зятя и отшатнулся с отвращением. Характерно, что Хорава гримируется не смуглым бедуином (как, например, Остужев), а чернокожим человеком скорее эфиопского типа, что, конечно, ближе к подлиннику: слово «мавр» в эпоху Шекспира означало «чернокожий»; напомним также, что Родриго называет Отелло «толстогубым». С бронзовым арабским, а не с черным эфиопским лицом впервые, как известно, стал играть Отелло лишь Эдмунд Кин. Это «смягчение» черноты Отелло имело для некоторых исполнителей и комментаторов определенное значение, так как снимало остроту «расового контраста» между Отелло и Дездемоной. Нашелся даже американский комментатор, утверждавший, что Отелло просто смуглый брюнет, лишь прозванный «мавром».

Дездемона для Отелло, согласно толкованию Хоравы, не столько возлюбленная и не столько даже идеал человека, сколько источник высокой гармонии в душе

Отелло. Она — его солнце, озаряющее его своими лучами. Но Яго начинает свою подлую игру, и солнце начинает меркнуть. «Снова вернулся хаос».

Хорава-Отелло не легко поддается Яго. Этим сопротивлением Хорава подчеркивает, что «Отелло от природы не ревнив».

Станиславский писал, что в роли Отелло «все построено на математической постепенности в развитии чувства ревности, начиная со спокойного состояния, через едва заметное зарождение и развитие страсти, до самых вершин ее»²¹. Хорава передает это постепенное нарастание бури. В спектакле есть замечательная мизансцена. Яго только что ушел в одну сторону, а с другой, издали, доносится пение Дездемоны. Стоящего одиноко на сцене Отелло как бы раздражают две противоположные силы: свет и мрак, гармония и хаос...

Буря разрастается. Все громче гремят громовые раскаты, и внезапно хлынувшим ливнем кажется последний монолог Отелло, где звучат и вопль отчаяния, и смертельная тоска, и глубокое счастье. Потому что невинной оказалась Дездемона. В подлиннике есть замечательная деталь. Отелло сравнивает свои слезы с «целебной миррой аравийских деревьев» — он плачет над мертвой Дездемоной слезами радости...

Тонко и оригинально построил образ Яго А. А. Васадзе. Этот образ ничего не имеет общего с традиционным «демоническим злодеем». В исполнении Васадзе Яго — даже веселый малый, любящий пошутить и спеть лихую песенку. По существу это мелкий и подлый человек, совершенно лишенный морального чувства. Уязвленный в своем тщеславии, он возненавидел Отелло и начал плести липкую паутину гнусной интриги. Он «творит» свое злое дело легко и с удовольствием. Отелло и Яго, как подчеркнул этот спектакль, не равные по значительности люди. Отелло титан по сравнению с Яго. И этот титан гибнет от укуса мелкого ядовитого насекомого...

Яркие образы Отелло из актеров национальных театров создали: в Армении — Нерсисян и Джанибекян, в Узбекистане — Аббар Хидоятлов, в Таджикистане — М. Касымов, в Осетии — Тхапсаев. Среди советских исполнителей Отелло отдельно стоит Ваграм Папазян, актер-гастролер, играющий без ансамбля, мастер немых

сцен, которыми он, наподобие интермедий, постоянно перемежает текст. В исполнении Папазяна пантомима превалирует над словом (Папазяну безразлично, на каком языке играть свою коронную роль: на русском, армянском, итальянском или французском). Пьеса для Папазяна — сценарий. Этот блестящий актер виртуозно овладел той своеобразной техникой, которая уводит нас к «*commedia dell'arte*» и которую Папазян унаследовал от своего учителя — итальянского трагика Новеллы.

Вернемся к 1935 году. Вторым значительным событием этого года в истории Шекспира на советской сцене была постановка Михоэлсом «Короля Лира».

«Короля Лира» обычно трактовали на сцене преимущественно как семейную драму, как повесть о доверчивом отце, обманутом лицемерными дочерьми. В этой же постановке по-новому освещено философское содержание великой трагедии. В роли Лира Михоэлс показал постепенное *раскрытие* человека, сначала замкнутого в себе самом, в мире своих субъективных иллюзий, но встречающегося с миром жестокой объективной реальности и постепенно постигающего эту реальность.

Дожив до восьмидесяти лет, Лир стал смотреть на себя, как на сосредоточение мудрости, выше и сильнее которой нет ничего на свете. И вот Лир задумал доказать силу этой мудрости на опыте. Он откажется от власти, от реальной основы — своего титула, и все же, так полагает Лир, он останется центром бытия. Но опыт сразу привел к катастрофе. Мир хищных людей, над которыми властвуют Гонерильи и Реганы, обрушился на Лира, и Лир увидал темную степь, по которой в бурю и дождь бредут «бедные, нагие несчастливцы». Лир впервые в жизни понял, «какое жалкое двуногое животное человек». Но среди «двуногих» он нашел Корделию, впервые обрел объективную ценность — дочернюю любовь Корделии.

Михоэлс истолковал сущность роли как трагедию познания жестокой действительности эпохи Шекспира. Сила спектакля заключалась в умении передать дух шекспировской эпохи.

Следующий, 1936, год отмечен новым крупным событием в истории постановок Шекспира на советской сцене. А. Д. Попов поставил в этом году «Ромео и Джульетту» в Московском театре революции.

Познавательное значение этой постановки заключалось прежде всего в том, что А. Д. Попов дал понятию судьбы в творчестве Шекспира материалистическое истолкование. На западноевропейской и американской сценах «Ромео и Джульетта» обычно интерпретируется исключительно как любовная новелла, в которой сцены вражды Монтекки и Капулетти играют роль чисто внешнего батального орнамента. Причиной гибели двух веронских возлюбленных, согласно толкованию режиссеров и актеров буржуазного театра, является таинственная сила слепого и всевластного рока. Некоторые комментаторы, начиная с Гете, склонны приписать причину трагической катастрофы «излишней нетерпеливой страстности» Ромео и Джульетты. А. Д. Попов по-новому осветил события. Он увидел в основе трагедии конфликт высокого чувства с окружающим Ромео и Джульетту жестоким миром, частным выражением дисгармонии которого является вражда Монтекки и Капулетти. В своей режиссерской экспликации Попов охарактеризовал этот мир как один сплошной «крик ужасающей дисгармонии». Ромео и Джульетта вступили в борьбу с этим миром, вступили, по выражению Попова, «в разлад с общественным строем». Пьеса в целом, во всем ее ансамбле, наполнилась живыми чувствами, живыми страстями. От той слащавой оперной «итальянщины», которой издавна овеяны спектакли «Ромео и Джульетты» на зарубежной сцене, не осталось и следа. Попов искал «клокочущего ритма спектакля»²².

Правда, далеко еще не все образы шекспировской трагедии были раскрыты в этом спектакле. Проблема динамики шекспировских образов, их изменения в ходе действия, — и это прежде всего относится к Ромео и Джульетте, внутренне вырастающих на наших глазах и становящихся из детей взрослыми людьми, — была еще недостаточно отражена в спектакле. Но постановка сделала огромный шаг вперед в смысле раскрытия многосторонности шекспировских характеров. Так, например, Джульетта (М. И. Бабанова), узнав о том, что Ромео убил ее родича Тибальта, невольно хваталась за кинжал: ведь и Джульетта — дочь своего века, и в ее жилах течет огненная кровь Капулетти, и ей ведом голос кровной мести.

Постановка А. Д. Попова, глубоко реалистическая по

своему существу, оказала значительное влияние на многочисленные спектакли «Ромео и Джульетты» на периферии. Упомянем спектакль в театре им. Волкова в Ярославле в 1939 году (постановщик Д. М. Манский), продолживший путь, проложенный А. Д. Поповым, и давший ряд интереснейших истолкований образов. Так, например (это было единогласно отмечено критиками и шекспироведами, выступавшими на устроенной в 1939 году шекспировской конференции в Ярославле), убедительно играл роль отца Лоренцо Г. С. Свободин, создавший образ ученого-естествоиспытателя в монашеской рясе.

Начиная с сезона 1935—1936 годов бросается в глаза рост количества спектаклей наиболее популярных шекспировских постановок. Это количество начинает измеряться сотнями. Например, блестящая и яркая постановка комедии «Много шума из ничего» в театре имени Вахтангова, поставленная И. М. Рапопортом в 1936 году, до сих пор не сходит со сцены и уже выдержала свыше шестисот спектаклей.

На 1938 год приходится две значительных постановки комедии «Укрощение строптивой». А. Д. Попов поставил эту раннюю пьесу Шекспира в Центральном театре Красной Армии. Как известно, пьесу эту обычно рассматривали как примитивный фарс, в котором грубоватый Петруччо «усмирял» свою строптивую жену, сущего черта в юбке, и приводил ее к покорности. А. Д. Попов, идя по тому пути, на который впервые указали Г. Н. Федотова и А. П. Ленский, действительно раскрыл психологический подтекст этой комедии Шекспира. Петруччо явился в Падую, чтобы жениться на богатой невесте. Катарина готова броситься на него и выцарапать у него глаза, но под этим бешенством, тайно от самой Катарины, уже теплится чувство. С каждой сценой это скрытое чувство разгорается сильнее. И чем больше растет оно, тем искусственней становятся и строптивость Катарины и заносчивость Петруччо. Они уже понимают, что «разыгрывают» друг друга, что оба они победители и вместе с тем побеждены любовью. Сила большого чувства преобразила их. Попов неоднократно подчеркивал, что «Катарина и Петруччо выходят из пьесы другими, чем вошли в нее»²³. Он показал динамику шекспировских образов и поднял пьесу, казавшуюся многим коммен-

таторам, а также актерам, лишь поверхностным фарсом, в план большой комедии.

Стремясь уйти от «театральщины» (пользуясь термином А. Д. Попова) и желая избежать того, что можно назвать «сценой на сцене», Попов выбросил из комедии «Пролог», то есть весь эпизод со Слаем и трактирщицей. Но Слай и трактирщица — полнокровные и, так сказать, «фламандские» образы, придающие всей пьесе типично шекспировскую весомость. Чтобы возместить эту убыль, постановщик ввел в спектакль целую галерею «фламандских» слуг, разыгрывающих множество интермедий. Каждый из этих слуг — живой портрет. У каждого — свой характер, своя биография²⁴.

В том же 1938 году Ю. А. Завадский поставил «Укрощение строптивой» в Ростове. Он также показал динамику шекспировских образов, но в свете иной концепции. Отправным моментом этой концепции постановщику послужили слова, которые были написаны над входом в театр «Глобус»: «*Totus mundus agit histriopem*» — «Весь мир лицедействует». Чтобы подчеркнуть *лицедейство* действующих лиц, постановщик сохранил «Пролог» и Слая. Ведь в «Прологе» уже начинается лицедейство сознательное (лорд и его приближенные, «разыгрывающие» Слая) и насильственное, объектом которого является Слай. Сама пьеса возникает перед нами сначала как лицедейство (спектакль приезжих актеров) и лишь постепенно переходит в реалистическое представление, в которое мы начинаем верить как в действительность (тогда Слай, как пенужный привесок, исчезает). Все в этой пьесе, по мысли Завадского, полно лицедейства: «*Totus mundus agit histriopem*».

Сознательно лицедействуют переодевающиеся женихи, Транио, педант. Бессознательно лицедействуют и неистовая Катарина, и самоуверенный Петруччио, и скромничающая лукавая Бьянка, и молодящийся Гремιο: строптивость, самоуверенность, скромничание, фатовство — все напускное. Но Катарина и Петруччио полюбили друг друга и, полюбив, как бы «выходят» из окружающего их лицедействующего мира, обретая естественность подлинных чувств. Победа чувств над лицедейством — таков был замысел спектакля. Замечательно, что обе эти во многом сходные и во многом различные постановки той же пьесы Шекспира появились в один

год. Это наглядно говорит о том богатстве разнообразных красок и нюансов, которое накопил к тому времени советский театр.

Мы подошли к одному из интереснейших спектаклей тех лет, к спектаклю-комедии «Как вам это понравится», поставленном М. И. Кнебель и Н. П. Хмелевым на сцене московского театра им. Ермоловой в 1940 году. Пьесу эту, как известно, исстари толковали как условную, нарядную пастораль, близкую к жанру придворной «маски». Постановщики спектакля отказались от такого решения, и «пасторальный» элемент или, точнее, карикатура на него сохранилась лишь в пародийном плане, например в образах пышущей страстью Фебы, глупого парня Вильяма, нелепой девушки Одри. Остальные пастухи — живые люди, у которых руки вымазаны дегтем (они только что лечили овец) и которые любят от простоты души побалагурить с придворным насмешником Оселком. Французский Арденнский лес превратился в этом спектакле в английский Арденнский или, точнее, Шервудский лес, в «зеленый лес» Робин Гуда. Над спектаклем повеяло духом фольклора, народной баллады. В этом зеленом лесу герцог, шут Орlando — все без различия сбрасывают с себя все наносное, искусственное и освобождаются от сословного неравенства. Здесь живут те, кто покинул мрачный дворец герцога-узурпатора. Все в этом дворце угрюмо и тягостно (двуличным приспешником узурпатора был, между прочим, показан и Ле-Бо). В робингудовском лесу дышится легко и радостно. Здесь устанавливаются между людьми новые, справедливые отношения. Театр изменил финал комедии: не было возвращения во дворец, как не было и раскаяния герцога-узурпатора.

Ермоловский театр в этом спектакле создал целую галерею живых образов: и наивного Орlando, и просто-душной Селии, и предприимчивой Розалинды, и печального Жака, и лукавого Оселка. Образ Жака был очень тонко нарисован В. С. Якутом. Это не был предтеча Гамлета, как часто толкуют Жака комментаторы. Ведь созерцатель Жак, — «господин путешественник», как насмешливо называет его Розалинда, — гораздо пассивней и в то же время суше и сумрачней в своей желчной иронии по сравнению с принцем Датским. Это один из тех меланхоликов Ренессанса, наиболее законченным пред-

ставителем которых был Бертон, автор «Анатомии меланхолии», отдаленный предок Джонатана Свифта. Было что-то «свифтовское» и в горькой скорби Якута-Жака и даже в самом его гриме. Умного, хитрого, циничного наблюдателя жизни играл в роли Оселка Д. П. Фивейский. Он действительно «пускал стрелы ума из-за прикрытия глупости». Характеры были в этом спектакле вполне законченными, все дышало тем реализмом, истоки которого, в области освоения Шекспира, наблюдались в Первой студии Художественного театра в 1917 году.

А. Д. Попов, борясь с «театральщиной», вместе с тем отстаивал *театральность*, как обязательное качество шекспировского спектакля. Он явился апологетом *многосторонности* шекспировского стиля, указывая, например, что «Укрощение строптивой» является одновременно комедией характеров и комедией ситуаций²⁵. В спектакле-комедии «Как вам это понравится» постановщик создал следующую типичную для этого спектакля мизансцену. Жак произносит свой знаменитый монолог о семи возрастах человека стоя посередине сцены; остальные лица сидят полукругом и слушают. Эти слова Жака — живые слова, а не «декларация» — нечто вроде рассказа, и вместе с тем это монолог, законченный в себе «кусок», самостоятельное поэтическое произведение. Старинное противопоставление «реалистического» и «романтического» Шекспира было здесь преодолено самой сценической формой этого монолога. Оно было преодолено тем зрелым синтезом, которым может гордиться только советский театр.

Стремлением к более подчеркнутой театральности отмечена работа двух режиссеров, вплотную подошедших к Шекспиру незадолго до начала Отечественной войны. В 1941 году В. М. Бебутов поставил «Гамлета» в Областном драматическом театре в Воронеже. Роль принца Датского здесь играл А. В. Поляков. Это был сильный духом, глубоко сосредоточенный в себе Гамлет, ненавидящий окружающий его мрак, ложь и преступность. Оформление было монументальным, как и сами чувства Гамлета-Полякова. Постановщик, например, показывал многотысячное войско Фортинбраса (впереди — живые статисты, затем — муляж и, наконец, в глубине — написанный задник) или, например, уходящее вдаль, простирающееся над кладбищем небо с ползущими по нему

сумрачными облаками. Все это гармонировало с написанным в большом плане образом Гамлета, появляющегося на фоне этих «масштабных» декораций. В этом спектакле вновь воскресла тема Гамлета-борца, некогда с такой силой воплощенная Мочаловым; Гамлет, созданный Поляковым, ничего не имел общего с теми «бархатными принцами», которые некогда пользовались успехом на русской дореволюционной сцене. Это был не задумчивый томный Гамлет, но Гамлет скорбный. Он был столь же чужд и вульгаризаторам, превращавшим Гамлета в какого-то весьма решительного, энергичного, «делового» человека. Поляков преодолел и еще одно заблуждение.

В 1936 году Д. М. Дудников на сцене театра имени Ленсовета в Ленинграде показал Гамлета самым «обычным» человеком своей эпохи. Это был заурядный студент Виттенбергского университета. Не приходится доказывать ошибочность такой концепции. Гамлет, в отличие, например, от Лаэрта, не обычен для своей среды, как необычны для своей среды были, скажем, утописты эпохи Ренессанса. Кто-то из комментаторов указал, что из всех героев Шекспира его произведения мог бы написать один только Гамлет. Поляков сумел показать значительность Гамлета.

Спектаклю «Гамлет» в Воронеже предшествовала длительная текстологическая работа. Все крепче становилась связь между практикой советского театра и шекспироведением.

В 1941 году Г. М. Козинцев поставил «Короля Лира» в Большом драматическом театре в Ленинграде. В этой постановке место философских категорий заняли пластические образы. Козинцев перенес действие «Короля Лира» в раннее средневековье. По мысли Козинцева, дочери Лира воплощают разные стороны его характера. Уже из этого утверждения видно, что Козинцев был далек от идеализации Лира. Он особенно подчеркивает, что нежность чувств Корделии ничего не имеет общего с пошлой сентиментальностью.

Элементы живописности были ярко подчеркнуты в этом спектакле, поэзия которого была прежде всего зрительной. Оформление временами даже заглушало актеров. Так, например, перед зрителями появлялась безбрежная мрачная степь, посреди которой виднелся одинокий старый дуб с полуссохшими ветвями. В степи

бушевала гроза, и под ударами молнии дуб рушился. Зрители покрывали эту сцену шумными аплодисментами и уже без всякого интереса слушали актера (В. Я. Сафронова), произносившего знаменитый монолог: «Дуй, ветер, дуй...»

Спектакль говорил на языке живописных образов. Он, несомненно, обладал большими достоинствами. Его внутреннее единство было результатом глубокого изучения подлинника. Тут опять-таки оказалось то сближение творческой практики театра и науки о Шекспире, о котором мы уже говорили.

Обе постановки— «Гамлет» Бебутова и «Король Лир» Козинцева — имели некоторые черты внутреннего сходства. Чудовищный мир зла, готовый обрушиться на носителей высокого гуманистического начала (Гамлет, прозревший Лир, Корделия), был показан в обоих спектаклях с какой-то особенной напряженной силой и остротой. Напомним, что эти спектакли были созданы накануне войны.

Великая Отечественная война явилась испытанием не только для людей, но и для искусства. Во время войны отрывки и «монтажи» из произведений Шекспира исполнялись и на самой линии фронта (так, например, свой «монтаж» «За родину!»²⁶, составленный целиком из произведений Шекспира, мастер художественного слова С. А. Кочарян читал бойцам непосредственно перед их выходом на выполнение боевого задания). Наряду с этим советский театр непрерывно в течение всей войны продолжал создавать шекспировские спектакли.

В 1942 году армянский актер Вагарш Вагаршян сильно и ярко сыграл Гамлета в театре им. Сундукяна в Ереване. В основу образа, как указывает сам Вагаршян²⁷, им были положены слова Гамлета: «Поднять оружие против моря бедствий». Светлый воин, обнаживший меч перед бесконечными рядами набегающих на него волн,— вот картина, вдохновившая Вагаршяна. Гамлет не умирает пессимистом. «Расскажи мою повесть людям»,— просит он перед смертью своего друга Горацио. Взор Гамлета уходит в будущее. Этот устремленный в будущее взор, порыв, устремленный вперед, прежде всего характеризуют образ светлого Гамлета, созданного Вагаршяном в дни Великой Отечественной войны. Даже в сцене на кладбище Вагаршян преодолевал сумрач-

ность. Когда принц Датский смотрел на череп Йорика, улыбка озаряла его лицо: он вспоминал свое детство... Гамлет в исполнении Вагаряна шел бесстрашно навстречу смерти, как воин на поле сражения.

К наиболее содержательным шекспировским спектаклям, созданным в дни войны, относится «Король Лир», поставленный В. М. Бебутовым в Татарском академическом театре в Казани в 1943 году. Актеру Х. Г. Абжалилову удалось сочетать глубокую тему познания Лиром окружающей его жестокой действительности с мотивом семейной драмы (доверчивый отец, обманутый лицемерными дочерьми). Знаменитая элегия, написанная на смерть Ричарда Бербеджа (1619), первого исполнителя Лира, называет последнего «добрым». Этот эпитет вполне подходит и к образу старца, созданному Абжалиловым. Характерно, что Абжалилов, работая над ролью, искал параллелей в фольклоре своего народа (у татарского народа есть похожая легенда о доверчивом отце, обманутом дочерьми). Спектакль в целом был овеян духом народной легенды. Это сближение шекспировского реализма с народной легендой чрезвычайно характерно для многих шекспировских постановок в наших национальных театрах. Мы еще вернемся к этому вопросу.

Рассмотрим сначала в общих чертах работу постановщика.

Бебутов разделил «Короля Лира» (как и «Гамлета» в воронежском спектакле) на три акта. Он довел до минимума перестановки между картинами, добившись, таким образом, непрерывности действия. Шекспировские контрасты заиграли в этом спектакле особенно ярко. Бебутов также остро поставил вопрос о «четвертой стене» в шекспировском спектакле. Постановщик отказался как от модернизации, приближающей трагедии Шекспира к драмам позднейшего времени с нерушимой «четвертой стеной», так и от формалистического произвола, сметающего у Шекспира «четвертую стену» без остатка. Бебутов следовал наиболее распространенной в советском шекспироведении точке зрения, согласно которой в пьесах Шекспира, чрезвычайно многосторонних по стилю, «четвертая стена» то появляется, то исчезает. В моменты ее исчезновения актеры, по выражению постановщика, «переходят в наступление на зрительный зал». Этой

задаче, в частности, служил большой просцениум, вдававшийся длинным выступом в публику.

Постановщиком были тщательно изучены и использованы выводы новейшего текстологического анализа. Так, например, согласно последнему, заключительные слова в трагедии говорит не герцог Альбани, а Эдгар. Это дало возможность постановщику закончить спектакль торжеством Эдгара, что придало всему финалу оптимистическое звучание. Кроме того, эта концовка прекрасно венчала эволюцию образа Эдгара. Беззаботный повеса в начале трагедии, он как бы сходит в темную юдоль жизни, становясь ютящимся в шалаше, закутанным в лохмотья «бедным Томом», чтобы в конце трагедии восстать светлым рыцарем, победителем коварного брата и правителем государства (в казанском спектакле Эдгар был в последней сцене поединка облачен в светлые доспехи, Эдмунд — в темные). Так практика театра вплотную соприкоснулась даже со специальным текстологическим анализом, исследующим разночтения. Театральная критика отметила особенную удачу постановщика в создании групповых мизансцен: например, в сцене бури, когда, невзирая на дождь и вихрь, как бы бросая вызов стихиям и защищая человеческое свое достоинство, трое — Лир, шут и Эдгар — стоят гордо и непоколебимо, крепко обняв друг друга. Нам кажется, что наряду с такого рода мизансценами особенно яркими в спектакле были образы двух дочерей-предательниц — коварных, злых, неистовых, а также юного шута, восхищенного Лиром, горячо оскорбленного за него и негодующего на царящую кругом преступность. От этих образов действительно веяло духом народных легенд. Остановимся несколько подробнее на этом вопросе и с этой целью перейдем к другому спектаклю тех лет.

В 1944 году в Казахском академическом театре драмы в Алма-Ате был поставлен яркий по выразительности и горячий по темпераменту спектакль «Укрощение строптивой» (ставили спектакль московские режиссеры Б. В. Бибилов и О. И. Пыжова). Казахские актеры рассказывают о том, как близок Шекспир казахскому зрителю. Люди, созданные великим драматургом, нравятся этому зрителю своей цельностью. Нравится ему в творчестве Шекспира, по выражению казахского режиссера, «проснувшаяся природа». Создавая образ Петруччио,

артист Шакен Айманов вспоминал казахских наездников, укрощающих дикого коня, казахских охотников, приручающих степного орла, — не со спокойным расчетом дрессировщика, но со страстной любовью. Исполнительница роли Катарини Хадиша Букеева вспоминала казахские народные легенды о гордых, воинственных женщинах. Петруччио, как мы видели, приходит на свою свадьбу в лохмотьях, желая показать, что Катарина «выходит замуж за него, а не за его одежду». Актеры, чтобы уяснить себе эту мысль, вспомнили следующую легенду. Ходжа Насреддин пришел однажды в гости. Одет он был в лохмотья. Угостили его одной кашей. На следующий день он снова явился, но на этот раз он был одет в шелковый халат и лисью шапку. Хозяин дома рядом с кашей поставил блюдо с бараниной. Тогда Ходжа Насреддин снял халат и шапку, положил их перед бараниной и сказал им: «Кушайте!..» Сам же стал есть одну кашу... Стараясь понять характер Бьянки, ее двуличность, актеры вспомнили казахскую поговорку: «Входит с улыбкой, уходит с гадостью». При работе над пьесой не раз вспоминали любимые в казахском народе «розыгрыши». Так в собственной народной почве искали нужного для обогащения шекспировского спектакля живого материала. Само собой разумеется, что это обогащение не имело ничего общего с тем вульгарным внешним подкрашиванием «под национальный колорит», который имел место в некоторых наших национальных театрах в конце двадцатых и начале тридцатых годов, когда, например, Офелия носила чадру и восточные шаровары, а король Клавдий ел руками плов.

Работа советского театра над произведениями Шекспира не ослабевала в течение всей войны. Одним из наиболее совершенных спектаклей этого времени в отношении мастерства режиссуры является «Отелло» в постановке Ю. А. Завадского на сцене Московского театра имени Моссовета в 1944 году. В этом спектакле наряду с основными линиями режиссером были превосходно разработаны и побочные линии (например, трагедия Брабанцио, трагикомедия Родриго). Многие образы, которые до тех пор обычно оставались на сцене пустыми манекенами, например образ дожа, которого чаще всего играли каким-то безличным «патриархом», приобрели характерность и жизнь. Завадский в этом спектакле шел по

пути, начало которого восходит к постановке той же трагедии Станиславским в Обществе искусства и литературы.

Завадский подошел к решению сценических задач через детальное изучение всех семантических оттенков подлинника. Со своей стороны постановщик создал новые толкования не только сценических образов, но и отдельных мест текста. Напомним пример, который мы уже приводили в печати. «Козлы и обезьяны» — это восклицание Отелло комментаторы обычно понимали как реминисценцию слов Яго, сравнившего Дездемону и Кассию с похотливыми животными. Завадский дал этим словам совершенно иное толкование: Отелло произносит эти слова, обращаясь к окружающим, потому что его омраченному взору весь мир представляется каким-то зверинцем. Детальное изучение метафор Шекспира впоследствии убедило автора этих строк в справедливости данного толкования²⁸. Театр стал действительно истолкователем шекспировского текста, его исследователем. Исполнитель Отелло Н. Д. Мордвинов не только развил уже прочно установившееся на советской сцене истолкование основной темы «Отелло» как трагедии обманутого доверия, но и преодолел величайшие трудности роли прежде всего потому, что основал свое исполнение на тщательном изучении текста. «Начиная с третьего акта никакой режиссерский трюк невозможен. Тут дело в актере, на которого и падает вся ответственность», — пишет о роли Отелло Станиславский²⁹. У Мордвинова, в отличие от многих исполнителей Отелло, в том числе и прославленных гастролеров, не было снижения в четвертом акте. И в значительной степени это было результатом того, что Мордвинов знал, что тут меняется интонация Отелло, меняется самая словесная фактура, иными словами, что характер чувств Отелло в четвертом действии иной, чем в третьем. Знание обогатило его актерскую палитру, позволило ему не топтаться на месте при переходе из третьего акта в четвертый, но беспрерывно развивать действие, показывая чувства Отелло, так сказать, в разных аспектах. Точно также и исполнитель Яго Б. Ю. Оленин очень верно показал ту эволюцию образа, которая становится отчетливо ясной лишь в результате детального изучения подлинника. Он не был с самого начала каким-то Мефистофелем, исчадием ада, абстрактным

воплощением зла. Это был болезненно самолюбивый человек, уязвленный тем, что его обошли по службе. Лишь постепенно созрел чудовищный замысел Яго. Постепенно росло его злодейство.

В этом спектакле была детально разрешена труднейшая задача столь типичного для Шекспира сочетания планов — «низкого и возвышенного». Моменты возникновения и снятия «четвертой стены» были основаны на строгом изучении текста. «Отелло» в театре им. Моссовета — первая постановка шекспировской пьесы в драматическом театре, удостоенная Сталинской премии.

Описанный нами спектакль говорит о большой зрелости, достигнутой советским театром в его работе над Шекспиром. Об этой зрелости говорят и другие шекспировские спектакли последнего времени. Коснемся некоторых, наиболее ярких.

В 1944 году в Драматическом театре города Горького молодым режиссером М. Б. Корабельником было поставлено «Укрощение строптивой». Идя по пути, открытому А. Д. Поповым, и желая избежать «театральщины», постановщик выпустил Пролог со Слаем и трактирщицей. Вместе с тем он внес в спектакль струю собственного нового толкования. Катарина кажется строптивой; Бьянка — скромной. В действительности же Катарина оказывается скромной, Бьянка — строптивой (едва успев выйти замуж, она при всех называет мужа дураком). Пользуясь излюбленными Шекспиром образами, можно сказать, что «одежда не соответствует» природе. Шекспир как бы срывает «одежды», показывая нам подлинную «природу» своих героев. Он действительно великий разоблачитель. Такова была основная мысль спектакля, в котором шекспировская символика заняла должное место: приход Петруччио на свою свадьбу в лохмотьях, сцена с портным, когда Петруччио отнимает у Катаринины нарядные одежды. И понятно, что при данном толковании ярко заиграл монолог Петруччио о красивом оперении сойки и красивой коже ядовитой змеи.

В 1945 году Л. М. Литвинов поставил «Ромео и Джульетту» в белорусском театре имени Янки Купалы в Минске. Независимо от большей или меньшей личной одаренности создателей спектаклей минская постановка показала, как далеко вперед шагнул советский театр в работе над Шекспиром по сравнению с 1936 годом, когда,

как мы видели, «Ромео и Джульетту» в Московском театре революции поставил А. Д. Попов. Сохранив выделенную А. Д. Поповым тему противопоставления Ромео и Джульетты окружающей их жестокой и нестройной действительности, тему борьбы большого чувства с хищным, бессердечным миропорядком, — Литвинов вместе с тем обогатил свой спектакль новыми находками. Образы Ромео и Джульетты обрели подлинную динамичность: юноша и девушка на наших глазах вырастали в зрелых и сильных людей. Каждый мотив спектакля как бы разветвлялся целым пучком разнообразных вариаций. Так, например, Тибальт появлялся в сопровождении целой свиты друзей, столь же наглых и заносчивых, как и он сам; эти друзья были влюблены в Тибальта, как в своего кумира, и вместе с тем каждый имел свою индивидуальность, нес на сцене свою биографию. Спектакль также показал, как далеко шагнул советский театр в раскрытии так называемых «второстепенных» шекспировских образов. Аптекарь, например, не был просто жалким существом, закутанным в лохмотья, абстрактным олицетворением бедности. Получив от Ромео деньги за яд, он недоуменно пожимал плечами, словно дивясь тому, что этот богатый кавалер так дешево ценит жизнь и так много платит за смерть, одним этим жестом красноречиво рассказывая о несчастной, безысходной своей нищете. В спектакле были ясно показаны отношения действующих лиц друг к другу. И, например, Бенволио, обычно «голубая» роль, обрел самостоятельную жизнь, так как показал восторженную, молодую, искреннюю влюбленность Меркуцио. Были, например, очень ясно показаны разнообразные отношения кормилицы к описанным в пьесе людям и событиям: кормилица была матерински нежна с Джульеттой, сгорала от любопытства, узнав о любви Ромео, увлеклась Меркуцио, хотя и сердилась на него, и т. д. Этот спектакль представлял интерес и в другом отношении. Он еще раз подтвердил, насколько разнообразны возможные аспекты сценического воплощения пьес Шекспира, в частности его «Ромео и Джульетта», с которой гармонировали и сосредоточенные «клокочущие» чувства московской постановки 1936 года, и страстный темперамент грузинских актеров (постановка А. Такайшвили, Тбилиси, Грузинский Тюз, 1944), и столь типичный для белорусского искусства мягкий и задушевный лиризм.

Отблеск того же лиризма лежит и на исполнении роли Гамлета белорусским актером П. С. Молчановым (Витебск, театр им. Якуба Коласа, 1946). В сочетании с темой Гамлета-борца, разработанной на советской сцене, как видели мы, А. Поляковым и В. Вагаршяном, лиризм Молчанова придает образу Гамлета большое богатство красок. И главное: Молчанов сумел передать эволюцию образа Гамлета. Советское шекспироведение все решительней отходит от статических «портретов» действующих лиц, заменяя их динамическими описаниями. Такого рода описания, в частности, показывают, что Гамлет меняется в ходе действия. Напомним слова Пушкина о лицах, созданных Шекспиром: «Обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры». Развитием характера в ходе действия, его разнообразием и многосторонностью все в большей степени овладевает советский театр. Замечательно, что после витебского спектакля ни среди зрителей, ни среди присутствующих критиков не возникло старого спора о сильном и слабом Гамлете: всем, просмотревшим спектакль и находившимся под его впечатлением, было ясно, что у Гамлета есть и слабость, есть и сила; что перед нами живой человек Ренессанса — эпохи контрастных натур; что в ходе действия у Гамлета начинают преобладать волевые черты и что поэтому не случайно Гамлет говорит о своей слабости во втором акте, а в четвертом — о своей силе и воле... Типичен для спектакля был и Полоний (А. К. Ильинский), тонко сочетавший черты комического гротеска с коварством лукавого царедворца. Работа как исполнителей, так и постановщика В. М. Бебутова отличалась прежде всего большой внутренней зрелостью.

Этой же зрелостью отличается, например, и спектакль «Ромео и Джульетта» в Областном драматическом театре Воронежа в 1947 году (постановка Б. А. Фердинандова). Упомянем о двух образах этого спектакля, заслуживающих особого внимания. В советском театре издавна существовали два толкования образа кормилицы: в плане подчеркнутой театральности и в плане реалистически-бытовом. Р. Г. Данилевская сумела сочетать оба эти начала, создав образ в плане, так сказать, реалистической театральности, — образ острый по эксцентричности линий и вместе с тем слепленный из живой плоти. Подлинной жизненности достиг и образ отца Лоренцо в

исполнении П. А. Маркина. Это был не просто естествоиспытатель в монашеской рясе, но человек, в глубине глаз которого вспыхивал какой-то огонь всякий раз, когда он думал о судьбе Ромео и Джульетты. Чувствовалось, что отец Лоренцо страстно переживает их судьбу, как свою собственную, что этот суровый монах сам когда-то давно пережил тяжелую трагедию, а теперь с болью и радостью в сердце вновь дышит своей молодостью.

Мы привели сравнительно небольшое количество фактов из богатой событиями истории Шекспира на советской сцене. Этих фактов, однако, достаточно, чтобы создать себе представление о том большом пути, по которому прошел советский театр в своей работе над Шекспиром, совершенствуя свои шекспировские постановки и далеко опередив театры других стран.

ПРИМЕЧАНИЯ

П. А. Марков, «Первая студия» в книге «Московский художественный театр Второй», М. 1925, стр. 136.

² З. Л. Троицкий, «Очерк по сценической истории комедии Шекспира «Двенадцатая ночь», рукопись, Кабинет Шекспира ВТО.

³ С. Гиацинтова и В. Готовцев, «Новое прочтение «Двенадцатой ночи», «Советское искусство», 1933, № 46.

⁴ П. А. Марков, цит. статья, стр. 172.

⁵ Ал. Дейч, «Лопе де Вега в Киеве», «Театр и драматургия», 1935, № 8. См. также Г. Крыжицкий, «Константин Александрович Марджанов», «Искусство», М.-Л. 1946.

⁶ Из речи А. Блока к актерам, «Дом искусств», 1921, № 1. См. также А. Блок, Собр. соч., изд. Алконост, Берлин, 1923, т. IX, стр. 307—317. Речь была произнесена 31 июля 1920 г.

⁷ Там же.

⁸ Это высказывание Ю. М. Юрьева записано Э. М. Субботиной в очерке: «Король Лир» в России», рукопись, Кабинет Шекспира ВТО, 1945.

⁹ «Мастера театра в образах Шекспира», ВТО, М.-Л. 1939, стр. 140.

¹⁰ «Жизнь искусства», 1920, № 566—567.

¹¹ «Мастера театра в образах Шекспира», стр. 131.

¹² Жена Макбета была внучкой Кеннета IV, павшего в сражении против Малькольма II, — следовательно, Дункан, внук Малькольма, «нес на себе кровь за деда».

- ¹³ По материалам Кабинета Шекспира ВТО.
- ¹⁴ «Зрелища», 1923, № 36, стр. 12.
- ¹⁵ Н. А. Смирнова, «Воспоминания», ВТО, М. 1947.
- ¹⁶ См. предисловие проф. Довера Вильсона (Dover Wilson) к моей книге М. Могозов, «Shakespeare on the Soviet Stage», Soviet News, London, 1947.
- ¹⁷ М. Горький, «О литературе». Статьи и речи 1923—1936, М. 1937, стр. 162.
- ¹⁸ А. Д. Попов, «Встреча театра с Шекспиром», сб. «Укрощение строптивой» в ЦТКА, ВТО, М. 1940.
- ¹⁹ З. Л. Троицкий, цит. работа.
- ²⁰ Запись высказываний А. А. Остужева об Отелло, см. в сб. «Остужев-Отелло», ВТО, М. 1938.
- ²¹ К. С. Станиславский, «Моя жизнь в искусстве», изд. 8, «Искусство», М.-Л., 1948, стр. 224.
- ²² Все цитаты из «Постановочно-режиссерского плана» А. Д. Попова из стенограммы его бесед с актерами.
- ²³ А. Д. Попов, «Встреча театра с Шекспиром», сб. «Укрощение строптивой» в «Центральном театре Красной Армии», ВТО, М. 1940.
- ²⁴ П. В. Урбанович, «Слуги в спектакле «Укрощение строптивой» (в том же сборнике).
- ²⁵ См. цит. статью А. Д. Попова в том же сборнике.
- ²⁶ Издана отдельной книжкой на языках русском и армянском, Ереван, 1942.
- ²⁷ Стенограмма беседы В. Вагаряна об его работе над ролью Гамлета, Кабинет Шекспира ВТО.
- ²⁸ См. М. Морозов, «Метафоры Шекспира как выражение характеров действующих лиц».
- ²⁹ К. С. Станиславский, ук. соч., стр. 284.

ЯЗЫК И СТИЛЬ ШЕКСПИРА

После чтения предшественников Шекспира — в том числе и величайшего из них, Кристофера Марло, — произведения самого Шекспира, даже при поверхностном знакомстве, поражают количеством и разнообразием слов. И дидактическая риторика Секвиля и Нортон, подражателей Сенеки и авторов «Горбодука» (1562), первой английской трагедии; и нарядная поэзия Эдмунда Спенсера; и витиеватая эвфуистическая фраза Джона Лили и Филиппа Сиднея; и «мощный стих» Марло — все это существовало в относительно узких лексических границах. Язык Шекспира широко раздвинул эти границы. «Обычаи, манеры приветствий, особенности одежды, спорт и игры, музыка и другие искусства, ремесла, названия мебели, военные доспехи, законы, жизнь школы, своеобразные представления о природе, астрономия, астрология, народные верования в волшебные существа — все это находит отражение в языке Шекспира» *.

Множество слов введено впервые в английский литературный язык Шекспиром. Недаром в Большом оксфордском словаре (New English Dictionary) особенно часто упоминается имя Шекспира в связи с впервые встретившимися в литературе словами. Великий драматург широко распахнул двери перед живой речью своей эпохи. Наряду с заимствованиями у этой речи Шекспир

* Edward Dowden, Из предисловия к John Phin, «The Shakespeare Cyclopaedia», 1902.

нередко сам создавал новые слова, а иногда, быть может, вводил слово, только что созданное на лету кем-нибудь из его друзей за беседой в таверне, являвшейся тогда своего рода литературным клубом. Много слов, например, было, повидимому, создано Шекспиром через прибавление префиксов «en», «in», «out» и пр. к существующим словам.

Составление слов является типичной чертой словотворчества Шекспира: тут и слова типа «eye-drop» — слеза (из слов eye — глаз, drop — капля; 2 Н IV, IV, 5, 88 *); «to after-eye» — глядеть вослед (after — вослед и eye — глаз; Сymb. 1, 3, 16) и составные прилагательные, которые так характерны для стиля Шекспира и к которым мы еще вернемся, например «heaven-kissing» — «небоцелующий», «a heaven-kissing hill» (Haml. III, 4, 59) — «небоцелующая гора», вместо «a hill kissing heaven» — «гора, целующая небо». Поскольку в языке существовали уменьшительные, оканчивающиеся на «let», Шекспир создал по аналогии слово smilet (Lr., IV, 3, 21) — улыбочка (ср. smile — улыбка). Можно было бы привести целый список таких созданных Шекспиром по аналогии слов. В произведениях Шекспира встречаются заимствования из французского языка: например, oellades — влюбленные взгляды; это слово, однако, существовало в разговорном обиходе английских щеголей, вероятно, еще до Шекспира и, повидимому, весьма своеобразно произносилось англичанами, так как в старинных шекспировских текстах оно печатается illiads, eliads, aliads. Встречаются заимствования и из германских языков, например в «Гамлете»: crants (Haml., V, 1, 255) — венки; это слово оказалось, должно быть, непонятным для зрителей театра «Глобус» и в издании 1623 года (первом фолио), а может быть, еще раньше в ходе спектаклей было заменено, возможно самим Шекспиром, обычным словом rites — обряды. Шекспир черпал и из латинского языка, хотя, по словам Бена Джонсона, знал его плохо. То было время, когда английские писатели постоянно обращались к латинскому языку для расширения своего лексикона, в особенности если им не хватало слов для названия новых открытий и выражения новых понятий. Впрочем,

* Сокращения в тексте см. в конце очерка.

латинские заимствования не являются чертой, типичной для языка Шекспира.

Но замечательно не то, что Шекспир ввел в свои произведения много новых слов. Замечательно, что большое количество их удержалось в английском литературном языке. Причина не только в том влиянии, которое оказал Шекспир и со сцены и через многочисленные издания его произведений, но и в самом подходе Шекспира к задаче расширения словаря. Касаясь множества областей жизни, Шекспир почти не трогал узких терминов, понятных лишь знатокам. Так, например, в описании одежды он не бросался чрезвычайно эффектными в ту эпоху названиями ее деталей, известными только щеголям и щеголихам или модным портным. Некоторые слова могут нам сейчас показаться узко специальными, например юридические термины в реплике Гамлета на кладбище (Hamlet, V, 1, 104 и дальше), термины, связанные с покупкой и продажей земельной собственности и отдачей ее под заклад. Но в эпоху расширения крупного землевладения, захвата общинных земель, обезземеливания крестьянства и спекуляции землей эти термины были, конечно, в большом ходу. Судили и рассуждали о юридических процедурах не только крупные землевладельцы, но и йомены и фермеры, а также городские и деревенские общины. Шекспир, в отличие от Бена Джонсона, не был и собирателем специфических бытовых «словечек». Не в пример Грину и Деккеру, он даже в «характерных» сценах не использовал воровского жаргона. Сцены в «Зимней сказке», в которых появляется Автолик, представляли для этого, казалось бы, широкую возможность. Но мы здесь не находим воровского жаргона, за исключением слова *prig* в значении вор (Wint., IV, 3, 108) — слова, повидимому, широко тогда известного *. Заметим, наконец, что Шекспир, который писал для лондонской публики, почти не коснулся английских диалектов. Он иногда подражал ломаному английскому языку валийцев и французов. В репликах капитана Джейми («Генрих V») он попытался изобразить речь шотландца. Он заставил

* Ср. Bradley, «Shakespeare's English» в сб. «Shakespeare's England», Oxford University Press, 1916. Слово *prig* нигде больше у Шекспира не встречается. Оно и сейчас сохранилось в английском «слэнге» в значении вор.

притворяющегося безумным Эдгара («Король Лир») подражать диалекту, хотя, кажется, и очень неточно. Но диалектами, как лингвистическим явлением, Шекспир мало интересовался.

Шекспир никогда не сводил индивидуализацию речи к копированию каких-либо мелких особенностей. Исключения составляют лишь несколько второстепенных персонажей. Но даже когда Ле-Бо в «Как вам это понравится» произносит слово *sport* — забава, как *spot* — пятно, что вызывает насмешливый вопрос Розалинды: «Какого цвета?» (*As, I, 2, 108*), мы имеем дело не с редким, хотя бы и красочным языковым явлением и не с индивидуальным дефектом речи, а с жеманным произношением, весьма, повидимому, типичным для щеголей той эпохи. Так и вычурные лингвистические ухищрения Озрика в «Гамлете» были прежде всего типичны для эвфуистичных джентльменов. Шекспир не копировал языковой действительности. Но он широко использовал ее для выражения мыслей и чувств, а также характерных и вместе с тем всегда типичных особенностей своих персонажей.

Оценивая слова, введенные или созданные Шекспиром, нужно помнить, что Шекспир писал не для ученых знатоков и не с той целью, чтобы книга его хранилась в «шкатулке знатной дамы», как хотел Лили, а для пестрой толпы «театра широкой публики» (*public theatre*), партер которого заполнялся народным зрителем, преимущественно подмастерьями. Этому пестрому зрителю должно было быть знакомо большинство употребляемых Шекспиром слов. В подавляющем большинстве случаев, если новое созданное Шекспиром слово и не было знакомо зрителю по форме, оно было известно ему по своему корню. Недаром Хеминг и Конделл, редакторы «первого фолио» 1623 года, обращаются в своем предисловии не к ученым знатокам и не к «благосклонным джентльменам», а к «великому разнообразию читателей» (*to the great variety of readers*). Слова, введенные или созданные Шекспиром, зиждились на широкой основе и поэтому легко привились к стволу английского литературного языка. Если в области языка Шекспир, по выражению его комментаторов, «проделал работу целого народа», то добиться этого он мог исключительно потому, что работа целого народа нашла в его творчестве наиболее полное свое выражение.

Хотя словарь Шекспира неизмеримо богаче словаря его предшественников и достигает внушительной цифры в двадцать с чем-то тысяч лексических единиц (по «лексикону» Шмидта), он, несомненно, намного уступает словарю некоторых реалистов нашего времени, например Голсуорси и Лондона *. Даже незначительный по дарованию писатель, щедро детализирующий факты окружающей действительности, в особенности писатель, склонный к натурализму, легко может обогнать в этом отношении Шекспира.

Не было бы ничего удивительного, если бы при подсчете оказалось, что словарь Бека Джонсона превышает по количеству лексических единиц словарь Шекспира. Богатство языка Шекспира заключается не столько в количестве слов, сколько в огромном количестве значений и оттенков, в которых Шекспир употребляет слово. Так, например, «простое» слово free Шекспир употребляет в значениях: свободный, независимый, добровольный, готовый что-либо сделать, откровенный, несдержанный, щедрый, здоровый, счастливый, беззаботный, невинный, безвредный, благородный, изящный и пр. Как мы видели, Шекспир ввел в литературный язык, а также создал большое количество новых слов. Но неизмеримо больше ввел он и создал новых значений и оттенков уже существующих слов. Шекспир прислушивался к разговорной речи, то есть к речи, наиболее гибкой в семантическом отношении,— это во-первых. Во-вторых, нужно помнить, что Шекспир жил в эпоху, когда современный английский литературный язык еще созидался. Значения слов еще не были ограничены определениями толковых словарей; литература еще не создала того обилия «прецедентов», которые служат постоянным корректором устной и письменной речи. Мы поэтому вправе называть тот язык, на котором писал Шекспир и его современники, неустойчивым и сравнивать его с расплавленным металлом. Шекспир не был сознательным нарушителем установленных

* Указание на этот факт впервые встретилось нам в исследовании Jespersen, *Language, its Nature, Development and Origin*, 1922.

норм, каким он может показаться с точки зрения современного языка, так как эти нормы в окружающей его языковой действительности были еще далеко не установлены. Когда Драйден полвека спустя после смерти Шекспира заявил, что «каждая страница Шекспира содержит солецизм», это было в большой степени обманом зрения: Драйден судил с точки зрения своей эпохи и уже разработанного классицистами — в первую очередь самим Драйденом — лингвистического канона. В-третьих, Шекспир не только писал для сцены, но, будучи сам актером, являлся постоянным собеседником и другом актеров. Многие, что в тексте было только намеком, он мог объяснить актерам в беседе. Большая сторона его произведений — жесты, интонации, паузы актеров «Глобуса» — потеряна для нас навсегда. Ряд значений слов или оттенков значений, понятных для зрителей «Глобуса» благодаря интонации или жесту актера, являются гадательными для современного читателя.

Театр и поныне остается комментатором текста. Приведу «классический» пример. Яго говорит об Отелло: «Another of his fathom they have none» (Oth., I, 1, 153) — «Нет у них (у синьории) другого человека такой глубины». Знаменитый Яго прошлого века, американский актер Эдвин Бус (Booth), подымал при слове «глубина» (fathom) руку ко лбу. Этот жест стоит целого комментария.

Когда Гамлет видит призрак своего отца, он говорит: «Be thy intents wicked or charitable, Thou com'st in such a questionable shape, That I shall speak to thee...» (Hamlet., I, 4, 43—44) — «Злоостны или благостны твои намерения, — ты являешься в столь... образе, что я заговорю с тобой». Спор среди комментаторов вызвало слово questionable. Обычное его значение — сомнительный, но ясно, что Шекспир употребил его здесь в каком-то другом значении. Одни комментаторы, начиная с Теобальда, толковали его как могущий отвечать на вопросы (ведь Призрак явился в человеческом образе); другие (например, Шмидт) развивали это толкование как готовый вести беседу, благосклонный; для третьих (например, Даудена) это слово здесь значило: предлагающий задать вопрос; Чемберс дает свое объяснение: «возбуждающий упрямые вопросы в уме самого Гамлета, — вопросы, требующие ответа». Шекспир мог бы, конечно, более ясно

изложить свою мысль, прибавив к эпитету одно или несколько слов, и тем устранить все будущие споры. Но Шекспир писал не для печати, а для сцены. Он прежде всего стремился к компактности — к тому, чтобы каждое слово выражало, по возможности, цельную мысль, эмоцию или образ. Полная ясность здесь не нужна была Шекспиру, поскольку актер мог дообъяснить содержание слова. Если Бербедж, первый исполнитель роли Гамлета, произносил это слово резонерски спокойно (скандируя при этом его составные части *question* — вопрос и *able* — способный), то прав Теобальд. Если он был полон радостного умиления (что, впрочем, не вяжется с контекстом, так как Гамлет еще далеко не убежден, призрак ли отца перед ним, или адский дух), — прав Шмидт. Если он говорил это слово нерешительно, протянув, скажем, руки к Призраку, — прав Дауден. Если, наконец, он произносил это слово как бы про себя, прижав при этом, может быть, руки к груди, — прав Чемберс. Окончательного ответа из самого текста мы здесь никогда не получим. На семантическую проблему в данном случае, как это вообще бывает часто с текстом Шекспира, может ответить лишь шекспироведческая критика, рисуя портрет Датского принца на основании изучения внутренней стороны произведения в целом.

Шекспир показывает слово с разных сторон, раскрывая его семантическое богатство. Иногда он как бы растягивает значение слова, нагружает его новым смысловым содержанием. Шекспира можно сравнить с музыкантом, который, исполняя сложнейшее произведение на относительно простом инструменте, неожиданно извлекает из этого инструмента огромное богатство и разнообразие звуков. Мы уже видели, в скольких значениях Шекспир употреблял слово *free*. Глагол *to breathe* у Шекспира является в значениях: дышать, отдыхать, жить, говорить, обсуждать, заниматься физическими упражнениями, танцевать, веять (о ветре). Прилагательное *gross* употребляется в значениях: большой, массивный, грубый, непристойный, осязаемый, явный, целый, глупый. Точно решить, в каком значении употреблено то или иное слово в данном контексте, далеко не всегда возможно, как мы уже видели на примере из «Гамлета». И тем труднее решить этот вопрос, что Шекспир широко черпал семан-

тику из живой народной речи своей эпохи — речи, во многом нам неизвестной. Одна из ведьм в «Макбете» рассказывает, как она просила каштанов у жены моряка. «Дай мне каштанов», — сказала я. «Убирайся, ведьма», — закричала... тварь» (Mcb., I, 3, 6). Перед последним словом стоит эпитет *gump-fed*, который толкуется по-разному. *Fed* значило отъевшийся, откормленный или наевшийся. *Gump* могло значить огузок, седалище, и тогда *gump-fed* — толстозадая; *gump* также могло значить мясные отбросы, эпитет *gump-fed* значил питающаяся объедками, требухой или откормленная лучшим мясом, балованная. Чемберс толкует здесь *gump* как каштан; при таком толковании *gump-fed* значит объевшаяся каштанами. Вряд ли можно сомневаться в том, что эпитет *gump-fed* был понятен зрителям «Глобуса». Когда его произносил игравший ведьму шут, зрители отвечали улыбкой. Для нас же единственной путеводной нитью является изучение семантики старинных английских народных баллад, старинных песен и пословиц. И если мы не найдем там этого слова, то во всяком случае усвоим тот старинный английский народный юмор, который подскажет нам, что из вышеприведенных гипотез наиболее реальны две: толстозадая или откормленная огузками, балованная.

Особенно яркими примерами той смелости, с которой обращался с языковым материалом Шекспир, являются его эпитеты. Пока мы будем изучать Шекспира с позиций «изящной литературы» его эпохи или оглядываться на него, как оглядывались Драйден и Поп, как будто он шел по одной дороге с представителями классицизма, эти эпитеты будут казаться нам своего рода формальными приемами, причудливыми семантическими трюками. Но чем больше мы будем пытаться проникнуть в живую стихию народной речи той эпохи, тем естественнее будут они становиться для нас. В комедии «Как вам это понравится» Шекспир называет старость и голод двумя «слабыми бедствиями» («weak evils», As, II, 7, 132). Комментаторы объяснили слово *weak* — слабый, как вызывающий слабость, и успокоились на этом. А между тем здесь типичное для народной речи олицетворение. К тому же вспомним, что еще живы были у всех в представлении образы аллегорической драмы моралите, исполнявшейся по городам и деревням Англии труппами бродячих

актеров. Если среди фигур моралите появились бы Старость и Голод, то, конечно, они были бы согбенными, слабыми существами. Как только мы свяжем текст Шекспира с живым языком его времени, многообразным и находящимся как бы в бурном движении, и перестанем сводить его эпитеты к тропам, то есть к формальным категориям риторических приемов, перестанем пытаться исчерпывать их значение в замкнутых словоопределениях, мы непосредственно воспримем такие эпитеты, как «жаждущий порок» («Thirsty evil», Meas., I, 2, 139) или в знаменитом монологе Жака «молодые штаны» («youthful hose», As, II, 7, 160) старого Панталоне. Для нас станет понятным, что «бережливое жалованье» («thriftly hire», As, II, 3, 39) значит не только «жалованье, сохраненное благодаря бережливости», как обычно толкуют комментаторы, но и «бережливое», «скупое», то есть небольшое, скромное жалованье. Не вычурной фигуральностью, но непосредственной метафоричностью поразят слова Кориолана о «камушках на голодном морском берегу» («hungry beach», Cor., V, 3, 59), то есть на берегу тощем, бесплодном; или упоминание Гремю в «Укрощении строптивой» о том, что у пономаря жиденьякая борода «голодно растет» («his beard grew thin and hungerly», Shr., III, 2, 177), то есть растет скудно. Когда мы прочтем — как это говорят французы о войске англичан — в «Генрихе VI»: «Лорды, точно львы, жаждущие пищи, бросаются на нас, как на свою голодную добычу» («hungry prey», 1 Н. VI, 1, 2, 27—28), то есть на добычу, к которой их устремляет голод, — мы ближе подойдем к подлинному смыслу эпитета «голодный», к скрытому его юмору, к насмешке Шекспира над сытыми, блестяще одетыми, купающимися в довольстве врагами, если вспомним хотя бы такую фразу: «Эх, пирожки голодные, прямо в рот смотрят!»

Овладение семантикой языка позволило Шекспиру широко применять «игру слов». Предание сохранило образ Шекспира как человека подвижного, общительного, любящего весело пошутить. Повидимому, каламбур был его излюбленной стихией. Реплики шекспировских шутов и вообще его комических персонажей полны каламбуров. Типичны в этом отношении хотя бы разговор слуг в начале трагедии «Ромео и Джульетта» или реплики глупого констебля Локтя в комедии «Мера за меру», который

либо коверкает и путает слова, либо вольно или невольно «играет» ими. Постоянно каламбурят в комедиях Шекспира и знатные лица. Но «игра слов» у Шекспира выходит далеко за комедийные пределы. Каламбур может быть даже трагическим восклицанием: «Then let's make haste away and look unto the main.— Warwick: Unto the Main! O father, Main is lost», играя на созвучии main в значении главное дело и Main — графство Мэн во Франции (2 Н. VI, 1, 1, 209—210; в тексте каламбур развивается еще и в последующих строках). Ядовитые реплики Яго сплошь полны двусмыслиц. Так, например, он в самом начале трагедии рассказывает Кассио, что Отелло взял на abordаж «сухопутное судно» (Oth., I, 2, 50). Кассио не понимает этой игры слов. «Сухопутным судном» в ту эпоху называли проститутку (эта деталь, нелегко поддающаяся раскрытию, показывает, что Яго уже с самого начала трагедии ненавидит Дездемону). Любит игру слов и скрытный Гамлет. Недаром еще в древней, относящейся к концу XII века повести Саксона Грамматика в речах притворяющегося безумным Гамлета сквозит «бездонная хитрость»: он говорил, по словам Саксона Грамматика, так искусно, что никому не удалось понять скрытый смысл его слов. Так и у шекспировского Гамлета слова полны скрытых значений (см. хотя бы его ответы Полонию). Но приведем менее известный, зато, пожалуй, более яркий пример. Во второй картине первого действия, во время торжественного заседания Тайного совета датского государства, Клавдий, сначала доказав в очень длинной и очень искусной речи свои права на престол и отправив послов к норвежскому королю, затем, побалагуривав с Лаэртом и разрешив ему поехать во Францию, обращается к Гамлету: «Все еще висят над тобой тучи?» — спрашивает король. «Нет, милорд, — отвечает Гамлет, — я под слишком ярким солнцем» (Hamlet, I, 2, 66—67). Эти слова Гамлета, повидимому, значат: «С меня довольно всей этой пышности, всего этого придворного блеска». Но, кроме того, тут двойной каламбур: во-первых, игра на словах son — сын и sun — солнце, «вы хватили через край, назвав меня сыном» (король только что назвал Гамлета сыном); во-вторых, намек на народную поговорку той эпохи: «out of heaven's blessing into the warm sun» — «из благословенного уголка да на теплое солнышко», то есть «остаться

без кола и двора» *. Гамлет намекает, что он лишился отцовского наследства — престола. Только добравшись до этого последнего смысла, мы понимаем, что ответ Гамлета — резкий выпад против короля. Повидимому, волна смущения пробежала по Тайному совету. Понял Гамлета и король. Он не нашелся, что ответить Гамлету. На помощь ему спешит Гертруда, и следующая реплика принадлежит ей, а не Клавдию. Она просит Гамлета «дружеским оком» взглянуть на короля.

* * *

Семантике Шекспира принадлежит своеобразная черта, генетически восходящая к каламбуру, но ничего общего с каламбуром уже не имеющая, — черта, на которую шекспироведческая критика, как нам кажется, не обратила еще достаточно внимания. Она заключается в том, что Шекспир нередко употребляет одно слово в двух или нескольких значениях одновременно. Когда, например, умирающий король Иоанн говорит: «Я прошу холодного утешения», то это значит, во-первых, что король просит небольшого, хотя бы равнодушного участия к его страданиям; во-вторых, что он физически жаждет холода, так как внутренности его горят от принятого яда. «I beg cold comfort» (John, V, 7, 41). Этот пример типичен для Шекспира, который здесь сохраняет связь фигурального значения слова (cold — равнодушный) с его основным материальным значением (cold — холодный, в прямом, физическом смысле). Второе значение помогает нам иногда разгадать образы действующих лиц. «Stand and unfold yourself» («Стой и объяви себя»), — обращается в самом начале «Гамлета» стоящий на часах Франциско к подходящему в темноте Бернардо (Hamlet, I, 1, 2), на что Бернардо отвечает: «Да здравствует король». Этот ответ не может быть паролем, как предполагает Дауден и некоторые другие комментаторы, так как несколькими строками ниже Горацио и Марцелл отвечают по-иному на оклик Франциско. Здесь все дело в том, что unfold

* См. комментарии к «Гамлету». Dowden (отдельным томом, London, 1899). Также Dover Wilson (отдельным томом, Cambridge University Press, 1936).

yourself, помимо переносного значения (объяви себя — назови себя), также употреблено в более прямом значении (объяви себя — открой себя; открой, друг ли ты, или враг; глагол to unfold в прямом смысле значит: обнаруживать, раскрывать, выводить на свет). Вспомним, что Франциско сторожит замок, в котором находится король. Успокоительный ответ Бернардо («Да здравствует король») является раскрытием его политического «лица». Сопоставим этот ответ с ответами Горацио и Марцелла. На оклик Франциско Горацио отвечает: «Friends to this ground» — «Друзья страны», Марцелл: «And liegemen to the Dane» — «Вассалы Датчанина». Лингвистический анализ раскрывает перед нами три образа: воина Бернардо, служащего королю и не рассуждающего («Да здравствует король»); вольнодумца Горацио («друзья страны») и Марцелла, сама фразеология которого («вассалы Датчанина») обнаруживает в нем дворянина, служащего своему сюзерену. «It is the cause, it the cause, my soul», — с этими словами Отелло входит к спящей Дездемоне («есть достаточная причина, достаточное основание убить Дездемону», Oth., V, 2, 1). Но вполне вероятно, что cause здесь также употреблено в значении дело (как, например, в фразе «дело справедливости»; так полагал еще один из «отцов шекспирологии», Стивенс). «Убивая Дездемону, я защищаю дело справедливости», — говорит Отелло. Прав был поэтому и Шлегель, когда переводил: «Die Sache will's, die Sache will's, mein Herz». Оба перевода («причина есть» и «того требует дело») примиряются в двойном значении шекспировского слова. Переводчику Шекспира часто приходится отсекают одно из значений, о котором советский читатель и актер могут узнать лишь из лингвистического комментария к переводу. Двойное значение слова часто оказывается для перевода камнем преткновения. В самом деле, как, например, перевести: «Though woe be heavy, yet it seldom sleeps» — «Хотя тяжела печаль, но редко спит она» (Lucr., 1574), где все дело в том, что heavy, помимо тяжелый, также значит сонный. «Ah! yet doth beauty, like a dial-hand, Steal from his figure» — «Ах, красота, подобно часовой стрелке, удаляется от его облика» (Sonn., 104); здесь figure употреблено в значениях: фигура, облик и цифра на циферблате. «I did give that life Which she too early and too late hath spill'd» — «Я дал ей ту

жизнь, которую она слишком рано и слишком поздно потеряла» (Lucr., 1800—1801); здесь *too late* в значении слишком поздно формально противопоставлено *too early* — слишком рано; но в смысловом отношении играет роль лишь второе значение *too late* — только что; лишь раскрыв это второе значение, мы добираемся до смысла текста.

Смысловая сторона слова — стихия Шекспира. Пытаться ограничивать значение шекспировского слова часто опасно. Вопрос Гамлета «Быть или не быть?» не значит только «стоит ли жить?» или «стоит ли бороться». Тут объединены оба эти значения. Более двухсот лет существует шекспирология. За это время предложено огромное количество различных толкований отдельных слов к контекстам Шекспира. Все возможности в этом направлении, повидимому, исчерпаны. Настало время пересмотреть это огромное наследие и попытаться выяснить, не могут ли сосуществовать иные из тех толкований, которые, по мнению комментаторов, исключают друг друга. Даже приблизительное осуществление этой задачи намного углубило и обогатило бы понимание текста Шекспира, а следовательно, всего его творчества в целом.

«Ясность,— замечает автор «Шекспировской грамматики» (Abbott, «A Shakespearian Grammar») о писателях эпохи Шекспира,— они предпочитали грамматической правильности; краткость — как ясности, так и правильности». Эта формула требует существенных оговорок. Хотя Шекспир, с точки зрения языка, и является для современного читателя самым «неясным» из писателей своего времени, никто в ту эпоху не назвал его «темным». О Шекспире сохранилось много преданий*, но нигде мы не находим хотя бы намек на смутное или запутанное выражение его мысли. Не забудем к тому же, что Шекспир писал для широких масс зрителей «Глобуса». «Ученые» современники упрекали Шекспира в недостатке «искусства», вместе с тем воздавая должное «Природе» в его произведениях. Язык Шекспира, повидимому, обладал свойством «природного», то есть непосредственного воздействия на зрителей. Даже и сейчас фраза Шекспира «звучит» с английской сцены. Она гораздо

* См. Chambers, William Shakespeare, vol. II.

труднее в чтении и необычайно трудна при лингвистическом анализе. Прав, с точки зрения современного читателя, Уолтер Ролей, который, процитировав место из «Бури», не поддающееся, по его мнению, грамматическому анализу, замечает: «Тот, кто бежит, прочитает; тот, кто остановится и задумается, задохнется в этой грамматической путанице»*. Однако эту «путаницу» впервые стали замечать только в эпоху Реставрации, когда основоположники классицизма осуществили отрыв драматургии от народного зрителя.

Лишь в XVIII веке появилась необходимость комментировать Шекспира. Даже эллиптические формы у Шекспира не затемняют смысла. Они лишь придают синтаксису своеобразный колорит. По меткому замечанию профессора Уолтера Ролея, «это синтаксис импульсивной речи». Многие станут не только понятным, но и естественным, если мы попытаемся вообразить яркую по сценическому темпераменту игру Бербеджа и других актеров «Глобуса». Комедия «Как вам это понравится» начинается с того, что входят Орlando и слуга Адам, оживленно беседуя. Орlando говорит (перевожу дословно): «Насколько я помню, Адам, мне было оставлено в завещании всего каких-то тысячу крон, и, как ты сам говоришь, приказал моему брату»... — то есть «мой отец приказал моему брату». Здесь эллипс объясняется не только близостью языка Шекспира к разговорной речи, но и взволнованным состоянием говорящего Орlando, то есть состоянием действующего лица. Шекспир в процессе творчества как бы переносится вовнутрь создаваемых им персонажей. Понятно отсюда, что психологические факторы оказываются иногда действительней формально грамматических. Шекспир прежде всего следил за ассоциативной нитью в сознании говорящего персонажа и, возможно, писал иногда «неправильней», чем сам говорил в жизни. Так, например, в «Гамлете» (Haml., III, 2, 198—201):

Намерение — раб нашей памяти,
Как неспелые плоды, держится на дереве,
Но, перезрев, падают сами без толчка, —

* Walter Raleigh, Shakespeare «English men of Letters», p. 221.

где происходит согласование с двумя смысловыми подлежащими: единственного числа (намерение) и множественного числа (плоды). Или из «Потерянных усилий любви» (L.L.L., IV, 3, 344—345):

Когда говорит любовь, голос богов
Усыпляют небеса гармонией.

Здесь происходит согласование глагола не с грамматическим подлежащим (голос), а с более близким к глаголу по месту в предложении существительным (богов), что могло случиться потому, что в английском языке форма *gods* тождественна в родительном и именительном падежах множественного числа. Такого рода явления достаточно обычны у Шекспира, и мы вряд ли вправе видеть здесь опisku переписчика или опечатку старинного наборщика.

Мы не будем останавливаться на многих своеобразных чертах синтаксиса Шекспира, достаточно описанных в литературе. Перейдем к более наглядным для иллюстрации стиля Шекспира случаям передвижения слова из одной грамматической функции в другую.

В английском языке одно слово часто может быть и существительным, и прилагательным, и глаголом. Например, *copper* — медь, медный, покрывать медью. Поэтому, в английском языке очень легко придать слову новую грамматическую функцию. В этом отношении особенно выделяется эпоха Шекспира. То было время, когда, пользуясь употребленной нами терминологией, огромному количеству слов были приданы новые грамматические функции. Среди своих современников Шекспир и здесь стоит на первом месте. Превращая, например, существительное в глагол, Шекспир как бы «овеществляет» глагол и добивается той конкретности и вместе с тем сжатости, которая вообще характерна для его стиля.

Простум в «Цимбелине» вместо «такое дело, о котором только сумасшедшие могут говорить, сами не понимая его» говорит: «такое дело, которое сумасшедшие язычат и не мозгуют» («such stuff as madmen Tongue and brain pot»; *Cymb.*, V, 4, 146—147), превращая существительные *tongue* (язык) и *brain* (мозг) в глаголы*.

* Оба эти образованные от существительных глаголы в данном значении, согласно «Оксфордскому словарю», впервые в английской литературе встречаются у Шекспира.

Заметим, что этим достигается что-то большее, чем вещественная конкретность или сжатость выражения мысли; перед нами — целая картина, законченный образ безумия. В том же «Цимбелине» Иахимо говорит о влюбленном вместо «он вздыхает, как печь» — «он печит вздохи» («he furnaces... sighs», *Cymb.*, I, 6, 66): существительное *furnace* употреблено как глагол. Влюбленный как бы отождествляется с печью, и «жар любви» становится из иносказания физически ощутимым фактом.

Есть, конечно, смысловое различие между «to have children» — «иметь детей» и «to be childed» — «быть одетным» (не знаю, как иначе перевести), между «to have a father» — «иметь отца» и «to be fathered» — «быть оботцованным». Обороты с глаголом «иметь» лишь констатируют факт. Страдательные причастия (образованные от существительных: *childed* от *child*, *fathered* от *father*) выражают факт как качество субъекта. И когда Эдгар говорит о Лире: «He childed as I father'd» (*Lr.*, III, 6, 119), — точно перевести нельзя, — фраза приобретает особую смысловую глубину. В этой фразе пересекаются две сюжетные линии трагедии (Лир и Глостер), и судьба Лира, изгнанного неблагодарными дочерьми, сравнивается с судьбой Эдгара, изгнанного неразумным отцом. Непереводимые на русский язык страдательные причастия выражают многое. То, что Лир имеет дочерей, не просто факт, а как бы «качество» Лира, от которого избавиться он не может и которое заставляет его мучиться и терзаться. И таким же «качеством» Эдгара, как бы неотделимым от его природы, является неразумный и все же горячо любимый отец.

Шекспир вряд ли много раз переделывал написанное. Изучая его язык, выносишь впечатление, что временами перо едва поспевало за работой мысли. «Мысль он выражал с легкостью, и мы почти не нашли поправок в его рукописях», — писали издатели фолио 1623 года Хеминг и Конделл, товарищи Шекспира по театру. О том же, со слов актеров, рассказывал Бен Джонсон. В процессе творчества Шекспиру нужен был глагол, а между тем перед «глазом его разума», как говорит Гамлет, вставал предмет — возникала картина, — и он, не задумываясь, превращал имя этого предмета в глагол, выражаясь точнее — употреблял существительное в функции глагола, и последний приобретал чисто шекспировскую конкретность

и смысловую глубину. В начале пятого акта «Перикла» Пролог, говорящий от лица автора, рассказывает о том, как искусно вышивает Марина. Она создает своей иглой образы (shape) самой природы, вышивая бутоны цветов; птиц, ветви, ягоды, «так что ее искусство...» — «That even her art...» — «уподобилось живым розам», — готов сказать Шекспир, стремясь еще раз объявить свою заветную мысль о том, что искусство должно учиться у действительности. Но «уподобилось» — пустое, мертвое слово. Кроме того, оно неточно. Шекспир не хочет сказать, что искусство должно копировать природу. Перед Шекспиром, перед его «глазом разума», встает картина. Быть может, в данном случае это виденное где-то изображение сестер-муз (впрочем, такой ход мыслей — воспоминание о рисунке или фреске на мифологический сюжет — типичней, например, для Мильтона, чем для Шекспира). Вернее всего, что и здесь, как в огромном подавляющем большинстве шекспировских образов, отразилось наблюдение действительности. Шекспир подумал о сходстве и внутренней «симпатии» сестер. И, поощряемый стремлением к сжатости, компактности выражения мысли, употребил существительное sister (сестра) в глагольной функции: «That even her art sisters the natural roses». На русский язык мы переведем существительным: «ее искусство — сестра живым (природным) розам» (Per., V, 7).

У самого актера и у зрителей создавалось очень убедительное представление — вещественное, осязаемое. Заметьте простоту этих представлений, их доступность: язык, мозг, печь, отец, дитя, сестра. И иногда образ, быть может уводящий, в восприятии некоторых зрителей, к мифологии (сестры-музы). Слово Шекспира было «доходчивым». Вместе с тем оно заставляло зрителей воображать, и зритель, таким образом, становился соучастником творческого процесса. Многое, конечно, из того, что мы приписываем лингвистической фантазии Шекспира, было подслушано им в живом языке или создано по аналогии с ним. Кассио говорит Бианке, что он не хочет, чтобы Отелло видел его «woman'd» (Oth., III, 4, 194), образуя страдательное причастие от woman — женщина. Когда комментаторы поясняют, что woman'd значит «находящийся в обществе женщины», то пропадает вся «соль» фразы. Причастие намекает на связь

с женщиной. Зрители «Глобуса» смеялись острому слову.

Шекспир «подслушал» в народной речи не только слова, но и их образное содержание. Когда в комедии «Сон в летнюю ночь» Титания говорит о «childing autumn» (Mids., II, 1, 112) — «детящей», то есть рождающей детей осени, образуя причастие от child — дитя, то вместо отвлеченного констатирования факта, выражаемого словом «плодородный», перед нами встает живой образ осени, как матери, рождающей детей на пользу людям, образ — наряду с «зеленым хлебом, который сгнил прежде, чем юность его доросла до бороды» (из того же монолога Титании), — по характеру своему чисто фольклорный.

* * *

Мы подошли к вопросу об образности Шекспира. Насыщенность образностью является особенно типичной чертой его стиля. «Каждое слово у него картина», — сказал о Шекспире поэт Томас Грей. Материальность образов, к которой вообще были склонны писатели-гуманисты и многие более изысканные образцы которой дает нам проза Бекона, у Шекспира выражена во всей своей неудержимой силе и полноте. Отелло не говорит, что Дездемона жадно внимала его рассказам, но что она «пожирала его рассказы жадным ухом». «Я не могу плакать, — говорит Ричард в «Генрихе VI», — ...влажности моего тела не хватит для того, чтобы потушить мое, как печь, пылающее сердце». В «Тимоне Афинском» понятие «пространство» выражено словами «море воздуха». Вместо «кислое выражение лица» находим «уксусное выражение лица» («Vinegar aspect», Merch., I, 1, 54); последнюю фразу, поскольку мы имеем дело с существительным в функции прилагательного, вероятно, правильной перевести: «уксус на лице». Вместо «сладких слов» находим «обсахаренные слова» — «sugar'd words» (2 H VI, III, 2, 45). В сравнении, даже самом избитом, всегда ощутима реальность того предмета, с которым сравнивает Шекспир. Если слезы сравниваются с жемчужинами, то из этого следует, что они могут подкупить небо (John. II, 1, 169—170).

Когда Гамлет узнает от Призрака о преступлении Клавдия, задача личной мести перерастает для него в

неизмеримо большую: в задачу исправления окружающего его общества. «The time is out of joint!» — восклицает Гамлет (Hamlet, I, 5, 189—190).

Переводчиков издавна смущал этот образ: «Век вывихнут», как бывает вывихнута коленная чашка, — типичная для Шекспира материальность образа. Образ вывихнутого сустава здесь не случаен. В общей гамме образов «Гамлета» чаще всего звучат слова о болезнях, в особенности скрытых, тайно разрушающих здоровое тело *. Слова Марцелла «подгнило что-то в датском (читай — английском) государстве» могут служить эпиграфом к величайшей трагедии Шекспира.

В монологе «Быть или не быть» Гамлет задает самому себе вопрос, возможно ли выступить с оружием в руках против «моря бедствий». Важно понять, что здесь «море» не отвлеченная метафора, а вполне конкретный образ. Когда актера Гаррика спросили, что он представляет себе при слове «море», он ответил: «бесконечные ряды волн». Гамлет в одиночестве своем, независимо от того, трактуем ли мы его решительным и смелым, или нерешительным и колеблющимся, не в силах бороться против бесконечного множества бедствий. Понимание конкретности шекспировского образа помогает нам проникнуть в сущность трагедии, понять Гамлета и его переживания. Броситься со шпагой в руке против «моря бедствий» значит погибнуть. И отсюда ясно, почему Гамлет тотчас же переходит к мысли о смерти. То, что понятно из образа, оказывается смутным для отвлеченно рассуждающих комментаторов. Так, например, Бейлей заменил слово sea (море) словом seat (седалище, престол), сузив задачу, стоящую перед Гамлетом, до борьбы с одним только Клавдием. Вообще это место в монологе «Быть или не быть» издавна смущало комментаторов. Гамлет только что говорил о «пращах и стрелах яростной судьбы», то есть создал образ битвы, и сразу же перешел к другому, — одинокому человеку, бросающемуся с оружием в руках против морских волн. Попытки текстологов были направлены к тому, чтобы свести эти два образа к единству. Так, например, «отец шекспирологии» Теобальд сначала заменил слово sea (море) словом siege

* Cp. Spurgeon, Shakespeare's Imagery, Cambridge University Press, 1935.

(осада): «to take arms against a siege of troubles» — «поднять оружие против осады (осаждающих человека) бедствий», но затем отказался от этого «исправления». «Я когда-то думал, — говорит Теобальд, — что автор, сохраняя единство метафоры, употребил здесь слово, им излюбленное, как это видно из других мест его сочинений, и написал «siege of troubles» (осада бедствий). Но, может быть, здесь никакого исправления не требуется, если принять во внимание ту вольность, с которой наш поэт соединяет разнородные метафоры, а также и то, что sea здесь не только означает море, но обширное количество, множество, стечение вещей и пр.» *. К последнему замечанию нужно отнестись с некоторой осторожностью, поскольку переносное значение у Шекспира здесь не поглощает живого, конкретного образа. Море не просто синоним множества, но цельная сама по себе картина. Соединение разнородных метафор, является одной из характерных черт стиля Шекспира. Шекспир творил устное слово для сцены. Устная же речь, например речь ораторская, допускает широкую вольность в употреблении разнородных метафор. С другой стороны, разнородность метафор необходима была Шекспиру для драматического членения текста. Если ход действия у Шекспира распадается на четкие «куски», чем восхищаются работающие над его пьесами режиссеры, то на «куски» членится и самый текст. Гамлет рассматривает первую возможность: молча переносить пращи и стрелы яростной судьбы. Это первый «кусок» монолога, и этому «куску» принадлежит свой образ. Гамлет рассматривает вторую возможность: вступить с бедствиями на борьбу. Это — второй «кусок», и ему принадлежит другой образ. Затем идет третий «кусок»: умереть — значит только уснуть (смерть не страшна) и т. д. Таким образом, разнородность метафор у Шекспира не случайное явление и во всяком случае не небрежность: оно коренится в специфике шекспировского драматического стиля. Критика почти не коснулась корней явления. Только у Уолтера Ролей нашли мы мимоходом брошенный намек. «Так называемые «смешанные метафоры» Шекспира, — говорит он, — не смешаны: они следуют друг за другом».

* Перевожу из комментариев Теобальда в изд. 1767 г.

Рассматриваемое нами явление весьма существенно. Шекспира обычно противопоставляют классикам как нарушителя трех единств — времени, места и действия. Следует противопоставлять его и как нарушителя «четвертого единства», единства метафор. Недаром «смешанная метафора» Шекспира так претила представителям классицизма. «My way of life Has turned into the sear, the yellow leaf» — «Путь моей жизни превратился в поблекший желтый лист», — говорит Макбет (Mcb., V, 3, 25—26). Поп, как истинный представитель классицизма, не задумываясь заменил слово way (путь) словом May (май): «Май моей жизни превратился в поблекший желтый лист». А между тем у Шекспира тут два ясно очерченных «куска»: путь жизни — прошлое (Макбет обозревает пройденный им жизненный путь), поблекший желтый лист — настоящее (Макбет озирается вокруг). Как справедливо замечает уже цитированный нами Уолтер Ролей, те редакторы текста, которые продолжают менять way на May, заставляют Шекспира говорить языком Попа. Возьмем другой пример, не менее известный: «Was the hope drunk Wherein you drest yourself?» — «Или пьяной была та надежда, в которую облекся ты?» — спрашивает мужа леди Макбет (Mcb., I, 7, 35—36). На первый взгляд, здесь хаотическое смешение образов: сравнение надежды с пьяным существом и сравнение ее с доспехами воина. Но в динамическом развитии тут выступают два самостоятельных «куска»: иронический (или ты был пьян, когда мечтал стать королем? — леди Макбет полна язвительного сарказма) и героический (Макбет облачается в доспехи: леди Макбет побуждает его к действию). Мы коснулись важной стороны стилистического различия драмы классицизма и шекспировской драмы. Там — неподвижность, здесь — движение.

Образность Шекспира часто связана с жестом. На сцене театра эпохи Шекспира жест часто являлся как бы ремаркой к слову. Дональдбейн не говорит Малькольму, что в притворных улыбках окружающих таятся угрозы, но «there's dangers in men's smiles» — «в улыбках людей — кинжалы» (Mcb., II, 3, 147). Актеру, игравшему под открытым небом перед широким пространством заполненного зрителями партера, сам собой напрашивался жест: поднятая и сжатая рука, как бы держащая кинжал. «Stop my house's ears, I mean my casements» — «Заткни

уши моего дома, я хочу сказать — затвори окна», — говорит Шейлок своему слуге Ланселоту (Merch., II, 5, 34). «Восхитительному Протею», Ричарду Бербеджу, первому исполнителю роли, тут открывалась возможность для применения одного из тех гротескных жестов, которыми, вероятно, отмечен был своеобразный сценический образ Шейлока. Модуляции речи, широкие выразительные жесты — такова была актерская техника, которая «доносила» образы Шекспира до зрителей «Глобуса». Недаром современники сравнивают актерское искусство с ораторским и восхваляют актеров за «action of the body» — «действие тела», то есть мимику широких жестов.

Новейшее исследование (Spurgeon, «Shakespeare's Imagery») отмечает динамичность образов Шекспира. Движение привлекало его сильнее, чем цвет и форма предмета. Он не говорит «когда я наблюдаю окружающую действительность», но «когда я наблюдаю все, что растет» («When I consider every thing that grows», Sonn. XV).

Человек, являвшийся основным объектом искусства Ренессанса, захватывал художников и писателей и с психологической стороны и с физической. Не удивительно поэтому, что у многих елизаветинцев большое количество образов относится к человеческому телу. Для Шекспира, согласно выводам вышеупомянутого исследования, образы, относящиеся к человеческому телу, служат прежде всего для выражения быстрого, ловкого движения. Или, например, когда мотивом сравнений и метафор Шекспира являются птицы — это один из распространенных у него мотивов, — образ передает не столько раскраску или форму птиц, сколько их движение. «Мечи наших солдат падали мягко, как ленивый полет ночной совы», — жалуется Уоррик в «Генрихе VI» (3 H. VI, 2, 1, 130—132), — пример, типичный в этом отношении. Обострить впечатление движения — к этому стремится Шекспир. Ричард II не говорит, что Генрих Болинброк «старался проникнуть в сердца народной толпы», но что «он, казалось, нырял в их сердца» («How he did seem to dive into their hearts»; R. II, 1, 4, 25).

В отношении описания цвета мы наблюдаем главным образом изменение и контраст. Вспомним хотя бы грандиозный образ из «Макбета»: «Эта моя рука смогла бы обогреть бесчисленные моря, превращая зеленое в красное» (Macb., II, 2, 62—64). Цвет моря не изумрудный,

синий, серый или пурпурный: это зеленый цвет, *переходящий* в пурпур.

Образы Шекспира не бесплотные тени, застывшие в своей неподвижности, не идеальные отражения бытия. Они движутся, изменяются, как и сама жизнь.

* * *

Рассмотрим образы Шекспира со стороны их содержания. «Цель этого искусства, — говорит Гамлет актерам, — была и есть — держать зеркало перед природой». Образы Шекспира с величайшей конкретностью отражают окружающую его действительность. Для того, чтобы оценить их, а иногда для того, чтобы вообще их понять, необходимо проникнуть в жизнь той эпохи. Когда в комедии «Много шуму из ничего» о Беатриче говорят: «надменность и презрение скачут, сверкая, в ее глазах» (Ado, III, 1, 51), перед нами возникает картина сверкающей шитьем и камнями скачущей кавалькады знатных кавалеров и дам, надменных и презрительных. Плывущие по морю большие купеческие суда с «осанистыми парусами» (portly sail) сравниваются со знатными сеньорами и богатыми бюргерами (Merch., I, 1, 10). Глостера тащат на казнь, как мясник теленка на бойню, и король Генрих скорбит о нем, как лишившаяся теленка матка (2 H. VI, III, 1, 210). В «Буре» читаем: «Они поддаются подстрекательству с такой же готовностью, с какой кошка лакает молоко» (Tem., II, 1, 288). Примеры можно множить до бесконечности.

Только ощутив до конца реализм, лежащий в основе большинства образов Шекспира, мы получим возможность снять с текста Шекспира ту туманную пелену «идеализации», в которую облекли этот текст многочисленные комментаторы и переводчики. В своем знаменитом монологе Гамлет упоминает о «The undiscover'd country from whose bourn no traveller returns» (Hamlet, III, 1, 79—80). Для переводчиков «The undiscover'd country» было «безызвестной стороной» (Полевой), «непонятной, неведомой страной» (Соколовский) и т. д. Traveller — «путником» (К. Р.), «земным скитальцем» (Лозинский). Образ приобретал черты таинственные и призрачные. Между тем правильно перевести его можно,

только сняв эту фальшивую позолоту, связав образ с действительностью той эпохи, с теми мореплавателями, которые уходили в море искать «заморские райские страны и сокровища» и часто не возвращались обратно.

Гамлет говорил Розенкранцу и Гильденстерну, что вся земля кажется ему «бесплодным мысом» — «a sterile promontory» (Hamlet, II, 2, 310). В типичном для многих комментаторов духе Moberly толкует: «мыс, уходящий в грозный океан Неведомого» *. Однако образ убедителен как раз своим реализмом: берега Англии местами испещрены скалистыми мысами, негодными как для пастбищ, так и для посевов. Кроме того, этот образ — одно из упоминаний о том морском пейзаже, который присутствует в «Гамлете» как бы за сценой.

Сперджен в уже цитированном нами исследовании (Spurgeon, «Shakespeare's Imagery») приходит к выводу, что «большинство метафор и сравнений Шекспира заимствовано из простейших явлений повседневной жизни, им виденных и наблюдаемых». Исследование целиком основано на статистических подсчетах. Как бы ни был относителен и формален такой метод в области эстетической критики, все же цифровые итоги здесь не лишены реального значения, в особенности при сопоставлении Шекспира с его ближайшим предшественником — Кристофером Марло. На семьсот сорок реальных образов, включающих природу (деревья, море, звезды, воду и пр.), животных, домашнюю жизнь, спорт и игры, ремесла, жизнь города, войну и оружие, человеческое тело и пр., у Шекспира, согласно упомянутому исследованию, приходится всего лишь сто десять «ученых» образов, относящихся к религии, мифологии, юриспруденции, и пр., то есть мы получаем приблизительное отношение 7 : 1. У Марло получаем отношение 380 : 210, то есть не больше, чем 2 : 1, причем своими «учеными» метафорами Марло преимущественно обязан писателям античной древности.

Образы Шекспира особенно трудны для нас своим многосторонним отражением действительности, которая далеко не всегда нам известна. Когда Розалинда в комедии «Как вам это понравится» говорит: «хорошее вино не нуждается в кусте» — «good wine needs no bush» (см. эпилог этой комедии), то для того, чтобы понять эти

* См. «Hamlet» в изд. «New Variorum», ред. Furness.

слова «хорошее вино не нуждается в вывеске», — нужно знать, что перед дверьми винных лавок в виде вывески сажали куст плюща. Любой зритель «Глобуса» хорошо это знал, потому что видел эти винные лавки. Образы Шекспира в основной массе легко «доходили» до народного зрителя, с трех сторон густой толпой обступавшего подмостки сцены «Глобуса». А между тем «ученый» образ, заимствованный из античной мифологии, никакой трудности для комментатора не представляющий, мог до этого зрителя и не «дойти». Трудное и наглядно простое как бы обменялись местами. Отнюдь не парадоксальным является заключение, что образность Шекспира сейчас трудна потому, что отличалась наглядной простотой в его эпоху. Перед шекспироведом, переводчиком, комментатором стоит сложная задача изучения эпохи Шекспира в многообразных деталях ее живой действительности. Это изучение становится тем трудней, чем глубже погружается Шекспир в гушу народной жизни. Розалинда называет любовь «камышовой клеткой» («sage of rushes», As, III, 2, 389). Комментатору приходится прибегать к гипотетическому толкованию. Единственная путеводная нить — смутное воспоминание о старинном английском народном обычае, согласно которому юноши и девушки обменивались кольцами, сделанными из камыша, за неимением золотых и серебряных. Конечно, такое толкование только предположительно. Шекспир для нас — во многом «темный» писатель. А между тем, как мы уже отмечали, никто из его современников не назвал его ни «темным», ни даже трудным с точки зрения языка.

В своих сравнениях и метафорах Шекспир касался множества разнообразных областей. Возьмем хотя бы соколиную охоту. «Никто не посмеет шевельнуть крылом, если встряхнет своими колокольчиками Уорик», — говорит Уорик о себе (3 Н. VI, I, 1, 47). Современному читателю приходится разыскивать комментарий, поясняющий, что на шею охотничьих соколов вешали колокольчики, чтобы вспугивать дичь. Любой зритель той эпохи не раз, конечно, видал эти колокольчики — хотя бы на базаре, где торговали охотничьими соколами.

Для образности Шекспира особенно типичным является постоянное стремление оживить ходячую «вымершую» метафору или сравнение. Герцог в комедии «Мера за меру» говорит не о «бичующих законах»,

поскольку образ этот уже потерял свои конкретные очертания, — как теряет от слишком долгого хождения монета свой чекан, — но о «кусающих законах» («most biting laws», Meas., I, 3, 19). «Зрелое намерение», противопоставляемое «целям и стремлениям пылкой юности», в устах того же Герцога становится «морщинистым намерением» («a purpose... wrinkled», Meas., I, 3, 4—5).

Самый обычный, давно приевшийся речевой оборот превращается у Шекспира в конкретный образ. «Слова ведь только слова, — говорит дож в «Отелло». — Я еще никогда не слышал, чтобы они доходили до страдающего сердца». Но не так высказывает он эту мысль. Страдающее сердце становится «ушибленным» (bruised). Дойти до сердца значит коснуться или, еще ощутившей, пронзить его. На пути к сердцу слова проходят через ухо. И мы получаем типично шекспировский оборот: «Слова ведь только слова. Я еще никогда не слышал, чтобы ушибленное сердце пронзали через ухо» — «But words are words; I never yet did hear That the bruise'd heart was pierced through the ear» (Oth., I, 3, 218—219).

Реалистическая фантастика шекспировской образности часто отталкивается от самих слов. В комедии «Как вам это понравится» (As, II, 1) описывается раненый олень, пришедший напиться к ручью. По морде оленя бегут большие круглые слезы. То, что слезы бегут друг за другом, напоминает Шекспиру картину охоты: оленей, преследуемых охотниками и собаками. Они стремятся друг за другом «в вызывающей жалость погоне» (in piteous chase).

Точно так же и идиом не являлся для Шекспира только речевой формулой. Он мог поэтому развивать заключенный в идиоме образ. Яго говорит (Oth., I, 1, 64—65): «Если бы я носил сердце на рукаве (то есть: если бы я ходил с душой нараспашку*), мое сердце расклевали бы галки, — то есть любой глупец заклевал бы меня» (слово *daw* значило и «галка» и «глупец»). Заметим, что в этом

* Широко распространенный в современном английском языке идиом «To wear one's heart on one's sleeve» — «Носить сердце на рукаве», «Ходить с душой нараспашку» — впервые встречается у Шекспира. Высказывалось предположение, что он связан с обычаем рыцарей носить на рукавах эмблемы своих дам. Но в старинном своем употреблении этот идиом обычно намекает на опасность излишней откровенности. Возможно, что он связан с войнами «Алой и Белой розы».

отношении Шекспир является выразителем типичного свойства английского языка. Если мы, например, скажем по-русски: «Ну и набрали вы ягод. Прямо кот заплакал!» — никакого образа плачущего кота у нас не возникает. Мы не можем поэтому развить заключенный в идиоме образ и, например, добавить: «И заплакал-то он всего две слезинки». Возьмем английский идиом: «it was raining cats and dogs» — шел проливной дождь (ср. русское выражение «собачья погода»). Современная американская писательница Джейн Уэбстер развивает этот идиом: «and three little kittens fell on my writing table» — и три маленьких котенка, то есть «три маленьких дождевых капли, упали на мой письменный стол». Чем ярче ощущает английский писатель образность идиомов своего родного языка, их живую и часто юмористическую игру, тем чаще в произведениях его встречаются своеобразно развитые импровизированные их варианты. В этом отношении Шекспир, наряду с Чарльзом Диккенсом, занимает среди английских писателей первое место.

Замечательна опять-таки, с точки зрения «оживления» языкового образа, нередко проявляющаяся у Шекспира тенденция придать образному выражению современный облик. Сравнение клеветы с отравленной стрелой Шекспир мог подслушать в народной песне, балладе или пословице. Как бы обновляя этот образ, Клавдий сравнивает клевету с губительным пушечным снарядом (Hamlet, IV, 1, 41—43). Быть может, таким же обновлением древнего языкового мотива является название грома «небесной артиллерией» («heaven's artillery»; Shr., I, 2, 208).

Таковы основные черты образности Шекспира, выполнявшей благодаря своей доходчивости ту задачу, которую возлагал на нее автор: раскрывать и делать широко доступными глубину и богатство высказываемых им мыслей.

Из нашего указания о «развитии» идиомы у Шекспира, то есть о выявлении его образной стороны, отнюдь, конечно, не следует, что каждый встречающийся у Шекспира идиом имеет образное значение. Основная трудность для переводчика, как и для комментатора, состоит в проведении пограничной черты между образами и обычными в ту эпоху речевыми тропами, ничего нового к образам Шекспира не прибавляющими. Переоценивать образность Шекспира в этом отношении так же опасно, как и недо-

оценивать ее. Тут очень легко уподобиться тому иностранцу, который, изучив русский язык по словарям, стал бы, скажем, глубокомысленно толковать слово «спасибо» в обычном разговоре на основании этимологии этого слова (спаси бог).

«Как! и Горацио здесь?» — в ночной сцене, которой начинается «Гамлет», удивленно спрашивает Бернардо. «A piece of him», — отвечает Горацио, что в дословном переводе значит «кусочек его». Эти слова почему-то казались многим комментаторам темными. А между тем стоит лишь вспомнить другие случаи употребления Шекспиром слова *piece*, чтобы убедиться в том, что это слово в обороте «a piece of» или даже само по себе могло выражать презрение, насмешку, шутливость и пр. *. Ответ Горацио шутлив. Его можно передать на русском языке — «он самый» или «я за него». Старинные комментаторы Хис и Стивенс правильно уловили шутливость в тоне ответа. Причудливым и произвольным является толкование другого старинного комментатора, Варбуртона, полагавшего, что под «кусочком» Горацио подразумевает руку, которую он протягивает Бернардо. «На сцене — ночь, — поясняет толкование Инглеби, — и Горацио почти невидим для Бернардо». Не менее произвольным является толкование современного комментатора, Довера Вильсона, которому кажется, что Горацио замерз (ночь очень холодна) и что от него, как он говорит в шутку, остался только «кусочек». Комический образ съездившегося от холода Горацио является, конечно, произвольной интерпретацией. Некоторые комментаторы шли дальше. Они видели в простых словах Горацио целую бездну метафизической премудрости. Чишвиц думал, что философ Горацио представляет себе личность человека в его внешнем облике только как часть целого существа. Мольтке объясняет: «Горацио хочет сказать, что по своему неверию (в реальность Призрака) он присутствует не весь, не телом и душой, а намерен остаться на страже одной только телесной частью своего существа» (см. комментарий к переводу «Гамлета» К. Р., т. III, стр. 7). Действуя в том же духе, нетрудно превра-

* «Thou, fresh piece of excellent witchcraft», Wint., IV, 4, 432—433. «A flat tamed piece», Troil., IV, I, 62. Ср. также обороты современного английского языка с «a piece of», выражающие презрение, насмешку.

тить произведения любого писателя, в особенности писателя, широко пользующегося идиомами живого, разговорного языка, в список смутных и таинственных афоризмов.

Рассмотрим другой источник возможных недоразумений. Шекспир является автором большого числа английских поговорок и пословиц. Из одного лишь «Гамлета» в повседневную английскую речь вошло множество цитат, которые давно перестали быть цитатами и превратились в ходячие выражения. С другой стороны, Шекспир широко использовал народную пословицу и поговорку своей эпохи. Как замечает уже не раз цитированный нами Уолтер Ролей, «произведения Шекспира исключительно богаты фрагментами народной литературы — как бы осколками целого мира народных песен, баллад, повестей и пословиц. В этом отношении он выделяется даже среди своих современников... Из одних только комедий можно бы извлечь богатое собрание пословиц» *. Тут как раз нас подстерегает опасность. Легко принять за изысканную эвфуистическую фразу то, что при ближайшем рассмотрении оказывается старинной народной пословицей или поговоркой. Клавдий говорит, что, женись на Гертруде, он помнит об умершем брате и потому один его глаз весел, другой роняет слезы — «with one auspicious and one dropping eye» (Haml., I, 2, 11). Вариант этого же образа находим в «Зимней сказке»: «Один глаз ее был опущен, потому что она потеряла мужа, другой был поднят, потому что сбылось предсказание» (Wint., V, 2, 81). Что, казалось, может быть искусственное, надуманное этого образа. А между тем еще Стивенс показал, что в основе образа лежит старинная английская народная пословица: «To cry with one eye and laugh with the other» — «Плакать одним глазом и смеяться другим». Многое, что у Шекспира кажется вымыслом, находило смысловое содержание в обычных представлениях того времени. Безумная Офелия раздает окружающим цветы, каждый цветок — эмблема; розмарин (rosemary) считался знаком верности, анютины глазки (pansies) олицетворяли задумчивость, маргаритка (daisy) — ветреность, фиалка (violet) — верную любовь, рута (по созвучию слова rue) — раскаяние и печаль, водосбор (columbines) — супружескую неверность, укроп (fennel) — лесть. Подбор этих

* Walter Raleigh, Shakespeare, p. 77—78.

цветов и трав здесь не случаен. Букет Офелии не просто красивое сценическое пятно.

Дездемона перед смертью поет об иве. С первого взгляда песнь об иве может показаться каким-то вставным театральным «номером» и сам образ ивы — внешним и неоправданным. А между тем ива в народном представлении той эпохи была символом женщины или девушки, покинутой возлюбленным. Недаром на ветку ивы Офелия хотела повесить свой венок. Печаль здесь выражена в образе, который был близок сердцу народного зрителя.

Не следует, конечно, упрощать вопрос. Мы не хотим сказать, что каждое слово и каждый образ Шекспира с одинаковой полнотой доходили до каждого зрителя. Не каждый зритель, например, одинаково чувствовал остроту тех стрел политической и общественной сатиры, которых было так много скрыто в строках Шекспира. Автору приходилось быть осторожным. Он выступал перед пестрой публикой, «разноперыми птицами». Пьесу слушали и друзья-гуманисты и заглянувшие в театр пуритане, которые называли театр «гнездом дьявола» и ждали только удобного случая, чтобы погубить его, и шпионы Тайного совета. В самой актерской группе были соглядатаи*. Тайный совет пристально следил за театрами. Еще свежа была в памяти Шекспира трагическая смерть Кристофера Марло, вольнодумца, смело провозглашавшего свои мысли со сцены и убитого 30 мая 1593 года в таверне под Лондоном агентами Тайного совета. Шекспиру, подобно созданному им шуту Оселку, приходилось лускать сатирические стрелы «из-за прикрытия» (As, V, 4, 111). Когда привратник в «Макбете» упоминает о «фермере, который повесился в ожидании хорошего урожая» (Mcb., II, 3), намекая на фермеров-богачей, припрятавающих зерно на голодный год, чтобы продавать его по высоким ценам, и горюющих при виде хорошего урожая, — все; конечно, легко понимали острую шутку. Всем понятна была и «соль» слов Жака в комедии «Как вам это понравится» о судье, большой круглый живот которого «подбит жирным каплуном» (As, II, 7, 153—154): подкупать судей каплунами было своего рода «традицией» в Англии, и даже в парламентских речах говорили о «каплунных судьях» (caron justices). Кто знает, сколько

* См. Chambers, The Elizabethan Stage, vol. 1, p. 266.

других намеков скрыто в этой безобиднейшей с виду комедии. Кто может, например, поручиться, что Шекспир лишь клеймит расточительную роскошь лондонских горожан и что нет тайной стрелы, направленной в саму Елизавету, в следующих словах Жака: «Кого из женщин города называю я, когда говорю, что горожанка носит царственные драгоценности на недостойных плечах?» (As, II, 7, 74—76). Но то, что могло сойти в театре, где действие шло быстрым темпом и где пьеса после пятнадцати — двадцати спектаклей обычно снималась, становилось опасным в печати, когда можно было вдумываться, сообщать, комментировать. Цензоры становились тут более внимательными. И не скрытым ли в тексте «Как вам это понравится» намекам следует приписать тот факт, что придворный церемониймейстер, еще при жизни Шекспира, запретил печатать эту комедию?

Мы, конечно, далеки от того, чтобы преувеличивать эзотерическую сторону произведений Шекспира. Но, несомненно, Шекспир, громко говоря со сцены, время от времени со свойственной ему легкой непринужденностью прибавлял, как бы вполголоса, кое-что для дружеских ушей. В его произведениях больше, чем это нам известно, скрытых сатирических стрел. Многие из намеков были, вероятно, продолжением дружеских споров и бесед, продолжением той закулисной жизни великого драматурга, о которой нам так мало известно.

Можно было бы составить довольно длинный перечень деталей, затемнявших, согласно нашим представлениям, легкое восприятие шекспировского текста. Напомним хотя бы о некоторых географических названиях. Хорошо, впрочем, известно, насколько приблизительна и подчас условна была географическая терминология Шекспира. «Двенадцатая ночь» происходит, например, в Иллирии, «Мера за меру» — в Вене. Эти названия можно поставить в кавычки. Для зрителей было в конце концов безразлично, где происходит действие, так как в сущности оно происходило в Англии. Гамлет говорит королю, что убийство Гонзаго произошло «в Вене», по другому варианту текста — «в Гвиане». Это, конечно, не меняет дела. Мы еще вернемся к этому вопросу. Пока отметим детали, в которых географические названия имеют, пожалуй, больше реального значения. Отелло, например, сравнивает свои «кровавые замыслы» (bloody thoughts)

с водами Черного моря (Pontic sea), которые, протекая в Мраморное море (Propontic) и Дарданеллы (Hellespont), уже не могут вернуться обратно (Oth., III, 4, 454). Комментаторы поясняют, что Шекспир заимствовал этот образ из английского перевода Плиния, изданного в 1601 году. Вопрос о заимствованиях нас здесь не интересует. Существенно то, что эти слова были в ту эпоху гораздо доступнее, чем нам может показаться. Не говоря уже о том, что образ понятен и без точного знания географии, не следует забывать, что географические названия были тогда в широком ходу. В 1589 году Хэклуйт* выпустил свое собрание путешествий английских купцов и мореплавателей. Наряду с капитальным трудом Хэклуйта непрерывно выходили дешевые брошюры — в том числе и лубочные издания, — посвященные путешествиям, действительным и фантастическим. Еще задолго до Шекспира гуманисты в начале XVI века, превратив старинное аллегорическое моралите в трибуну новых идей, давали зрителям наглядные уроки географии. В одной из этих пьес Опыт появляется на сцене с глобусом в руках, перечисляя различные страны и сетуя на колониальные захваты испанцев, португальцев и французов, восклицая: «Ах, как было бы хорошо, если бы те, что зовутся англичанами, первыми захватили эти земли»**. Напомним, наконец, что «Тамерлан» Кристофера Марло, писавшего, как и Шекспир, для общедоступных театров (public theatres), испещрен географическими названиями. Но действительнее Хэклуйта, гуманистического моралите и пышных монологов Тамерлана были рассказы вернувшихся домой мореплавателей. В тавернах вели беседу капитаны, в простонародных пивных (ale-houses) — матросы. Правда мешалась в этих рассказах с вымыслом. Отелло был не профессором английской литературы и стилизатором, подражавшим старинной книге «Путешествия сэра Джона Мандевилля», но человеком из живой английской действительности, когда он рассказывал Дездемоне о «горах, вершинами касающихся небес... о каннибалах, пожирающих друг друга, антропофагах — и о людях, у которых голова растет под плечами» (Oth., I, 3, 141, 143—145).

* Richard Hakluyt, The Principal Navigations, Voyages and Discoveries of the English Nation.

** См. моралите «Four Elements», Dodsley, Old English Plays,

Более доступными, чем может показаться, были также названия и образы, заимствованные из античной мифологии. В количественном отношении они занимают в произведениях Шекспира очень скромное место. Кроме того, большинство из них относится к более ранним произведениям Шекспира: в ходе развития его творчества, в процессе выявления его собственного независимого «шекспировского» стиля — их число заметно убывает. Большинство этих образов и названий популярны и широко известны: это — Юпитер, Юнона, Диана, Венера, Аполлон, Геркулес. В этом отношении Шекспир резко отличается от многих своих современников.

Шекспир, повидимому, не был совсем тверд и в своем немногочисленном Олимпе. Так, например, в комедии «Как вам это понравится» он спутал Венеру с Юноной (As, I, 3, 77). Если Шекспир, как человек Ренессанса, не мог пройти мимо античной мифологии, то он во всяком случае не акцентировал ее деталей. Он здесь отдал своей эпохе лишь скромную дань. Это было время, когда, не говоря об университетах, программа «грамматических школ» (grammar schools) состояла преимущественно из изучения латинского языка и латинских авторов. Имена, связанные с античной историей и мифологией, постоянно раздавались не только со сцены частных театров (private theatres), в которых собиралась только «избранная публика», но и с подмостков «театров для широкой публики». Недаром в уличных клятвах или ругательствах постоянно слышались античные имена: клялись Юпитером, Геркулесом и «телом Цезаря».

Во время придворных празднеств обычно устраивались пышные маскарадные шествия, зрителем которых была народная толпа. В этих шествиях образы античной мифологии занимали видное место. Быть может, как раз здесь и видел Шекспир окруженную лебедями Венеру и принял ее за Юнону. Античные сюжеты и образы стали настолько популярными, что проникли в уличные песни и народные баллады, часть которых дошла до нас в лучечных изданиях той эпохи.

«Шекспир, — замечает исследователь этого вопроса (Firth, «Ballads and Broad-sides»), — был так же хорошо знаком с английской балладой своей эпохи, как Роберт Бернс с песнями Шотландии». «Современная Шекспиру баллада, — продолжает тот же исследователь, — широко

отразилась в словах Фальстафа, сэра Тоби Бельча, Гамлета и Меркуцио». И далее: «Баллады, которые цитирует Шекспир, всегда принадлежали к наиболее популярным, широко известным в его время». Творчество Шекспира питалось народной балладой. Шекспир не только написал пьесу на сюжет древней повести о Троице и Крессиде, но упоминает их имена и в других своих произведениях. Имя царя Мидаса встречается в «Венецианском купце» («пышное золото, жестокая пища Мидаса, я не хочу тебя»; *Merch.*, III, 2, 102).

В комедии «Мера за меру» каламбурирующий Люцио вспоминает Пигмалиона (*Meas.*, III, 2, 48). В комедии «Как вам это понравится» угрюмый Жак острит на счет ума Орlando: «У тебя быстрый ум; он, верно, был сделан из пяток Аталанты» (*As*, III, 2, 294). Жак намекает на быстроногую Аталанту, героиню античного мифа, которую никто не мог победить в беге. Мы выбрали примеры, которые с первого взгляда могут показаться сугубо книжными, «учеными». А между тем в то время были широко известны баллады о Троице и Крессиде, Аппелесе и Пигмалионе и о царе Мидасе; баллада о «Птолеме, царе египетском» начиналась словами: «Никто не мог победить Аталанту в беге». Известностью пользовалась и баллада о Пираме и Физбе. Нет поэтому ничего удивительного в том, что афинские (т. е. лондонские) мастера выбрали этот сюжет для своего спектакля («Сон в летнюю ночь»). Для ткача Основы Геркулес был хорошо знакомым лицом, хотя он и коверкал его имя, вместо *Hercules* произносил *Ercles* (*Mids.*, I, 2, 31, 42). Классицизм в произведениях Шекспира разливался широкой струей. Впоследствии, когда эта струя стала преобладающей в литературе и когда она вместе с тем изменила свое направление, люди другой эпохи и другого склада оглянулись на Шекспира и не увидели в его творчестве и следов классицизма в своем понимании этого слова. Первый биограф Шекспира Роу писал в 1709 году: «Не может быть двух мнений: в произведениях Шекспира мы едва ли найдем и след того, что походит на подражание древним» *.

Итак, мифологические образы Шекспира были широко доступны. Точно так же доступны были и упоминаемые

* Rowe, *Life of Shakespeare*, 1709.

им своеобразные астрологические, физиологические и пр. представления.

«У Бардольфа белая печень и красное лицо», — говорится в «Генрихе V» (Н. V, III, 2, 36). Кто не знал тогда, что печень является седалищем храбрости и что, чем бледнее печень, тем трусливее человек! В «Короле Иоанне» об английских воинах говорится, что у них «лица женщин и селезенки яростных драконов» (John., II, 1, 68). Кто не знал, что селезенка — источник внезапного гнева, грозного неистовства. Все это — широко распространенные в ту эпоху представления, и во всем этом не было кажущейся нам «книжности».

* * *

Бен Джонсон был, повидимому, близок к истине, когда написал, что Шекспир «латинский язык знал плохо, а греческий язык и того хуже» (small Latin and less Greek), хотя в стрэтфордской «грамматической школе» латинский язык был основным предметом преподавания и ученики доходили до чтения в подлиннике Сенеки, Плавта, Теренция, Цицерона, Вергилия, Овидия и Горация (возможно, преподавались и начатки греческого языка; зато родной язык не изучался совсем). Шекспир вряд ли много вынес из школьного обучения и, должно быть, вспоминал о нем не без чувства горькой насмешки. В комедии «Как вам это понравится» читаем о школьнике, «ползушем, как улитка, неохотно в школу» (As, II, 7, 146—147). Ромео сравнивает влюбленного, спешащего к своей возлюбленной, со школьниками, удаляющимися от книг; влюбленного, расстающегося с возлюбленной, — со школьниками, уныло бредущими в школу (Rom., II, 2, 156—157). «Твоя любовь, — говорит отец Лоренцо, обращаясь к Ромео, — читала наизусть, но не знала букв» (Rom., II, 3, 88), намекая, повидимому, на случаи из школьной жизни, хорошо известные в то время. Но если Шекспир и вынес мало знаний из школы, зато он читал много и жадно. Прав был Драйден, когда писал: «Шекспир не нуждался в книжных очках, чтобы читать природу; он глядел вовнутрь и там находил ее» *. Но прав был и

* Dryden, Essay of Dramatic Poesy, L. 1668.

Поп, заметивший: «Во всяком случае, несомненно, что Шекспир очень много читал» *. Любимыми книгами Шекспира были, повидимому, наряду с «Хрониками Голлиншеда», «Дворцом удовольствий» (сборником переведенных на английский язык итальянских новелл) и переводом «Опытов» Монтеня, — переводы «Жизней» Плутарха и «Метаморфоз» Овидия. Фразеология Гольдинга, сделавшего перевод «Метаморфоз» на английский язык, дает часто о себе знать в тексте Шекспира. Книжный, искусственный стиль переводов той эпохи наложил свою печать на отдельные детали шекспировского текста.

Шекспир в молодости отдал дань и пышной риторике «Тамерлана» Марло и неистовым словоизвержениям Томаса Нэша, «кузнеца громовых слов» (the thundersmith of terms). Недаром Роберт Грин, перешедший в лагерь пуритан и отрекшийся от вольнодумцев, в своей знаменитой «Исповеди» 1592 года назвал Шекспира «выскочкой, вороной, украшенной нашими перьями» (an upstart crow beautified with our feathers), и обвинял Шекспира в том, что он похитил стилистические тонкости и украшения у «университетских умов».

«Вот входит Тамара на вершину Олимпа. Ее не достигнут стрелы Судьбы. Она восседает высоко. Не страшны ей раскаты грома и вспышки молний, не коснется ее бледная зависть. Как золотое солнце, которое приветствует утро и, озолотив океан своими лучами, несется по знакам Зодиака в сверкающей колеснице над высокими горами, — такова Тамара». Так начинается свой монолог Аарон в «Тите Андронике» (Tit., II, 1, 1—9). Эти слова мог написать и Марло (многие исследователи допускают возможность сотрудничества Марло в «Тите Андронике»). Если так, то Марло был здесь не на полной высоте: в этом жанре он обычно писал темпераментней, ярче. Вероятно, автором процитированных строк был молодой Шекспир (заметим характерный для Шекспира образ «бледную зависть» — «pale envy»). Тут часто почти невозможно провести разграничительную черту.

Шекспир, вероятно, еще в школе познакомился с основной схоластической риторикой. Впоследствии, как показывает текстологический анализ, он основательно изучил изданную в 1553 году «Риторику» Вильсона. Следы

* Предисловие к изд. Шекспира 1725 г.

влияния почерпнутых из книг риторических приемов широко рассеяны по произведениям Шекспира. Мы находим их, например, и в построенном на антитезах рассуждении Ромео о любви — «свинцовое перо, ясный дом, холодный огонь, больное здоровье, вечно бодрствующий сон» (Rom., I, 1, 185), — и в речи Брута над телом Цезаря, и даже в шутках и каламбурах комических персонажей, например в следующем параллелизме из «Комедии ошибок»: «Она разгорячилась потому, что простыло кушанье» (Egg., I, 2, 47). Импульсивная речь Шекспира порой переходила в патетичность, хотя он был несравненно сдержанней в этом отношении, чем, например, Марло. Отсюда — пышность некоторых эпитетов. Наряду со стремлением к сжатости, этой пышности в известной мере обязана, например, склонность Шекспира к составным прилагательным, о чем у нас уже шла речь: «Flower-soft hands» («руки мягкие, как цветы», Ant., II, 2, 215); «dewdropping south» («роняющий росы юг», т. е. влажный, дождливый юг, Rom., I, 4, 103); «honey — heavy dew» («медом тяжелая, как мед, роса», Caes., II, 1, 230), или уже цитированное нами «heavenkissing hill — «небоцелующая гора» (Haml., III, 4, 59). В некоторых такого рода эпитетах сквозит та изысканность, которую французы называли «style précieux».

* * *

Несмотря на глубокое различие по существу, стиль Шекспира в отдельных внешних деталях соприкасается со стилем изысканных писателей придворного круга. Мы имеем в виду прежде всего Джона Лили и сэра Филиппа Сидней. Лили был творцом вычурной фразы. От имени героя его романа «Euphues, or the Anatomy of Wit» (1578) пошло само слово «эвфуизм». Лили обращался к придворным дамам. «Пусть лучше мой роман, — писал Лили в «Euphues and his England» (1580), — лежит закрытым в шкатулке знатной дамы, чем открытым в кабинете ученого». Сэр Филипп Сидней — блестящий придворный, племянник всесильного Лейстера — написал «Аркадию», чтобы доставить развлечение своей сестре, графине Пемброк. Действие этого пасторального романа происходит в фантастической стране. «Аркадия» Сиднея со своими пастухами и пастушками, принцами и принцессами, сап-

фирным небом и изумрудными лесами напоминает дороги шелками расшитый ковер. Характерно, что Сидней с нескрываемым презрением относился к театру своей эпохи — театру, в котором через несколько лет после смерти Сиднея (1586) расцвело реалистическое творчество Шекспира. Сидней, между прочим, обвинял театр в отсутствии классических единств, строгого разграничения трагедии и комедии, а также в неправдоподобии. Заметим мимоходом, что как раз в неправдоподобии нередко обвиняли Шекспира представители «изысканных» или «ученых» литературных школ. Этот упрек бросил Шекспиру еще Бен Джонсон. Впоследствии Раймер (Rymer, «A Short View of Tragedy», 1663) назвал «Отелло» «неправдоподобной ложью» (an improbable lie). «В лошадином ржании, в ворчании пса, — писал Раймер, — во много раз больше осмысленности, живой выразительности и, если можно так сказать, человечности, чем в трагических взлетах Шекспира». По мнению критиков этого толка, искусство не должно было выходить из своих строгих границ, вернее из тех узких рамок, которых не знал и не хотел знать Шекспир. Но вернемся к Филиппу Сиднею. Образы его «Аркадии» вычурны. Вино «смеется от радости», когда приближается к женским устам. Каплями стекающая по телу купальщицы вода плачет, потому что растает с ее телом. Принцессы утром надевают обрадованную одежду, а вечером снимают обедневшую одежду и обогащают свои постели. Окровавленные рыцарские доспехи «краснеют от стыда, потому что не сумели защитить своего хозяина»*. Не менее вычурны и сочетания слов, нередко напоминающие слова шекспировской Джульетты: «I'll look to like if looking liking move» (Rom., I, 3, 97) — «Я погляжу за тем, чтобы полюбить (я постараюсь полюбить), если достаточно поглядеть, чтобы полюбить»; или вопрос Ромео: «Кто эта дама, которая обогащает руку того рыцаря?» (Rom., I, 5, 45—46); или вычурное сравнение Ромео собственных глаз с «еретиками», которые, утопая в слезах, не умирают (намек на испытание водой обвиняемых в «богоотступничестве»), и собственных слез с пламенем, в котором сжигали «еретиков» (Rom., I, 2, 93—96). Автору словаря

* Ср. Legouis and Cazamian, A History of English Literature, L., Dent, vol. I, p. 169, 1926.

шекспировских эвфуизмов нетрудно собрать обильный урожай.

Что общего, казалось бы, между жеманной новеллой Лоджа и написанной на сюжет этой новеллы реалистической комедией Шекспира «Как вам это понравится?» Вспомним, как начинается эта комедия. Действие происходит в orchard дома, принадлежащего старшему брату Орландо. Это слово в то время не обязательно значило фруктовый сад, как теперь, но вообще сад, возможно — со службами, огородом, конюшней, скотным и птичьим двором, как в старину в мелких русских усадьбах. Орландо негодует на старшего брата, который, «согласно обычаю народов», является его господином и держит его в черном теле. В своей взволнованной негодующей речи он, между прочим, говорит, что брат содержит его не лучше, чем «своих свиней на навозных кучах». Перед нами вместо бледных отвлеченных очертаний Лоджа — живой, реалистический «фламандской школы пестрый сор». Действие переносится в Арденнский лес. Вместо условной природы Лоджа Арденнский лес Шекспира, номинально находящийся во Франции, в сущности Шервудский лес, в котором изгнанники живут, «как в старину Робин Гуд английский» (As, I, 1, 124). Здесь бушует зимняя непогода. Но ее, как и все несчастья, побеждают энергия и жизнерадостность сильных и полнокровных людей. В этом сущность комедии. И все же на страницах ее текста, как посторонняя примесь, постоянно мелькают эвфуизмы. В некоторых местах, как показывает текстологический анализ, ясно сквозит фразеология Лоджа. Вспомним Орландо, витиевато говорящего о своей любви. Рядом с живым пастухом, у которого руки вымазаны дегтем и который сетует на притеснения со стороны своего хозяина, появляется, как бледная тень, как пришлец из чужого мира, пастушок Сильвий, со слезами на глазах вздыхающий о «стрелах любви». Из того же мира, хотя тут Лодж и ни при чем, неожиданно проникают в этот северный лес какая-то тропическая золотисто-зеленая змея и даже голодная львица (As, IV, 3, 110, 116).

Шекспир, вероятно, близко встречался с эвфуистической речью в кругу лорда Саутгемптона и его друзей. Молодые просвещенные аристократы той эпохи, — в особенности итальянизированные джентльмены, как их тогда называли, — не только читали и писали эвфуистические

произведения, но и говорили эвфуистическим языком. Шекспир смог изучить эвфуизм и в книгах и в жизни. Подобно Ромео в начале трагедии, молодой Шекспир, в особенности в своих двух поэмах «Венера и Адонис» и «Лукреция», отдал дань изысканной поэзии. Критики, почитавшие себя знатоками искусства, ценили в Марло не драматурга, но автора поэмы «Геро и Леандр». Точно так же, всего вероятнее, не к Шекспиру-драматургу, но к Шекспиру-поэту относились следующие слова. Когда умерла королева Елизавета, Четл жаловался, что «медвяная» (honeytongued) муза «среброуста» (silvertongued) Шекспира не уронила ни единой «траурной слезы» (sable tear) *.

Любуясь «Венерой и Адонисом», «Лукрецией» и «сладостными сонетами» (sugared sonnets) Шекспира, Мерес уверял, что в «сладкозвучном и медвяном Шекспире живет сладостная и умная душа Овидия».

Дошедшие до нас оценки творчества Шекспира его современниками в подавляющем большинстве принадлежат «ученым умам» или представителям «изысканной» поэзии. В начале литературного поприща Шекспира раздаётся громкий хор похвал. Они относятся почти исключительно к поэмам Шекспира. Тут находим уже знакомые нам эпитеты: «сладкозвучный» **, «текущий медом» *** и пр. Кэрю сравнивает Шекспира с Катулом ****. Мерес ставит Шекспира в один ряд с Филиппом Сиднеем, Спенсером, Дэниелем и Драйтоном и восхваляет «изысканно отточенную фразу» (fine filed phrase) Шекспира *****. Конечно, для всех этих критиков Шекспир не был титаном мысли и драматургии. Он в их глазах намного уступал Филиппу Сиднею, которого Кэрю называет «чудом нашего века» (the miracle of our age). Замечательно, что когда Шекспир подходит к созданию своих величайших произведений, хор этих похвал стихает. В 1604 году Сколокер противопоставляет Шекспира Сиднею. «Должен ли я писать мое обращение к читателям,— спрашивает он,—

* Henry Chettle, *England's Mourning Garment*, 1603.

** «sugar-tongued» — John Weever, *Epigrammes*, 1595.

*** «honey-flowing» — Richard, Barnfield, «*Poems in Divers Humours*», 1598.

**** Richard Carew, *The excellence of the English Tongue*, 1595—1596.

***** Francis Meres, *op. cit.*

в духе «Аркадии», которой невозможно начитать досыта и где проза и стихи, содержание и слова, превосходят друг друга красотой, подобно глазам его возлюбленной; или должен я писать так, чтобы быть понятным стихии простонародья, как пишет свои трагедии дружелюбный Шекспир? (to come home the Vulgars Element, like friendly Shakespeare's tragedies) *. Это противопоставление не случайно. Шекспир и Сидней — действительно два полюса литературы той эпохи. И все же, как мы видели, струя эвфуизмов проникла в творчество Шекспира, в особенности в ранний его период. Эта струя, вероятно, подогревалась присутствующими в театре поклонниками «изящной поэзии» и жеманного стиля. Мы знаем, что молодые щеголи приносили в театр свои записные книжки (tables) и записывали особенно понравившиеся им фразы, чтобы потом блеснуть ими в беседе. Если бы Шекспир продолжал писать в угоду этим зрителям, творчество его приблизилось бы к книге, которую читает Гамлет, когда на вопрос Полония: «Что вы читаете, принц?» отвечает: «Слова, слова...». Но великий народный писатель Англии отдал предпочтение широкой публике своего театра. И в произведениях Шекспира мысль восторжествовала над словом. Исследователи обычно делят творчество Шекспира, со стороны языка и стиля, на три периода: в первый период «слово является украшением мысли»; во второй период наступает гармония (balance) между мыслью и словом (Дауден приводит как пример «Юлия Цезаря»); в третий период «мысль перевешивает (outbalances) слово» и «слово едва поспевает за мыслью».

Действительно, мысль Шекспира рвалась наружу, как огонь, испепеляющий мишурные украшения. Шекспир сознательно вступил в борьбу с эвфуизмом. Уже в своей ранней комедии «Потерянные усилия любви» он заставил Бирона обрушиться на «тафтяные фразы, чопорные шелковые слова, утонченные гиперболы, жеманную аффектацию, педантические тропы». «Эти мухи, — говорит Бирон, — покрыли меня опухолью червивой пышности. Я отказываюсь от них» (L. L. L., V, 2, 407—411). Хотя эти «мухи» и продолжали по временам преследовать Шекспира, это не помешало ему открыто смеяться над эвфуи-

* Antony Scoloker, *Daiphantus, or the Passions of Love*, 1604.

стическими джентльменами, например в лице Озрика, над витиеватыми речами которого издеваются Гамлет и Горацио. Эвфуизм был в творчестве Шекспира посторонней примесью. Он противоречил не только всему духу его творчества, но и его сознательному убеждению, которое он неоднократно высказывал в своих произведениях в разные периоды своего творчества и которое отразилось хотя бы в словах Сеффолька о «природной красоте, перед которой меркнет искусство» (1 Н. VI, V, 3, 192). Вспомним о Гамлете, проповедующем актерам, что «искусство должно держать зеркало перед природой». Оскару Уайльду, защищавшему как раз противоположную точку зрения, пришлось шутливо уверять, что Гамлет ставит природу впереди искусства только для того, чтобы его приняли за сумасшедшего.

* * *

Замечательным оказалось умение Шекспира использовать чужую «породу», переплавить ее для своих целей. Эвфуизм сослужил Шекспиру службу, оттеняя простоту и глубину живой правды. Люди, созданные Шекспиром, не только живут и дышат, они изменяются в ходе событий. Ромео в начале трагедии — юноша, в конце трагедии (хотя прошло всего несколько дней, но каких дней!) он называет себя «мужем». Он теперь называет «юношей» Париса, который, может быть, и старше его годами. В начале трагедии речи Ромео полны риторики и эвфуизмов. Вспомним его рассуждение о любви — «свинцовое перо, ясный дым, холодный огонь» и пр. — или вопрос его о «даме, обогащающей руку рыцаря». Он изощренно каламбурит с Меркуцио. Его первый диалог с Джульеттой, изысканный и витиеватый, написан в форме сонета (Rom., I, 5, 97—110). В беседе с отцом Лоренцо он жалуется на то, что мухи могут касаться губ Джульетты, а ему приходится бежать ее поцелуев; при этом он называет мух «свободными людьми» (*free men*), до натянутости изощренно «играя» на словах *fly* — муха и *to fly* — лететь, бежать («Мухи могут делать это, но я должен от этого бежать»; Rom., III, 3, 40). Но когда слуга Бальтазар приносит ему в Верону весть о смерти Джульетты — «Разве это так? — говорит Ромео. — Значит, вы налгали мне, звезды! Ты знаешь, где я живу.

Достань мне бумаги и чернил и найми почтовых лошадей. Я уеду сегодня к ночи» (Rom., V, 1, 24—26), — перед нами другой Ромео.

Слуга уходит. Ромео вспоминает об аптекаре, торгующем ядом. Он вспоминает голодного, исхудалого аптекаря, черепаху, висящую в его лавке, чучела аллигатора и уродливых рыб. Некоторые комментаторы ставили в вину Шекспиру, что он заставил Ромео вспоминать о мелочах в такую минуту. Но этому нетрудно найти психологическое оправдание: в минуту внезапного потрясения человек часто вспоминает о самых незначительных вещах... Просты слова Ромео, обращенные к Парису, когда они встречаются на кладбище: «Добрый юноша, не испытывай отчаявшегося человека (мужа). Беги и оставь меня. Подумай об этих мертвецах. Пусть они испугают тебя. Умоляю тебя, юноша, не заставляй меня брать на душу еще новый грех, не буди во мне неистовства. О! Уходи. Клянусь небом, я люблю тебя больше, чем себя...» Хотя в образах последнего монолога Ромео и воскресает тень эвфуистики (могила — фонарь, освещенный красотой Джульетты; ее губы и щеки — алое знамя красоты, которую тщетно силится победить бледный флаг смерти; смерть — влюбленное чудовище, держащее в плену и мраке свою возлюбленную Джульетту; могильные черви — служанки мертвой Джульетты), — эвфуистика оказывается окончательно изгнанной из ритма этого последнего монолога. Вместо сладкозвучной напевности сонета здесь — импульсивные фразы, ясные и простые по конструкции, как ясны и просты последние слова Ромео: «Честный аптекарь! Твой яд действует быстро. Я умираю с поцелуем».

Эвфуизм часто встречается у той Джульетты, которую кормилица называет «божьей коровкой» (lady-bird), у Джульетты в начале трагедии. Мы уже цитировали ее эвфуистическую фразу. Реплики Джульетты составляют часть изысканного сонета в первом диалоге с Ромео. Ее пышный монолог, призывающий наступление ночи — «Скачите быстро, огненноногие кони» (Rom., III, 2), — во многом напоминает патетический стиль Марло. Когда Джульетта узнает от кормилицы, что Ромео убил Тибальта, ее скорбь выражается в типично эвфуистических метафорах: «Змеинное сердце, скрытое за цветущим лицом! Жил ли когда-нибудь дракон в столь прекрасной пещере! Жестокий красавец! Ангелоподобный враг рода челове-

ческого! Ворон в голубиных перьях! Жадный, как волк, ягненок!» (Rom., III, 2, 73—76). Сравним все это с последними словами Джульетты: «Что это? Кубок, который сжал в руке мой любимый? Яд, видно, принес ему безвременный конец. Жестокий! Ты выпил все и не оставил дружественной капли, чтобы помочь мне последовать за тобой. Я поцелую твои губы. Может быть, на них остался яд, который убьет меня своим целебным лекарством (целует его). Твои губы теплы!.. Что там за шум? Мне нужно торопиться. Ах, здесь, к счастью, кинжал (берет кинжал Ромео). Вот ножны для тебя (погружает кинжал в грудь). Останься там и дай мне умереть» (падает на тело Ромео и умирает).

Джульетта выросла из девочки в героиню, и характер ее речи изменился. Сравним, наконец, шумную скорбь над мнимо умершей Джульеттой «Ах, горе! Ах, горестный, горестный, горестный день! Ах, день, ах день, ах, ненавистный день!» — голосит кормилица. «О любовь! О жизни! Не жизнь, но любовь в смерти!» — вторит Парис. «Дитя мое! Дитя мое! Моя душа, а не дитя мое!» — сокрушается старый Капулетти, — сравним этот вопль и шум со спокойной серьезностью печали стариков над действительно мертвой Джульеттой и с теми словами, такими ясными и простыми, которыми кончается трагедия и которые как бы суммируют происшедшие события: «Никогда не было повести более печальной, чем повесть о Джульетте и ее Ромео». В этой стилистической эволюции отразилась глубокая гуманистическая мысль. Все искусственное, наносное, лживое уходит. Искусственность побеждается природой.

Под словом природа (Nature) Шекспир подразумевал и живую неприкрашенную действительность и неподдельную искренность человеческих чувств. Постепенно юная чета, сначала говорившая на странном, чуждом, витиеватом языке, становилась близкой народному зрителю, обступавшему сценические подмостки. Но продолжим наши примеры.

Офелия впервые появляется перед нами как типичная жеманная девушка своего круга. Лаэрт читает ей наставление. Он сравнивает влюбленность Гамлета в Офелию с весенней фиалкой (Hamlet., I, 3, 7). «Осторожнейшая из девушек, — поучает он, — уже достаточно щедра, когда открывает свое сокровище луне» (Hamlet., I, 3, 36—37). Он

называет цветы «детьми весны» (*infants of the spring*) и говорит об опасностях, грозящих «жидкой росе юности» (*liquid dew of youth*). Офелия отвечает приблизительно в том же, хотя и менее пышном стиле. Отметим в ее короткой речи витиеватый образ «усыпанного цветами пути греха» (*primrose path of dalliance*). В разговоре с Полонием Офелия называет любовные объяснения Гамлета жеманным словом «*tenders*» (*Hamlet*, I, 3, 99), над чем издевается грубоватый Полоний. Недаром Гамлет говорит Офелии о ней и о подобных ей девушках: «Бог вам дал одно лицо, а вы себе делаете другое (в двойном значении: «притворяетесь» и «краситесь»); вы двигаетесь, точно танцуете джигу или идете иноходью; вы сюсюкаете («*you lisp*»; *Hamlet*, III, 1, 151). Для Офелии Гамлет — принц Датский. Хотя она и говорит об его «благородном уме» (*noble mind*), он пленил ее прежде всего «внешностью придворного», а не «мечом воина» и «языком ученого» (*The courtier's, soldier's scholar's eye, tongue, sword*); придворный и внешность стоят на первом месте; он — «надежда и роза прекрасной Дании» (*The expectancy and rose of the fair state*), «зеркало моды и образец приличия» (*The glass of fashion and the mould of form*), «тот, кому подражали все, соблюдающие моду» («*the obsew's of all observers*»; *Hamlet*, III, 1, 159—162). Но когда дошло до сознания Офелии, что она была слепым орудием в руках Клавдия и Полония; когда она догадалась, что Гамлету не вернуться живым из Англии и что она способствовала его гибели; когда тайком похоронили ее убитого отца, — она лишилась рассудка. В своем сумасшествии Офелия — «с распущенными волосами и лютней в руках» (согласно ремарке quarto 1603 г.) — обрела человечность. Изменился и стиль ее речи. Белый стих заменила проза. Место эвфуизмов заняли те народные песни, в которых Офелия оплакивает и погибшего на чужбине возлюбленного и умершего отца. Перед своей смертью Офелия хотела повесить венок из полевых цветов на ветку ивы. Живые полевые цветы вместо цветов искусственных — такова стилистическая эволюция Офелии.

Не менее поразительна эволюция короля Лира. Как напыщенные излияния Гонерильи и Реганы, доказывающих Лиру свою любовь, отличаются от скромной простоты ответа Корделии, так глубоко различны речи Лира в начале и в конце трагедии. В 1 сцене 1-го действия эти

речи пышны и торжественны. Лир клянется «священным излучением солнца», «тайнами Гекаты и ночи» (Lr., I, 1, 111—112); он сравнивает себя с разъяренным драконом (Lr., I, 1, 124). В конце трагедии от бывшей эксцентричной пышности у Лира не осталось и следа.

Эта стилистическая эволюция касается не только целых ролей, но и некоторых отдельных монологов. Рассмотрим гамму образов в предсмертном монологе Клеопатры. Как верно замечает исследователь *, в этом монологе Клеопатра как бы спускается с трона, превращаясь из египетской царицы в простую любящую женщину. В начале монолога она надевает свою царскую одежду и корону. Она называет вино «соком египетских лоз», сравнивает себя с огнем и воздухом. Но вот меняется «тональность» ее речи. «Будет больно умирать, но смерть желанна, будто ущипнет возлюбленный» (a lover's pinch). Клеопатра теперь вспоминает о своем возлюбленном, как о «кудрявом Антонии» (curled Antony). Впившийся ей в грудь аспид-дитя, сосущее грудь кормилицы, пока та не уснет. Совсем не к месту восклицание Чармианы: «О восточная звезда» (O eastern star). Недаром Клеопатра останавливает ее. Клеопатра уже не царица.

Итак, украшения стиля, во всяком случае в значительной части, являются органическими чертами созданных Шекспиром живых и изменяющихся в ходе событий действующих лиц.

* * *

Всякое исследование стиля Шекспира неизбежно затрагивает вопрос об *индивидуализации* шекспировских персонажей. Эти персонажи не являются «рупорами идей» автора. Их слова принадлежат им и от них исходят. Это касается и отдельных монологов. Произведения Шекспира представляют собой как бы огромные и пестрые полотна. В этой пестроте современники особенно ценили монологи. Даже в эпоху Реставрации, отнюдь не безоговорочно принявшей Шекспира, учили наизусть его монологи и распевали под гитару романс «Быть или не быть» на текст из «Гамлета». Но шекспировский монолог неотделим от говорящего лица: только Гамлет мог рассуждать о «быть или не быть», только Отелло мог прощаться с «пернаты-

* Murry, The Problem of Style, Oxford University Press, 1925;

ми войсками». То же самое относится и к изречениям. Их много у Шекспира, и, вероятно, десятками измеряется количество выпущенных в свет сборников его «сентенций». Но «сентенция» Шекспира органически связана с замыслом. Когда в комедии «Как вам это понравится» герцог говорит: «Использовать можно и несчастье» (As, II, 1, 12), фраза звучит как девиз ко всей этой бодрой, жизнерадостной комедии. С другой стороны, она рисует индивидуальность герцога и из всех персонажей комедии больше всего уместна в его устах. Вообще «мудрые старики» Шекспира — например, герцог в комедии «Мера за меру» или Просперо в «Буре» — любят сентенции. Постоянно прибегает к ним склонный к обобщениям Гамлет. Но во всей роли Дездемоны нет и не могло быть изречения.

Поскольку слова принадлежат действующим лицам, внутренние «характеристики» не могли не отразиться и на форме всего произведения. Шекспировские шуты, например, — насквозь «эмпирики», — говорят прозой. Трудно представить себе привратника в «Макбете» или могильщиков в «Гамлете», говорящих стихом, даже белым. Но Шекспир никогда не возводил подобного рода внешние различия в непреложные формальные законы. Прозой говорят у Шекспира не только шуты, но и напыщенные эвфуисты, а также героини его комедий. Прозой же говорит охваченный бешенством Отелло.

Индивидуализируя создаваемые им персонажи, Шекспир не шел путем подбора специфической для каждого лица лексики. Исключением являются некоторые комические персонажи, например Люцио в комедии «Мера за меру», речь которого пересыпана «слэнгом» лондонских щеголей того времени. Гораздо типичней для Шекспира экономный путь «окрашивания» речи данного лица каким-нибудь одним, как бы случайно оброненным «характерным» словом. «Принцессы лишили свою постель сокровища» (As, II, 2, 7) — вместо «принцессы встали», говорит джентльмен, и перед нами сразу возникает жеманный придворный. Даже эвфуизм у Шекспира обычно выражается не столько своеобразной лексикой, сколько вычурностью образов. Но карикатурная эвфуистика Озрика достигает своего апогея, когда он называет привязи, которыми прикрепляли кинжал к поясу, причудливым и, повидимому, модным среди щеголей той эпохи словом *carriages*

(Haml., V, 2, 160). Гамлет не понимает, просит объяснить ему это слово, издевается над ним и выражает пожелание, — и это мнение самого Шекспира, — чтобы впредь употреблялось обычное и всем понятное слово *hangers*. Конечно, такие «характерные» слова нам далеко не всегда очевидны. Так, например, литературное теперь слово *nowadays* (в настоящее время) звучало в ту эпоху ярко выраженным вульгаризмом. У Шекспира его употребляют только ткач Основа, могильщик в «Гамлете» и рыбак в «Перикле» (*Mids.*, III, 1, 148; *Haml.*, V, 1, 181; *Per.*, II, 1, 73). Слово *repent* — «поразмусить, вникать», — благодаря своей напыщенности, казалось, повидимому, комическим. Как замечает Шмидт, оно встречается только у Полония Пистоля и у шутов (*Wiv.*, II, 1, 119; *As.*, III, 2, 69; *Tw.*, V, 1, 307; *Haml.*, II, 2, 105; *H. V.*, IV, 4, 8). Сколько таких слов скрыто от нас теперь, насколько колоритней в этом смысле был текст Шекспира в глазах его современников, чем в наших!

Огромное значение имеет гамма образов, преобладающая в речах действующего лица. В роли Яго, например, больше флотских и вообще морских метафор и сравнений, чем в любой другой шекспировской роли. Яго, повидимому, из моряков. Недаром мы узнаем из его же слов, что он побывал в Англии и видал на своем веку датчан, немцев, голландцев (*Oth.*, II, 3, 79). В образах Клавдия преобладают батальные мотивы. Недаром этот «распухший от обжорства и пьянства негодяй» (*bloated villain*), как называет его Гамлет, говорит, что был на войне против французов (*Haml.*, IV, 7, 83). Если бы Отелло не был воином, он был бы у себя на родине поэтом. «Кожа белая, как снег, и гладкая, как алебастр надгробных памятников», жизнь — пламя светильника, спящая Дездемона — живая роза, убийство Дездемоны — затмение солнца и луны. Он сам, Отелло, подобен тому ничего не смыслящему индейцу, который выбросил драгоценную жемчужину, слезы его над убитой Дездемоной — быстротекущая целебная мирра аравийских деревьев (*Oth.*, V, 2, 347—350). В этих образах — красочный, теплый, восточный лиризм Отелло, отличающий его от окружающих венецианцев.

Не меньшее значение имеет в индивидуализации персонажей ритм речи. Шекспир в своих драмах удовлетворился в основном одной стихотворной формой — белым стихом. Здесь отступления сравнительно редки. Но он

придал этой форме огромное ритмическое разнообразие. В массе пятистопных строк у Шекспира встречаются шестистопные, а также четырехстопные и еще более короткие стихи. Иногда лишний слог перед цезурой делит строку пополам: так, например, первую строку в «Отелло» — «Tush! never tell me. I take it much unkindly» — можно рассматривать как два самостоятельных ямбических стиха с женскими окончаниями: двустопный («Tush! never tell me») и трехстопный («I take it much unkindly»). Иногда в стихе не хватает слога. В ответ на вопрос Кассио, на ком женился Отелло, Яго говорит: «Marry, to... Come, captain, will you go?» (Oth., 1, 2, 53). Последние слова обращены к входящему Отелло. Этот стих можно приблизительно передать на русском языке следующим образом: «Женат на... Начальник, вы пойдете?» Паузу, заменяющую отсутствующий слог, заполнял, возможно, жест актера, как полагал Делиус: Яго услышал шаги входящего Отелло и обернулся. Не исключена и другая возможность: Яго шепнул на ухо Кассио грубое двусмысленное слово. Отметим, наконец, характерное для Шекспира большое количество переносов (enjambement). Ритмическое разнообразие, становившееся все богаче в ходе развития творчества Шекспира, исключало то обезличивание речей действующих лиц, которому в трагедиях представителей «классицизма» способствовала строгость монотонной метрической формы.

Ритм в широком смысле слова может выражаться у Шекспира и в растянутости или, наоборот, в краткости предложений и в их конструкции (например, хитроумная словесная паутина Озрика создает определенное ритмическое впечатление, хотя и написана прозой), и в темпе (так, первый монолог Гамлета, негодующего на слишком поспешный брак Гертруды, стремительно несется почти на одних запятых, как показывает пунктуация изд. 1604—1605 гг.). Но особенно существенным является общий тон речи действующего лица. Сравните сдержанное спокойствие Корделии с выкриками Гонерильи. Общему тону речей Гамлета вполне соответствует тот факт, что он, в отличие от короля Клавдия и норвежского принца Фортинбраса, говорит о себе: «я» (I), а не «мы» (we).

В эпоху Реставрации Джон Деннис переделал шекспировского Кориолана. Он причесал и пригладил Шекспира по всем правилам «классицизма» и вместе с тем

обезличил речи действующих лиц. Когда вождь вольсков Афиций называет Кориолана «слезливым мальчишкой» (boy of tears), Кориолан в трагедии Шекспира отвечает (переводим прозой, хотя такой перевод дает, конечно, лишь приблизительное представление о тоне подлинника): «Мальчишка! Лживый пес! Если вы правдиво вели ваши летописи, найдете там, что, как орел на голубятне, я вспугнул ваших вольсков в Кориолах. Я один это сделал. Мальчишка!» (заметьте в подлиннике выделенное в конце стиха слово «I» — «я»). У Денниса Кориолан отвечает следующим образом:

This boy, that, like an eagle in a dovecote,
Flutter'd a thousand Volsces in Corioli,
And did it without second or acquittance,
Thus sends their mighty chief to mourn in hell.

«Этот мальчишка, который, как орел на голубятне, вспугнул тысячу вольсков в Кориолах, и сделал это без всякой посторонней помощи, посылает их мощного вождя томиться в преисподней». Так, как говорит Кориолан у Денниса, может говорить любой из персонажей трагедии. Грубоватый резкий тон, с трудом сдерживаемое бешенство, которое находим у Шекспира, характерны именно для его темпераментного Кориолана. Еще в XVIII веке поэт Александр Поп заметил, что, не будь даже указания в шекспировском тексте, мы бы узнали говорящих.

Если речь действующего лица характеризует его мысли и чувства, то его внешность часто обрисована в словах других действующих лиц. Гамлет называет Озрика «речным комаром» (water-fly) — маленьким юрким пестрым насекомым (Haml., V, 2, 84). Горацио называет Озрика птенцом чибиса с яичной скорлупой на голове (Haml., V, 2, 193): по представлению того времени, птенцы чибиса, едва вылупившиеся из яйца, уже могли бегать. Перед нами — маленький юркий человечек, в пестрой одежде и несоразмерно большой шляпе. О красоте Гертруды мы узнаем из слов Офелии: «Где прекрасная королева Дании?» (Haml., IV, 5, 21). О том, какой безобразной в злобе становится красивая Гонерилья, говорит восклицание Альбанского герцога: «Посмотри на себя, дьявол!» (Lr., IV, 2, 59). Портрет жизнерадостной счастливой женщины, излюбленной художниками Ренессанса, рисует Отелло, когда говорит о Дездемоне, что

она красива, ест с аппетитом, любит общество, вольна в речах, хорошо поет, играет на лютне, танцует» (Oth., III, 3, 184—185). В произведениях Шекспира много таких штрихов. Мы часто не замечаем их. Но они легко «доходили» до зрителей той эпохи. Для них действующие лица Шекспира были их современниками.

* * *

Созданные Шекспиром люди живут под английским небом. «Ибо где бы ни происходило в его пьесах действие,— писал Энгельс,— в Италии, Франции или Наварре,— по существу перед нами всегда merry England, родина его чудацких простолюдинов, умничающих школьных учителей, его милых, странных женщин; на всем видишь, что действие может происходить только под английским небом» *. Не только типы созданных Шекспиром людей, но и их манеры, форма приветствий и пр., сама их внешность, их костюмы отражали английскую действительность. Даже в одной из самых «итальянских» пьес Шекспира, в «Ромео и Джульетте», Ромео, как видно из текста, носит модные тогда в Англии французские штаны (Rom., II, 4, 49) и башмаки с розетками (Rom., II, 4, 66). Издеваясь над Тибальтом, Меркуцио издевается над модными английскими щеголями, намекая на тот случай, когда молодые лорды, носившие французские широкие штаны, не смогли уместиться в палате лордов на «старой скамье» (Rom., II, 4, 38).

Мы уже говорили о том, что в комедии «Как вам это понравится» Арденнский лес, номинально находящийся во Франции, является в сущности Шервудским лесом Робин Гуда. В комедии «Сон в летнюю ночь» англичанами являются не одни «афинские» мастера: сам «владыка» Афин Тезей — типичный английский сквайр. Вспомним, с каким вкусом описывает он достоинства своих чистокровных «спартанских псов» (Mids., IV, 1, 125), на самом деле — длинноухих английских охотничьих собак. По существу нет анахронизма в том, что в этой комедии находим упоминание о дне св. Валентина (Mids., IV, 1, 145), как нет анахронизма и в том, например, факте,

* К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. II, стр. 60.

что в «Комедии ошибок» упоминается Сатана, Адам, Ной и Генрих IV, король французский. А между тем как раз в анахронизмах упрекает Шекспира один из самых рьяных его ненавистников среди критиков XX века — Пелисье *. Последний, между прочим, упрекает Шекспира за то, что в «Троиле и Крессиде» упоминается Аристотель (в словах Гектора; Тг., II, 2, 166). Как будто здесь действительно идет речь об историческом Аристотеле, а не о тех его сочинениях, которые читали, обсуждали и о которых спорили в Лондоне эпохи Шекспира.

Даже в тех пьесах, место действия которых само по себе могло интересовать зрителей, — например, Венеция или древний Рим, — Шекспир избегает как мелких деталей быта, так и археологизмов. Исследователи не раз указывали, что та Венеция, которую мы обычно представляем себе, читая «Отелло», — плод наших собственных ассоциаций. Если бы «Юлия Цезаря» написал не Шекспир, а Бен Джонсон, он бы, наверное, точно и детально рассказал о том, как римляне узнавали время. В шекспировском «Юлии Цезаре» бьют часы (Caes., II, 1, 192).

Тут причина, конечно, не в малограмотности Шекспира, а в намеренном устранении всего того, что могло, как излишняя детализация внешних фактов, затемнить внутреннюю сущность произведения, а также усложнить восприятие несведущего зрителя. Согласно выводам текстологических исследований, Шекспир не только знал повесть о Гамлете, написанную в XVI веке Бельфоре (Belleforest, «Histoires Tragiques»), но, вероятно, и старинную хронику Саксона Грамматика. В обоих этих источниках говорится о том, как дядя Гамлета отправил английскому королю послание, вырезанное на деревянных дощечках. Ценная, казалось бы, археологическая деталь. Шекспир знал о ней. И, однако, в своем «Гамлете» он заменил деревянные дощечки обычным письмом.

В том театре, для которого писал Шекспир, почти не было декораций. Зрителям самим приходилось создавать в воображении «фон» пьесы на основании слов действующих лиц. «Думайте, что вы видите лошадей, когда мы говорим о них», — говорит Пролог в исторической хронике «Генрих V». «Принеси книгу в сад», — говорит

* Pelissier, Shakespeare et la superstition shakespearienne, 1914.

Бенедикт в начале 3-й сцены II действия в комедии «Много шума из ничего», и зрителям приходилось вообразить сад (Ado, II, 3, 3—4). Из сказанного нами ясно, как несложно было создавать в воображении этот фон: ведь он создавался из хорошо знакомого материала.

Многие отдельные детали шекспировского текста, кажушиеся нам теперь самостоятельными «кусками», праздной творческой игрой художника, являются в сущности своего рода ремарками, помогавшими зрителям вообразить необходимый по ходу действия фон. В комедии «Как вам это понравится» Амиэн поет песню о зимнем ветре (As, II, 7, 174). Вырванная из пьесы, эта песня теряет половину смысла. В пьесе она исполняет важную роль, рисуя угрюмый, неприветливый облик того леса, на фоне которого ярко выделяется жизнерадостность героев шекспировской комедии. В той же комедии мы слышим о висящем над ручьем древнем (antique) корне дуба (As, II, 1, 31—32). Это не случайная «живопись». Огромный вековой корень помогает нам довообразить величину остальных деревьев темного леса.

Иногда Шекспир обращается не только к воображению, но и к фантазии зрителей. Жизнь, описанная в «Гамлете», — это картина современной Шекспиру Англии. Но в эту картину отдельными штрихами проникают образы внутренне гармонирующей с ней чужеземной, но столь же суровой действительности. Клавдий живет в замке Кренборг в Эльсиноре — в замке, построенном в XVI веке Фридрихом II, королем датским и норвежским. Замок этот считался в эпоху Шекспира чудом фортификационной техники. В фантазии зрителей возникали преувеличенно огромные масштабы стен, укреплений и пр. О том, как холодно в этой стране (bitter cold), мы слышим несколько раз в начале трагедии. Картину дикого и сумрачного ландшафта, заставляющего вспомнить о древней скандинавской саге, создают знаменитые слова Горацио об «утре, шествующем в багряной мантии по росе высоких восточных гор» (Hamlet, I, 1, 166—167). Эти отдельные штрихи, проникающие сквозь общий фон английской жизни, — огромный замок, холод северной ночи, полярная звезда, высокие горы вдалеке, — воздействовали на фантазию зрителей и подчеркивали суровую сумрачность того, что видел Шекспир в окружающей его действительности.

Тот шекспировский текст, который мы читаем сегодня, прошел через многие руки. Ни одной авторской рукописи Шекспира до нас не дошло, как не дошли до нас авторские рукописи большинства современных ему драматургов. Основными первоисточниками текста являются вышедшие еще при жизни Шекспира quarto отдельных пьес и первое почти полное их собрание — так называемое «первое фолио» (1623). Quarto выходили, повидимому, без ведома Шекспира. Кто-то готовил их к печати. Первый фолио, после смерти автора, приготовили к печати актеры Хеминг и Конделл, товарищи Шекспира по «Глобусу». У нас нет никакой уверенности в том, что строгое классическое пятиактное строение, соответствовавшее вкусам «просвещенных читателей», принадлежит самому Шекспиру. Исключениями являются «Генрих V» и «Перикл», в которых выходы «хора» совпадают с делением на пять актов. В «Ромео и Джульетте» эти выходы «хора» обрываются почему-то на втором действии. С другой стороны, в тексте «Гамлета» всех quarto нет деления на акты. В «первом фолио» это деление обрывается вторым актом: повидимому, лица, готовившие «первое фолио» к печати, принялись было препарировать текст по классическому образцу, но затем почему-то отказались от своей затеи. То деление на пять актов в «Гамлете», которое мы сейчас имеем, относится к семидесятым годам XVII века.

Отсюда можно сделать следующий вывод. Если в некоторых своих пьесах, например в «Генрихе V» и «Перикле», Шекспир следовал пятиактному строению, то в других, как в «Гамлете», сцена непосредственно следовала за сценой. Эта пестрая смена сцен, где за серьезным и важным следовало веселое, комически-шутовское, — не вымышленная Шекспиром форма. Она восходит к испытанной столетиями народной форме театра мистерий и моралите, в которых монологи библейских персонажей или олицетворенных «добродетелей» прерывались комическими выходами шутовских чертей, Старого греха (Old Vice) или фарсовыми интермедиями.

Во всяком случае Шекспир не стеснял себя никакими внешними формальными канонами, когда рассказывал на языке театра свои повести зрителям. Он рассказывал их.

страстно, непринужденно. Он иногда так увлекался ситуацией, что забывал оглянуться назад. Отсюда — обилие противоречий в отдельных деталях. Это заметил еще Гете: «Когда леди Макбет хочет побудить своего мужа к действиям, она говорит: «Я выкормила детей» и т. д. Правда это или нет — не важно, но леди Макбет это говорит и должна это сказать, чтобы усилить этим впечатление своей речи. Однако в дальнейшем течении пьесы, когда Макдуф получает известие о гибели своей семьи, он восклицает в дикой ярости: «У него нет детей». Эти слова Макдуфа противоречат, таким образом, словам леди Макбет, но Шекспир об этом нисколько не беспокоится. Он думает только о силе каждого данного монолога, и как леди Макбет для большей выразительности должна была сказать: «Я выкормила детей», точно так же Макдуф для этой же цели должен был сказать: «У него нет детей...» Вообще Шекспир в своих пьесах вряд ли думал о том, что они будут лежать перед читателем, как ряды напечатанных букв, которые можно пересчитать и сопоставить между собой; скорее он видел перед собой сцену, когда писал... (Эккерман, «Разговоры с Гете»).

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ В ТЕКСТЕ

- Ado — Much Ado about Nothing (Много шуму из ничего).
Ant. — Antony and Cleopatra (Антоний и Клеопатра).
As — As You Like It (Как вам это понравится).
Caes. — Julius Caesar (Юлий Цезарь).
Cor. — Coriolanus (Кориолан).
Cymb. — Cymbeline (Цимбелин).
Err. — Comedy of Errors (Комедия ошибок).
H. IV — Henry IV (Генрих IV).
H. V — Henry V (Генрих V).
H. VI — Henry VI (Генрих VI).
H. VIII — Henry VIII (Генрих VIII).
Hamlet. — Hamlet (Гамлет).
John — King John (Король Иоанн).
L. L. L. — Love's Labour's Lost (Потерянные усилия любви).
Lr. — King Lear (Король Лир).
Lucr. — The Rape of Lucrece (Лукреция).

Macb. — Macbeth (Макбет).

Meas. — Measure for Measure (Мера за меру).

Merch. — The Merchant of Venice (Венецианский купец).

Mids. — A Midsummer-Night's Dream (Сон в летнюю ночь).

Oth. — Othello (Отелло).

Per. — Pericles (Перикл).

Rom. — Romeo and Juliet (Ромео и Джульетта).

R: II — Richard II (Ричард II).

R. III — Richard III (Ричард III).

Shr. — The Taming of the Shrew (Укрощение строптивой).

Sonn. — Sonnets (Сонеты).

Tim. — Timon of Athens (Тимон Афинский).

Tit. — Titus Andronicus (Тит Андроник).

Tr. — Tempest (Буря).

Tr. — Troilus and Cressida (Троил и Крессид).

Tw. — Twelfth Night (Двенадцатая ночь).

Wint. — Winter's Tale (Зимняя сказка).

Wiv. — Merry Wives of Windsor (Виндзорские кумушки).

Цифра перед сокращенным заглавием указывает часть: 2 Н. IV — вторая часть «Генриха IV»; римская цифра после сокращенного заглавия указывает акт: 2 Н. IV, IV — вторая часть «Генриха IV», акт четвертый. Следующая цифра указывает сцену, и, наконец, последняя — строку: 2 Н. IV, IV, 5, 88 — вторая часть «Генриха IV», четвертый акт, пятая сцена, строка восемьдесят восьмая.

О ДИНАМИКЕ СОЗДАННЫХ ШЕКСПИРОМ ОБРАЗОВ

Исследование *изменения* образов Шекспира в ходе развития действия представляет как теоретический, так и практический интерес. Возьмем хотя бы следующие примеры.

Многие из писавших о Шекспире, начиная с Роу (1709), негодовали на принца Генриха за то, что, став королем, он отрекся от своего бывшего друга Фальстафа. Они жалели жирного рыцаря. И лишь совсем недавно Доверу Вильсону («The fortunes of Falstaff», 1944) удалось показать, что сэр Джон второй части «Генриха IV» значительно отличается от сэра Джона первой части: жирный рыцарь зазнался, стал мелочным, корыстолюбивым. Шекспир вполне подготовил момент «отречения». Несчастье старых исследователей заключалось в том, что они воспринимали образ Фальстафа статично.

Сколько чернил пролито в бесплодных спорах о том, сильный или слабый человек Гамлет. Шекспироведы прежнего времени любили создавать литературные «портреты» Гамлета, состоявшие из перечислений разнообразных черт его характера. Мало обращали внимания на то, что Гамлет во втором действии говорит о своей слабости, а в четвертом утверждает, что у него есть «воля и сила», — иными словами, что Гамлет изменяется в ходе действия.

По глубине идейно-художественного раскрытия созданных Шекспиром образов советский театр занял пер-

вое место в мире. И, однако, сколько еще советских актеров статично рисуют эти образы! Часто приходится слышать о том, что актер в шекспировской роли с самого начала играл «результат». Недаром С. М. Михоэлс на одном из заседаний Кабинета Шекспира в 1947 году настаивал на том, что советское шекспироведение может принести особенную пользу советскому театру, если займется детальным изучением динамики созданных Шекспиром образов.

«Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и разносторонние характеры»,— писал Пушкин, впервые указавший на развитие в ходе действия созданных Шекспиром лиц.

Эту же сторону не раз ярко выделяла в своей работе над пьесами Шекспира творческая практика советского театра. Так, например, А. Д. Попов, объясняя свое толкование «Укрощения строптивой», особенно настаивал на том, что Катарина и Петруччио выходят из пьесы другими, чем вошли в нее *.

Если мы подойдем к вопросу с точки зрения истории драматургии, то увидим, что динамичность сценических образов принадлежит к тому новому, что внес Шекспир в драматургию своего времени.

Образы Марло, величайшего из предшественников Шекспира,—его Тамерлан, например,—по существу своему статичны. Тамерлан может ликовать, гневаться или печалиться, но все же Тамерлан в начале первой части и в конце второй остается по существу своего характера и отношения к жизни неизменным. Таков и Фауст Марло и его Варава. Недаром созданные Марло образы не раз сравнивались с фресками. Они двухмерны, неподвижны. Правда, в «Эдуарде II» в образах Марло намечаются черты динамичности. В конце своего столь краткого литературного поприща Марло приблизился к художественному методу Шекспира.

Можно найти ряд исключений. «Арден Февершемский» (1586), например, поражает зрелостью реализма и

* Сб. «Укрощение строптивой» в Центральном театре Красной Армии», ВТО, М. 1940.

психологической разработкой характеров (Алиса, Могби), но в целом над дошекспировской драматургией все еще веет дух моралите с его схематичными, двухмерными статичными образами. Огромная историческая заслуга Шекспира заключалась в том, что он пошел по пути разрушения этой статичности. Лица, им созданные, не абстрактные фигуры, но «существа живые», пользуясь определением Пушкина.

Отнюдь не все созданные Шекспиром лица, однако, обладают достаточно ясно выраженной динамичностью. Так, например, Ричард III — уже законченный злодей с самого начала трагедии. «Я решил быть злодеем», — говорит он при первом же появлении (I, 1, 30). Правда, Ричард, принадлежащий к раннему периоду творчества Шекспира, еще имеет много общих черт со статическими героями Марло. Но и Яго, созданный в период творческой зрелости Шекспира, — хотя, так сказать, и расчет, «масштаб», его злодейства, остается по существу тем же самым, — законченным злодеем в течение всего действия.

Напомним слова Яго: «Я буду носить сердце на рукаве на расклевание галкам» (I, 1, 64), — то есть «если бы я ходил с душой нараспашку, меня заклевал бы любой глупец». Отсюда можно сделать тот вывод, что злодейство Яго является, так сказать, средством самозащиты. Оно — результат соприкосновения с определенной средой, обусловлено этой средой, представителем («квинтэссенцией») которой оказывается Яго. Воздействие среды на характер действующего лица ощутимо во многих случаях у Шекспира. В этом отношении Шекспир отличается от своих предшественников и современников, для которых характер действующего лица был врожденным и неизменным качеством. Но формирование злодейства Яго происходит до начала трагедии: это его «предистория». В ходе же действия характер Яго обнаруживает весьма мало динамичности. Иное, например, дело — неизменность Горацио. Она может быть оправдана психологическими причинами: такие «кабинетные», уравновешенные и спокойные люди, как Горацио, вообще мало изменчивы в течение всей своей жизни.

Во многих случаях у Шекспира динамичность проявляется особенно ярко. Эти случаи нас и интересуют, так как в них проявляются те новые своеобразные черты,

которые отличают Шекспира от его современников и без понимания которых сценические воплощения сценических произведений как бы теряют глубину перспективы, становятся поверхностней, «двухмерней» и легко обрастают штампами.

Разберем несколько примеров:

«Мы для богов — то же самое, что мухи для шаловливых мальчиков: они убивают нас ради забавы», — говорит Глостер в «Короле Лире» (IV, 1, 36). За этим изречением тут же следует другое: «Проклято время, когда безумные ведут слепых» (IV, 1, 46). Перед нами встает величественная и печальная фигура седовласого старца (о белой седине его говорит Регана — III, 7, 37). Глостер как бы озарен высшей мудростью. Слепыми впадинами, которые у него остались вместо глаз, прозревает он в самые глубины жизни. Он хочет, чтобы «распределение разрушило избыток» и чтобы «у каждого был достаток» (IV, 1, 71—72). Это, кажется, единственное у Шекспира место, где говорится о перераспределении * богатств и где, таким образом, прямо поставлен социально-экономический вопрос.

Мысль о самоубийстве преследует Глостера. Но и эта мысль носит отпечаток величия. Он вспоминает о мрачной скале близ Довера. С этой скалы он хочет броситься в морскую пучину. Воистину монументальный образ, заставляющий нас вспомнить об античной трагедии. Недаром взывает Глостер к «могущественным богам» (IV, 5, 35). Не раз упоминают о «богах» уста этого величественного трагического старца.

«О разрушенное создание природы, так и весь великий мир износился и превратился в ничто!» — восклицает Глостер, услышав безумные слова Лира (IV, 5, 138). В печальной мудрости своей он здесь напоминает Проспера, пророчащего в грядущем исчезновение всего, что есть на земле (Буря, IV, 1, 151).

Сама смерть Глостера, о которой рассказывает Эдгар (V, 3), поэтична, как и подобает всему его духовному облику. Он умер от внезапного прилива радости, умер с улыбкой счастья на устах.

* Слово «распределение» (distribution) встречается и в «Кориолане» (I, 9, 35), но в частном значении дележа добычи. Больше оно у Шекспира нигде не встречается.

Казалось бы, образ Глостера вполне ясен. Тут нужны лишь какие-то прозрачные, одухотворенные краски «высокой» трагедии. Но художественный замысел Шекспира гораздо сложнее и глубже.

Как ни странно, «Король Лир» — одно из самых мрачных произведений Шекспира — начинается с веселого смеха. Это смеется Глостер, легкомысленно балагурия. Он рассказывает суровому Кенту, которому, вероятно, это совсем не по вкусу, о своих любовных похождениях: о том, как у его любовницы вырос «круглый живот», как у нее появился «сын в колыбели, хотя и не было мужа в постели» и как в результате «доброй забавы» появился на свет «шлюхин сын» Эдмунд. Перед нами объевшийся радостями жизни весельчак, благодушный жуир.

Проследим его судьбу.

Вернувшись из королевского дворца в свой замок, он чувствует себя смущенным. Кент изгнан, французский король уехал в гнев, Лир покинул свой дворец, — и тут-то Эдмунд и ловит отца в довольно примитивную западню: Глостер, повидимому, человек очень доверчивый и в сущности неопытный в жизни. Он сбит с толку: всему, вероятно, виной недавнее затмение солнца и луны. Мир идет к гибели, это ясно; поскорей бы умереть, раз лучшее уже миновало... И как бывает у людей слабовольных, он вдруг приходит в ярость и посылает слуг искать «преступного» Эдгара (II, 1). Он жаждет поскорей его наказать. «Отъявленный и закоренелый злодей, неужели он будет отрицать, что написал письмо? Не от меня он зачат!» (II, 1, 80).

К Глостеру приезжает его сеньор — герцог Корнуэльский с женою. «Ах, сударыня, мое старое сердце разбито!» — жалуется он Регане (II, 1, 92), и дальше: «Ах, госпожа моя, госпожа, я охотно скрыл бы свой стыд...» «Это слишком плохо, слишком плохо...» Есть что-то старческое, слабосильное в этих повторениях.

Но события продолжают неумолимо преследовать жалкого старика. Он глубоко предан своему сеньору, герцогу Корнуэльскому. И вдруг герцог совершает неслыханный по дерзости поступок: сажает в колодки человека из королевской свиты. «Я жалею тебя, друг... — говорит Глостер сидящему в колодках Кенту. — Я буду просить за тебя» (II, 2, 159). Он не может не признать: «Герцог

достоин осуждения» (II, 2, 166). Вероятно, впервые в жизни сказал он такие слова о своем сеньоре.

Он все еще надеется на мирный исход, все еще старается уговорить взбешенного Лира (II, 4, 92). «Я хочу, чтобы все между вами обоими окончилось по-хорошему», — говорит он Лиру (II, 4, 121). В конце этой сцены он не скрывает перед сеньором своей жалости к Лиру, который остался без крова в темную, бурную ночь.

Третью сцену третьего акта обычно пропускают в постановках «Короля Лира». А между тем она имеет определенное значение. Как заметил еще Чарльз Лэм, она на мгновение переносит нас из черной, бурной ночи в замок, чтобы снова вернуть нас в темную ночь, — и тем острее становится ощущение мрака и холода, царствующих в голой степи. Кроме того, эта сцена — значительная веха на пути Глостера. Он прямо говорит Эдмунду о своем возмущении бессердечием герцога и Реганы. Он скрывает от своего сеньора факт высадки войск. Важно помнить, что герцог Корнуэльский — сеньор, повелитель графа Глостера, согласно феодальной иерархии. «Благородный герцог, мой господин, достойный сеньор и патрон», — так говорил раньше о герцоге Глостер (II, 1, 60). Не без душевной борьбы скрывает он важный факт от герцога. В этой сцене Глостер очень взволнован и расстроен.

В следующей, четвертой сцене третьего акта мы видим, как Глостер, наперекор приказу своего сеньора, идет в степь, чтобы предупредить Лира о грозящей ему опасности: Лира хотят убить его собственные дочери (III, 4, 167). С трудом скрываемое волнение Глостера доходит здесь до предела. «Ты говоришь — король безумен. Вот что я скажу тебе, друг: я сам на краю безумия... Печаль свела меня с ума» (III, 4, 169—170, 174). В конце этой сцены он отправляет Лира в Довер. Глостер уже не только говорит, но и действует против воли своего сеньора.

Тут и наступает катастрофа. Глостера привязывают к спинке тяжелого кресла. Сначала он смущен, сбит с толку. «Добрые друзья, подумайте о том, что вы — мои гости», — лепечет он (III, 7, 30). Он оправдывается, стараясь объяснить получение письма. Но потом вдруг находит в душе своей силу и храбрость. На вопрос Реганы, почему он отправил Лира в Довер, он бесстрашно отвечает: «Потому что я не хотел видеть, как твои жестокие ногти вырвут его бедные старые глаза; как твоя свирепая

сестра вонзит кабаньи клыки в его священную плоть» (III, 7, 56). За этим следует сцена ослепления Глостера — самая, пожалуй, жестокая сцена во всех произведениях Шекспира. Но муки этой сцены — как бы муки рождения: перед нами рождается новый Глостер. «Я спотыкался, когда видел», — говорит он (IV, 1, 19). Зрячий Глостер был слеп, безглазый Глостер прозрел.

Подходя к образу Глостера со стороны его развития, движения, мы видим поразительную метаморфозу: веселый балагур и жуир превращается на наших глазах в величественного печального старца, — один из ярких примеров динамики шекспировского образа.



Не менее сложен путь Эдгара. В начале трагедии это очень бледный образ. Мы не улавливаем в нем никакой «характерности», за исключением, пожалуй, насмешливой нотки: «Что случилось, брат Эдмунд? О чем ты так серьезно задумался?.. Ты интересуешься такими делами?.. С каких это пор ты записался в секту астрологов?..» (I, 3). Впрочем, впоследствии он расскажет, чем был в начале. На вопрос Лира: «Чем ты был?» (III, 4, 83) он ответит: «Кавалером, гордым сердцем и умом, который завивал волосы, носил перчатки (возлюбленной) на шляпе, служил похоти любовницы... Я любил пить вино и играть в кости, а в сладострастии превзошел турецкого султана. Сердце мое было лживым, уши — невнимательными, руки — обагрёнными кровью. Я был ленив, как свинья; вороват, как лиса; жаден, как волк; бешен, как пес; бросался на добычу, как лев...» Пусть преувеличены эти слова (их говорит ведь Эдгар под личиной «бедного Тома»), но какое-то зерно правды должно быть в них, — иначе зачем говорит все это Эдгар? Но если это и не так, то во всяком случае Эдгар очень незначительный персонаж в начале трагедии. И очень легковёрный: как и отец его, он сразу принимает за правду все то, что говорит ему Эдмунд. И вот на этого молодого человека, — распушенный ли он, или развратник, или довольно безличный, несмышлёный повеса, — вдруг обрушиваются страшные бедствия. Третья сцена второго акта, где Эдгар рассказывает, как он спрятался в дупло, что-

бы избежать гибели и как решился он стать Томом из Бедлама, поразительна и сильна своей неожиданностью (ибо прошлое Эдгара никак не заставляло предполагать такого события); и приходится лишь пожалеть о том, что театры обычно пропускают эту сцену.

И вот начинается трагедия Эдгара. Он — «бедный Том», самый жалкий из жалких людей. Зубы его стучат от холода. Он должен притворяться безумным. Но в безумных его словах есть какой-то смысл. Не к собственным ли его страданиям относятся, например, слова, что «враг рода человеческого» провел его «через огонь и пламя» (III, 4, 50)? Эти страдания — лейтмотив его диких безумных реплик в этой сцене. «Тому холодно», — повторяет он. Он изведal предел несчастья: ведь ему приходилось питаться «старой крысой и собакой, подошедшей в канаве». И не за то ли, что он узнал мрачную сторону жизни, Лир называет его «благородным философом» (III, 4, 180). В этих словах Лира слышится первый намек на перерождение Эдгара.

Мысли Эдгара в шестой сцене третьего акта заняты трагедией Лира. Недаром он в бредовых своих речах вспоминает о матереубийце Нероне (III, 6, 7), думая о дочерях Лира, которые готовы стать отцеубийцами. Его песенка о пастухе (III, 6, 44), который растерял стадо и которому стоит лишь затрубить в рог, чтобы снова собрались его овцы, — скрытый, обращенный к Лиру призыв, чтобы тот стал действовать и вернул себе власть.

Эдгару мучительно играть роль. «Да благословит тебя бог!» — невольно вырывается у него (III, 6, 60), когда старый король впадает в экстаз неистового безумия. И дальше: «Слезы так ясно начинают выражать мое сочувствие ему (Лиру), что они могут испортить мою роль» (III, 6, 63). Эдгар, отвернувшись, заливается тихими слезами.

В конце сцены он утешает себя мыслью, что у него есть товарищ по несчастью: король Лир. Эдгар начинает рассуждать и мыслить. В его репликах — в их тоне, если можно так выразиться, — часто начинает слышаться голос размышления. Так, четвертый акт открывается философским монологом Эдгара. Лучше быть явно презируемым бедняком, чем тайно презируемым вельможей, — так размышляет он вслух. Несчастному, достигшему предела злосчастья, уже нечего терять. Но Эдгар ошибается:

он еще не достиг предела. Перед ним появляется его ослепленный отец. «Мир, мир, о мир! — восклицает Эдгар. — Если бы твои странные превратности не заставляли нас ненавидеть тебя, жизнь не знала бы старости» (IV, 1, 10). И дальше он признает, что ошибался, думая, что уже «достиг худшего» (IV, 1, 25).

В течение этой сцены Эдгар постоянно произносит реплики «в сторону». Он постоянно размышляет вслух. Как мы уже говорили, это новая для него черта.

В конце сцены, перелаывая себя с мучительным трудом, Эдгар вновь надевает маску безумного Тома.

Шестая сцена пятого акта производит на современного зрителя странное впечатление. Эдгар, желая излечить Глостера от скорби, разыгрывает мнимое падение со скалы. Но для зрителя эпохи Шекспира это был блестящий прием психотерапии. Эдгар, таким образом, вырос в глазах зрителя. Он уже получал права поучать других людей. «Неси в себе свободные и терпеливые мысли», — говорит он Глостеру (IV, 5, 81). Эдгар уже делает первый шаг по лестнице, ведущей кверху. Он перестает быть «бедным Томом».

Он и внешне преобразается и носит другую одежду. Скоро он переходит к действию: защищая отца, он убивает Освальда и получает в руки важное письмо Гонериллы. Нас поражает спокойствие Эдгара, приобретенная им уверенность в себе. После убийства Освальда — это чувствуется в самом «тоне» его слов — Эдгар вырос в собственных глазах.

В конце трагедии Эдгар является на поединок в рыцарских доспехах и побеждает предателя-брата. Даже Эдмунд признает, что вид Эдгара «прекрасен и воинственен» (V, 3, 183).

Герцог Альбанский отказывается от власти в пользу Кента и Эдгара. Но и Кент также отказывается. Итак, правителем государства становится Эдгар*.

* В современных общепринятых изданиях заключительные слова трагедии произносит герцог Альбанский. Это — чтение «кварто». И стало оно общепринятым, повидимому, потому, что театральные традиции в XVIII в., когда в Англии решалась судьба большинства разночтений шекспировского текста, предписывали отдавать заключительные слова наиболее «почтенному» лицу. Но в тексте «фолио», считающимся теперь более достоверным, эти слова говорит Эдгар, торжеством которого, таким образом, венчается трагедия.

«Колесо совершило полный оборот», — говорит Эдмунд (V, 3, 176). Но колесо судьбы не вернуло людей к прошлому. Поднявшись и упав, Эдмунд упал низко. Опустившись и поднявшись, Эдгар поднялся высоко. Сойдя в самую юдоль жизни, став самым бедным из данных людей жестокой эпохи, бездомным Томом, «которого презирают и собаки» (V, 3, 190), Эдгар восстал светлым рыцарем и правителем государства.

Таков путь Эдгара, этой «голубой» роли, как иногда полагают актеры.

* * *

Более сложным, конечно, является путь самого Лира. В начале это властный олимпиец на троне. Он говорит о себе «мы». Он окружен пышным блеском и всеобщим поклонением, но на душе у него мрачно. Об этой мрачности заключаем мы из того, что, разгневавшись, он клянется не только «священным излучением солнца» (Шекспир мог знать, что древние бритты поклонялись солнцу), но и «тайнами Гекаты и ночи», вспоминает о «варварском скифе», о людоеде, пожирающем собственных детей, — все сумрачные образы, — а себя самого сравнивает с разъяренным драконом (I, 1, 124). Он не только мрачен, но и слеп. Он отдает своим дочерям власть, оговаривая, что сохранит «имя и все титулы короля» (I, 1, 137). В слепоте своей он полагает, что сам по себе титул и без власти обладает полной реальностью, что имя равносильно вещи, «одежда» — «природе». Он не владеет своим бешеным гневом и дает Корделии проклятие в приданое (I, 1, 207).

И столь же деспотичен Лир при следующем появлении. «Я секунды не буду ждать обеда: ступайте накройте на стол» (I, 4, 8). Но вот начинается его беседа с Кентом, а между тем никто не приходит сказать, что обед подан. «Обед, эй, подавайте обед!» — кричит Лир. И потом добавляет: «Где мой шут? Ступайте и позовите сюда моего шута».

Это первое упоминание о шуте в трагедии. Шут с самого начала знал то, что Лир понял, лишь пройдя путь тяжелого страдания. Шут — воплощение народной мудрости. Он всегда дает меткую оценку событиям и людям. И этот «горький шут», как называет его Лир (I, 4, 151),

лишь тогда понадобился ему, когда он сам вдруг начал наблюдать и мыслить.

Впервые приказания Лира не исполняются мгновенно. Это чувство промедления для него ново и необычно: «Мне кажется, что мир заснул», — говорит он (I, 4, 52). Когда рыцарь замечает Лиру, что ему не оказывают былого внимания, Лир говорит: «Ты напоминаешь мне о моем собственном наблюдении. Я за последнее время заметил в отношении к себе некоторую небрежность». Он уже видел, наблюдал, думал. «Но где же мой шут? — спрашивает Лир. — Я его уже два дня не вижу». Ему стало не хватать шута. И когда рыцарь сообщает, что шут стал чахнуть после отъезда Корделии, Лир восклицает: «Довольно об этом! Я это сам заметил».

В самом тоне речей Лира появилось что-то новое, более мягкое. Началось рождение нового, прозревающего Лира.

Но этот новый Лир проявляется, если можно так выразиться, проблесками. Тема прежнего Лира звучит все еще громко. «Шлюхин сын! Пес!» — кричит он Освальду (I, 4, 89). «Берегись хлыста, малый!» — предостерегает он шута (I, 4, 123). Он еще говорит о себе «мы». «Вы наша дочь?» — спрашивает он Гонерилью (I, 4, 241). Гнев его сохраняет прежний сумрачный облик. Характерны его восклицания: «Мрак и дьяволы!» (I, 4, 275), «Да погубят тебя холодные ветры и туманы» (I, 4, 323), и чудовищное мрачное проклятье чреву Гонерильи. Но минуту спустя Лир плачет горячими слезами (I, 4, 322) и сам стыдится своих слез, ибо они, по его словам, «разрушают его мужество» (I, 4, 321), — разрушают прежнего Лира, скажем мы. Он, вероятно, плачет впервые в жизни. И такими мучительно позорными кажутся ему эти слезы, что он готов вырвать собственные глаза. И все же он потерял свое прежнее «я» и сам сознает это. «Ты еще увидишь, — грозит он Гонерилье, и в этих словах слышится бессильное отчаяние, — я еще верну тебе тот облик, который, как ты полагаешь, я навеки сбросил» (I, 4, 331).

Тревожные скрытые мысли неотступно преследуют Лира. «Я неправ был с ней», — вдруг среди разговора произносит он (I, 5, 26), вспомнив о Корделии. К концу первого акта уже приближается безумие Лира. «Я не хочу сходить с ума!» — восклицает он (I, 5, 52). Во втором акте это безумие то и дело бурно вырывается наружу.

Итак, мы уже нашли три облика Лира: первоначальный Лир, сумрачный и деспотичный, «новый» Лир, смягченный и мыслящий, и, наконец, безумный Лир.

Говоря о безумии Лира, нужно иметь в виду, что хотя сам Лир и дает название своей болезни — *hysterica passio* (II, 4, 57), мы не вправе рассматривать это безумие как патологический случай. В ту эпоху вообще довольно смутно отличали психическую болезнь от бурных душевных переживаний. Полоний и Офелия приняли состояние Гамлета за вызванное любовью «безумие». «Он обезумел от любви к тебе?» — спрашивает Полоний (Гамлет, II, 2, 85), на что Офелия отвечает: «Милорд, я не знаю, но боюсь, что это так». Такое «безумие» не отличали от душевной болезни. Чосер называл любовь «болезнью героев»; Бертон в своей «Анатомии меланхолии» (1621) не проводит никакого разграничения между меланхолическим настроением, вызванным, например, неудачной любовью и патологическими случаями депрессии.

Безумие Лира выражает разлад бушующих в нем чувств. Это — муки рождения «нового» Лира. Для того чтобы прозреть, Лиру нужно было пережить эту внутреннюю разрушительную бурю. Он сам говорит о буре в своей душе (III, 4, 12).

Исследователи указывают, что эпоха Шекспира унаследовала от средневековья представление о параллелизме между событиями в жизни человека и явлениями природы, между «микрокосмом» и «макрокосмом». В страшной бушующей в степи буре с молнией и громом, — буре, которая разрушает «формы природы» (III, 2, 8), отражается то, что происходит в Лире. Это разрушение «старого» Лира, распад его бывшего «облика». И Лир сам как бы поощряет эту разрушительную бурю, торопит ее: «Дуй, ветер, дуй, пока не лопнут щеки!» (III, 2, 1).

И уже не прежний сумрачный и деспотичный Лир, от которого все же остались кое-какие следы, но безумный Лир борется с Лиром смягченным и мыслящим. Через бурю неистовой страсти неожиданно пробиваются как бы нежные ростки. «Я буду образцом терпеливости — я буду молчать» (III, 2, 37). А потом, после грозных обличений, следуют ласковые слова, обращенные к шуту, — за всю свою жизнь, конечно, Лир не произносил таких

ласковых слов. После возгласа: «Мысли мои начинают путаться» — Лир говорит: «Ступай, милый *. Как ты себя чувствуешь, милый? Тебе холодно? Мне самому холодно. Где солома, товарищ мой (my fellow)? Как странно искусство нужды, превращающее низкие вещи в драгоценные! Ступай в шалаш. Бедный шут, у сердца моего есть часть, которая жалеет тебя».

Это момент глубочайшего падения Лира. От титула без власти остался «нуль без цифры», как говорит шут. Олимпиец низвергнут на голую землю. Но это и момент величайшего торжества Лира. Король становится *человеком*. Он называет бедного шута своим товарищем. Недаром Наум Тейт, переделавший «Короля Лира» в конце XVII века сообразно требованиям и вкусам аристократического зрителя, выбросил роль шута из великой трагедии.

Лир, как сказали и мы, начинает *мыслить*. Он сам говорит об этом. По его словам, он физически почти не ощущает свирепствующей бури, так как тело восприимчиво тогда только, когда «свободен ум» (III, 4, 11), то есть когда он не обременен мыслями.

Ум Лира обременен мыслями. И, глядя на шута, ему вдруг кажется, что этот шут — олицетворение «бездомной бедности» (III, 4, 26). Следует знаменитый монолог: «Вы, бедные, нагие несчастливцы!» Лир впервые в жизни думает о бедняках (Англия в ту эпоху, как известно, была наводнена бедным, бездомным людом); ему впервые в жизни приходит мысль, что богатые должны «страхнуть с себя излишек в пользу бедняков» (III, 4, 35). Подчеркнем — *впервые в жизни*. Лир сам это признает: «Как мало я об этом думал» (в том же монологе). Лир — и это чрезвычайно важно уяснить себе, чтобы составить себе картину динамики образа, — обретает все новые и новые мысли и чувства.

Но эта эволюция не идет прямым путем. Движение ее, если можно так выразиться, зигзагообразно. Снова вспыхивают черты прежнего сумрачного Лира, когда, например, он проклинает неверных дочерей (III, 4, 66). Затем следует момент предельной глубины в размышле-

* Так переводим мы слова «*my boy*», где «*boy*», конечно, не значит «мальчик» (шут, вероятно, не так молод), но является ласкательным обращением.

ниях Лира о жизни. Голый Эдгар, по словам его, — «сама вещь» (III, 4, 109). Лир начинает срывать с себя одежду...

Делия Бекон когда-то назвала основное содержание «Короля Лира» «философским раздваиванием». Лир стремится снять с человека все внешние облики, снять с него «одежду», увидеть, что такое сам по себе человек. Исследовательница сравнивает здесь Шекспира, воплотившего свою мысль в образе старого короля, с Фрэнсисом Беконом, срывавшего с картины мира «идолов» и «вечные истины», созданные схоластической философией средних веков. Раздевание Лира в бурю имеет, таким образом, символическое значение.

Каким же в глазах Лира оказывается человек после снятия «одежд»?

«Неоснащенный человек не больше, чем бедное голое двуногое животное», — говорит Лир (III, 4, 109). Мы перевели прилагательное «unaccommodated» — «неоснащенный». Оно трудно поддается переводу, так как по контексту включает значение «лишенный того, что взято, взаймы». Человек, если отнять у него то, что он «заял», превращается в ничто. Человек не существует сам по себе, не существует вне того, что он «заял» у общества (как сказали бы сегодня), — вот открытие Лира.

Потом следует неистовая сцена суда над Реганой и Гонерильей, заканчивающаяся словами: «Мы будем ужинать утром» (III, 4, 91), на что шут говорит: «А я лягу спать в полдень». Итак, все в мире идет вверх дном. Жизнь человеческая искажена, — таков, как нам кажется, смысл этих слов.

Лир надолго исчезает. Мы слышим от Корделии (IV, 4, 1), что он бродит в высоких хлебах, разукрасив себя цветами и травами, и поет себе песню. Наконец, перед нами появляется (IV, 5) уже не только «безумный», как прежде, но впавший в беспамятство Лир. По словам Глостера (IV, 5, 138), Лир как бы образ мироздания накануне его конца. Душа Лира овеяна глубокой скорбью. «Когда мы родимся, — говорит он, — мы плачем, потому что нам грустно вступать на сцену, где играют одни глупцы» (IV, 6, 187). Тут на помощь приходит врачебное искусство, и Лир засыпает целительным сном.

Пробуждение грустно. Перед нами еще новый облик — измученный Лир: «Я привязан к огненному.

колесу, и мои собственные слезы обжигают меня, как расплавленный свинец» (IV, 7, 46). От бывшего «разъяренного дракона» не осталось и следа. «Я — глупый, недалекий старик (IV, 7, 60), забудьте и простите: я стар и глуп» (IV, 7, 84), — говорит он. «Великое неистовство, как видите, убито в нем», — говорит врач (IV, 7, 78).

Лир и Корделия попадают в плен, их ведут в тюрьму. Лир произносит свой знаменитый монолог (IV, 3, 8): «Нет, нет, нет, нет! Пойдем в тюрьму. Мы будем петь вдвоем, как птицы в клетке. Когда ты попросишь у меня благословение, я стану на колени и буду просить прощения у тебя...» Они с Корделией будут рассказывать друг другу старинные сказки и смеяться, глядя на золотых бабочек.

Целая бездна отделяет этого Лира от короля, которого мы видели в начале трагедии, — короля, клявшегося тайнами Гекаты и ночи, вспоминавшего о скифах и людоедах и сравнивавшего себя с разъяренным драконом. По мнению С. М. Михоэlsa, Лир в начале трагедии, всевластный монарх на троне, — человек внутренне связанный; Лир же в конце трагедии, когда его ведут со связанными руками в тюрьму, — человек, обретший внутреннюю свободу. Этой внутренней свободой и какой-то ясной радостью овеян цитированный нами монолог. Где источник этой радости?

Согласно толкованию С. М. Михоэlsa, Лир в начале трагедии замкнут в мире субъективного своего мировоззрения. Он выходит из этого мира и постигает объективную реальность в ее двойственности. С одной стороны, он видит неприкрытое зло и предательство в лице Гонерильи и Реганы, неприкрытое жалкое уродство нищеты в лице «бедного Тома», с другой стороны, он впервые в жизни обретает объективную ценность, узнает, насколько любит его Корделия. Основной темой трагедии, таким образом, является познание жестокой окружавшей Лира (и самого автора трагедии) действительности, в которой светлым лучом блестит образ Корделии (от латинского слова *cor* — сердце).

Но и этому светлomu лучу суждено погаснуть. Корделия мертва. «Все безрадостно, темно, мертво», — говорит Кент (IV, 3, 292). В финальной сцене как бы повторяются основные «облики» Лира. Тут и первоначальный Лир, деспотический и сумрачный: «Чума на вас! Все

вы — убийцы и предатели!» (V, 3, 271). «Было время, когда своим добрым мечом я бы заставил их поплясать» (V, 3, 278). И безумный Лир: «Войте, войте, войте, войте! О вы — каменные люди! Будь у меня ваши языки и глаза, я бы расколол ими небесный свод!» (V, 3, 258), что и по образам и по тону перекликается с монологом: «Дуй, ветер, дуй!» И Лир «смягченный», как мы его называли, и печальный. «У нее был мягкий голос, нежный и тихий», — вспоминает он живую Корделию (V, 3, 274). Резко контрастирует здесь тон просьбы: «Прошу вас, расстегните эту пуговицу. Благодарю вас, сэр» (V, 3, 311), тоном приказа в сцене бури: «Ну, расстегните здесь!» (III, 4, 112). И, наконец, Лир просветленный. Ибо умирает он, как и Глостер, от внезапного прилива радости. Старому Лиру вдруг почудилось, что губы Корделии шевельнулись. «Посмотрите на ее губы... Посмотрите сюда, посмотрите сюда!..» — восклицает он (V, 3, 312).

Радость была бы лишь самообманом, и финал трагедии окрасился бы сплошь в траурные тона, если бы та же тема не повторилась, как мы видели, в сцене смерти Глостера. Лир держит в руках мертвую Корделию, Глостер обрел живого сына. Трагедия приводит и к смерти и к жизни.

Таковы, пользуясь словами Кента (V, 3, 291), «печальные шаги» Лира. Перед нами образ динамический, меняющийся. «Смотря на него (Лира. — М. М.), — замечает Н. А. Добролюбов, — мы сначала чувствуем ненависть к этому беспутному деспоту; но, следуя за развитием драмы, все более примиряемся с ним как с человеком и оканчиваем тем, что исполняем негодованием и жгучей злобой уже не к нему, а за него и за целый мир — к тому дикому, нечеловеческому положению, которое может доводить до такого беспутства даже людей, подобных Лиру»:

* * *

Ромео появляется на сцене печальным. Но это — томная и неглубокая печаль. Под меланхолической одеждой скрывается жизнерадостность друга, веселого Меркуцио. «Увы! — восклицает Ромео. — Любовь, глаза которой завязаны, должна без зрения находить путь к осуществлению своих желаний. Где мы будем обедать? О горе!..»

(I, 1, 176), и т. д. Этот неожиданный вопрос: «Где мы будем обедать?» — выдает с головой «природу» юного Ромео — того Ромео, которого мы видим в начале трагедии. В ту эпоху среди знатной молодежи считалось модным быть влюбленным в «жестокую» красавицу. Таким «кумиром» и является Розалина. Не случайно поэтому модная меланхолия облекается у Ромео в модную в те годы риторическую форму. Но замечательно, что сквозь эту риторику прорываются глубокие и значительные мотивы. «О враждующая любовь! О любящая ненависть!» — вздыхает Ромео (I, 1, 181), сам не сознавая того, что он говорит об основной теме всей грядущей трагедии, в которой ему суждено стать главным участником, — о теме ненависти и любви.

Следующие появления Ромео прибавляют мало нового к сказанному. Меланхолические мелодии перемежаются проблесками совсем иной тональности. «Я заключен в тюрьму, мне не дают пищи, меня бичуют и пытаются... Здравствуй, добрый малый!» (I, 2, 57). Вместе с тем трагическая тема уже приобретает образ мрачного предчувствия (I, 4, 37; I, 4, 108). И опять-таки характерно, что полный тяжелых предчувствий монолог Ромео заканчивается жизнерадостной ноткой: «Вперед, вперед, веселые джентльмены!» (I, 4, 114). Как бы в ответ на эту фразу весело бьют барабаны. Все это очень молодо.

Ромео встречает Джульетту. Тут проходят лирические мотивы. Сначала лирический восторг: «О, она научит факелы гореть ярко! На щеке ночи она как драгоценный камень на щеке эфиопа!» (I, 5, 48). Потом — нежный сонет первой встречи (I, 5, 97). И с этого мгновенья перед нами другой Ромео, весь направленный к другой цели. Былая аффектация для него уже прошлое.

В начале второго акта мы видим Ромео, который сравнивает Джульетту с солнцем — центром тяготения (II, 1, 2). Ромео полон центростремительной силы. «Каменные стены не могут удержать любви», — говорит он Джульетте (III, 2, 67). Радость, охватившая душу Ромео, искрится в веселых каламбурах, которыми он обменивается с Меркуцио (II, 4).

И вдруг на Ромео обрушивается несчастье. Тибальт убивает Меркуцио, Ромео убивает Тибальта. «Я — игрушка в руках судьбы!» — в отчаянии восклицает Ромео (III, 1, 142). Отчаянием проникнута и сцена в келье

отца Лоренцо, завершающаяся вспышкой радости в душе Ромео: он идет на свидание с Джульеттой.

Знаменитая сцена последнего свидания Ромео и Джульетты (III, 5) всегда пользовалась особенной любовью зрителей и читателей.

Язык Ромео в этой сцене значительно отличается от ранних сцен. Великолепный монолог его, начинающийся словами: «Это был жаворонок, герольд утра» (III, 5, 6), проникнут живой теплотой. Вместо риторики ранних сцен здесь живая поэзия. Речь Ромео как-то медлительно серьезна. Глубоко серьезен весь тон этой сцены. В неясном свете наступающего утра оба поражены бледностью друг друга, и Джульетте кажется, что она видит мертвого Ромео на дне могилы (III, 5, 56).

Мы надолго расстаемся с Ромео. И вот находим его в Мантуе. Он радостен, он видел счастливый сон. И опять, как гром с ясного неба поражает его удар судьбы: Бальтазар приносит весть о смерти Джульетты. И уже не риторическими и даже не поэтическими словами откликается Ромео на эту весть. Он говорит *прозаическим* языком, потрясающим своей естественной простотой: «Разве это так? В таком случае я не верю вам, звезды! Ты знаешь, где я живу. Достань мне чернил и бумаги, найми лошадей. Я хочу уехать отсюда сегодня ночью» (V, 1, 24). Именно так, естественно и просто, должен говорить человек, потрясенный внезапным горем. И приходится лишь удивляться тому, что редакторы общепринятого английского текста не оценили глубокой правдивости этих слов, заменив простое «не верю» (I don't believe) более риторическим «бросаю вызов» (defy). А между тем лишь в первом, так называемом «сомнительном» кварто «Ромео и Джульетты» мы находим «бросаю вызов». Во всех же других старинных изданиях, являющихся первоисточниками текста, — включая «первое фолио», — читаем «не верю». Вопрос, казалось бы, ясен. Но дело в том, что в XVIII веке Александр Поп считал слова «не верю» атеистическими. Кроме того, думается нам, Попа соблазнила риторичность образа «бросаю вызов». За Попом потянулись последующие редакторы, и в результате в «каноническом» тексте читаем: «бросаю звездам вызов».

Столь же мало чуткими оказались некоторые комментаторы, видевшие неестественность в том, что в

такую минуту Ромео детально вспоминает о внешности аптекаря, о предметах в его лавке и т. д. Но разве не характерно для человека в минуту аффекта вдруг вспоминать о случайных мелочах?

Обостренное восприятие жизни невольно ведет Ромео к размышлению. Именно в этом месте мы находим самое глубокомысленное из высказываний Ромео. Он называет золото ядом, худшим, чем тот яд, который дал ему аптекарь (V, 1, 80).

На кладбище Ромео встречается с Парисом. «Юноша, не смущай пришедшего в отчаяние мужа!» — говорит ему Ромео (V, 3, 59). И снова называет Париса «юношей» и даже «мальчиком». Ромео, быть может, тогдами моложе Париса или его ровесник, но благодаря всему пережитому он старше его. Парис — «юноша», «мальчик», Ромео — «муж». Прошло две недели (но каких две недели!), и юный Ромео стал мужем, он вырос на наших глазах.

* * *

Еще поразительней рост Джульетты. В начале трагедии это совсем юная девочка. Кормилица называет ее «овечкой» и «божьей коровкой» (I, 3, 3). Она покорно повинуется матери и говорит, что будет поступать и даже чувствовать лишь с ее согласия (I, 3, 99). Но вот она встречается с Ромео, и любовь рождается в ней мгновенно. «Если он женат, моей брачной постелью будет могила» (II, 5, 138). Она, конечно, «преувеличивает» в данную минуту: просто с уст ее невольно сорвалось такое слово. Мрачная «ирония судьбы» заключается в том, что сгоряча сказанные этой девочкой слова оправдываются в жизни: брачной постелью Джульетты действительно будет могила.

Глубокое и сильное чувство пробуждает мысль. Та девочка, которую только что называли «овечкой» и «божьей коровкой», начинает размышлять о жизни. Шекспир показывает нам мыслящую Джульетту. «Ты — ты сам, — рассуждает она наедине с собою, — а не Монтекки. Что такое Монтекки? Это ни рука, ни нога, ни лицо, ни другая часть, принадлежащая человеку. О, прими другое имя! Что в имени? То, что мы называем розой, пахло бы столь же сладостно, если бы носило другое имя» (II, 2,

39). Джульетта, как видим, утверждает приоритет действительности над именем, ниспровергает, выражаясь языком Бекона, «идол имени». «Ромео, — говорит Джульетта, — сбрось свое имя; и за это имя, которое не является частью тебя, возьми меня всю» (II, 2, 47). Джульетта вступает в борьбу с мировоззрением своей среды, в которой значение аристократического родового имени считалось основным и важным. Она чувствует, что для борьбы ей нужна сила. «О, почему нет у меня голоса сокольника!» * — восклицает Джульетта (II, 2, 158). Свое положение она начинает ощущать, как рабство, которое лишает ее собственного, самостоятельного голоса. «У рабства хриплый голос, и оно не смеет говорить громко», — вслух размышляет она (II, 2, 160).

Джульетта бесконечно счастлива. Но робость ее скромнее, сдержанней, чем у Ромео. «Мысль, которая богаче содержанием, чем словами, хвалится сущностью, а не украшением. Только нищие могут сосчитать свое достояние. Моя же истинная любовь достигла такого избытка, что я не в состоянии измерить и половины своего богатства» (II, 6, 30).

И вот мы видим Джульетту в начале второй сцены третьего акта, произносящую свой великолепный монолог: «Скачите быстро, огненные кони, к жилищу Феба! Такой возница, как Фаэтон, погнал бы вас к западу» (III, 2, 1). Джульетта сравнивает себя с нетерпеливым, страстным Фаэтоном. И, обращаясь к «огненным коням», Джульетта не просит, но требует. Она обрела силу. Джульетта, конечно, не утратит мягкости, которая скажется в этом же монологе: «Приди, любезная ночь, скромно одетая матрона, вся в черном» (III, 2, 10). Будут в ней проявляться и детские черты, хотя бы в том же монологе: «Долог день, как долга ночь перед праздником для девочки, имеющей новое платье, которое ей еще не позволяли носить» (III, 2, 28). Впрочем, быть может, Джульетта думает об этой девочке с улыбкой взрослого человека. Но самое важное в том, что у Джульетты раскрылись новые черты: ум, сила, мужественность. Но вот разразился удар судьбы: Ромео убил Тибальта. И в первую минуту Джульетта охвачена гневом: «О змеиное сердце, скрытое под цветущим лицом! Жил ли когда-

* То есть сильного, громкого голоса.

нибудь дракон в столь прекрасной пещере?» (III, 2, 73). В постановке А. Д. Попова (Москва, Театр революции, 1935) была замечательная деталь: Джульетта в эту минуту хваталась за кинжал. В ней, в этой тихой в начале трагедии девочке, течет огненная кровь Капулетти; она — дочь своей среды, и ей ведом голос родовой мести. Но любовь к Ромео заглушает этот голос.

Джульетта в этой сцене — вся трепет, вся огонь. «Позор на голову Ромео», — говорит кормилица (III, 2, 30). «Да покроется язвами твой язык!» — в гневе восклицает Джульетта. И дальше: «О, каким зверем была я, когда порицала его!» (III, 2, 95). Все это уже ничего общего не имеет с той тихой девочкой, которая готова была покорно исполнить любое желание матери.

Для Джульетты наступают тяжкие испытания. После свидания Джульетты с Ромео приходит леди Капулетти и сообщает свой план отравить Ромео. Джульетте приходится впервые в жизни притвориться перед матерью. И еще новый удар судьбы: родители хотят выдать Джульетту за Париса, и Джульетта реагирует на это с трудом сдерживаемым гневом: «Клянусь церковью святого Петра и самим святым Петром, он (Парис) не сделает меня своей счастливой женой!» (III, 5, 117). Она похудела и побледнела от всего пережитого: вспыльчивый отец называет ее «бледной немочью» (III, 5, 157). Но внутренне она обрела большую силу. Велико ее отчаяние: «Или нет жалости, восседающей на облаках, которая видит печаль мою до дна?» (III, 5, 198). Велика и ее сила. Когда кормилица предлагает ей выйти за Париса и она остается совсем одинокой в своем родном доме, в ее обращенных к кормилице проклятиях мы чувствуем еще небывалую в ней мощь: «Древнее проклятие! Злобный дьявол!», и т. д. (III, 6, 235). Этот монолог она заканчивает словами: «У меня хватит силы умереть». И мы верим Джульетте. Она готова бороться не на жизнь, а на смерть. Так и в келье отца Лоренцо, где она дает волю своему отчаянию, — «Без надежды, без исцеления, без помощи!» (IV, 1, 45), — она говорит о том, что скорее бросится с башни, чем выйдет за Париса (IV, 1, 77).

Она ведет тяжелую борьбу. Она сдерживает (с огромным трудом) свой гнев перед Парисом. Она — конечно, с большим трудом — притворяется перед родителями, что

готова повиноваться им. Кульминационным моментом этой борьбы является та сцена, в которой она выпивает данное ей отцом Лоренцо снадобье. Хотя она в первую минуту легко решилась на этот шаг, схватилась за этот пузырек с жидкостью, как утопающий хватается за соломинку, и просила отца Лоренцо «не говорить о страхе» (IV, 1, 121), теперь ей приходится бороться со страхом, охватившим все ее существо. Быть может, монах дал ей яду? Или вдруг она проснется в склепе до того, как придет Ромео,— одна среди мертвецов? Но любовь к Ромео превозмогает страх: «Ромео, я иду! Пью за тебя» (IV, 3, 59).

Она просыпается в склепе какой-то новой, очень взрослой, зрелой, серьезной. Она хорошо помнит, где она находится и почему она здесь. Когда отец Лоренцо уговаривает ее бежать из мрачного склепа, она просто отвечает: «Уходи, я остаюсь». Она обращается к мертвому Ромео без возгласов и слез, но с нежной и спокойной лаской, как обращаются к любимому ребенку. Без жалоб и колебаний она закаляется кинжалом, потому что нет другого выхода.

Мы видели, что Ромео вырос в ходе действия. Но Джульетта все же переросла его. Недаром Шекспир, назвавший свою трагедию «Ромео и Джульетта», заканчивает ее следующими словами: «Никогда не бывало повести более печальной, чем повесть о Джульетте и ее Ромео», ставя имя Джульетты на первое место.

* * *

«Побольше, чем родственник, и поменьше, чем родной сын»,— говорит Гамлет (I, 2, 65) в ответ на слова короля, назвавшего его родственником (cousin) и сыном. Эти слова различно толкуются комментаторами. Но во всяком случае ясно, что Гамлет чем-то недоволен. Чем же? На это, возможно, дает ответ следующая реплика. «Почему же над тобой вечно висят тучи?» — спрашивает король. На что Гамлет отвечает: «Это не так, милорд: я под слишком ярким солнцем». Из многочисленных толкований этой фразы остановимся на двух наиболее, с нашей точки зрения, убедительных. Во-первых, Гамлет каламбурит на созвучии слов «son — сын и sun — солнце».

«Вы хватили через край, назвав меня сыном», — говорит Гамлет. Если так, Гамлет недоволен тем, что король называет себя его «отцом», то есть Гамлет прежде всего скорбит о смерти отца и гневается на Гертруду за слишком поспешный брак. Так объясняет дело сама Гертруда. Она говорит Клавдио, что она не сомневается в причине «расстройства» Гамлета: по ее словам, это «смерть его отца и наш слишком поспешный брак» (II, 2, 55). Во-вторых, фраза Гамлета, как понимает ее Довер Вильсон, может быть намеком на ходячую в ту эпоху поговорку: «Из благословенного богом уголка да на теплое солнышко», что соответствовало по значению русской поговорке: «Обтаться без кола и двора». В таком случае, Гамлет недоволен тем, что его обошли в правах на престол. «Вы лишили меня отцовского наследства», — говорит Гамлет королю. Так объясняет дело Клавдий, который все время боится Гамлета как опасного соперника, как законного наследника престола. Да и сам Гамлет называет Клавдия вором, который украл корону (III, 4, 100). Вполне возможно, что в ответе Гамлета содержатся оба значения.

Есть и другая причина недовольства Гамлета. В той же сцене его глубоко возмущает произнесенное королевой слово «казаться». Он взволнованно говорит о том, что «казание» ему неизвестно, ему ведомо лишь то, что есть (I, 1, 76 и дальше). Его возмущают «те одежды печали», под которыми нет ничего и которыми ограничился столь кратковременный придворный траур по его отцу.

Из слов Офелии мы знаем, что Гамлет обладает «внешностью придворного, владеет речью, как ученый, мечом, — как воин» (III, I, 160); он, по словам Офелии, — «зеркало моды», он — «тот, которому подражают все, соблюдающие моду» (в том же монологе Офелии). Из этих слов мы можем заключить, что некогда, при жизни отца, Гамлет был баловнем, щеголем. Это, так сказать, предистория Гамлета. Но вот он попал в университет, где читал, думал, беседовал и где подружился — и это, конечно, не случайная деталь — с бедным студентом Горацио. Вернувшись в королевский дворец на похороны отца, он застал веселую свадьбу, увидел лишь для приличия надетые «одежды печали». Его поразила перемена, происшедшая вокруг; об этом он скажет впоследствии: «Те, которые говорили о нем (Клавдии) с гримасой пре-

зрения — пока жив был мой отец, — теперь платят двадцать, сорок, пятьдесят, сто дукатов за его портрет в миниатюре» (II, 2, 390). И все это «казание», то есть фальшь, лицемерие, впервые так близко наблюденные им, до глубины души возмущают его.

Такова основная причина недовольства Гамлета. О том, что это именно так, говорит следующий монолог. Сама окружающая действительность вызывает в нем отвращение. «Фу! — восклицает он, — это неполотый сад, который растет в семя» (I, 2, 135). И поспешность матери, которая, не осушив слез, уже снова вышла замуж, и похотливый образ Клавдия, которого он сравнивает с сатиром, — лишь выражения *общего* бедствия. Гамлет юношески волнуется, по-юношески эмоционален, по-юношески, придя в отчаяние, готов наложить на себя руки. И если бы не запрет религии (I, 2, 131), он бы, возможно, так и поступил.

Итак, перед нами очень молодой Гамлет. О молодости Гамлета говорит не только то, что он — студент университета. Тут возможны текстологические споры. Слова «fellow-student», как Гамлет называет Горацио (I, 2, 177), можно понять и как «студент-товарищ» и как «коллега-ученый» (во всех других случаях Шекспир употребляет слово student в значении «ученый», а не «студент»). Гамлет, — можно, казалось бы, заключить отсюда, — ученый, работающий в университете, а не обязательно студент. Точно так же, когда Горацио говорит о «молодом Гамлете» (I, 1, 170), он, быть может, этим эпитетом хочет лишь отличить его от «старого Гамлета», то есть покойного короля. И все же в тексте есть несомненные доказательства молодости и даже юности Гамлета. Лаэрт сравнивает любовь Гамлета с «фиалкой, расцветшей в пору ранней юности природы» (I, 3, 7). «Пока растет этот храм...» — говорит Лаэрт (I, 3, 12), под храмом разумея тело, из чего можно заключить, что Гамлет еще растет физически. Да и сами стихи, которые Гамлет послал Офелии (II, 2, 117), говорят о молодости. И, наконец, Призрак говорит о «молодой крови Гамлета» (I, 5, 16) и называет его «благородным юношей» (I, 5, 38). Перед нами юноша — негодующий, взволнованный, возмущенный впервые в жизни наблюденными им неправдой, притворством, ложью. И ничего нет удивительного в том, что Полоний объяснил все дело безумием от любви,

свойственным «молодой породе» (II, 1, 116). Полоний вспоминает, что сам в юности доходил до «крайности» благодаря любви (II, 2, 193). Он не знает, что Гамлет узнал об ужасном преступлении, что он поражен словами Призрака, потрясшими и перевернувшими все его существо.

Замечательно, что Гамлет при своем следующем появлении (II, 2) говорит прозой. Тут уже совсем другой ритм, чем вначале. Если вначале Гамлет весь рвется наружу, здесь он скрытен, он ушел в себя и говорит намеками и недомолвками. Он называет Полония «продавцом рыбы» (II, 2, 174), употребляя слово, которое на языке харчевен означало «торговец живым товаром». Полоний, намекает Гамлет, готов торговать дочерью. «Ибо, если (даже) солнце, будучи богом, лобзающим падаль, порождает червей в дохлой собаке», — начинает Гамлет (II, 2, 183) и не договаривает: так и прекрасная Офелия может породить зло, соприкасаясь с грязью придворной жизни.

Это уже не вспышки юного негодования и гнева. Это горькие размышления. И еще больше этой горечи приносит встреча с Розенкранцем и Гильденстерном. Друзья, близкие с детства, товарищи по университету, оказались предателями. Эту горечь Гамлет изливает в монологе, в котором рассказывает о том, что «потерял всю свою веселость» (II, 2, 314).

«Какое создание человек! — восклицает Гамлет. — Как благороден разумом! Как бесконечен по способностям!.. Красота мира! Образец всего живущего!» Свое восхваление человеку Гамлет неожиданно заканчивает замечанием, что «человек не радуется» его.

Замечательный русский актер прошлого века М. Т. Иванов-Козельский (1850—1898) удивительно просто и вместе с тем проникновенно глубоко мизансценировал это место. Гамлет, в мыслях своих созерцая идеал человека, восхваляет его. И вдруг взгляд его падает на Розенкранца и Гильденстерна. Нет, человек не радуется Гамлета!

Раздвоенность между мечтой и действительностью сближает Гамлета с утопистами той эпохи. Сам Гамлет не сознает этой раздвоенности, не сознает причины своей скорби. К уже цитированным словам о том, что он потерял «всю свою веселость», Гамлет добавляет: «Я сам не знаю почему».

Как бы из «царства мечты» появляются приезжие актеры. В этой сфере, сфере «мечты», Гамлет чувствует себя легко и свободно. Он спокойно, умно и обстоятельно рассуждает с актерами о какой-то пьесе (вероятно, «Дидоне, царице Карфагенской» Марло). Но монолог актера вызывает в душе Гамлета острое чувство той раздвоенности, о которой мы уже говорили. Актер, отдавшись «вымыслу, мечте о страсти» (II, 2, 586), рыдает о Гекубе,— почему же он, Гамлет, не проявляет в *действительности* такой же страстности? И, не находя ответа, Гамлет ругает себя за бездействие. Тут возникает какой-то новый образ Гамлета — смущенного, мятущегося, недовольного собой. И он уже не кажется таким молодым (не случайно, быть может, здесь упоминается о бороде Гамлета, II, 2, 608). Перед нами какой-то бледный человек с трясущимися руками, спрашивающий, уже не черт ли подшутил над ним, пользуясь его слабостью и меланхолией (II, 2, 638), то есть привычкой видеть все в мрачном свете.

И к Гамлету снова возвращается мысль о самоубийстве. Но возвращается она к созревшему человеку. Если монолог во второй сцене первого акта, который «летел на запятых», был выражением эмоции, криком души, монолог «Быть или не быть» является размышлением вслух. Вместо восклицаний мы здесь находим такие, например, обороты: «Благороднее ли...» «Уснуть,— может быть, видеть сны...» «Вот причина, которая создает...», и т. д. Это — язык рассуждений. Вместо сада, заросшего плеледами, мы здесь находим более конкретное, уточненное перечисление зол: «неправда угнетателя, презрение гордеца, боль презренной любви, проволочка в судах, наглость чиновников...» Гамлет созрел, вырос. Это уже не молодой человек. Он весь отдался размышлению. Гипертрофия мысли покрывает «бледным цветом» «врожденную решимость». Гамлет как бы ушел от жизни, стал, так сказать, аскетом мысли.

Гамлета ожидает новый и тяжелый удар. Офелия невольно оказывается в стане врагов Гамлета. Когда Гамлет задает Офелии вопрос: «Где ваш отец?» (III, 1, 135), он, конечно, знает, что Полоний находится поблизости. Он знает, что ответ Офелии: «Он дома, милорд» — является неправдой. Иначе нельзя объяснить, почему Гамлет вдруг так зло говорит о Полонии. Да из самих его слов:

«Пусть запрут его, чтобы он нигде, кроме как у себя дома, не баял дурака» (III, 1, 136) — видно, что он знает, что Полоний подслушивает его разговор с Офелией. Иначе также нельзя объяснить, почему Гамлет вдруг обрушивается на Офелию, которую он только что просил помянуть его грехи в молитвах, почему он начинает упрекать ее за притворство, лицемерие (слово «paintings», — III, 1, 150, — значит не только «белила и румяна», но таит скрытый смысл: «личина»). Если даже Офелия — пускай невольно — оказалась в стане врагов, то в жизни ничего уже для Гамлета не осталось. Он пришел к полному отрицанию жизни: «Иди в монастырь!»

Справедливо было замечено, что Гамлет является перед нами в каждой последующей сцене не таким, каким мы его ожидали увидеть. После объяснения с Офелией мы ждем появления мрачного, измученного человека. На самом же деле появляется спокойный Гамлет, умно рассуждающий с актерами об искусстве. Он в своей сфере, в сфере искусства — «мечты», мысли. Он теперь беседует не об одной только пьесе, как раньше, но утверждает самые принципиальные основы искусства. В конце концов искусство — последняя оставшаяся для Гамлета связь с жизнью. Новая, большая радость для Гамлета в том, что он нашел в искусстве оружие для борьбы. Чтобы быть оружием, искусство должно стать действенным, близким к жизни; оно должно стать «зеркалом природы» (III, 2, 24). В этих словах Гамлета правильно видели декларацию об искусстве самого Шекспира. Близость Гамлета к Шекспиру и ко многим другим гуманистам той эпохи здесь особенно очевидна. Шекспир тоже мог бороться пером.

И вот мы видим радостно возбужденного предстоящей борьбой Гамлета. В его ответах появились смелость и решительность. Он в присутствии всего собравшегося двора дерзит королю, издевается над Полонием, небрежно отвечает Гертруде и больно язвит Офелию, измену которой он не может позабыть. Пьеса об убийстве Гонзаго кончается торжеством Гамлета. Король разоблачен, он попался в ту «мышеловку», которую подготовил ему Гамлет. И, ликуя, Гамлет-победитель произносит стихи, в которых сравнивает себя с играющей ланью, а короля — с раненым оленем (III, 2, 287). И тут следуют замечательные слова, на которые недостаточно было обращено внимания.

Гамлет говорит, что, если судьба окажется ему враждебной, он станет актером (III, 2, 291). Он действительно человек искусства, — не обязательно замечательный актер (как не был замечательным актером и Шекспир: лучшей ролью последнего, по словам его первого биографа Роу, был Призрак в «Гамлете»), — но человек искусства и мысли, человек, который, пользуясь его же словами, лишь «метафорически» может создавать «мышеловки» (III, 2, 250) и лишь в «метафорической» области оказывается победителем. В этой области мы чувствуем огромную силу Гамлета. Недаром кем-то из шекспироведов было замечено, что из всех героев Шекспира один лишь Гамлет мог написать его произведения.

Но как только Гамлет опять сталкивается с действительностью, он оказывается бессильным. Он не убивает короля за молитвой потому, что начинает рассуждать в ту минуту, когда нельзя было рассуждать. Все его упреки матери оказываются попусту растраченными: сейчас же после этой сцены Гертруда появляется опять вместе с Клавдием и называет его своим «добрым господином» (IV, 1, 5). Правда, Гамлет убивает Полония, но он убивает его в состоянии аффекта, приняв его за короля. Недаром королева называет этот поступок «необдуманно стремительным» — rash (III, 4, 27). Эти переходы от рассуждения к аффекту становятся отныне типичными для Гамлета.

В монологе четвертой сцены четвертого акта Гамлет опять корит себя за бездействие. Некоторые комментаторы видят в этом монологе переломный момент, после которого черты решительности начинают будто бы преобладать у Гамлета. Но при этом не замечают того, что Гамлет кончает свой монолог словами: «О, отныне и впредь да будут кровавыми мои мысли!» (IV, 4, 65). Гамлет говорит «мысли», а не «действия». Для того и нужно было здесь Шекспиру рассказать о походе Фортинбраса, чтобы противопоставить действие без мысли — мысли без действия.

О решительности, действенности Гамлета в последующих событиях нужно говорить с большой осторожностью. Его действия носят характер аффекта, о чем мы уже говорили. Он первый вскочил на корабль пиратов и оказался их пленником, — бессмысленный, отчаянный поступок. Правда, он хитро и ловко послал на казнь Розенкранца

и Гильденстерна. Но и здесь он действовал под влиянием минуты. Об этом он сам впоследствии рассказывает Горацио: «Стремительно, — и да будет благословенна стремительность; мы должны помнить, что иногда хорошо нам служит необдуманность, между тем как наши глубоко продуманные замыслы терпят неудачу» (V, 2, 6). И дальше: «Прежде чем я успел произнести пролог моему мозгу, он уж начал работать» (V, 2, 30).

Гамлет появляется на кладбище. Он печален. Мы чувствуем, что развязка приближается. Он вспоминает детство (Йорик). Мысль о том, что смерть уравнивает всех людей, является теперь его доминирующей темой. Перед нами много переживавший и перестрадавший человек. И мы несколько не удивлены, когда заключаем из слов могильщика, что Гамлету уже тридцать лет. И это тот самый Гамлет, которого мы видели в начале трагедии совсем молодым, впервые влюбленным! Сколько же времени длится трагедия? С точки зрения «астрономического» времени — месяца два. Но с точки зрения «драматического» времени, которое одно только и имело значение для Шекспира, прошло много лет тяжелых переживаний и размышлений. Шекспир со спокойной совестью жертвовал «астрономическим» временем, не считался с ним. Все дело в том, что он «оком души» увидел Гамлета на кладбище уже совсем не таким молодым, как в начале трагедии. Точно так же в финале, в сцене поединка, он увидел Гамлета, любовь которого (всего два месяца назад по «астрономическому» исчислению!) Лаэрт сравнивал с весенней фиалкой и которого Офелия назвала «розой прекрасного государства», толстым, обрюзгшим страдающим одышкой человеком. «Он толст и одышлив», — говорит о нем королева (V, 2, 300).

Наряду с огромной глубиной и сложностью созданий Шекспира есть что-то наивное и детское в этом несоответствии астрономического времени с временем драматическим, — есть что-то перекликающееся с непосредственностью народного творчества. Совсем как в рассказе Вячеслава Шишкова: «А вот теперь тунгусу Ниле тридцать пять. А весна придет — может, двадцать будет, почем знать... Может, пятнадцать...» (В. Шишков, «Черный час»).

Достаточно сравнить первый взволнованный, пылкий, юношеский монолог Гамлета с теми сдержанными, медли-

тельными, спокойными словами, с которыми он обращается к Лаэрту перед поединком (V, 2, 240), чтобы понять, какой огромный путь пройден Гамлетом. В минуту аффекта — последняя вспышка! — он убивает Клавдия. Теперь все враги его уничтожены. Но мир попрежнему полон Клавдиями, Розенкранцами, Гильденстернами, Полониями. Действительность попрежнему остается «нестройным миром» (V, 2, 362). Но тут падает луч света. Гамлет просит Горацио «рассказать повесть о нем» (V, 2, 363). Взор умирающего Гамлета как бы уходит в будущее. Гамлет не умирает пессимистом.



Мы рассмотрели эволюцию нескольких из созданных Шекспиром образов. Данный нами анализ показывает, насколько опасно рисовать статические портреты шекспировских действующих лиц. Тут необходим метод динамического описания, иными словами — рассмотрение созданных Шекспиром лиц в ходе развития действия. «Обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры», — еще раз напомним эти слова Пушкина.

МЕТАФОРЫ ШЕКСПИРА КАК ВЫРАЖЕНИЕ ХАРАКТЕРОВ ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ

Вопрос о том, в какой степени и какими средствами Шекспир индивидуализировал язык созданных им действующих лиц, все еще требует решения. А между тем этот вопрос представляет не только теоретический, но и практический интерес — прежде всего для актеров, работающих над шекспировскими ролями, а также для переводчиков Шекспира. В особенности это относится к советскому театру, который стремится в своей работе над Шекспиром к максимальной индивидуализации действующих лиц.

Роу, первый биограф Шекспира (1709), и Александр Поп некогда утверждали, что, если бы даже не было указаний в тексте Шекспира, мы все-таки узнали бы говорящее лицо. Хотя язык великого драматурга и покрылся с того времени «пылью веков», многие современные читатели «инстинктивно» чувствуют, что, например, Гамлет говорит не так, как говорит Офелия, Отелло говорит не так, как говорит Яго, и т. д. Но в чем именно заключается различие? Как ни странно, этот вопрос до сих пор не подвергался всестороннему изучению.

Язык Шекспира, как известно, исключительно богат образами. «Каждое слово у него картина», — писал о Шекспире английский поэт XVIII века Томас Грей. Отсюда напрашивается предположение: не отразились ли в какой-то мере характеры действующих лиц в этих картинах? Ведь и в жизни, в нашей обыденной речи, мы, вероятно, чаще сравниваем затронутые нами явления с тем, что каждому из нас особенно близко и понятно.

В литературе дело, повидимому, нередко обстоит иначе, поскольку поэт или писатель при создании метафор может исходить не из личных склонностей, а из эстетического канона данной «школы» или «традиции». В драматических произведениях персонажи часто говорят языком, а следовательно, и образами автора. Одних предположений, как и «инстинктивных» чувств, далеко не достаточно.

Автор этих строк в работе «Язык и стиль Шекспира», говоря об индивидуальных особенностях шекспировских персонажей, писал: «Огромное значение имеет гамма образов, преобладающая в речах действующего лица». Это утверждение, однако, не было тогда подкреплено анализом фактов. В обширной литературе, посвященной Шекспиру, можно, вероятно, найти немало высказываний, утверждающих ту же мысль. Но не меньше можно найти и обратных высказываний, вообще отрицающих наличие определенно выраженного индивидуального своеобразия в языке созданных Шекспиром действующих лиц. Впрочем, подавляющее большинство исследований, посвященных Шекспиру, совсем не касается этого вопроса, хотя последний и имеет первостепенное значение для изучения поэтики Шекспира.

«Гаммы образов» имеют тем большее значение при изучении Шекспира, что последний почти не пользовался для характеристики своих действующих лиц всем тем арсеналом средств, каким пользуются новейшие драматурги. Так, например, подавляющее большинство ремарок, которые встречаются в общепринятом шекспировском тексте, принадлежит позднейшим редакторам этого текста; если некоторые ремарки и восходят к изданиям времен Шекспира, то являются они, повидимому, пометками, сделанными в театре в ходе репетиций «хранителем книг» (режиссером) или суфлером, и, таким образом, также относятся к интерполяциям. Шекспир почти не описывает внешности своих героев. Количество средств тут крайне сужено. И тем значительней становится роль каждого из этих средств.

Наиболее фундаментальным исследованием метафор Шекспира является книга Сперджен *. Образы Шекспира, однако, рассматриваются тут лишь в отношении

* Caroline E. F. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery*, Cambridge, 1935.

всего его творчества в целом или в отношении отдельных его пьес. Сперджен не касается образов как выразителей «характеров». И только в «Приложениях» к своей книге она упоминает о «других интересных функциях образов». Перечисляя эти «функции», Сперджен говорит о той помощи, которую может оказать исследование образов для «раскрытия темперамента и характера действующего лица, употребляющего данные образы». «Это весьма интересная тема, которая достойна исследования, — пишет Сперджен. — Возьмем, например, образы Фальстафа в двух частях «Генриха IV». Я думаю, что не ошибусь, если скажу, что они ясно указывают на перемену, которую претерпевает жирный рыцарь». Далее Сперджен дает несколько примеров образов из текста роли Фальстафа и заключает краткий перечень словами: «Я полагаю, что на протяжении двух частей «Генриха IV» Шекспир изображает падение жирного рыцаря, что и находит отражение в его образах» *.

Итак, даже весьма беглый анализ образов шекспировского персонажа помог исследовательнице подкрепить свою концепцию об эволюции этого персонажа **. Этот факт показывает, как много обещает предпринятая нами работа.

Сперджен лишь бегло и мимоходом коснулась содержательной темы. Как мы сказали, большинство посвященных Шекспиру работ этой темы даже не касается, а многие работы отрицают или сводят к минимуму индивидуальные особенности языка шекспировских персонажей.

Лет двадцать тому назад, благодаря работам Довера Вильсона и Гренвиль-Баркера ***, в английском шекспироведении было модным рассматривать Шекспира прежде всего как драматурга; за последнее время, однако, Шекспира все чаще рассматривают прежде всего как «драматического поэта». Реализм созданных Шекспиром персонажей, их психологические, а следовательно, и языковые особенности всячески затушевываются ****.

* Spurgeon, *ibid*, pp. 379—380.

** Тема об эволюции Фальстафа позднее была разработана в книге Dover Wilson, *The Fortunes of Falstaff*, Cambridge, 1943.

*** Dover Wilson, *What happens in Hamlet*, Cambridge, sec. ed. 1937. Cranvill-Barker, *Prefaces to Shakespeare*, London, 1927.

**** См., напр., S. L. Bethell, *Shakespeare, and the Popular Dramatic Tradition*, London, 1944.

Нам приходится строить наше исследование на еще не возделанном месте. Если в результате исследования мы найдем в образах отдельных действующих лиц определенную закономерность, то тем самым, во-первых, мы еще раз подтвердим, что действующие лица, созданные Шекспиром, говорят не от автора, но, так сказать, «от себя», то есть являются самостоятельными индивидуумами, — иными словами, мы получим лишнее подтверждение *реализма* Шекспира; во-вторых, мы зафиксируем *один* из способов, при помощи которого Шекспир (вероятно, бессознательно) индивидуализировал язык своих персонажей; и, наконец, в самих образах, преобладающих у данного лица, мы найдем ценный материал для его психологической характеристики.

ОТЕЛЛО, ЯГО, ДЕЗДЕМОНА

Каждый из нас, читателей одной из величайших трагедий Шекспира, видит в Отелло и Яго как бы воплощение двух «миров». В груди черного Отелло бьется честное сердце, под внешностью «честного Яго» таится черное предательство. Высокий полет мысли и чувства одного резко контрастирует с циничной «трезвостью» другого. «Отелло от природы не ревнив, — напротив, он доверчив», — писал Пушкин. И трагедия заключается в том, что Яго удастся благодаря этой доверчивости на время завладеть душой Отелло, возбудить в этой душе мрачное чувство ревности. Отелло оказывается жертвой хищника Яго.

Изучение словесных образов не только подтверждает, но конкретизирует и обогащает это общее представление.

Образы, встречающиеся в речах Отелло, распадаются на две резко контрастирующие группы. Во-первых, и преимущественно, это образы, которые можно назвать *возвышенными* и *поэтическими*. Вместо «самое большое богатство» Отелло говорит «богатство моря». Он говорит, что Дездемона «непостоянна, как море»¹. Вместо «вечно подозревать» Отелло говорит «вечно сопровождать перемены луны новыми подозрениями».

Замечательно, что образ луны еще четыре раза встречается в речах Отелло: вместо «девять месяцев» он говорит «девять лун»; чтобы не видеть совершенного

Дездемоной прелюбодеяния, «луна закрывает глаза»; после убийства Дездемоны Отелло сравнивает происшедшую катастрофу с «затмением солнца и луны» и говорит о том, что людьми овладело безумие «под влиянием луны». Уже в этом повторении слова «луна» мы угадываем что-то своеобразное, как бы идущее от Востока, — ту «негу», которую почувствовал Пушкин:

Зачем арапа своего
Младая любит Дездемона,
Как месяц любит ночи мглу...

Это первое впечатление подтверждают и другие образы Отелло, пышные и торжественные. Он не говорит, что Сибилле (пророчице), которая вышила подаренный им Дездемоне платок, было двести лет, но что Сибилла «видела двести обращений солнца». Он взывает к «целомудренным звездам»². Убить Дездемону — значит «потушить свет». Светильник, который он держит в руке, — «пылающий служитель». Убить Дездемону — значит сорвать розу; поцеловать спящую Дездемону — вдохнуть аромат цветущей на кусте розы. Отелло говорит, что если бы Дездемона была ему верна, он не продал бы ее за мир, сделанный из «одного цельного и совершенного хризолита». Кожа Дездемоны «бела, как снег, и гладка, как алебастр надгробных памятников». Вместо того чтобы сказать, что он пожилой человек, Отелло говорит, что он «уже спустился в долину лет». Дездемону он сравнивает с соколом и с родником, от которого берет начало поток его жизни. Вместо «клянусь вечными небесами» он говорит гораздо живописней: «Клянусь мраморным небосводом», где «мраморный» является синонимом эпитета «прочный, постоянный, нерушимый»³. Терпение Отелло называет «юным херувимом с розовыми губами». Узнав, что убитая Дездемона была невинной, Отелло плачет слезами радости и сравнивает свои слезы с «целебной миррой аравийских деревьев». После убийства Дездемоны он сравнивает себя с «невежественным индейцем»⁴, выбросившим жемчужину более дорогую, чем все богатство его племени». Перед смертью он сравнивает себя с «последним парусом достигшего своей цели корабля». К поэтическим следует, как нам кажется, отнести и следующие образы. Отелло сравнивает свое сердце с камнем: он бьет себя в грудь, и руке его больно. Образ сердца, превра-

щенного в камень, повторяется в речах Отелло. «Ты превращаешь мое сердце в камень», — говорит он Дездемоне. Отелло говорит сенаторам, что привычка превратила для него «кремнистое и стальное ложе войны в постель из трижды провеянного пуха».

Итак, возвышенные и поэтические образы весьма многочисленны в речах Отелло. Эпитет *поэтические* особенно к ним подходит. В самом характере некоторых из них чувствуется как бы дыхание восточной неги: луна, «двести обращений солнца», благоухание розы, мир из хризолита, алебастровая белизна кожи... И, наконец, «мирра аравийских деревьев» и индеец с его жемчужиной — это чисто экзотический колорит. Не правы поэтому те исследователи, которые отказываются видеть в речах Отелло присутствие экзотического колорита.

К возвышенным и поэтическим примыкают в речах Отелло и довольно многочисленные античные образы. Отелло говорит о «легкокрылых играх пернатого Купидона». Волны — «горы морей, олимпийски высокие». Раскаты грома — «ужасные возгласы бессмертного Юпитера». Имя Дездемона было, по словам Отелло, «свежим (чистым) как лицо Дианы». Он сравнивает свои чувства с Понтийским (Черным) морем, вечно стремящим вперед свои воды⁵. Отелло называет жизнь «Прометеевым огнем». К античным образам следует отнести и образ хаоса в знаменитой фразе: «Если я не люблю тебя, снова вернулся хаос». Наконец, возвышенным можно назвать и образ олицетворенного правосудия в словах: «Благоуханное дыхание (Дездемоны), которое почти убеждает Правосудие сломить свой меч»; в подлиннике здесь стоит притяжательное местоимение женского рода: Правосудие — аллегорическая женская фигура с мечом в руке.

Возвышенные, поэтические, торжественные образы настолько многочисленны и настолько существенны в речах Отелло, что мы вправе назвать их доминирующей темой в мире его образов. Эта тема, однако, не является единственной. С ней контрастирует другая тема, целая группа образов, которые можно назвать *низменными*.

Отелло называет подозрительного, ревнивого человека «козлом». «Козлы и обезьяны», — восклицает охваченный ревностью Отелло⁶. Он говорит, что предпочел бы «быть жабой и питаться испарениями темницы», чем быть рогатосцем. Дездемону он сравнивает с водоемом, в котором

«совокупляются и плодятся гнусные жабы». Его грудь, говорит он, вздымается от ядовитой пены, порожденной «языками гадюк». Пение Дездемоны, по его словам, способно укротить и медведя: здесь он сравнивает себя с диким медведем. «Если бы земля могла рожать от женских слез, — говорит Отелло, — каждая слеза, которую она (Дездемона) роняет, превратилась бы в крокодила». Отелло говорит, что Дездемона «честна», как летние мухи на бойнях, которые кладут свои яички в мясо и получают жизнь оттого, что вызывают гниение. Измену жен Отелло называет «рогатой чумой». Замечательно, что эта тема, тема зверинца, — козлы, обезьяны, жабы, гадюки, дикие медведи, крокодилы, мухи, рогатая чума, — абсолютно тождественна, как увидим, с доминирующей темой в мире образов Яго.

Мрачностью овеяно знаменитое сравнение мысли о платке Дездемоны с вороном, кружащимся над зачумленным домом. И сравнение самой Дездемоны с прекрасной на вид и сладостно пахнущей сорной травой — образ, в котором наряду с поэтичностью есть что-то близкое к доминирующей теме Яго.

Отелло говорит, что Яго «вздернул его на дыбу». Свои готовые вспыхнуть от стыда щеки Отелло сравнивает с пылающим горном. Отелло говорит, что если бы все волосы Кассио были живыми существами, его месть пожрала бы и переварила их всех.

В речах Отелло дважды повторяется образ чудовища. Отелло говорит, что в мыслях его скрывается «какое-то чудовище, слишком уродливое, чтобы его показать». «Рогоносец — чудовище и зверь», — говорит Отелло. Как увидим, образ чудовища-ревности повторяется и у Яго, и у Дездемоны, и у Эмилии.

Итак, наряду с возвышенными, поэтическими и светлыми образами, составляющими доминанту в мире образов Отелло, мы находим образы низменные (козлы, обезьяны, жабы и пр.) и мрачные, иногда с оттенком «инфернальности» (ворон над зачумленным домом). «Пусть корабль, — говорит Отелло, — с трудом взбирается на горы морей, олимпийски высокие, и пусть ныряет он так низко, как низок ад по сравнению с небом». Первая, поэтическая тема является собственной темой Отелло; вторая, низменная, как увидим, заимствована.

Замечательно, что низменные и мрачные образы не

беспорядочно рассеяны по тексту роли Отелло. Они вторгаются в его речь, нарушая светлую доминанту, с логической закономерностью. Низменная и мрачная темы вторгаются в мир образов Отелло после слов: «Если я не люблю тебя, снова вернулся хаос». Это показывает, с какого момента Яго овладел душой Отелло, который начинает мыслить образами Яго, глядеть на мир его глазами.

Замечательно и то, что к своей доминирующей теме Отелло возвращается не после того, как узнает о невинности Дездемоны, а гораздо раньше. В сцене убийства Дездемоны только один раз возникает упомянутый нами низменный и грубый образ: Отелло говорит, что, если бы волосы Кассио были живыми существами, его месть пожрала бы и переварила их всех; это лишь отблеск, реминисценция пройденного, подобно тому как в этой же сцене убийства Дездемоны в речах Отелло изобилуют возвышенные и поэтические образы; в особенности насыщен ими монолог Отелло над спящей Дездемоной в начале второй картины пятого акта. Ибо Отелло убивает Дездемону, любя ее.

В монологе в третьей картине третьего акта Отелло говорит о «пернатых войсках», о «волнующем барабанном бое», о «царственном знамени», о «глотках смертоносных орудий» и т. д. В остальном же воинственные мотивы отсутствуют в мире образов Отелло, если не считать того, что, встретив Дездемону на Кипре, он называет ее «прекрасным воином». Интересно, что воинственные мотивы отсутствуют и в античных образах, встречающихся в речах Отелло: здесь нет ни Марса, ни Цезаря.

Мы не будем касаться разрозненных образов в речах Отелло, не составляющих целых групп. Так, например, встречается образ, типичный вообще для Шекспира, образ из мира театра ⁷: «Если бы мне по роли нужно было вступить в сражение, я знал бы это без суфлера». Или, например, образ из церковного предания: Эмилия, по словам Отелло, исполняет должность, противоположную должности св. Петра, то есть охраняет врата ада. Все эти разрозненные темы не представляют для нас принципиального значения.

Итак, моментом вторжения второй темы является образ: «снова вернулся хаос». Этот образ имеет, по нашему мнению, объективный, а не субъективный смысл, то есть снова вернулся хаос в мироздание, нарушен космос все-

ленной, — иными словами, мир изменился в глазах Отелло. Если же понять этот образ в субъективном смысле, то есть снова в душу вернулся хаос, то придется предположить, что Отелло некогда пребывал в хаосе, на что нет никаких указаний. Рассказ Отелло о своей жизни (монолог в сенате) подтверждает, что возвышенно-поэтическая тема, связанная с космосом, является у Отелло «природной», что перед нами высоко гармоничный человек и что, следовательно, низменная тема, связанная с хаосом, идет целиком от Яго.

* * *

В густо напыщенных образностью речах Яго доминирующими оказываются низменные образы. Среди них преобладают звери, обычно олицетворяющие собою глупость, похотливость и всякие гнусные пороки. Яго воспринимает окружающий его мир как конюшню или зловонный зверинец. Верный слуга подобен ослу. Доверчивого Отелло можно куда угодно повести, как осла. Яго говорит, что Отелло будет еще благодарить его за то, что он сделал из него осла. Яго не хочет «носить сердце на рукаве», то есть ходить с душой нараспашку, «на расклевание галкам». «Докучай ему (Отелло) мухами», то есть мелкими неприятностями, советует он Родриго. Отелло — «старый черный баран», кроющий «белую овечку» — Дездемону. Подвыпившие воины Кипра — «стадо пьяниц». Отелло — «берберийский жеребец»; внуки Брабанцио будут ржать, и Брабанцио породнится с рысакami и иноходцами. Отелло и Дездемона в объятиях друг друга — зверь о двух спинах. Яго называет Дездемону проституткой и выбирает для этого жаргонное слово «цесарка»: он не советует Родриго «топиться из-за любви к цесарке». Он говорит, что охотнее превратился бы из человека в павиана, чем стал бы топиться ради такой любви. «Топи кошек и слепых щенят», — говорит он Родриго. Женщин на кухне он сравнивает с «дикими кошками». По словам Яго, один мужчина отличается от другого как «голова трески от хвоста лосося». «В маленькую паутину я поймаю большую муху Кассио», — Яго сравнивает здесь самого себя с пауком. Родриго он сравнивает с охотничьим псом, которого он натравливает на Кассио. Кассио, по

его словам, когда выпьет вина, станет таким же драчливым, как собачка Дездемоны. Он уверяет Кассио, что Отелло наказал его для виду, чтобы внушить страх народу Кипра: «Так бьют напраказавшую собаку, чтобы утратить мощного льва». Кассио и Дездемона, по его словам, столь же похотливы, как козлы, обезьяны и волки. Женатого мужчину он сравнивает с подъяремным волком. Этот «зверинец» Яго отражается, как мы видели, в речах Отелло, создавая в мире образов последнего вторую тему (козлы, обезьяны, жабы). Яго действительно удастся на время отравить душу Отелло своим ядом. К «зверинцу» примыкают и другие низменные образы. «Та пища, — говорит Яго, — которая для него (Отелло) сейчас вкусна, как саранча, скоро будет для него горька, как колокви́нта», то есть как горький на вкус овощ, который растет в Африке и употребляется в качестве глистогонного средства. Тонкие пальцы Кассио Яго сравнивает с клистирными трубками. Когда Родриго говорит о «благословенных качествах» Дездемоны, Яго передразнивает его, издевается: «благословенная колбаса». Родриго он называет «молодым прыщом», который он растер почти до боли.

Образы Яго обычно конкретны и вещественны. Тело человеческое он сравнивает с огородом, волю — с огородником: от нас самих, говорит он, зависит посеять в этом огороде тот или иной сорт зелени; праздность он сравнивает с бесплодностью почвы, деятельность — с удобрением; любовь — росток все той же похоти. Ему, говорит он о себе, так же трудно извлечь из головы экспромт, как вывести с сукна птичий клей. Теоретика военного дела Кассио он называет «бухгалтерской книгой». Кассио, по его словам, понимает в тактике боя «не больше пряжи». Свою клевету он иронически называет «лекарством»: «Работай, мое лекарство!» Подозрение, что у Отелло была связь с Эмилией, гложет его внутренности, по собственному его признанию, «как ядовитый минерал». «Опасные мысли по природе своей — яды», — рассуждает он с самим собою.

Яго часто произносит слово «дьявол». Обычно это просто сквернословие. Черного Отелло он называет «дьяволом». «Вы один из тех, — говорит он Брабанцио, — который не станет служить богу, если бы вас даже дьявол попросил». Оскорбленные женщины, по словам Яго, в своей злобе становятся «дьяволами».

Но наряду с этим сквернословием в мире образов Яго возникают и inferнальные мотивы. «Ад и ночь, — говорит он, — произведут на свет чудовищное порождение». «Я ненавижу (Отелло), как муки ада», — говорит Яго. «Много событий скрыто во чреве времени, — говорит Яго, — которые дождутся своего рождения». Inferнальный оттенок имеет и следующий образ. В сцене у дома Бранцио Яго уговаривает Родриго разразиться тем ужасным воплем, который слышится, когда огонь распространяется по многолюдному городу. Inferнальный мотив в речах Яго ярче всего выражен в образе ревности-чудовища, с которым мы уже встречались в речах Отелло. У Яго этот образ находит наиболее полное выражение. Яго называет ревность «зеленоглазым чудовищем, которое издевается над собственной жертвой»⁸.

Возвышенно-поэтические образы, составляющие, как мы видели, доминирующую тему в мире образов Отелло, отсутствуют в речах Яго. Правда, Яго в беседе с Отелло называет доброе имя «драгоценным камнем души», но здесь он явно подделывается под «стиль» Отелло. Яго говорит, что Дездемона щедро наделена природой, «подобно свободным стихиям», а воинов Кипра называет «самыми стихиями этого воинственного острова». Если это исключение, то они не делают правила.

Мы находим у Яго несколько античных образов. Яго клянется Янусом. Типично, что Яго клянется двуликим богом! Яго говорит, что Кассио по своим воинским способностям мог бы сравниться с Цезарем. Он говорит Кассио, что Дездемона могла бы доставить «развлечение Юпитеру». Этим и ограничиваются античные образы у Яго; своей воинственной окраской (бог войны Янус, Цезарь) они отличаются от мирных античных образов в речах Отелло (Купидон, Диана). Яго — профессиональный военный, военный по ремеслу: недаром он говорит о «ремесле войны».

В речах Яго встречается группа образов, которая, по видимому, не является случайной, так как она достаточно значительна. Это образы, типичные для моряков⁹. Яго говорит, что Кассио перехватил у него попутный ветер и привел его корабль в неподвижное состояние, то есть перенес его в служебных должностях. Вместо того чтобы сказать, что у синьории нет другого человека такого масштаба, как Отелло, как сказали бы сейчас, Яго говорит,

что «у них нет другого человека такого фатом» (фатом — морская мера глубины). Яго говорит, что ему приходится выкинуть «сигнальный флаг» любви, но это только «сигнальный флаг». Брабанцио, по словам Яго, будет преследовать Отелло, насколько «длиннен будет кабель, который ему предоставит закон», — то есть использует все законные возможности. Яго уверяет Родриго, что связан с ним «кабелями прочной крепости». По выражению Яго, Отелло, женившись на Дездемоне, «взял на аборт судно каботажного плавания», что на жаргоне моряков того времени обозначало проститутку. Яго сомневается, окажется ли это «законным призом», — типичное для флибустьеров выражение. «Мой корабль свободно поплывет по ветру и течению», — говорит Яго. Все это, возможно, указывает на то, что Яго из моряков. Во всяком случае он побывал в Англии, а также наблюдал, как напиваются пьяными датчане, немцы и голландцы. Остальные образы в речах Яго разрозненны и не составляют целых групп.



Речь Дездемоны бедна образами, но все же эти образы характерны. Тут есть поэтические мотивы: Дездемона отправляется с мужем на войну, потому что не хочет, сидя дома, оставаться «мирным мотыльком». Она поет о плакучей иве, мысленно сравнивая себя с нею: плакучая ива была символом девушки или женщины, покинутой возлюбленным (под плакучей ивой тонет Офелия). «Пали ее слезы, — поет Дездемона, — и смягчали камни»: образ, перекликающийся с образом сердца-камня, дважды, как мы видели, встречающийся у Отелло. Не понимая, почему изменилось к ней отношение Отелло, Дездемона говорит, что, повидимому, «что-то возмутило (замутило) его ясный (чистый) дух», и это также перекликается с цитированными нами словами Отелло, который называет Дездемону своим «родником». В словах Дездемоны: «Я не дам ему спать, пока он не станет ручным», заключено сравнение Отелло с соколом¹⁰, и эти слова опять-таки перекликаются со словами Отелло, который, как мы видели, сравнивает Дездемону с соколом. Итак, ряд образов в речах Дездемоны перекликается с образами в речах Отелло.

В речах Дездемоны встречаются образы из повседневного домашнего обихода. Дездемона говорит, что будет непрестанно убеждать Отелло вернуть Кассио: «Ему постель будет казаться школой, сиденье за столом — проповедью». Она сравнивает свою просьбу вернуть Кассио с тем, как если бы она просила Отелло «носить перчатки, есть питательные блюда, одеваться потеплее». К тому же кругу домашних, интимных образов близок и следующий: Дездемона говорит, что если у человека заболит палец, эту боль будут испытывать все члены тела.

В речах Дездемоны звучит и воинственный, героический мотив. «О том, что я полюбила мавра, чтобы жить с ним, пусть трубят на весь мир нарушение мной родительской воли и буря моей судьбы!» — говорит Дездемона в сенате. Перефразируя слова Отелло, назвавшего ее «прекрасным воином», она называет себя «некрасивым (нечестным) воином».

И, наконец, и в речах Дездемоны, как у Отелло, Яго и Эмилии, встречается образ ревности-чудовища. Когда Эмилия называет ревность чудовищем, которое само себя зачинает и родит, Дездемона восклицает: «Да не допустит небо это чудовище в душу Отелло!»

Античные образы совершенно отсутствуют в речах Дездемоны; ее слова «мужчины не боги» являются просто ходячим выражением.

Сочетание образов поэтических с домашне-бытовыми, присутствие воинственного, героического мотива и отголоски, как бы отражения, слов Отелло, который царит над ее душой, — таков мир образов Дездемоны.

Итак, в речах каждого из трех ведущих лиц трагедии мы обнаружили свой мир образов. Это, конечно, гораздо ярче и резче выражено у Отелло и у Яго, чем в более бледных образах Дездемоны.

МАКБЕТ, ЛЕДИ МАКБЕТ, БАНКО

Значительная часть образов, встречающихся в речах Макбета, отличается пышной торжественностью. «Высказаны две правды, — говорит Макбет, — подобно счастливым прологам к нарастающей царственной теме». «Зачем вы, — спрашивает Макбет, — облачаете меня в занятые

у другого одеяния?» Здесь самое слово «одеяния» (robes) звучит «царственно»; Банко тоже в фигуральной речи скажет просто *одежды* (garments). Макбет говорит, что возмездие подносит «нами самими отравленную чашу (chalice) к нашим губам». Он говорит о «сосуде мира». Эти образы переносят нас не то в королевский дворец, не то в средневековый готический храм. Гармонирует с этими образами и следующий. Свою душу Макбет называет «вечным драгоценным камнем». Макбет — замечательный живописец. В его образных эпитетах много красочности. Он говорит не «доброе мнение», но «золотое мнение», не «бледная печень» (бледная считалась знаком трусости), но «лилейная печень», не «румянец на щеках», но «рубин на щеках». «Здесь лежал Дункан, — говорит Макбет, — и его золотая кровь покрывала кружевом его серебряную кожу». Золото, лилии, рубины, серебро, золотое кружево — опять перед нами не то фантастически пышный дворец, не то великолепие готического храма.

Макбет сравнивает добродетели Дункана с ангелами, голоса которых подобны трубам, жалость — «с новорожденным младенцем, уносимым порывом ветра, или с херувимом, мчащимся на незримом воздушном коне». Перед нами как бы возникают огромные фрески. Здесь и гигантские аллегорические образы. Убийство предстает перед нами в виде зловещего старца: «дряхлое убийство встревожено своим часовым-волком, вой которого подает ему пароль».

В этих фантастических фресках, на которых изображены аллегорические фигуры, иногда проступают реалистические детали: «Невинный сон, который штопает порванный рукав забот, смерть жизни каждого дня, омовение измученного труда, бальзам израненной души, второе блюдо великой природы, тот, кто дает лучшую пищу на пиру жизни». Макбет обращается к наступающей ночи: «Завяжи нежные глаза сострадательному дню и своей кровавой и незримой рукой уничтожь и разорви на части ту великую связь, которая заставляет меня бледнеть». На другой фреске мы видим множество завтрашних дней в виде существ, ползущих мелкими непрерывными шагами.

Вётры борются с церквями, пенные волны поглощают корабли, в поле ложатся хлеба, падают деревья, замки рушатся на головы обитателей, дворцы и пирамиды склоняют изголовья к основаниям. Все это находит отзвук в

словах Росса о конях Дункана, пожирающих друг друга. Образы Макбета часто овеяны таинственностью. «Дряхлое убийство», о котором мы уже говорили, «движется к своей цели как призрак». Жизнь — «шагающая тень». Фантастический готический храм, созданный воображением Макбета, полон химер, горгон, чудовищ. «Душа моя полна скорпионов», — говорит Макбет; он упоминает о «мохнатом русском медведе», носороге, «гирканском тигре» — зверях, которые в представлении людей шекспировской эпохи имели, конечно, причудливый, фантастический облик. Перечисляя породы собак, Макбет упоминает «полуволка». Упоминает он и о летучей мыши и дважды о змеях. На фоне всех этих «готических» чудовищ возникает образ самого Макбета, сравнивающего себя в последние минуты жизни с человеком, которого сжигают на костре, и с травимым медведем.

Фантазмагория является доминирующей темой в мире образов Макбета. Напомним здесь еще два самых, пожалуй, грандиозных образа. Один из них поражает яркой красочностью как бы наркотического сна: «Смоет ли весь великий океан Нептуна эту кровь с моей руки? Нет, эта рука моя скорее обагрит бесчисленные моря, превратив зеленые в красные». Фантастичен и следующий символический образ: Макбет называет настоящее «отмелью времени», сравнивая тем самым вечность с безбрежным океаном.

Макбет, как видим, человек воображения. И в самом деле: уже в начале трагедии он мысленно переживает будущее. Убив Дункана, он мысленно снова и снова мучительно переживает свое преступление. Воображение для Макбета реальнее действительности. «Нет ничего, кроме того, чего не существует», — говорит он. Все значение этих слов для характеристики Макбета становится ясным только после изучения его образов.

В мире образов Макбета мы находим и тему природы. По его словам, путь его жизни «усыпан желтыми, увядшими листьями»¹¹. Но и эти образы природы постоянно окрашены у Макбета фантастикой. Он боится, что самые камни выдадут его местопребывание. Жалость в его груди так сильна, что слезы готовы «затопить ветер». Ему кажется, что он переходит вброд через кровавый поток.

Отдельную небольшую группу в речах Макбета составляют образы, которые ассоциируются с рыцарским

замком и средневековым бытом. «У меня нет шпоры, — говорит Макбет, — чтобы уколоть бока моего намерения; у меня лишь вольтижирующее тщеславие, которое, перепрыгнув через коня, валится набок». В следующем образе перед нами возникают своды средневекового замка, гордостью которых являются бочки с выдержанным вином. «Вино жизни выпито (is drawn), — говорит Макбет, — и этому своду осталось хвастаться одними подонками». Рассказав об обгаренных кровью убийцах, Макбет говорит, что они были выкрашены «в цвета своего ремесла». Шпоры, занятия вольтижировкой, владелец замка, хвастающийся хранящимся под сводами его замка вином, цвета ремесла — от всего этого веет рыцарским замком, средневековьем.

Образы, связанные с театром, как мы уже говорили, вообще много раз встречаются у Шекспира независимо от говорящего лица. Но у Макбета они, быть может, отражают его лицедейство в жизни («Мы должны, — говорит Макбет, — превратить наши лица в личины наших сердец»). Макбет говорит, что, если бы врач сумел исцелить Шотландию, он рукоплескал бы ему так громко, что эхо повторило бы рукоплесканье. Он сравнивает жизнь человека с выходом дрянного актера, который в течение положенного срока красуется на сцене, а затем предается забвению.

Из античных образов в речах Макбета встречаются следующие. Мы уже упоминали о «великом океане Нептуна». Макбет сравнивает свои шаги с шагами Тарквиния — явная автореминисценция у Шекспира той сцены из «Лукреции», в которой описывается, как Тарквиний, полный сознания своей преступности, крадется в комнату Лукреции. Дважды упоминает Макбет Гекату — «бледную Гекату» и «черную Гекату», одно из самых мрачных божеств античного мира, ту, которой приносили в жертву на перекрестках дорог псов и черных ягнят. Этот зловещий образ, конечно, не имеет ничего общего с той Гекатой, которая появляется в пятой сцене третьего акта и в первой сцене четвертого акта общепринятого текста трагедии и которая представляет собой типичный персонаж из феерии. По мнению большинства исследователей, этот персонаж — интерполяция, введенная в трагедию Мидльтоном.

Макбет сравнивает себя с Марком Антонием. Кроме

того, в конце трагедии, не сдаваясь и борясь до конца, он говорит: «Зачем играть мне римского глупца и погибать от собственного меча?» Возможно, что и здесь он думает об Антонии. Это сравнение с Антонием, конечно, не случайно. Если Антоний, доблестный полководец, гибнет из-за любовной страсти, Макбет гибнет из-за тщеславной мечты о «царственной теме».

Путь преступлений приводит Макбета к полной внутренней опустошенности. Созданный его воображением «готический храм», как мы его назвали, рушится, и возникает образ, страшный по своей обнаженности. «Жизнь,— говорит Макбет,— повесть, рассказанная дураком, полная неистовых звуков, но не значащая ничего». Наконец, в мире образов Макбета звучит и inferнальная тема, придающая мрачность всему его облику. «Колокол зовет меня,— говорит Макбет,— не слушай его, Дункан: это похоронный звон, который зовет тебя в рай или в ад».

* * *

Перейдем к леди Макбет. И здесь звучит мрачная inferнальная тема: «Приди, густая ночь! Облечись в бурый дым ада, чтобы острый нож мой не видел раны, которую он нанесет». Некоторые образы перекликаются с «готикой» Макбета. «Охрип ворон, который карканьем своим предсказывает роковой въезд Дункана в мой замок». Мысль об убийстве Дункана пришла сначала Макбету. Леди Макбет напоминает ему об этом: «Что же за *зверь* заставит тебя открыть мне замысел?» Бурый дым ада, ворон, зверь — все это близко «готике» Макбета, но здесь меньше красочной фантастики и, пожалуй, больше суровости.

Некоторые образы леди Макбет связаны с рыцарским бытом. Она называет память «стражем мозга». Самое слово «страж» (warder) ассоциируется с феодальным замком. «Ты разгибаешь свою благородную силу»,— говорит она мужу. Слово *разгибать* (unbend) включает в себе образ согнутого лука с туго натянутой тетивой — обычного вооружения воинов замка. «Ужасная труба зовет к переговорам спящих в этом замке»,— говорит леди Макбет. Образы эти полны мужественной воинственности, которой гораздо меньше у самого Макбета.

Образы леди Макбет в подавляющем большинстве гораздо конкретней и вещественней, чем образы Макбета. То, что Макбет называет «царственной темой», она называет «золотым кругом», имея в виду корону, то есть вещь. Она сетует на то, что в натуре ее мужа «слишком много молока человеческой мягкости». Она молит духов, чтобы они «заменили ее молоко желчью». Она уговаривает мужа «подвинтить колки» смелости. Сознание пьяного человека она сравнивает с тем сосудом, в котором перегоняли алхимики вещества, превращенные в пары, — то есть опять-таки с предметом. Она могла бы, идя в обратном направлении, сравнить мечтания алхимиков, да и всякие вообще мечтания, с пьянством. «Надежду» Макбета, то есть его мечту о «царственной теме», которая остается только мечтой и не переходит в действие, она иронически называет «пьяной». Макбет напоминает ей «кошку в пословице». Сон пьяного человека она называет «свинским». Все нетрезвое чуждо ее природе. Сны для нее не существуют. Спящих и мертвецов она равно сравнивает с «картинами». Ей чужда, в отличие от Макбета, склонность к фантастике и размышлениям. «Не созерцай так глубоко», — говорит она Макбету; и в другом месте: «Брось это!»

И только в конце, когда, разбитая всем пережитым, она бродит в беспамятстве, в речах ее возникает образ, контрастирующий с предшествующей суровостью и поражающий нас неожиданной нежностью и грустью. «Все благоволия Аравии не сделают благоуханной эту маленькую руку. О-о!»¹² Это звучит неожиданно в устах женщины, которая казалась такой мужественной, суровой и трезвой и которая исказила свою природу, променяв «молоко на желчь».

Античные образы отсутствуют в речах леди Макбет.

* * *

Совершенно иного рода образы Банко. Тут все мирно, благодушно, идиллично. «Если вы в состоянии увидеть *посев* времени, — говорит он ведьмам, — и можете сказать, какое *зерно* даст *росток* и какое не даст...» «Если я буду произрастать в вашем сердце, *урожай* будет принадлежать вам», — говорит Банко Дункану. Птичку,

свившую гнездо в стене замка, Банко называет «летним гостем»; он сравнивает ее с *домоуправителем*, а ее гнездо — с *постелью* и *колыбелью*. Когда он темной ночью выходит во двор замка, он говорит: «В небе — хозяйственная бережливость: там потушили свечи».

В мире его образов звучит и героический мотив. После убийства Дункана он говорит в высоком рыцарском стиле, что он стоит «в великой руке бога» и готов сразиться с предательством.

Банко — добродетельный герой.

Отметим, наконец, что в речах Банко отсутствуют античные образы. Они, повидимому, не нужны для этой идиллической, спокойной и скромной картины.

Итак, и в «Макбете» образы трех главных действующих лиц родственны их характерам. Изучение образов содействует, как видим, нашему более близкому знакомству с действующими лицами.

ГАМЛЕТ, ОФЕЛИЯ, ЛАЭРТ, ГОРАЦИО, ПОЛОНИЙ

Текст роли Гамлета, казалось бы, должен быть полон возвышенно-поэтических сравнений и метафор. На самом же деле оказывается, что образы такого рода почти совершенно отсутствуют в его речах, в которых преобладают простые и весьма прозаические образы. Гамлет склонен к вещественным, конкретным сравнениям и метафорам. Актер, размахивающий при декламации рукой, по выражению Гамлета, «пилит воздух». «Меня оскорбляет до глубины души,— говорит Гамлет в том же монологе, — когда здоровенный парень с париком на башке рвет страсти в *лоскуты*, в *лохмотья*, чтобы *расколоть уши публике* партера». Глагол *расколоть* (split) здесь несет весьма конкретный образ: актер своим криком как бы бьет по ушам зрителей. По словам Гамлета, плохое актерское исполнение напоминает «*поденщиков* природы». Гамлет с восхищением говорит о совершенном человеке. Но самую мечту свою он выражает конкретным, вещественным языком. Он не говорит: «какое чудо природы человек» или «какое удивительное творение человек», как у нас обычно переводят, но «какое изделие (или произведение) человек!»¹³

В речах Гамлета несколько раз встречаются строительные образы. Землю он называет «красивым строением», небо — «величественной крышей, выложенной золотым огнем» (в том же монологе); именно *крышей*, а не *сводом*, как обычно у нас переводят: он говорит *roof*, а не *vault*. К этим образам примыкают следующие. Гамлет сетует, что он сделан не из чистого *металла*. Когда Гертруда просит его, чтобы он сел рядом с нею, он отвечает, указывая на Офелию: «Здесь есть более притягательный *металл*», то есть магнит. Он говорит Гертруде, что его слова проникнут ей в сердце, если только «оно сделано из *проницаемого* вещества и если проклятая привычка еще не покрыла его *«медью»*. Встречаются в речах Гамлета и образы, которые можно назвать «техническими». «Прощай. Твой навек, дражайшая госпожа,— пока этот механизм принадлежит ему,— Гамлет»,— пишет он Офелии. Он здесь сравнивает свое тело с механизмом. Законы мышления Гамлет называет «стенами и крепостными фортами разума». «Весело видеть,— говорит Гамлет о своих врагах Розенкранце и Гильденстерне,— как (вражеский) сапер взрывается на собственной mine». И тут же говорит, что он проведет свой подкоп на один ярд глубже их подкопа. Образы Гамлета, повторяем, в подавляющем большинстве вещественно-конкретны. Добродетель он сравнивает с воском, который тает в огне «пламенной юности». Свою голову он называет «безумным шаром». «Когда мы сбросим эту суету земную» — так или приблизительно так обычно переводят строку из монолога «Быть или не быть». Но в слове *coil* заключено и другое значение — веревка в виде кольца или спирали. «Когда мы сбросим этот обвивающий и связывающий нас канат земных забот» — конечно, естественней, чем «сбросить суету»¹⁴. Гамлет сравнивает сорванный голос мальчика-актера, играющего женские роли, с треснувшей посередине и негодной для обращения золотой монетой. По словам Гамлета, если бы он убил Клавдия во время молитвы, это было бы «выплатой жалованья», а не мезтью. Он не говорит: «кто стал бы выносить жизненные невзгоды», но — «кто стал бы носить тюки, потеть и кряхтеть под тяжестью изнуряющей жизни». Он не говорит, что искусство должно подражать природе, но что искусство «должно держать зеркало перед природой», то есть опять-таки прибегает для

выражения своей мысли к предмету. Гамлет говорит Гертруде, что он «поставит зеркало» перед ней. Воздух и небо он сравнивает с балдахинном. По его словам, солдаты Фортинбраса готовы лечь в могилу, «как в постель». Он не говорит «внешние выражения печали», но «попы и одежды печали». Даже для выражения наиболее сокровенных и сложных своих чувств и мыслей Гамлет прибегает к предметам. Он мог бы быть, по собственным словам, «заключенным в ореховую скорлупу и чувствовать себя королем бесконечного пространства». Он сравнивает свою душу с флейтой, на которой неумелыми пальцами пытаются играть Розенкранц и Гильденстерн. Он называет смерть «той неоткрытой страной, откуда не возвращался ни один путешественник», — образ, типичный для эпохи географических открытий, когда многие отправлялись на кораблях за море в поисках новых стран и сокровищ и часто не возвращались обратно. Гамлет, умирая, называет смерть «строгим полицейским приставом, который точен в производстве ареста». Все это конкретно, вещественно. Для осязаемой вещественности стиля Гамлета типично то, что, глядя на череп Йорика, он не говорит «здесь были эти губы», но — «здесь висели эти губы».

В речах Гамлета встречаются образы, связанные с природой, а также с огородничеством и сельским хозяйством. «О, если бы это слишком, слишком плотное тело, — говорит Гамлет, — растаяло и растворилось в росу». «Мир, — говорит Гамлет, — неполотый огород (или сад), который растет в семя». Землю Гамлет сравнивает с «бесплодным мысом» — опять-таки реалистический образ, поскольку берега Англии местами испещрены скалистыми бесплодными мысами. По словам Гамлета, отец его, умерший без покаяния, был полон грехов, как полон соков месяц май. Гамлет просит свою мать «не удобрять сорных трав навозом». Он сравнивает Клавдия с пораженным спорыньею колосом.

В речах Гамлета также встречаются образы, связанные с едой и пищеварением. Гамлет говорит, что его мать «висла» на его отце (он так и говорит: «висла»), будто у нее «аппетит возрастал от пищи». Свадьба Гертруды последовала быстро после похорон ее мужа. «Поминальные пироги пошли на свадебный стол», — говорит Гамлет. Образ этот возмутил Бена Джонсона, который нашел его, повидимому, слишком вульгарным, плебей-

ским; в пьесе «Правь на восток!» («Eastward, ho!») эти слова пародируются. Гамлет говорит, что некоторые люди имеют дурную привычку «перекладывать дрожжей» в приятное обхождение, то есть что некоторые в приятном обращении хватают через край. Гамлет называет пьесу, которая не понравилась зрителям партера, «икрой для толпы», то есть слишком утонченным кушаньем. Гамлет собирается «прочистить желудок» королю. В другом месте он говорит о том, что короля, как и простого смертного, едят в могиле черви, червя съедает рыба, рыбу съедает нищий; и вот король, как говорит Гамлет, «совершает торжественное шествие по кишкам нищего».

Встречаются в речах Гамлета и образы, связанные с человеческим телом. Он сравнивает нравственный недостаток человека с родимым пятном. Самообман, по словам Гамлета, подобен пленке, затягивающей нарыв; незримый нарыв продолжает отравлять тело. Причину войн Гамлет называет внутренним взрывом. Когда Кронеберг перевел знаменитую фразу Гамлета: «Распалась связь времен. Зачем же я связать ее рожден?» — он показал, что имеет лишь весьма смутное представление о характере образов Гамлета. На самом же деле Гамлет говорит: «Время вывихнуто. О какое проклятое несчастье, что я родился на свет, чтобы вправить этот вывих!»

Сравнения и метафоры Гамлета в подавляющем большинстве просты, ясны, общедоступны и конкретно-вещественны. Речи Гамлета чужды эвфуизмы. Недаром он издевается над витиеватыми словесными хитросплетениями Озрика. Так и сам он чужд всякому внешнему и показному, «попонам и одеждам». «Кажется, госпожа? Нет, *есть*; мне слово *кажется* неведомо», — говорит он Гертруде. Он стремится осмыслить жизнь до конца, непосредственно и вплотную подойти к ней. Все мысли его сосредоточены вокруг земного бытия человека. И не случайно поэтому его речь изобилует, как мы видели, названиями реальных предметов и явлений. Гамлет ясно видит действительность, видит вещи; они не прикрыты для него «романтической дымкой». Гамлет очень наблюдателен. Недаром он так ясно видит людей насквозь: еще до появления Призрака он разгадал преступную душу Клавдия («О, пророческая душа моя!» — восклицает он, услышав от Призрака, кто был убийцей его отца); он сразу же понял, что Розенкранц и Гильден-

стерн что-то скрывают от него; смущение Офелии, когда Клавдий и Полоний подслушивают за ковром, не ускользнуло от его зоркого взгляда; он сумел отличить бескорыстную честность Горацио. Гамлет — наблюдательный человек, человек реалистического склада ума. И вместе с тем Гамлет — мечтатель. Тут невольно напрашивается сравнение Гамлета с автором «Утопии». Заметим здесь, что и Томас Мор был реалистом. Нужно было видеть все уродство и несовершенство действительности, чтобы так вознегодовать на окружающую несправедливость, как негодовали Мор и Гамлет, чтобы не примириться с этой несправедливостью и создать мечту. Гамлет с такой же страстью мечтал о совершенном человеке, с какой автор «Утопии» мечтал о совершенном человеческом обществе. Разлад между мечтой и действительностью, невозможность в ту эпоху перекинуть мост от действительности к мечте порождали глубокую скорбь у обоих. Перед «оком души» Томаса Мора возникла картина совершенного человеческого общества, между тем вокруг в живой действительности, как писал он, «овцы пожирали людей». Гамлет восхищался человеком, благородством его разума, его бесконечными способностями, но тут же говорил о том, что человек его не радует.

Смерть Гамлет называет счастьем: ему тяжело дышать «в этом нестройном мире».

Гамлет близок народу. О том, что Гамлет любим народом, Клавдий говорит дважды. Так было не только в пьесе, но и в жизни. Современник Шекспира Антони Сколокер спрашивает самого себя в предисловии к своему «Дайфанту», писать ли ему так, как Филипп Сидней, то есть в изысканном эвфуистическом стиле, или как пишет «дружелюбный Шекспир» свои трагедии, которые «понятны простонародной стихии». Сколокер тут же в качестве примера упоминает «Гамлета». Еще при жизни Шекспира матросы английского корабля, плывшего в Ост-Индию, исполняли, чтобы скоротать время, шекспировского «Гамлета». Великая трагедия сразу же стала народным достоянием. Нам представляется несомненным, что и мир образов Гамлета сыграл свою роль в создании популярности великой трагедии среди народной толпы, обступившей с трех сторон подмостки «Глобуса».

Образы Гамлета нередко грубы. Клавдия он сравнивает с жабой, летучей мышью, старым котом. Он го-

ворит, что ему давно следовало бы «откормить до жиру всех поднебесных коршунов кишками этого раба». В его ироническом вопросе: «Что такое? Крыса?» — заключено сравнение Клавдия с крысой (он думал, что за ковром прячется Клавдий, а не Полоний). Устроенный им спектакль он (по собственным его словам — «метафорически») называет «мышеловкой»: Клавдий — мышь, которую ловит Гамлет. В другом месте он сравнивает Клавдия с павлином. Судя по рифме, он сначала хотел сравнить его с ослом, но одумался и сравнил его с павлином (нарушив рифму, за что и делает ему упрек пунктуальный Горацио): Клавдий не глуп, и ему больше подходит сравнение с пышной чванливой птицей. В другом месте Гамлет называет Клавдия карманным вором. Гамлет говорит, что Клавдий обошелся с его матерью, как со «шлюхой». Озрика Гамлет сравнивает с «речным комаром» — маленьким, пестрым, ярким насекомым. Людей, ищущих обеспечения в собственности и забывающих, что и они не уйдут от смерти, Гамлет называет «овцами и телятами». Богач, приобретающий землю, — «грязь», как говорит Гамлет, — становится хозяином других людей и получает доступ к королевскому столу. «Пусть только, — говорит Гамлет, — животное станет господином животных, его ясли окажутся за королевским столом»; иными словами, Гамлет уподобляет богача скоту. Охваченный гневом, Гамлет сравнивает Гертруду с овцой: «Как могли вы бросить питаться на той прекрасной горе, чтобы жиреть на этом болоте?» — то есть променять первого мужа на Клавдия. Брачную постель Клавдия и Гертруды Гамлет называет «свиным хлевом». Он говорит о «вонючем поте этой загаженной постели». «Я сложу эти потроха в соседней комнате», — говорит Гамлет о мертвом Полонии, которого при жизни он называл «теленком». Розенкранца и Гильденстерна он называет «зубастыми гадюками». Приближенных короля Гамлет сравнивает с губками: они всасывают народное достояние, но король выжимает то, что всосали они, «в собственные сосуды». Король не торопится глотать пищу, но держит ее до времени «за щекой, как обезьяна». Сердясь на себя за медлительность, Гамлет ругает себя «шлюхой», «судомойкой».

Читателю этих страниц, вероятно, уже бросилась в глаза аналогия между этими мотивами и доминирующей

темой в мире образов Яго. Близость эта, однако, ограничивается тем, что оба они, Гамлет и Яго, по характеру образов — реалисты и что у каждого есть свой «зверинец». Но если «зверинец» Яго распространяется на все человечество, на всех вообще людей, в том числе и на Отелло («осел»), и на Дездемону («цесарка»), и на Кассио («большая муха»), и на Родриго («травимый зверь»), то «зверинец» Гамлета распространяется только на его врагов (впрочем, Гамлет в иные минуты ругает и себя самого за медлительность). Можно поэтому сделать лишь следующее сближение: Гамлет так же ненавидит своих врагов, как Яго ненавидит все человечество. «Зверинец» Яго является выражением цинизма, «зверинец» Гамлета — выражением ненависти к врагу. Оба близко соприкоснулись с темной стороной жизни, с преступлением. Но если Яго — преступник, Гамлет — судья над преступлением. Гамлет превозносит человека, восхищается им, сравнивает его с ангелом и богом, называя его «красотой мира», «образцом всех живых существ»; и именно поэтому те люди из окружения Клавдия, которых он наблюдает ежедневно, кажутся ему скорее животными, чем людьми. Мать его вышла замуж за Клавдия сейчас же после смерти мужа. «О боже мой! — восклицает Гамлет. — Зверь, у которого нет разума, печалился бы долее». (Это, конечно, не значит, что Гамлет вообще враждебно относится к Гертруде, но в данную минуту он говорит о ней гневно, как о враге.) «Что такое человек, — спрашивает в другом месте Гамлет, — если главный товар и рынок его жизни состоит лишь в том, чтобы спать и есть? Зверь, не более». (Кстати, заметим характерный для реалистического стиля Гамлета образ — «товар и рынок».) В том зверином мире, в котором живет Гамлет, даже прекрасное может порождать зло. Это впоследствии испытал сам Гамлет. Любимая им Офелия оказалась невольной сообщницей Клавдия и Полония. «Солнце, — говорит Гамлет, — порождает червей в дохлой собаке, будучи богом, целующим падаль», то есть даже самое прекрасное, общаясь с гнусным, порождает гнусное.

Резкость тех образов Гамлета, которые обращены против его врагов и против всего, что ему враждебно, несомненно, должна была способствовать близости Гамлета народному зрителю: народ, говоря о своих врагах, никогда не скупился на выражения. Способствовать этой

близости должен был и общий характер его метафор и сравнений, в подавляющем своем большинстве реалистических. Напомним несколько из перечисленных нами образов Гамлета: пила, колун, поденщик, «овцы и телята»; кормежка овец на горах и на болоте; свиной хлеб, тюрьма, удобрение навозом, пораженный спорыньей колос; нищий, который ест рыбу; тюки, под тяжестью которых потеет и кричит носильщик; неумолимый полицейский пристав,— все это образы, отражающие жизнь народных низов.

«Сердцу простонародной стихии» были близки и те образы-загадки, которые встречаются в речах Гамлета. «Вы, сэр,— говорит Гамлет Полонию,— могли бы стать таким же старым, как я, если бы могли, подобно раку, идти вспять»: то есть если бы Полоний мог молодеть с годами, он достиг бы возраста Гамлета. Характер загадки имеет и следующий ответ. «Где Полоний?» — спрашивает Клавдий. «На ужине», — отвечает Гамлет. Оказывается, как тут же объясняет Гамлет, что на этом ужине ест не Полоний, а его едят (черви). Такого рода загадки были в то время, как известно, очень популярны в народе.

Среди образов Гамлета встречаются игры, причем всегда широко популярные. Предел мысли Гамлет в монологе «Быть или не быть» сравнивает не с «заветной высотой водомета», как сравнил в своем знаменитом стихотворении Тютчев, думавший здесь о «сияющих фонтанах», пышных садах и парках, но с *выступом почвы*, благодаря которому пущенный деревянный шар отскакивает в сторону, не достигнув цели. Игра в шары была широко распространена в народе, и большинство зрителей партера по опыту знало, как досадно бывает, когда случается такая неприятность. На углах и перекрестках шла азартная игра в кости, в которой принимало участие немало шулеров. Гамлет говорит Гертруде, что она сделала брачные обеты столь же лживыми, как «клятвы игроков в кости». «Что за дьявол обманул тебя, играя в жмурки?» — спрашивает он Гертруду. «Прячься, лисица! Все за ней!» — кричит Гамлет Розенкранцу и Гильденстерну, повторяя слова из детской игры. Гамлет содрогается при мысли о том, что человеческие кости, вырытые из могилы, могут быть употреблены для игры в бабки. Столь же доходчивы до народного зрителя были

встречающиеся в речах Гамлета образы средневекового театра и средневековых народных игрищ. Слишком подчеркнутую декламацию и жестикуляцию на сцене Гамлет называет «переирождением Ирода», намекая на персонаж мистерии — царя Ирода, который славился неистовыми монологами и столь же неистовой игрой. Гамлет сравнивает Клавдия со «Старым Пороком» — персонажем моралите. Он также называет Клавдия «королем лоскутов и заплат», намекая на костюм того же персонажа. В эпоху Шекспира роль газет исполнял городской глашатай, оповещавший жителей о правительственных распоряжениях и важнейших новостях. Было, повидимому, что-то комичное в этом глашатае, и много, конечно, было смеха при словах Гамлета о том, что неестественно декламирующий актер хуже «городского глашатая». Во время пышных придворных празднеств устраивались фейерверки, «огненные дожди» и т. п., которые не только развлекали народную толпу, но часто и пугали ее. Для зрителей партера была понятна и по-своему комична фраза Гамлета в сцене «мышеловки», когда Клавдий поспешно покидает зал. «Как! — восклицает Гамлет, — он испугался фейерверка?» Нетрудно представить себе, как ликовали зрители партера, когда Гамлет говорил: «Носок башмака крестьянина настолько приблизился к пятке придворного, что берedit на ней ссадину». Аффектированные, жеманные придворные всегда были смешны в глазах народа. И как должны были веселиться зрители при словах Гамлета о том, что Озрик еще младенцем, прежде чем приложиться к соску своей матери, жеманичал перед ним! Сэру Джону Фальстафу, рыцарю, хозяин гостиницы приносил в комнату херес на подносе, а в простых харчевнях жидкое пиво разливали прямо из бочки, дырка в которой была заткнута глиняной втулкой. Втулка эта, как говорит Гамлет, быть может сделана из праха Александра Македонского. Прахом Цезаря, говорит Гамлет, чинят зимой стены, чтобы в дом не проникали порывы зимнего ветра: перед нами возникает дом с худыми стенами, картина «низкой» жизни.

В речах Гамлета нередко встречаются народные поговорки и пословицы. «Пусть вздрагивает израненная кляча, — говорит Гамлет Клавдию, — наши бока целы», — то есть мы-то с вами тут ни при чем. «Пока трава вырастет...» — говорит Гамлет, не договаривая: «хворый

конь падет», что тождественно по смыслу украинской пословице: «Пока взойдет солнце, роса очи выест». Гамлет называет себя «Джоном-мечтателем» (John-a-dreams), что близко к тому, как мы бы сказали: «Эх ты, Ванька-ротозей!» По выражению Гамлета, хороший почерк оказал ему, когда он подменил письмо Клавдия английскому королю, «услугу йомена», то есть верную услугу (из йоменов, вольных крестьян, состояла английская пехота, самая надежная часть войска). Свои руки Гамлет называет: «эти воры и грабители». «Если судьба,— говорит Гамлет,— поступит со мной, как турок», то есть ограбит, превратит в нищего. «Если бы ты знал наши намерения»,— говорит Клавдий, на что Гамлет отвечает: «Я вижу херувима, который их видит», то есть мне кое-что известно. Гамлет перефразирует слова евангелия: «Муж и жена — единая плоть»,— говорит он. Все это были, повидимому, ходячие в народе выражения, хорошо знакомые зрителям партера.

Как полагает Довер Вильсон, в ответе Гамлета королю: «Я под слишком ярким солнцем», скрыт намек на народную поговорку: «Из благословенного богом уголка да на теплое солнышко», что синонимично русской поговорке — остаться без кола и двора; Гамлет намекает здесь на то, что Клавдий лишил его отцовского наследства — короны; в другом месте Гамлет говорит, что Клавдий украл корону и спрятал ее в карман. Хорошо знакомы зрителям были и слова Гамлета о том, что у него «голубиная печень» и что ему «недостает желчи», так как, согласно народному представлению той эпохи, у голубей нет желчи. Гамлет называет важного сановника Полония fishmonger — «продавцом рыбы», что, повидимому, на языке харчевен и пивных означало: торговец живым товаром (Гамлет намекает на то, что Полоний торгует Офелией). Несомненно, близко к пословицам и поговоркам звучат и следующие образные выражения: «Я охотней встретил бы своего злейшего врага в раю», то есть я охотней пережил бы самую большую неприятность (встретить в раю своего злейшего врага — большая неприятность); «Пусть дьявол ходит в черном, я буду носить соболя», то есть к черту траур, я буду наряжаться; «Хитрая речь спит в глупом ухе», то есть дурак умного не понимает; «Жизнь человека не больше, чем сосчитать до одного».

Речь Гамлета пестрит самыми простыми, обыденными и, если можно так выразиться, банальными выражениями. «Я ценю свою жизнь не дороже булавки», что равносильно русскому: «Я свою жизнь и в грош не ставлю». Гамлет говорит, что его благодарность «не стоит и полпенни», то есть гроша ломаного не стоит. «Какой я осел!» — восклицает Гамлет.

О войне, затеянной Фортинбрасом, Гамлет говорит: «Две тысячи душ и двадцать тысяч дукатов не будут же спорить из-за этой соломинки», то есть из-за таких мелочей. И в той же сцене: «Найти причину вражды в соломинке». Армия Фортинбраса, по словам Гамлета, рискует всем «ради личной скорлупы», то есть ради того, что не стоит и выеденного яйца. Людей вроде Озрика Гамлет сравнивает с пенной накипью; по его словам, при первом же испытании они лопаются, «как пузыри».

В речах Гамлета встречается, как вообще у Шекспира, много аллегорических образов, в отношении которых мы вряд ли имеем право прибегать к понятию «поэтичности» в смысле индивидуального поэтического вымысла. Мы тут имеем дело со стилем мышления народа в определенную эпоху его развития, со стилем, отразившимся и в эпосе, и в народной загадке, и в живописных примитивах, и в средневековом моралите. Гамлет не говорит: «О женщины, ничтожество вам имя!», как перевел Полевой, модернизируя язык Гамлета; он говорит: «Непостоянство (хрупкость, моральная неустойчивость), имя тебе — Женщина!» Тут возникает аллегорическая фигура, олицетворяющая непостоянство и носящая имя «Женщина». К тому же роду образов относятся следующие: «Убийство, хотя оно и без языка, заговорит чудесным органом речи»; «Пусть сладкий (то есть сладколюбивый) язык подлизывается к глупому богатству»; «Если его скрытая вина не выпрыгнет (как пес) из конуры при первом же монологе»; «Когда так жирно наше время со своей набитой мошной, сама добродетель вынуждена просить разрешения у порока, — да, вынуждена склонять колени и добиваться позволения сделать ему добро». Характерно, что слово «ему» передано местоимением, обозначающим одушевленное лицо: *him*, а не *it*. Когда Гамлет называет воображение «оком души», перед нами возникает образ души с лицом и очами, как изображали душу на средневековых иконах. Иконопис-

ные образы также возникают перед нами, когда Гамлет говорит, что «лицо неба пылает» (от стыда) и что земля «с печальным лицом, как в день Страшного суда, больна при мысли о совершенном деянии». «Пока память владеет местом для сидения в этом безумном шаре», — говорит Гамлет, указывая на свою голову; здесь в обороте «владеет местом для сидения» (holds a seat) содержится сравнение психологической функции человека с королевским советом, в котором каждая функция, в том числе память, «владеет местом для сидения», то есть является его членом. Сравнение человека с государством, столь распространенное в средние века, было хорошо знакомо Шекспиру (см. «Кориолан»), так же как и сравнение государства со вселенной («Троил и Крессида»). Весь этот аллегоризм, типичный для средневекового мышления, отражен в языке Шекспира, а следовательно, и в языке Гамлета. Последний скорбит о смерти первомайского «конька», об исчезновении старинных средневековых игрищ. В языке народном, в языке Шекспира, в языке Гамлета эти «коньки» еще жили. И если у Гамлета их, быть может, больше, чем у других героев Шекспира, то объясняется это опять-таки близостью Гамлета к народу.

Письмо Гамлета Офелии — «небесной, идолу души моей, наипрекраснейшей Офелии», — которое Полоний читает королю и королеве, поражает своей безыскусственной простотой, как и образ «звезды — огонь», встречающийся в написанных Гамлетом неумелых любовных виршах. Сам Гамлет тут же признается, что «плохо пишет стихи». «Я не владею искусством перелгать на размеры мои вздохи», — пишет он Офелии. Напомним, что в придворном кругу, к которому принадлежал Гамлет, это было своего рода исключением, что, так сказать, негативно тоже выделяет Гамлета из окружающей его среды. Ведь то была эпоха культа сонета: в Англии с 1592 года по 1597 год было напечатано около двух с половиной тысяч сонетов. Той же безыскусственной простотой — в эпоху культа эпистолярного стиля и витиеватой прозы (по следам Лили) — поражает письмо Гамлета Горацио.

Поэтическая фантастика Гамлета может быть иллюстрирована сравнением облака с верблюдом, хорьком и китом, что своей безыскусственностью напоминает дет-

скую народную сказку. И опять-таки с фольклором перекликается следующий образ. «Будь ты целомудренна, как лед, и чиста, как снег», — говорит Гамлет Офелии. Это уводит нас в мир образов, близких английской народной балладе. Сюда же относится образ «роза невинной любви». Характерно, что этот образ сочетается у Гамлета с образом чисто реалистическим. Гамлет говорит Гертруде, что ее поступок «снял розу с прекрасного лба невинной любви и посадил на нем язву»: в ту эпоху проституткам клеймили лбы каленым железом. С балладой перекликается и следующий образ: Гамлет перед поединком просит Лаэрта поверить, что он «пустил стрелу над крышей своего дома и ранил собственного брата», то есть нечаянно совершил тяжелое преступление, — сюжет, на который вполне могла бы быть создана, а может быть, еще до Шекспира и была создана, народная баллада. Поэтическая струя в мире образов Гамлета близка народной балладе.

Некоторые образы в речах Гамлета на первый взгляд кажутся выпретенно-поэтическими, но на самом деле они настолько общеупотребительны, что их можно с полной уверенностью отнести к «вымершим» образам, иными словами — к ходячим выражениям. «В стремительном потоке, буре и, так сказать, вихре страсти вам следует найти и обрести умеренность», — говорит Гамлет актерам. Весьма характерно здесь это «так сказать». Сюда же принадлежат «быстрые крылья мысли и любовных мечтаний».

В отдельные редкие минуты глубоко скрытая патетика Гамлета прорывается в грандиозных, возвышенно-поэтических образах. В монологе «Быть или не быть» он говорит о «пращах и стрелах яростной судьбы» и о «море бедствий». Вспоминая перед лицом Призрака о похоронах отца, он говорит о «гробнице, разверзшей тяжелые мраморные челюсти», что близко к фантастической «готике» Макбета. В беседе с Гертрудой, думая об отце, он рисует образ «горы, целующей небо», что не только вообще напоминает возвышенно-поэтический стиль Отелло, но прямо перекликается с образом последнего: «горы, чьи головы касаются небес».

Но модная в ту эпоху выпретенность речи чужда Гамлету. Например, на кладбище при столкновении с Лаэртом он пародирует эту выпретенность: «Раз ты уж бол-

таешь о горах, пусть нагромоздят на нас миллионы акров земли, пока почва над нами не опалит своей башки о пылающую сферу небес и не превратит, по сравнению с собой, Оссу в бородавку!» В беседе с Озриком Гамлет ядовито издевается над эвфуизмами в следующей, например, пародии: «Я убежден в том, что составление инвентарного списка отдельных качеств Лаэрта поставило бы в тупик арифметику памяти». Вся эта сцена, в которой Гамлету противопоставляется Озрик, любитель эвфуистического, вычурного придворного стиля, является лучшим подтверждением наших выводов. Впрочем, сам Гамлет подтверждает эти выводы, когда, рассказывая Горацио о письме Клавдия к английскому королю, издевается над употребленными в этом письме пышными и вычурными сравнениями. Каламбуря, Гамлет называет эти сравнения *As'es of great charge*, что значит «нагруженные как», то есть «нагруженные сравнения», а также значит «нагруженные ослы» (*asses*). Гамлет называет высокопарный стиль «ослиной» глупостью.

Мы говорили о том, что «Трагическая повесть о Гамлете, принце Датском», по словам современника, «трогала сердце простонародной стихии» и что ее исполняли во время плавания матросы на корабле. Но не забудем, что «Гамлета» также исполняли «в университетах Кембриджа и Оксфорда», как сказано на титульном листе издания 1603 года («первого кварто»). Существует предположение, что в университетах трагедию играли студенты-любители. Гамлет, сам студент и друг студента Горацио, не мог не найти отклика в университетах, в особенности, конечно, среди передовой гуманистической молодежи той эпохи.

Мы видим Гамлета с книгой в руках, когда Полоний обращается к нему с вопросом: «Что вы читаете, милорд?» Характерно, что Гамлет говорит не о своем «черном» плаще, но о своем «чернильном» плаще. Он говорит о «записной книжке» памяти и о «книге мозга». Употребляя ученое слово, он говорит, что квиинтэссенцией человека является прах.

Особенно ярко ученость Гамлета проявляется в античных образах. Это книжные образы, и обнаруживают они человека начитанного, ученого. Мы видели, что у Отелло, Яго, Макбета — у каждого из них есть *свои* характерные античные образы: поэтические у Отелло, воинственные у

Яго, близкие к фантасмагории (например, Геката) у Макбета. У леди Макбет и у Дездемоны совсем нет античных образов (обе они ведь не учились в школах и вряд ли много читали), так же как нет их у простодушного и даже простоватого Банко. У Гамлета же их множество, причем они свидетельствуют об энциклопедичности его классического образования. Он сравнивает своего отца с Юпитером, Аполлоном и Меркурием, Клавдия — с сатиром, плачущую Гертруду — с Ниобеей, верного друга Горацио — с Дамоном. Гамлет дважды упоминает Геркулеса, упоминает немейского льва, Вулкана, древнеримского актера Квинта Росция, императора Нерона, гору Оссу. Характерно то, что этот ученый гуманист просит актера декламировать монолог на античную тему — рассказ Энея Дидоне. Мы вполне можем поверить Офелии, что Гамлет «владел языком ученого».

В речах Гамлета встречается группа образов, относящихся к охоте. «Что вы ходите вокруг меня,— спрашивает Гамлет Розенкранца и Гильденстерна,— как будто стремясь стать от меня по ветру и загнать меня в капкан?» В рифмованных стихах, которые декламирует ликующий Гамлет после «мышеловки», он сравнивает себя с играющей ланью, Клавдия — с раненым оленем. Некоторые из этих образов могут быть отнесены к пословицам и поговоркам. «Когда дует южный ветер,— говорит Гамлет Розенкранцу и Гильденстерну,— я умею отличить сокола от цапли», то есть при благоприятных обстоятельствах умею отличить хищника от жертвы, врага от недруга. «Мы сейчас же возьмемся за дело,— говорит Гамлет,— и, подобно французским сокольничим погонимся за всем, что увидим». Французские сокольничьи — можно предположить отсюда — своей горячностью и экспансивностью вошли тогда в Англию в поговорку. Но охотничьи образы вообще щедро рассыпаны по шекспировскому тексту, и вряд ли тут правомерно видеть что-нибудь характерное. То же относится и к образам военных (например, себя и Клавдия Гамлет сравнивает с двумя сражающимися на мечах «мощными противниками»), а также и образам из области религии в широком смысле слова (например, «черный, как ад» и т. п.) и к специфически библейским образам (например, сравнение Полония с Иеффаем).

Сказанное нами отнюдь, конечно, не исключает внутренней сложности Гамлета, его душевной коллизии, глубоких и подчас противоречивых чувств, как не исключает и пафоса. «Я любил Офелию. Сорок тысяч братьев не могли бы, со всем количеством их любви, составить мою сумму!» — восклицает Гамлет. Заметим, кстати, слова «количество» и «сумма», характерные для конкретного мышления Гамлета.

Мы можем сделать следующие выводы. Гамлет не «изысканный и нежный принц». Кстати, эти слова относятся не к Гамлету, а к Фортинбрасу, антиподу Гамлета. В Гамлете, судя по миру его образов, нет ничего изнеженного, как нет ничего внешнего. Он видит жизнь без прикрас. Это человек реалистического склада ума. Он не излишне доверчив, как Отелло, человек возвышенно-поэтического склада души, и не излишне подозрителен, как Макбет, человек воображения. Он близок народу и вместе с тем выделяется своей ученостью. Этот гуманист-мыслитель в одежде Датского принца смотрит на жизнь открытыми глазами.

* * *

Мир образов Офелии очень прост и ясен, как проста она сама и просто ее отношение к жизни. «Я не знаю, милорд, что я должна думать». «Я повинуюсь, милорд». «Я ничего не думаю, милорд». С другой стороны, этот мир отличается удивительной стройностью и законченностью. Перед нами возникает комната девушки в замке. Тут находится зеркало и шкатулка, в которую она прячет заветные вещички и письма. Девушка ходит по воскресеньям в церковь. Особенно любит она собирать цветы и любит их благоухание. Девушка, как полагалось в эпоху Шекспира, учится музыке и рисованию и поет баллады. Однообразная жизнь замка, у входа которого стоит стража, нередко прерывается приездом какого-нибудь веселого, не по летам полного молодого соседа, любящего поесть и выпить. Вот и вся жизнь этой девушки, покорной отцу и любящей брата. Замечательно, что весь мир образов Офелии уместается без остатка в этом описании.

Офелия называет Гамлета «зеркалом моды». Она говорит Лаэрту, что его советы будут заперты в ее памяти

(как в *шкатулке*) и что хранить ключ будет Лаэрт. Она просит Лаэрта не быть похожим на «нечестивых пасторов», которые проповедуют о «крутом и тернистом пути, ведущем на небо», а сами в жизни не считаются с собственной проповедью. Ум Гамлета, — она называет этот ум «благородным и царственным», но считает, что он поражен болезнью, — она сравнивает с нестройным звоном надтреснутых церковных колоколов. Мы знаем из слов Гертруды, что Офелия собирала цветы и погибла потому, что хотела повесить сплетенный ею венок на ветку ивы, склоненной над рекой. Гертруда сравнивает Офелию с цветком. «Сладостное — сладостной», — говорит она, бросая цветы в могилу Офелии. В мире образов Офелии цветы занимают значительное место. «Нечестивые пасторы» шагают по пути распутства, где цветут первоцветы. Она называет Гамлета «розой прекрасного государства». Она собирала «мед» его любовных признаний; она сравнивает себя с пчелой, собирающей мед с цветов. Любовные обеты Гамлета теперь, по ее словам, «потеряли свое благоухание». В сцене безумия Офелия появляется с настоящими или, вероятней, с воображаемыми цветами, поскольку в ремарках «кварто» и «фолио» не упоминается о цветах. Тут каждый цветок является образом: розмарин означает воспоминание, верность, анютины глазки — мысли, размышления и т. д. В одной из баллад, которые поет Офелия, упоминаются «сладостные цветы». Любовные признания Гамлета, Офелия сравнивает с музыкой. Гамлет, по словам Офелии, придя к ней, так внимательно рассматривал ее лицо, «как будто хотел его нарисовать». В сцене безумия Офелия поет баллады и народные песни, полные типичной для них образности (например: «Его борода была бела, как снег, а голова, как лен»). К образам, заимствованным из народной легенды, следует отнести и превращенную в сову дочь булочника.

Офелия говорит Лаэрту, что его совет будет «стражем ее сердца». Она просит Лаэрта не быть похожим на «раздувшегося (от еды и вина) безрассудного повесу».

Итак, каждое слово нашего описания нашло подтверждение в мире образов Офелии. С другой стороны, этот мир образов целиком исчерпался в небольшом описании. Как и следовало ожидать, у Офелии не оказалось античных образов.

Невелик мир образов Лаэрта, но и этот мир по-своему характерен. Во-первых, несколько раз упоминаются цветы. Правда, эти образы цветов относятся к Офелии или связаны с нею. Напомним, что цветы являются одним из ведущих мотивов у Офелии и что Гертруда сравнивает Офелию с цветком. Любовь Гамлета и Офелии Лаэрт называет «фиалкой, расцветшей в пору ранней юности природы», «минутным благоуханием». «Пусть из ее прекрасного и неоскверненного тела вырастут фиалки», — говорит Лаэрт над могилой Офелии. Он называет Офелию «розой мая». «Червь точит детей весны часто до того, как раскрылись их бутоны», — предостерегает он Офелию. К этим же образам можно причислить сравнение юности с утренней росой. Эти образы, как видим, относятся к Офелии; с другой стороны, они созвучны другим образам Лаэрта, в которых преобладает красота, или, точнее, красивость. Это как бы тот же мир образов Офелии, но повернутый к нам своей искусственной стороной. Сказать «дети весны», вместо того чтобы просто сказать «цветы», разве не типичный прием эвфуизма? Искусного наездника Ламора Лаэрт называет «брошью и драгоценным камнем всей страны». Недаром Клавдий, говоря в тон Лаэрту, сравнивает искусство фехтования с «лентой на шляпе юности». Такие ленты бывали очень яркими.

Этот молодой щеголь чрезвычайно изощренно выражает свои мысли, согласно царствовавшей тогда моде. Он говорит не «целомудрие», но «целомудренное сокровище». «Самая осторожная девушка, — поучает он Офелию, — уже достаточно щедра, когда она снимает перед луной маску со своей красоты». Он сравнивает тело человека с храмом, в котором ум и душа совершают богослужение. Когда он прибегает к образам из военной жизни, он остается верным своему вычурному стилю. «Оставайся в тылу своего увлечения, вне выстрелов и опасностей желаний», — поучает он Офелию. Даже в минуты крайнего возбуждения образы его остаются изощренными, например: «Каждая капля крови, которая останется во мне спокойной, провозгласит меня незаконным сыном», и т. д. Или такой, например, тяжёловесный

эвфуистический образ: «Слишком много воды и без того у тебя, бедная Офелия, и я поэтому удержу слезы», — речь здесь идет об утонувшей Офелии.

Этот, молодой дворянин, видимо, начитался модной эвфуистической литературы и, вероятно, хорошо знаком с «Аркадией» Сиднея (любовные письма и стихи он, конечно, пишет гораздо искуснее, чем Гамлет). Он говорит образами в стиле этих книг. Достоинства Офелии, по его словам, благодаря их совершенству «стояли на горе века». Он говорит, что у него есть «огненная речь, которая желала бы вспыхнуть». Он сравнивает себя с пеликаном, ибо готов накормить друзей Полония собственной кровью.

У Лаэрта, конечно, встречаются античные образы. Он упоминает о «старом Пелионе и о достигающей неба голове голубого Олимпа». Типичен изысканный эпитет «голубой Олимп». И лишь в конце трагедии смертельно раненный Лаэрт, сбросив всю эту блестящую мишуру, выражает, обращаясь к Озрику, свою мысль простым реалистическим сравнением: «Я, как вальдшнеп, попался в собственные силки». Таков *искусственный* Лаэрт, которого Шекспир противопоставляет *естественному* Гамлету.

* * *

У Горацио мы находим ряд конкретно-вещественных образов, напоминающих Гамлета. Воспоминание о Призраке тревожит его, как соринка, попавшая в «око души». Заметим мимоходом, что образ «око души» встречается и у Гамлета. Юный Фортинбрас полон, по словам Горацио, еще необработанного горячего металла, — вещественный образ, основанный на том, что в ту эпоху слово *mettle* означало и «нрав» и «металл», без различия в транскрипции. Если Клавдию удастся скрыть свое преступление, это будет, по сравнению Горацио, воровством. Иссяк запас эвфуизмов Озрика — и Горацио говорит, что кошелек «его уже пуст; он истратил все свои золотые слова». У Горацио мы также находим несколько самых, если можно так выразиться, «банальных» идиоматических оборотов, граничащих со «слэнгом». Фортинбрас, как говорит Горацио, «наакулил» (то есть наглотался, как акула, набрал без разбора) не при-

знающих закона отчаянных людей по окраинам Норвегии. Горацио рассказывает, как Марцелл и Бернардо, увидев Призрак, от страха «почти растворились в желе». На удивленный вопрос Бернардо (в начале трагедии): «Как, и Горацио здесь?» — Горацио шутливо отвечает: «Кусок его» — фраза, которая толкуется комментаторами различно и которая ставила в тупик некоторых переводчиков, но которая, по нашему мнению, просто является шуточным идиоматическим оборотом, означающим «он самый», «я за него».

Придворного Озрика, который носит большую шляпу, Горацио уподобляет птенцу чибиса, убегающему с яичной скорлупой на голове: по народному преданию той эпохи, чибис, едва вылупившись из яйца, уже мог бегать. Все это напоминает Гамлета. В образах Горацио, как и Гамлета, отражена ученость. Само собой разумеется, что в речах Горацио встречается много античных образов: он вспоминает о «высоких и победоносных днях Рима» и о «могущественном Юлии». Его описание событий, происходящих во время убийства Цезаря, полно образов, от которых веет античным миром: тут и «влажная звезда» (то есть луна), от влияния которой зависит владение Нептуна», и зловещие предзнаменования, которые он называет «вестниками, всегда предшествующими судьбам», и «прологом» к событию. В конце трагедии он сравнивает самого себя с «древним римлянином». Нам кажется, что к античности близок и следующий образ: Горацио называет петуха «утренним трубачом», который «будит бога дня», то есть солнце.

Английский исследователь Бетелл в своей книге «Шекспир и народная драматическая традиция» (S. L. Bethell, *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition*, London, 1944) всеми возможными и невозможными средствами желая доказать, что Шекспир не индивидуализировал характеры, а следовательно, и язык своих действующих лиц, замечает: «Шекспиру было безразлично, кто из действующих лиц произносит описательные речи. У трезвого (matter-of-fact) Горацио мы находим лирический возглас об утренней заре: «Но взгляните — утро, одетое в багряный плащ, шествует по росе той высокой восточной горы». Если бы Бетелл внимательней взгляделся в мир образов «трезвого» Горацио, он нашел бы у него не один поэтический образ. Помимо великолепной

картины утра, одетого в багряный плащ, и не менее яркого образа: «утренний трубач, который будит бога дня», напомним сравнение цвета бороды старого Гамлета с «посеребренным соболем» или возглас Горацио в конце трагедии: «Пусть хоры ангелов отнесут тебя с пением к месту твоего покоя!», что напоминает картину мастеров итальянского Возрождения.

Бедный студент, близкий Гамлету и по реализму образов, а также по начитанности в древнеримской литературе, является не искусственным, как Лаэрт, но подлинным поэтом.

* * *

В отношении мелких, эпизодических ролей у Шекспира нельзя, конечно, говорить о «мире образов». Но и тут можно сделать характерные выводы, хотя скорее, так сказать, негативного, чем позитивного свойства. Например, в речах трех воинов, охраняющих площадку перед замком, — Марцелла, Бернардо и Франциско, — нет античных, «ученых» образов. Вообще те немногие образы, которые мы находим в их речах, не отличаются «книжностью». «Что-то подгнило в датском государстве», — говорит Марцелл. Грубоват образ и у «честного воина» Франциско: «И мышь не шевельнулась». Эта «мышь», как известно, некогда возмутила Вольтера своей «вульгарностью». Нам кажется, что мы имеем здесь дело с ходячим выражением того времени, приблизительно соответствующим русскому: «И муха не пролетела», что, конечно, не меняет «простоватого» характера данного оборота. Бернардо заимствует образ из военной жизни: «Сядем и еще раз атакуем ваши уши, столь укрепленные против нашего рассказа». Таков этот скромный, примитивный, но по-своему не лишенный характерности мир.

* * *

Выразителен по-своему мир образов Полония. Это действительно весьма и весьма трезвый человек и при том, несмотря на хитрость свою, очень примитивный, ограниченный. «И за этим должно последовать, как ночь должна последовать за днем...» Этот образ своей бесспор-

ной, примитивной логикой, повидимому, нравится Полонию, и он в другом месте создает следующую его вариацию: «Рассуждать, почему день есть день, ночь — ночь, а время — время, значило бы лишь попусту терять ночь, день и время». Метафизика, видимо, ему не по вкусу, хотя он и любит поговорить красно.

«Отнимите это от этого (то есть голову от плеч) ¹⁵, если дело обстоит иначе», — говорит Полоний. Подобной прямолинейностью отличается большинство его образов. Слово *tether* — привязь пасущегося животного — часто употребляется в современном английском языке в идиоматических оборотах как вымершая метафора, в значении «предел, сфера». В эпоху Шекспира оно в аналогичных оборотах еще, повидимому, сохраняло живую образность. Гамлет, по словам Полония, как принц, может гулять на более длинной привязи, чем Офелия. Это сравнение Гамлета и собственной дочери с домашними животными в духе Полония.

Полоний говорит королю, что если он, Полоний, не прав, считая любовь причиной безумия Гамлета, то пусть не будет он больше помощником короля в управлении государством, а станет содержать ферму и возчиков. Полоний, королевский министр, предстает перед нами содержанием извозного заведения, что, видимо, вполне ему к лицу. Недаром Гамлет несколькими строчками ниже называет его «продавцом рыбы», причем тут же оговаривается, что желал бы, чтобы он был таким же честным: лондонские рыботорговцы, видимо, не отличались честностью, но все же, по мысли Гамлета, они были честнее царедворца Полония. Впрочем, выражение «продавец рыбы» также означало торговца живым товаром, содержания публичного дома, что, конечно, также к лицу Полонию. Последний сам любит непристойности. «Он любит джиги и непристойные рассказы, а иначе засыпает», — говорит о нем Гамлет. Полоний упоминает о публичном доме, называя его «торговым домом». Клятвы Гамлета Офелии Полоний называет «лицемерными благочестивыми своднями».

Как и следовало ожидать, образы Полония в большинстве просты и конкретны. Друзей нужно прикреплять к душе своей «стальными обручами». Новообретенный, еще не испытанный друг подобен «только что вылупившемуся из яйца, неоперившемуся птенцу». Любовные обеты —

«вспышки, которые светят, да не греют». Рейнальдо вправе немного «замарать» Лаэрта, как «марают вещь при работе».

Полоний говорит, что не хотел «играть роль письменного стола и записной книжки», то есть быть посредником между Гамлетом и Офелией. Свои уловки он сравнивает с приемом игры в шары, когда шар пускали не по прямой, а, завертев его, по кривой линии. Хорошая новость в конце рассказа подобна «фруктам в конце пира». В лицемерии людей, по словам Полония, «больше сахара, чем у дьявола». Встречаются у него образы рыбной ловли: люди мудрые, по словам Полония, «на приманку лжи ловят карпа-правды»; образы охоты: он говорит, что умеет «охотиться по следу политической дичи»; в разговоре с Офелией Полоний называет любовные обеты Гамлета «силками для вальдшнепов». Последний образ перекликается с отмеченным нами образом Лаэрта, когда тот в конце трагедии, как мы видели, как бы сбрасывает с себя яркий, расшитый пестрыми шелками плащ эвфуизмов.

Все это говорит о вполне реалистическом складе ума Полония. Мы напрасно искали бы в его образах поэтичности. И даже такой «красивый» в глазах современного читателя образ, как «ветер сидит на плече твоего паруса», был, вероятно, ходячим выражением и просто означал, что дует попутный ветер.

Полоний, как мы уже упоминали, любит поговорить красно: вспомним, как щеголяет он фигурами речи в присутствии короля и королевы. «Смолоду, — пишет Белинский о Полонии, — он был шалун, ветреник, повеса; потом, как водится, перебесился, остепенился и стал:

Старик, по-старому шутивший —
Отменно ловко и умно,
Что нынче несколько смешно»*.

Полоний — большой любитель театра. В студенческие годы он участвовал в спектаклях и «считался хорошим актером». «Я играл однажды Юлия Цезаря. Меня убивали на Капитолии. Брут убивал меня», — рассказывает

* В. Г. Белинский, «Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета.

он. Перечисляя всевозможные виды театральных пьес, он упоминает о Сенеке и Плавте. Античные имена, встречающиеся в его роли, связаны, таким образом, с театром. Да и сам Полоний, обожающий каламбуры, несколько «актерствует» в жизни.

«Полоний — человек, способный к администрации или, что гораздо вернее, умеющий казаться способным к ней», — пишет Белинский. Во всяком случае жизнь его прошла в административных занятиях. Это отразилось на его фразеологии: в беседе с Рейнальдо он говорит о «вышеупомянутых преступлениях», вместо того чтобы просто сказать: «названные мною грешки», он также говорит о «нижеследующем». Отразилось это и на других образах, встречающихся в его речи. Он говорит, что «поставил на желание Лаэрта *печать* своего с трудом вырванного согласия». Любовные обеты Гамлета он сравнивает с «ходатаями по нечестивым судебным делам».

Но есть еще одна тема в мире образов Полония, обнаруживающая скрытую черту, о которой мы могли только догадываться. Он возмущен тем, что Офелия «приняла обязательства за наличный расчет», то есть поверила обетам Гамлета. Офелия должна «дороже расценивать» свое согласие прийти на свидание. Обеты Гамлета Полоний сравнивает с «маклерами». Скрытая черта Полония, о которой в тексте нигде прямо не говорится, — любовь к деньгам: он, вероятно, немало имел с ними дела. Образ Полония, как видим, достаточно характерен.

* * *

Итак, мы нашли у рассматриваемых нами персонажей (размер очерка заставил нас ограничить их число) определенную закономерность в мире их образов. Мы подтвердили этим, что персонажи Шекспира говорят своими словами, а не словами автора. В метафорах каждого есть своя тематика. Мы выяснили один из способов, при помощи которого Шекспир индивидуализировал язык своих действующих лиц. И, наконец, в самых метафорах мы нашли ценный наглядный материал для психологической характеристики созданных Шекспиром лиц.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Дездемона непостоянна, как море. В дословном переводе: «непостоянна, как вода». Возможно и другое толкование: речь здесь идет вообще о воде; вода вечно течет, вечно изменяется, она неверна, то есть в ней легко потонуть, тихие и глубокие воды таят в себе гибель и пр. Это толкование также не исключает *поэтичности* образа.

² Это также образ, поскольку звезды здесь являются символами, носителями чистоты, целомудрия.

³ В том же значении эпитет «мраморный» о небе в «Цимбелине». Ср. также «мраморно-постоянный» — «Антоний и Клеопатра».

⁴ Или индусом, так как слово Indian значит и то и другое.

⁵ Еще со времен античной древности существовало представление о том, что воды Черного (Понтийского) моря вечно текут через Дарданеллы в Мраморное море, не возвращаясь обратно. Комментаторы предполагают, что Шекспир прочитал об этом у Плиния, перевод которого был издан в Англии в 1601 г.

⁶ Обычное толкование: Отелло вспоминает слова Яго, сравнившего Кассио и Дездемону с похотливыми козлами и обезьянами. Но Н. Мордвинов в роли Отелло (постановка Ю. Завадского, Москва, Театр им. Моссовета, 1944) как бы обращался ко всем стоящим на сцене, называя их козлами и обезьянами: в эту минуту весь мир кажется Отелло зверинцем. Как видит читатель, оба толкования возможны: все люди начинают казаться Отелло зверями; с другой стороны, это результат воздействия Яго, перепев его темы.

⁷ У Шекспира часто встречаются образы из мира театра. См. A. Schmidt, Shakespeare — Lexicon, на слово stage.

⁸ Образ «зеленоглазой ревности» встречается и в «Венецианском купце». Некоторые комментаторы толкуют «зеленоглазый» в смысле «мрачно смотрящий на мир» (видящий все как бы сквозь темнозеленую дымку).

⁹ На обилие флотских метафор в речах Яго мимоходом указал Брэдли (A. C. Bradley, Shakespearean Tragedy, sec. ed., London, 1905).

¹⁰ Дичившимся соколом не давали спать, пока они не становились ручными.

¹¹ Именно таков смысл этой фразы, которую нельзя, как это часто бывает у Шекспира, разбирать формально-грамматически. Все дело в глаголе fall и в ассоциациях, им вызываемых в данном контексте, то есть в его близости в фразе к слову leaf (ср. fall of the leaf — листопад).

¹³ Этот образ мог быть у Шекспира реминисценцией «целебной мирры аравийских деревьев» из «Отелло». Комментаторы поясняют, что леди Макбет употребляет здесь эпитет «маленькая», так сказать, не абсолютно, но относительно: «маленькая» по сравнению со «всеми благоуханиями Аравии», в том же смысле, как Отелло говорит о своей «маленькой руке». Но абсолютно или относительно говорит здесь леди Макбет о своей «маленькой руке», в этом эпитете, вырвавшемся из ее уст, есть что-то трогательное и беспомощное.

¹² Изделие, произведение — *pièce of work*. Теми же словами говорит в пьесе о Пираме и Фисбе на своем ремесленном языке ткач Основа («Сон в летнюю ночь»). Языком ремесла говорили в ту эпоху и живописцы о произведениях искусства.

¹⁴ См. комментарии: Dover Wilson, *New Shakespeare*.

¹⁵ Доуден толковал: маршальский жезл от руки (поскольку ремарка «указывая на голову и плечи» является вставкой, сделанной в XVIII веке и принадлежащей Попу и Теобальду). Для целей нашего исследования это не имеет принципиального значения.

БЕЛИНСКИЙ О ШЕКСПИРЕ

В высказываниях Белинского о Шекспире сразу бросается в глаза скромность великого русского критика. Тут нет и тени «оригинальничания», стремления во всех случаях обязательно создать «свою» теорию и щегольнуть новаторством. Вместе с тем некоторые высказывания Белинского о Шекспире должны быть по праву названы открытиями, которым принадлежит почетное место в золотой книге мировой шекспировской критики. Сам о том не думая, Белинский был своеобразным и разносторонним шекспироведом. Эта грань творчества Белинского, однако, до сих пор остается крайне малоизученной. Сделать шаг в сторону этого изучения — такова цель настоящего очерка. Само собой разумеется, что наш очерк отнюдь не претендует на исчерпывающую полноту.

Белинский с самого начала своего литературного поприща указывал на реализм Шекспира. Более того: можно смело утверждать, что никто до Белинского так глубоко и разносторонне не рассмотрел всей проблемы реализма Шекспира в целом.

«Шекспир постиг не только *ад* и *небо*, но и *землю*; он — царь природы». Белинский говорит о нем цитатой: «С природой одною он жизнью дышал» («Литературные мечтания»). У Шиллера мы находим «сладкую тоску по небу и возвышенные мечтания о святом и великом жизни», у Байрона — «бешеные вопли души пресыщенной и все еще не сытой», у Шекспира — «тонкий анализ человека со всеми изгибами его души и сердца» (в той же статье). Земля, человек, природа, жизнь — вот, согласно

Белинскому, стихия Шекспира. Великий критик в той же статье говорит об «оригинальности и самоцветности персонажей» Шекспира. Вдумаемся в это замечательное определение. Ведь в самом деле лица, созданные Шекспиром, не рупоры автора, как у Шиллера, не романтизированные автопортреты, как у Байрона. Они ходят, говорят, действуют самостоятельно; они окрашены в собственные цвета — и Гамлет в своем «чернильном» плаще, и «огненный» Тибальт, и Джульетта — «белая голубка среди ворон»; они действительно самоцветны. Мы не знаем более подходящего эпитета.

В статье о «Гамлете» (1838) Белинский указывал на способность Шекспира «понимать предметы так, как они есть, отдельно от своей личности».

Классицизм ввел Шекспира в свой торжественный павильон, где не ходили, но шествовали, не говорили, но декламировали. С другой стороны, романтизм увидел в «великом барде» создателя каких-то причудливых и вещей легенд, существующих вне времени и пространства. Живя в эпоху, когда сильны были влияния и классицизма и романтизма, Белинский, смело шедший и в рассуждениях своих о Шекспире своим собственным путем, писал в той же статье: «Каждое лицо Шекспира есть живой образ, не имеющий в себе ничего отвлеченного».

На основании изучения текста можно показать исключительную простоту и естественность речей Гамлета. Много, что принимали за риторику и пышные украшения, оказалось, при более тщательном рассмотрении, поговорками, пословицами, идиомами живой разговорной речи той эпохи, покрывшимися «пылью веков» и потому как бы изменившими свой облик. Белинский, этот «ясновидец прекрасного», уже более ста лет тому назад писал о «простоте, естественности и этой действительности, которою отличается вся роль Гамлета и которой проникнуто каждое его слово, каждое положение». Белинский не располагал подробными текстологическими, бытовыми и прочими комментариями, из которых мог бы заключить, что Офелия отнюдь не какой-то отвлеченный образец «чистейшей красоты» или воплощение «идеала вечной женственности», как часто толковали этот образ и на страницах критики и на подмостках сцены во времена Белинского и после него, но лицо живое, «действительное», пользуясь термином Белинского. И все же, не располагая таким комментарием

и в те годы зная «Гамлета» главным образом по бледному, сглаживающему индивидуальности переводу Полевого, гениальный критик писал: «Если в действительной жизни мы не встретим Офелии, то потому, что одно и то же явление не повторяется дважды: а совсем не потому, чтобы это создание принадлежало к миру идеальному». Во многих своих высказываниях о Шекспире Белинский, как видим, на целое столетие опередил свое время.

Белинский, как известно, делил поэзию на два «отдела» — на идеальную и реальную: «поэт или пересоздает жизнь по собственному идеалу, или воспроизводит ее во всей ее наготе и истине» («О русской повести и повестях Гоголя»). Шекспир, согласно Белинскому, является одним из основоположников «реальной поэзии», которую Белинский считал «истинной и настоящей поэзией нашего времени». «Он был яркою зарею и торжественным рассветом эры нового истинного искусства», — писал Белинский о Шекспире.

И понятно поэтому, что знаменитые шекспировские контрасты, причудливую смесь трагического и комического Белинский объяснял не формальными соображениями, но близостью искусства Шекспира к жизни. «Вообще не должно забывать, — пишет он, — что элементы трагического и комического в поэзии смешиваются так же, как и в жизни, почему в драмах Шекспира вместе с героями являются шуты, чудаки и люди ограниченные» (статья о «Горе от ума», 1840). В разные периоды своего творчества и в разных статьях Белинский говорит о реализме Шекспира, о живой правде его искусства. Шекспир для него — «заря», «утренний рассвет», освещающий путь в будущее, где, как глубоко верил Белинский, должно было наступить окончательное торжество «реальной поэзии». И, конечно, тут нужно видеть основную причину постоянства чувств Белинского к Шекспиру.

В поэзии средневековья, по определению Белинского, царило «ложно-идеальное направление», которому нанес смертельный удар Сервантес. Еще раз напомним уже цитированное нами место (из статьи о повестях Гоголя), где Белинский говорит о том, что «Шекспир навсегда помирил и сочетал поэзию с действительной жизнью». На эту цитату необходимо обратить особое внимание, так как она очень точно определяет сущность творчества Шекспира. И когда среди театроведов, обсуждающих шекспиров-

ские постановки, возникают споры о «высоком» и «низком» у Шекспира; когда шекспироведы, поражаясь, с одной стороны, бесконечным разнообразием оттенков шекспировского текста, а, с другой, — огромным количеством «реалий», необходимых для тонкого понимания этого текста, сбиваются с пути и теряют представление о жанре разбираемых ими произведений, — разве иной раз не важно вспомнить замечательную формулу Белинского: «Шекспир помирил поэзию с жизнью».

Белинский, как мы видим, называл Шекспира «зареею нового искусства». Но он не только констатировал факт; он осуждал тех, кто пытался выдать Шекспира за поэта, обращенного к прошлому, поэта средних веков. Братья Шлегели, которые, по выражению Белинского, «искали поэзию только в католических и рыцарских преданиях средних веков», опирались на Шекспира «по странному противоречию», так как Шекспир «был не столько романтиком, сколько поэтом новейшего времени» (статья «Русская народная поэзия», 1841). Белинский прекрасно понимал, что стремление Шлегелей повернуть Шекспира к средневековью не было случайностью, но выражением общей программы, центральным пунктом которой было возвращение истории вспять к средневековью. «После Шиллера, — писал Белинский, — образовалась в Германии целая партия романтическая, представителями которой были братья Шлегели, Тик и Новалис. Это все были натуры более или менее даровитые, но без всякой искры гения, и они ухватились со всем жаром прозелитов за слабую сторону Шиллера, думая найти в ней все и хлопоча, сколько хватало их сил, о возобновлении в новом мире форм жизни средних веков» («Сочинения Александра Пушкина, Карамзинский период русской литературы», 1846). Как известно, и в наши дни имеются господа, — правда уж никак не «романтики», — которые «хлопочут, сколько хватает их сил, о возобновлении форм жизни средних веков». В частности, весьма многочисленны такие тенденции среди реакционно настроенных современных зарубежных шекспироведов. Проливая слезы умиления над средневековьем, они проклинаят науку, знание, мысль (все несчастье Гамлета, оказывается, заключалось в том, что он «слишком много думал») и стараются уверить читателей, что Шекспир на их стороне. При этом «доказательство» здесь опирается прежде всего на

исследование формы шекспировской драматургии. Нетрудно, конечно, установить в формальной стороне последней присутствие средневековых элементов. Однако ловкие фальсификаторы, подтасовывая факты, выдают родство внешних элементов за внутреннее тождество. Против этого как раз и предостерегал Белинский. «Если испанская и английская драма,— пишет он,— развилась из мистерии средних веков, как греческая из вакхических праздников, то все же нет ничего общего между этими мистериями и драмами Шекспира («Разделение поэзии на роды и виды»). Общее значение слова «литература», 1841).

Великий критик видел в Шекспире писателя нового времени — писателя, творчество которого было направлено не в прошлое, а в будущее. Еще раз напомним: Шекспир — «яркая заря и торжественный расцвет». И если Белинский считал Шекспира «поэтом старой веселой Англии», то это значит лишь то, что, согласно Белинскому, творчество Шекспира было близко народной почве. Напомним, что Фридрих Энгельс вспоминал Шекспира, глядя на сельский пейзаж провинциальной деревенской Англии*.

Если бы Белинский дожил до начала нашего века, с каким ожесточением обрушился бы он на «антишекспиристов», приписывавших авторство прославленных произведений не Вильяму Шекспиру из Стрэтфорда, а непременно какому-нибудь аристократу... «Аристократия таланта не есть аристократия общества,— писал Белинский.— Шекспир не на паркете приобрел свой мирообъемлющий взгляд на человеческую природу» («О критике и литературных мнениях «Московского наблюдателя», 1836).

«Шекспиру не хватало искусства», — заметил однажды в беседе Бен Джонсон. Представители классицизма постоянно повторяли это мнение: напомним Вольтера, который назвал Шекспира «пьяным дикарем», Сумарокова, который, хотя поместил Шекспира на Геликон и признав его «достойным славы», все же назвал его «непросвященным». Романтики, защищая Шекспира от классицистов, превозносили его «стихийность».

Белинский часто противопоставлял Шекспира представителям французского классицизма как писателя естест-

* Ф. Энгельс, Ландшафты (К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. II, стр. 59—60).

венного, — тем писателям, которых критик считал искусственными. Но «естественность» отнюдь не была для Белинского синонимом хаотичности, стихийности, бесформенности, как, например, для Полевого, который требовал от литературы, чтобы она «уравновесила душу с теплом, идею с формой, просветила *мрачную глубину* Шекспира (курсив наш. — М. М.) лучезарным изяществом Гомера».

Против этого как раз и возражал Белинский. «Отвергнув псевдоклассическую форму и чопорность, они (романтики. — М. М.) полагали романтизм в бесформенности и диком неистовстве, — писал Белинский. — *Дикость и мрачность* они провозгласили отличительным характером поэзии Шекспира, смешав с ними его глубину и бесконечность и не поняв, что формы шекспировых драм совсем не случайности, но обуславливаются идеею, которая в них воплотилась. Есть еще и теперь люди, которые Бетховена называют *диким*, добродушно не понимая, что дикость есть унижение, а не достоинство гения, и что энергия и глубокость совсем не то, что дикость (статья о «Горе от ума» Грибоедова, 1840; заметим мимоходом, что Белинский не раз сближает Шекспира с Бетховеном: в той же статье он называет Бетховена «Шекспиром музыки»).

Вместе с тем «глубокость» для Белинского отнюдь не исключала доступности. Более того: доступность, по его мнению, является непременным условием художественности. «Художественность, — писал Белинский, — доступна для людей всех сословий, всех состояний, если у них есть ум и чувство» («О критике и литературных мнениях «Московского наблюдателя»). «Приведите на представление шекспировой или шиллеровой драмы, — писал он в другом месте, — зрителя без всяких познаний, без всякого образования, но с природным умом и способностью принимать впечатления изящного; он, не зная истории, хорошо поймет, в чем дело; не понявши исторических лиц, прекрасно поймет человеческие лица» («Литературные мечтания»).

Одним из наиболее запутанных вопросов шекспироведения является вопрос о времени в драматических произведениях Шекспира. Как долго, например, длятся события, описанные в «Гамлете»? С первого взгляда срок происходящих в «Гамлете» событий измеряется двумя-тремя месяцами. Но, с другой стороны, если в начале

трагедии Призрак называет Гамлета «юношей», а Лаэрт говорит о любви Гамлета к Офелии, как о первой любви, «весенней фиалке», то в конце трагедии Гамлету, по словам могильщика, тридцать лет. У нас складывается впечатление, что перед нами проходит значительный период жизни человека, от студенческих лет до зрелого возраста. Внимательный читатель подлинника заметит, что сам стиль речей Гамлета становится иным к концу пьесы. Ср., например, его первый монолог — «О, если бы это слишком, слишком плотное тело!..» — который стремительно несется вперед и полон юношески пылкого гнева и возмущения, с обращенным к Лаэрту размеренным монологом перед поединком. Столь же с виду кратко время действия в «Макбете». Вместе с тем, вероятно, не случайна следующая деталь: в конце трагедии Макбет говорит о том, что путь его жизни покрыт увядшей, желтой листвой. Перед нами осень жизни того, кто в начале пьесы рисуется нам героем, исполненным сил. Воображение подсказывает нам, что если Макбет в первом действии человек с молодым лицом, то в конце трагедии на висках его серебрятся седые пряди. Следующие слова Белинского представляют исключительный интерес для работников театра: «Шекспир в ограниченном объеме драмы сосредотачивает всю жизнь исторического лица, — например, какого-нибудь Ричарда II, или важнейшее событие из жизни героя, которое в действительности могло совершиться только в несколько лет» («Стихотворения М. Лермонтова», 1841).

Прежде чем перейти к разбору знаменитой статьи Белинского о «Гамлете», являющейся, как мы уже напоминали читателю, единственной работой Белинского, целиком посвященной Шекспиру, познакомимся со взглядом великого критика на отдельные произведения Шекспира и отдельных шекспировских героев.

«Отелло» издавна толковали как трагедию ревности (исключения тут были весьма немногочисленны). В тишь да гладь «цивилизованного» венецианского общества врывается дикарь — «свирепый тигр» или «дитя природы», это безразлично, — и в припадке иступленной ревности душист свою несчастную жертву. Ревнивцем и играли Отелло в дни Белинского. «Вот умоляющие вопли кроткой и любящей Дездемоны мешаются с бешеными воплями ревнивого Отелло», — описывает Белинский спектакль

своего времени («Литературные мечтания»). Дездемона, по выражению Белинского, «невинно задушена ногтями африканского тигра» (статья о «Гамлете»). Белинский хвалил Мочалова за роль Отелло («Мочалов работал чудесно»), причем тут же писал о той подозрительности, которую особенно подчеркивал у Отелло Мочалов. «Его черное лицо спокойно, но это спокойствие обманчиво: при малейшей тени человека, промелькнувшего мимо него, оно готово вспыхнуть подозрением и гневом» (в той же статье). Без тени осуждения смотрел Белинский на неистовство Мочалова и переживал происходящее на сцене: «Оцепенев от ужаса, едва дыша, смотрели мы, как африканский тигр душил подушкой Дездемону» (в той же статье). Белинский полностью не разрешил проблемы «Отелло». В конце концов он как будто признал за великой трагедией лишь историческое значение. «В образованном человеке нашего времени, — писал Белинский («Сочинения Александра Пушкина», 1846), — шекспиров Отелло может возбуждать сильный интерес, но с тем, однакож, условием, что эта трагедия есть картина того варварского времени, в котором жил Шекспир и в которое муж считался полновластным господином своей жены». Но дальше, в той же статье, вновь возвращаясь к «Отелло» и сравнивая трагедию Шекспира с пушкинской «Полтавой», Белинский пишет: «Кроткая, робкая Дездемона беззаветно отдалась старому воину, суровому мавру — великому Отелло» (подчеркнуто нами. — М. М.). На эпитет «великий» в отношении к Отелло следует обратить особое внимание. Он встречался и раньше у Белинского. Так, например, в статье о «Гамлете», рассказывая об игре Мочалова в роли Отелло, Белинский писал: «Мы видели перед собою Отелло, великого Отелло, душу могучую и глубокую, душу, которой и блаженство, и страдание появляются в размерах громадных, беспредельных... Великий Отелло засверкал молниями и заговорил бурями... Странное заблуждение великого Отелло». Заметим, что все толкования, сводящие «Отелло» исключительно к трагедии ревности, неизбежно снижают образ венецианского мавра. Ревнивец от природы, задушивший собственную жену, неизбежно рисуется несколько «...узколобым» существом, к которому уж никак не подходит эпитет «великий». Белинский (как, повидимому, и Мочалов), подчеркивая величие Отелло и глубину его ду-

ши, — тем самым уже отступал от «традиционного» толкования.

Самое глубокое высказывание Белинского относится к основному содержанию драмы. «Какая идея Шекспира «Отелло», — спрашивал Белинский — и отвечал: — Идея ревности на следствия обманутой любви и оскорбленной веры в любовь и достоинство женщины» (статья о «Горе от ума»). Эти слова об «оскорбленной вере» замечательны.

Советский театр решительно отверг толкование образа Отелло, как ревнивца «от природы». Существуют две основных интерпретации этой трагедии на советской сцене. Остужев особенно подчеркивал в своем исполнении тему обманутого доверия, Хорава — тему поруганной веры в идеал человека. «Это великая трагедия человека, верившего в человека всеми силами своей великой души и обманувшегося в своей вере», — писала о Хораве-Отелло театральная критика («Советская Украина» от 22 июля 1939 г.). «Хорава играет в Отелло гибель веры в человека» («Советское искусство» от 20 июня 1947 г.).

Белинский писал, что Шекспир «представил в Макбете человека, сделавшегося злодеем по слабости характера, а не по влечению ко злу, а в леди Макбет — злодейку по чувству» («Литературные мечтания»). Мысли, здесь высказанные, встречались в шекспировской литературе и до Белинского. И все же эти слова еще раз свидетельствуют о проницательности Белинского, зоркости его критического глаза. В самом деле, Макбет не Ричард, который, по собственным словам, уже в самом начале пьесы «решил стать злодеем». Макбет оказывается жертвой тщеславия и тех мрачных влияний, которые воплощены в образах трех вестных сестер. Леди Макбет не «четвертая ведьма», как называл ее кто-то из комментаторов. Напомним, что, потрясенная происшедшим, она при всех падает в обморок (конечно, непритворный, так как этим обмороком она могла лишь навлечь на себя подозрения). «Все благоухания Аравии не придадут сладости этой маленькой руке!» — говорит в сцене сомнабулизма эта хрупкая женщина. Она мечтала увидеть страстно любимого ею мужа королем. «Ты будешь тем, чем тебе обещано быть!» — в восторге восклицает она, прочитав его письмо. Она уже видит «золотой круг» на его челе.

«Злодейка по чувству» — какое замечательное определение!

Подобно Пушкину, Белинский понял многосторонность образа Шейлока («Многообъемлющее, чем Шейлок», — писал Белинский в статье «О русской повести и повестях Гоголя»). В статье о «Гамлете» Белинский упоминает: «...роль Шейлока, которая вся проникнута глубокою мировой мыслью и нередко становится дыбом волосы зрителя от ужаса».

Сходное понимание эволюции шекспировского образа находим у Белинского. «Ричард II, — пишет он, — возбуждает в нас к себе неприятное чувство своими поступками. Но вот двоюродный брат его, Болинброк, похищает у него корону — и, недостойный в счастье, является великим в злополучии. Он входит в сознание величия своего положения — и мудрые речи, полные высоких мыслей, бурным потоком льются из его уст, а действия обнаруживают высокую душу. Вы уже не просто уважаете его — вы удивляетесь ему, вы уже не просто жалеете о нем — вы сострадаете ему. Ничтожный в счастье, великий в несчастье — он герой в ваших глазах» («Разделение поэзии на роды и виды»). Так намечал Белинский существеннейшую для шекспироведения тему внутреннего роста шекспировских персонажей в ходе действия. В хронике «Генрих IV», по мнению Белинского, Шекспир показал, «как в великой натуре человека величие проглядывает сквозь самый разврат, как умеет он отрешаться от грязи порока и выходить из нее чистым, когда придет час его» («Русская народная поэзия»). Таким образом, Белинский центральной фигурой хроники считал принца Гарри, а не Фальстафа. Он увидал в знаменитой хронике прежде всего нравственную идею. Вместе с тем эта идея ничего не имела общего с пуританской моралью. «Тут есть идея, — писал Белинский о «Генрихе IV», — и идея великая; тут заключается важный урок для сухих моралистов, которые судят по внешности о нравственности человека» (в той же статье).

К самым замечательным высказываниям Белинского о Шекспире относится его характеристика Джульетты. Даже и сейчас в основе трагедии большинство зарубежных шекспироведов видят произвол слепого и безжалостного рока. Белинский идет совершенно иным путем. Прежде всего у него возникает мысль об эпохе, породившей

«Ромео и Джульетту». Грубая действительность и «небесный» идеал, по мнению Белинского, существовали тогда отдельно, и рыцарь, «находя жену, терял идеальное, бесплотное, ангелоподобное существо». Во всем противоположно средним векам чувство Джульетты, которая принадлежит, по терминологии Белинского, к «новейшему периоду человечества». Вот что говорит Белинский о Джульетте: «Юлия Шекспира обладает всеми романтическими элементами; любовь была религиею и мистикою ее девственного сердца, встреча с родною ей душою была великим и торжественным актом ее души, вдруг сознавшей себя и возросшей до действительности, а между тем это существо — не облачное, не туманное, все земное, да, земное, но насквозь проникнутое небесным. Романтическое искусство переносило землю на небо, его стремление было вечно туда, по ту сторону действительности и жизни; наше новейшее искусство переносит небо на землю и земное просветляет небесным» (там же). Итак, Шекспир в «Ромео и Джульетте» свел небо на землю. «Религиею и мистикою сердца» стала земная любовь. И недаром Белинский от «Ромео и Джульетты» Шекспира (которого, напомним, он называл «яркою зарею и торжественным рассветом эры нового, истинного искусства» и которого он причислял к основоположникам «реальной поэзии») переходит к «новейшей поэзии», являющейся, по его определению, «поэзией действительности, поэзией жизни» (там же).

«Что губит Ромео и Юлию? — спрашивает Белинский и отвечает: — Не злодейство, не коварство людей, а разве глупость и ничтожество их» («Разделение поэзии на роды и виды»). Итак, не слепой рок, но среда, — ее консервативность, ее ограниченность и косность, сказали бы мы теперь, — вот причина гибели веронских возлюбленных. Так, идея судьбы у Шекспира впервые получила здесь материалистическое истолкование. Русскому театру предстояло в работе над «Ромео и Джульеттой» пройти еще длинный путь, чтобы подняться до высоты открытия Белинского.

Впоследствии Белинский снова вернулся к «Ромео и Джульетте» («Сочинения Александра Пушкина», 1846). «Пафос шекспировской драмы «Ромео и Джульетты», — писал Белинский, — составляет идея любви... Это пафос любви, потому что в лирических монологах Ромео и Джульетты видно не одно только любованье друг другом,

но и торжественное, гордое, исполненное упоения признание любви как божественного чувства. В тех монологах Ромео и Джульетты, когда их любви начало угрожать несчастье, бурным потоком изливается энергия раздраженного чувства, вдруг встретившего препятствие своему вольному и широкому разливу». Замечательное предупреждение актерам, которые в ролях веронских возлюбленных так часто занимаются именно «любованием друг другом» и проходят мимо «торжественного и гордого» пафоса любви. И как верно расслышал Белинский ноту борьбы и протеста в этой «энергии раздраженного чувства»!

Чрезвычайно интересны слова Белинского о том, что в «Буре», «Цимбелине» и «Двенадцатой ночи» «героем является сама жизнь» («Разделение поэзии на роды и виды»). Как известно, вокруг последних пьес Шекспира, к которым относятся «Буря» и «Цимбелин», идет сейчас борьба мнений. Эти пьесы как бы венчают все здание творчества Шекспира, и истолкование их приобретает поэтому особое значение. Согласно учению реакционного лагеря в зарубежном шекспироведении, «Буря» — последняя пьеса Шекспира — знаменует собой уход от жизни либо в мистицизм, либо в абстрактную фантастику. Прямо противоположно этим попыткам навязать великому реалисту Ренессанса черты глубоко чуждого ему мирозерцания. Содержание пьес Шекспира: сама жизнь является героем «Бури», «Цимбелина», «Двенадцатой ночи». Конечно, Белинский не думал отрицать все значение фантастики в «Буре». «Чудные образы Проспера, Миранды, Ариэля — образы воздушные, сотканные из ночных туманов, облитые пурпуром зари, осеребренные лучом месяца», — писал Белинский («О русской повести и повестях Гоголя»). Заметьте упоминания о туманах, пурпуре зари, месяце. В отличие от тех шекспироведов, которые видят в «Буре» мертвенное, печальное увядание, Белинский сразу почувствовал в «Буре» присутствие светлой, весенней, утренней природы. Фантастику Шекспира, как видно из этой цитаты, Белинский выводил из красок и образов, созданных природой.

И, наконец, следующий, казалось бы незаметный, факт. Сонеты Шекспира, как известно, долгое время не получали признания со стороны не только английской, но и вообще европейской критики. Так, например, один из корифеев английского шекспироведения XVIII века, Стивенс

считал их смесью аффектации и бессмыслицы. Белинский причислил их к «богатейшей сокровищнице лирической поэзии» («Разделение поэзии на роды и виды»).

Переходим к «Гамлету». Помимо основной статьи, высказывания о характере героя великой трагедии встречаются и в других работах Белинского. В «Литературных мечтаниях» читаем о «бедном Гамлете с замыслом гиганта и волей ребенка, который на каждом шагу падает под тяжестью подвига, предпринятого не по силам...» Нетрудно здесь узнать точку зрения Гете, столь образно им выраженную в «Вильгельме Мейстере»: «В драгоценную вазу, предназначенную для нежных цветов, посадили дуб, корни дуба разрослись, и ваза разбилась». В другом месте Белинский писал: «Гамлет не трус, но внутренняя, созерцательная натура создана не для бурь жизни, не для борьбы с пороком и наказания преступления, а между тем судьба зовет его на этот подвиг...» («Разделение поэзии на роды и виды»). В другом месте («Сочинения Александра Пушкина») Белинский пишет, что Гамлет «робеет предстоящего подвига... и только говорит, вместо того чтобы делать, в своей позорной нерешительности. Но если слаба его воля, то душа его столько же велика, сколько и чиста». На первый взгляд это близко к гетевской формуле о «слабости воли при сознании долга». И все же глубоко неправильно было бы сводить понимание Белинским «Гамлета» к точке зрения Гете.

Внимательно еще раз перечтем знаменитую статью Белинского о «Гамлете» и — Мочалове» и мы без труда обнаружим, что Белинский здесь расходится с концепцией Гете. Впрочем, сам Белинский говорит об этом: «Итак, слабость воли при сознании долга — вот идея этого гигантского создания Шекспира», — идея, впервые высказанная Гете в его «Вильгельме Мейстере» и теперь сделавшаяся каким-то общим местом, которое всякий повторяет по-своему. Но Гамлет выходит из своей борьбы, то есть побеждает слабость своей воли, следовательно эта *слабость воли есть не основная идея, но только проявление другой, более общей и более глубокой идеи* (курсив наш. — М. М.) — идеи распада вследствие сомнения, которое, в свою очередь, есть следствие выхода из естественного сознания». Итак, согласно Белинскому, «слабость» Гамлета — результат не субъективной его конституции, но выражение чего-то более *общего*; иными слова-

ми, тут нужно искать объективных, а не субъективных причин. Более того, Белинский в этой статье прямо говорит, что «от природы Гамлет — человек сильный».

Согласно Белинскому, для того чтобы от «младенческой бессознательной гармонии», от «естественного сознания» перейти к «мужественной сознательной гармонии», человек должен пережить период распада, дисгармонии. «Человек уже не удовлетворяется естественным сознанием и простым чувством: он хочет знать; а так как до удовлетворительного знания ему должно перейти через тысячи заблуждений, нужно бороться с самим собою, то он и падает». Гамлет и находится в этом состоянии «юношеской дисгармонии». Белинский, однако, идет дальше.

Нам кажется, что недостаточно оценены следующие многозначительные слова Белинского в статье о «Гамлете». Говоря о переходе от младенческой к зрелой гармонии через период распада, Белинский добавляет: «Это непреложный закон как для человека, так и для человечества». Итак, сформулированный Белинским закон приложим, по его мнению, не только к индивидууму, но и к обществу (так, и в более поздней статье о «Горе от ума» Белинский говорит о «мужественном возрасте человечества»).

Исходя из брошенного Белинским намека, нетрудно создать следующую картину. Гамлет противостоит другим персонажам пьесы (невзирая на возраст, в том числе и старому Полонию), как существам, находящимся в «естественном состоянии». Сам же он переживает «дисгармонию» и «распадение». В этом слабость Гамлета. Но это «распадение» является вместе с тем шагом к «мужественной сознательной гармонии». По замечательному выражению Белинского, «Гамлет велик и силен в своей слабости».

Эпоха Шекспира дает этому множество примеров. Какой-нибудь молодой человек, покинув родную «старинную» патриархальную среду, отправлялся учиться в университет. Здесь знакомился он с вольнодумными кружками, дружил с учеными студентами, как Гамлет с Горацио, читал такие, например, книги, как «Утопия» Томаса Мора. Вернувшись в свой родной дом, он приходил в ужас от всего окружающего. Мир действительно начинал казаться ему «заросшим плевелами садом». Сам он переживал

глубокие страдания: старые верования его были разрушены, а как приступить к претворению в жизнь тех идеалов, которые смутно носились перед ним, он не знал и не мог знать.

«В самом деле, посмотрите, — пишет Белинский о Гамлете, — что привело его в такую ужасную дисгармонию, ввергло в такую мучительную борьбу с самим собою? Несообразность действительности с его идеалом жизни — вот что!»

В статье о «Герое нашего времени» Белинский вспоминает Гамлета, «этот поэтический апотеоз рефлексии», и цитирует из монолога «Быть или не быть» по переводу Полевого:

Так робкими всегда творит нас совесть,
Так яркий в нас решимости румянец
Под тению тускнеет размышленья...

Читая слова: «Так робкими всегда творит нас совесть», Белинский понимал, что здесь дело идет о рефлексии, хотя и не знал подлинника, где сказано: «Так всех нас в трусов превращает conscience». Последнее слово здесь не означает *совесть*. У нас его переводили и «размышление» (Лозинский) и «мысль» (Пастернак). Английский шекспировед Грэнвилль-Баркер недавно высказал предположение, что это слово здесь означает «привычку смотреть на себя и оценивать свои поступки как бы со стороны»; иными словами, здесь — если принять это весьма правдоподобное предположение — как раз имеется в виду то, что Белинский называл *рефлексией*.

Или еще пример. Читая фразу в переводе Полевого: «Так яркий в нас решимости румянец», Белинский понимал, что «от природы Гамлет человек сильный», понимал это гораздо лучше тех шекспироведов, которые, видя написанный в подлиннике черным по белому эпитет — «природный цвет решимости», продолжают говорить о природной слабости Гамлета.

Особенно замечательно то, что Белинский воспринял образ Гамлета, так сказать, динамически, а не статически. Мы уже наблюдали это в высказанной великим критиком краткой, но проникновенной характеристике короля Ричарда II. По Белинскому, «Гамлет выходит из своей борьбы, т. е. побеждает слабость своей воли».

К сцене, предшествующей поединку, Белинский делает следующий комментарий: «Гамлет уже не слаб». Белинский не процитировал и даже, вероятно, не знал слов подлинника, которые так красноречиво подтверждают справедливость его концепции: во втором акте Гамлет говорит о своей «слабости», в четвертом — о том, что у него есть «сила и воля». Концепция Белинского — во всяком случае в том виде, в каком она изложена в его знаменитой статье о «Гамлете», — глубоко отлична от толкования Гете.

События, описанные в шекспировской трагедии и скрытые под маской чужеземных имен и названий, в действительности происходят в елизаветинской Англии. И какой же это королевский замок, где королева говорит о «наших пастухах», дочь сенешаля собирает полевые цветы у самого замка, а сын владельца учится в университете и дружит с бедным студентом. В сущности перед нами — аристократический провинциальный замок эпохи Шекспира и типичная для той эпохи *история молодого человека*. Но замечательно, что Шекспир показывает не только «распадение» своего героя, то есть потерю им веры в те нормы, которыми продолжает жить окружающая его среда, но, как глубоко почувствовал Белинский, и обретение им новой мужественной силы. Вот почему со времени статьи Белинского, сумевшего впервые почувствовать динамику образа Гамлета, старый и, пользуясь шекспировским эпитетом, «покрытый плесенью» вопрос о том, слабый или сильный человек Гамлет, получил совершенно иное решение. Да, слабый в начале трагедии, но сильный в ее конце.

«Говоря о характерах лиц,— писал Белинский в статье о «Гамлете», — мы имели в виду показать — простоту, естественность и действительность содержания и хода драмы, образующей собою целый отдельный мир действительной жизни».

Никто до Белинского так глубоко не оценил *простоту и естественность* Шекспира и *действительность* содержания, то есть реализм его творчества. Никто до Белинского не умел так ясно видеть в произведениях Шекспира галерею живых портретов, а также «игру взаимных отношений и интересов всех лиц». И никто до него так ясно не рассмотрел все богатство содержания шекспировского творчества. «Обыкновенно ссылаются на

Шекспира и особенно на Гете, — писал Белинский, — как на представителей свободного, чистого искусства, но это одно из самых неудачных указаний. Что Шекспир величайший творческий гений, поэт по преимуществу, в этом нет никакого сомнения, но те плохо понимают его, кто из-за его поэзии не видят богатого содержания, неистощимого рудника уроков и фактов для психолога, философа, историка, государственного деятеля и т. д. Шекспир все передает через поэзию, но передаваемое им далеко от того, чтобы принадлежать одной поэзии» («Взгляд на русскую литературу 1847 года»).

В наши дни, когда вокруг Шекспира идет ожесточенная идейная борьба, высказывания Белинского о Шекспире приобретают особое значение. Зарубежное реакционное шекспироведение всех мастей и оттенков силится представить великого драматурга далеким от жизни, погруженным в себя мечтателем. Шекспир, творец живых образов, изображается поэтом, рисовавшим пестрые, холодные, бездушные узоры. Прямо противоположны всем этим уродливым искажениям высказывания Белинского о реализме Шекспира. Для одних современных английских и американских шекспироведов созданные Шекспиром лица — проекция внутренних качеств самого автора, например Просперо — «контролирующий разум» Шекспира, Ариэль — его поэтический гений, Калибан — тема ненависти в его душе (см. C. Wilson Knight, *The Crown of Life*, Oxford, 1947), а каждое произведение в целом — субъективное зеркало (наперекор словам Гамлета о назначении искусства быть «зеркалом перед природой»). Для других эти лица лишь пятна в общем узоре произведения.

Созданные Шекспиром лица для Белинского — живые образы, многосторонние, меняющиеся в ходе действия, неповторимые в своей самобытности, обладающие «самоцветностью». Живя в эпоху, когда язык Шекспира еще был сравнительно мало изучен и когда изучение английских местных диалектов, сохранивших странные слова и идиомы еще не доказало близости языка Шекспира к разговорной речи его времени, когда, наоборот, Шекспир казался писателем по преимуществу риторическим, как бы парившим над землею, — Белинский впервые заговорил о *простоте* и *естественности* Шекспира. В отличие от многих защитников теории «ин-

туитивного» искусства, ссылающихся на «неуча» Шекспира, он справедливо видел в великом уроженце Стрэтфорда человека образованного.

Театры в Англии и Америке за последние годы часто ставят пьесы Шекспира в современных костюмах. Они ставят его пьесы также в костюмах Реставрации, а также в костюмах XVIII и XIX веков. Еще накануне войны в стрэтфордском Мемориальном театре был показан спектакль «Укрощение строптивой», в котором персонажи были одеты в костюмы разных эпох. За всеми этими тенденциями скрыто отрицание связи творчества Шекспира с эпохой, это творчество породившей. Произведения Шекспира рассматриваются как бы вне времени и пространства. Реакционные зарубежные шекспироведы — например, Теодор Спенсер в США — считают, что «гармоническое средневековое сознание» было разрушено Коперником в области космологии, Монтенем — в области психологии, Беконом — в области философии. Шекспир, один из последних поэтов «гармоничного средневекового сознания», будто бы призывал вернуться к «утраченной гармонии». Не приходится доказывать, что эта глубоко реакционная точка зрения отрицает положительное значение Ренессанса, который, как мы знаем, был «величайший прогрессивный переворот, пережитый до того человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов»... * Это было время, когда «внешнему и внутреннему взору человека открылся бесконечно более широкий горизонт» **. Белинский, как мы видели, резко возражал тем, кто старался повернуть Шекспира лицом в прошлое. Творчество великого драматурга и поэта Ренессанса было для него «зарейю нового искусства».

Обратимся к «Буре», этой последней пьесе Шекспира, которая особенно часто подвергается всевозможным искажениям в современном буржуазном шекспироведении. Его представители утверждают, что Шекспир творил как бы с закрытыми глазами, создавая из себя проекции своего духа, нашедшие отражения в образах «Бури». Еще дальше пошел Колин Стилл в своей книге «Мистерия Шекспира» (Colin Still, Shakespeare's Mystery Play, London, 1921), в «дополненном и исправленном (?)»

* К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XIV, стр. 476.

** Там же, т. XVI, ч. 1, стр. 61.

издании вышедшей под заглавием «Вечная тема» («Timeless theme», London, 1936). В одной из зарубежных книг прямо предлагается следующая схема: Просперо — бог, Ариэль — ангел, Калибан — дьявол, Фердинанд — спасенная душа, блуждающие по острову вельможи — души в чистилище и т. д. Не приходится доказывать, что во всех этих искажениях фантастические образы Шекспира приобретают мистический колорит. Наоборот, для Белинского они были реалистичны, как и все творчество Шекспира: сказочное для него порождено природой — «пурпуром зари», «ночным туманом», «серебром месяца».

Мы цитировали ряд замечательных высказываний Белинского об отдельных пьесах Шекспира. Но только тогда, когда будет создана история мировой театральной критики, до конца будет оценена гениальная статья Белинского о «Гамлете», в которой театральная критика и литературная критика нашли совершенный синтез. Белинский в этой статье рассматривает драматическое произведение в неразрывном единстве со сценическим искусством (характерно само заглавие статьи, объединяющее драматургию и театр, — «Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета»). Белинский начинает с подробного анализа трагедии. Этот анализ, как известно, оказал значительное влияние на многих русских исполнителей роли Гамлета и до сих пор остается замечательной «режиссерской экспликацией». С другой стороны, в игре Мочалова Белинский оценил не только ее эмоциональность, но и познавательное ее значение: «он бросил в глаза наши новый свет на это создание Шекспира». Известное толкование Гете, видевшего в «Гамлете» трагедию человека, на хрупкие плечи которого легла непосильная ноша, было преодолено Белинским. В корне слабости Гамлета он видел объективную причину и приблизился к рассмотрению этой причины в историческом плане. Он понял, что Гамлет в ходе действия побеждает свою слабость и выходит из трагедии другим человеком, чем вошел в нее. Для эпохи Белинского, привыкшей рассматривать образы Шекспира статически, это было открытием огромного значения. Не меньшим открытием было указание на роль ансамбля в произведениях Шекспира. Статья Белинского о «Гамлете» была первой имеющей мировое значение работой о Шекспире на русском

языке. Известное предисловие Карамзина к его переводу «Юлия Цезаря» явилось лишь эскизом, а высказывания Пушкина о Шекспире, при всей их глубине, остались лишь фрагментами, как отдельные драгоценные камни несобранного ожерелья. Слова Белинского о Шекспире еще долго будут вдохновлять и литературоведов, и театральных критиков, и работников театра, и школьников, впервые знакомящихся с произведениями Шекспира. И люди разных профессий и возрастов еще не раз перечтут живые строки, написанные гениальным основоположником русской шекспировской критики.

А. Н. ОСТРОВСКИЙ— ПЕРЕВОДЧИК ШЕКСПИРА

Мы не задаемся целью полностью осветить еще совершенно неисследованную сторону творчества великого русского драматурга: переводы Островского. Мы хотим лишь наметить пути, ведущие к ее исследованию. Для разрешения этой задачи мы ограничились анализом одного из многочисленных переводов Островского, а именно — «Усмирения своенравной» Шекспира. Мы пользовались текстом, напечатанным в «Полном собрании сочинений А. Н. Островского»*, а затем сличили его со сделанной Островским позднейшей редакцией перевода**. Островский-переводчик все еще остается величиной, незаметной рядом с гигантом — Островским-драматургом, который любим миллионами советских зрителей и который постепенно, но верно прокладывает себе путь к мировому признанию. А между тем изучение Островского-переводчика даже в самых общих чертах, несомненно, представляет исключительный интерес как с точки зрения общей теории художественного перевода драматических произведений, так и для специальной науки об Островском, прежде всего исследующей метод его художественного творчества.

Казалось бы, «встреча» Островского с Шекспиром не должна была пройти незаметно, и перевод шекспировской комедии таким писателем и знатоком театра, как

* СПб., изд. Мартынова, 1886.

** Н. В. Гербель, Полное собрание сочинений Вильяма Шекспира, СПб, 1899.

Островский, должен был бы прочно удержаться на нашей сцене. Однако этого не случилось: «Усмирение своенравной» Островского уступило место «Усмирению строптивой» Гнедича, и изучаемый нами интереснейший перевод оказался позабытым нашим театром. Как объяснить эту неудачу?

Согласно широко распространенному мнению, перевод тем ближе к оригиналу, чем пассивней переводчик. Считают, что переводчик должен создать копию оригинала, точно воспроизводя его детали и стилистические особенности. Один из английских исследователей, занимающихся теорией перевода, сравнивает переводчиков не со звездами, но с планетами, которые блещут лишь отраженным светом. Согласно этой точке зрения, переводчик не должен обладать слишком ярко выраженной художественной индивидуальностью, которая неизбежно вступает в борьбу с подлинником и отвлекает переводчика в сторону субъективного вымысла. Такая точка зрения в значительной степени справедлива, когда мы имеем дело с переводом научного трактата. Но история художественного перевода доказывает иное. Только те переводы, которые «отходили» от буквального копирования, оказывались живыми произведениями и достигали подлинного внутреннего сходства с оригиналом. История художественного перевода подтверждает следующий закон: чтобы приблизиться к подлиннику, нужно отойти от него. Разве великий русский переводчик Жуковский не открыл русскому читателю красоты английской романтической баллады, не показал читателю подлинного Вальтера Скотта-поэта?

А между тем переводы Жуковского далеки от точности «копировщика». В 1828 году Вронченко добросовестно и относительно «точно» перевел «Гамлета». В 1837 году вышел гораздо более вольный перевод Полевого. Работа Вронченко прошла бесследно для русского театра. По переводу Полевого играл Гамлета наш великий актер Мочалов. Этим переводом пользовались, комбинируя его с другими текстами, Иванов-Козельский и Мамонт Дальский. Несмотря на многочисленные недостатки, часто граничащие с небрежностью, вольность импровизаций и недопустимые упрощения, перевод Полевого в чем-то действительно передает живое дыхание великой трагедии Шекспира. Читая Пиквикский клуб»

Диккенса в вольной передаче Иринарха Введенского, мы смеемся от души, восхищаемся перлами подлинного английского юмора и даже готовы простить Введенскому его невозможную «отсебятину». Тот же читатель зевает от скуки, знакомясь с некоторыми позднейшими попытками «уточнить» Диккенса. Разве Т. Л. Щепкина-Куперник не воссоздала на русском языке настоящего Ростана, хотя она и переводила его очень вольно? А в наши дни блестящий мастер поэтического перевода С. Я. Маршак воссоздает с вольной творческой смелостью английские народные баллады, стихи Бернса, Блейка и других английских поэтов.

Мы, конечно, не отрицаем ценности и точного дословного перевода. В частности, давно назрела необходимость создания подстрочного перевода пьес Шекспира; но это уже относится к области научного перевода. Мы же здесь говорим о переводе художественном. С. Я. Маршак однажды сравнил художественный перевод с творчеством портретиста. Продолжая это сравнение, добавим: чтобы уловить сходство, художнику нужно отойти от модели на известное расстояние. Величина этого расстояния зависит от особенностей модели. Логически ясная, как математическое уравнение, фраза Свифта, автора «Путешествий Гулливера», или спокойно «инвентаризирующая» факты проза Дефо, автора «Робинзона Крузо», допускают, вероятно, очень «точную» передачу. Рожденная из духа импровизации причудливая, в особенности в моменты юмористических описаний, речь Диккенса требует и от переводчика такой же причудливой юмористической фантазии. Эмоциональный язык Шекспира, писавшего для сцены, воздействует не только глубиной мысли и яркостью метафор, но и разнообразием интонаций. Подчас в передаче этих интонаций и заключается основная задача переводчика. Тут требуются совсем иное «расстояние» и другой угол зрения, нежели при переводе Свифта или Дефо.

Островский, переводя «Усмирение своенравной», конечно, не «копировал» оригинал. В деталях перевода много своеобразия, изобретательности, творчества подлинного «портретиста». Детали этого перевода как раз и представляют особенный интерес.

Но в целом все же чувствуется какая-то скованность автора перевода. Он словно боится дать волю своему

могучему творческому вымыслу, который, раз вырвавшись на свободу, быть может, унес бы автора уже на слишком большое расстояние от модели и превратил бы перевод в переделку, точнее — в новое, самостоятельное произведение. Одним словом, Островский мог бы оказаться в положении Шекспира, комедия которого, как известно, появилась в результате переделки чужой пьесы неизвестного автора.

Поясним на примере. В конце комедии Петруччио говорит у Шекспира: «Так как я в выигрыше, то пожелаю вам доброй ночи». Островский переводит:

Затем покойной ночи. Наше взяло.

Это «наше взяло» великолепно! В нем весь Петруччио, каким видел его Островский. Это — яркий, сочный штрих, чудесно передающий *интонацию* Петруччио.

Английская критика, как и английский театр, исстари привыкли смотреть на эту раннюю комедию Шекспира как на развлекательный фарс, то есть прежде всего — как на комедию положений. Впервые Ленский и Барнай в роли Петруччио, Г. Н. Федотова в роли Катарины и, наконец, в наши дни А. Д. Попов в своей интереснейшей постановке комедии на сцене московского Центрального театра Красной Армии раскрыли богатство данных Шекспиром характеристик. Как видно из приведенного примера, Островский держал в руке резец, которым, конечно, сумел бы рельефно выделить характеры. Если бы он пошел по этому пути, он также по-своему раскрыл бы подлинник, — и не столько, вероятно, в смысле его философской глубины, сколько в отношении жизненности образов этой ранней комедии Шекспира, в общем несомненно реалистической, хотя и созданной под влиянием внешне красочной итальянской литературной комедии, а отчасти и под влиянием «комедии дель арте» (бродячие исполнители которой побывали во времена Шекспира в Англии).

Но Островский остановился на полпути.

В этой комедии Шекспира имеются лишь намеки на индивидуализацию речи действующих лиц. Островский, конечно, мог бы развить эти намеки и углубить реалистичность комедии. Он этого не сделал и передал всего лишь несколькими смутными чертами намеки на

индивидуализацию речи, имеющиеся в оригинале. Например, энергичный ритм некоторых сжатых фраз Петруччио соответствует характеру этого героя:

Вот дело в чем, отец: весь свет и ты —
Вы, говоря о ней, все только лгали.
Вот сердится, а это только хитросты!
Она не сердится, она — что голубь...

В иных репликах старика Гремιο как бы слышится скрипучий, старческий голос: «Синьор Петручьо, вы не сердитесь...» «Назад, прыгун! За стариком сытее...» Но все это — лишь более или менее мимолетные штрихи. Островский, как сказали мы, остановился на полдороге.

Но есть и другая причина, объясняющая скромный успех этого перевода. Для нашего театра издавна представление о «костюмной комедии» было связано с легкой и живой французской комедией. Медлительный, неспешный, плавный ритм «Усмирения своенравной» в переводе Островского противоречит этому представлению. Значит ли это, что Островскому был чужд темперамент Шекспира? Отнюдь нет. Наоборот, в этом отношении перевод Островского *очень близок* к подлиннику. Если трагедии Шекспира (в особенности «Гамлет») стремительны по ритму, то комедии его подчас тяжеловесны, даже громоздки: не следует забывать, что это не французские и не итальянские, но английские комедии. На нашей же сцене и до сего дня трагедии Шекспира обычно слишком медлительны по ритму, а комедии, наоборот, «облегчены» (взять хотя бы в качестве примера превосходный, но слишком «легкий» для Шекспира спектакль «Много шума из ничего» в театре им. Вахтангова).

В комедиях Шекспира персонажи не только «действуют», но любят и «себя показать и на других посмотреть», а главное — они не только *действуют*, но и *говорят*. Островский, переводя Шекспира, был здесь в своей стихии. Богатый разнообразный язык его перевода сродни языку Шекспира. В этом *сила* перевода Островского, которая, однако — по указанной нами причине, — *может показаться слабостью*. Переводу Островского театр предпочел перевод Гнедича — более «динамичный», но зато и менее богатый словом, «облегченный».

Мы называли ритм перевода Островского неспешным, медлительным. Но это не значит, что перевод растянут. В отличие от большинства шекспировских переводов до-революционного времени, которые обычно значительно длиннее подлинника (например, перевод «Отелло» Вейнберга на целый акт длиннее подлинника), перевод Островского отличается строгой экономностью. Более того, он — за незначительными отступлениями — является эквилинеарным переводом (т. е. количество строк в переводе соответствует количеству строк в подлиннике). Это видно из следующей таблицы, сопоставляющей отдельные монологи и реплики «Пролога» и первого действия «Усмещения своенравной» в оригинале и в подлиннике:

<i>Сцена и номера строк</i>	<i>Подлинник</i>		<i>Перевод</i>
	<i>Количество строк</i>		<i>Количество строк</i>
Прол.	16—21	6	6
»	34—41	8	8
»	44—68	25	25
»	89—99	11	11
»	102—138	37	37
Прол. 2-я сц.	30—48	19	19
»	70—77	8	8
»	93—98	6	6
I д. 1-я сц.	1—24	24	26
»	25—40	16	17
»	41—46	6	6
»	152—162	11	10
»	181—188	8	8
»	202—213	12	12
I д. 2-я сц.	50—58	9	9
»	65—76	12	12
»	84—98	10	9
»	119—130	12	12
»	202—214	13	13

Итак, за несколькими исключениями, количество строк в подлиннике и количество строк в переводе совпадают (интересно, что при несовпадении перевод в *двух* случаях *длиннее* оригинала, а в *двух* случаях — *короче*). Это, конечно, не случайное явление, но принцип, которому сознательно следовал переводчик.

Принцип эквилинеарности часто вызывает резкие возражения. Указывают, что английские слова *короче*

русских, и поэтому равнострочный перевод неизбежно калечит русский синтаксис, неотделим от искусственного построения, уродливой сжатости фраз. Перевод Островского блестяще опровергает подобные утверждения. Речь его, как указывали мы, течет неспешно и плавно. Этой речи дышится свободно. Она не затянута в узкий корсет. Каким же образом достигает этого Островский?

Во-первых, придерживаясь эквилинеарности в отношении количества строк, он в смысловом отношении не всегда переводит строку в строку. Арифметика эквилинеарности нужна ему прежде всего как средство для достижения главной цели: максимальной экономии слов, которая так прекрасно сочетается в его переводе с богатством языка. Во-вторых, Островский замечательно умеет использовать гибкость синтаксиса русской речи. Обороты его перевода удобопроизносимы, то есть театральны, а вместе с тем — и лаконичны. В этом отношении перевод Островского заслуживает тщательного изучения и может служить образцом для переводчиков.

Переводя комедию размером подлинника, то есть белым стихом (нерифмованным пятистопным ямбом), Островский приблизил этот стих к разговорной речи. В этом отношении стих перевода напоминает произведение Шекспира, относящиеся к его творческой зрелости; в пору создания «Укрощения строптивой» стих Шекспира был еще близок к малоподвижному стиху Марло с цезурой на второй стопе и небольшим количеством переносов. В переводе цезура — более вольная, чем в подлиннике, и переносов у Островского больше. О соотношении переносов в переводе и в подлиннике дает представление следующая таблица. Мы сопоставляем ряд монологов и реплик из «Пролога» и первого действия. Для упрощения подсчета под «переносом» мы понимаем такой стих, который не оканчивается знаком препинания.

<i>Подлинник</i>		<i>Количество переносов</i>	<i>Перевод</i>
<i>Сцена и номера строк</i>			
Прол. 1-я сц.	16—52	1	1
»	26—29	0	1
»	44—68	2	6
»	69—71	0	1
»	72—76	0	1
»	80—99	2	1

<i>Подлинник</i> <i>Сцена и номера строк</i>		<i>Количество</i> <i>переносов</i>	<i>Перевод</i>
Прол. 1-я сц.	101—138	9	9
2-я сц.	30—48	2	6
»	51—55	1	2
Акт. I сц. 2-я	1—24	10	9
»	25—40	3	5
»	41—46	1	2
»	48—54	3	4
Акт. I сц. 2-я	84—93	2	1
»	119—130	0	4
»	133—139	2	3

В знаменитом последнем монологе Катарины (V, 2, 137—180) получаем отношение 5 : 8. Итак, на сорок три переноса в подлиннике имеем шестьдесят четыре переноса в переводе. О характере переносов в переводе дают представление следующие примеры:

Мой синьор. Я тоже
Согласен с вами; даже очень рад,
Что вы решились мудрости сладчайшей
Всей сладостью насытиться; однако
Остережемся.

Эти переносы иногда очень вольны, например:

Риторику пускайте в разговоры
Обыкновенные.

или, например:

Если
Вы так затронуты любовью.

или:

Чует
Душа моя, Гортензью...

Но не одним ритмом стиха перевод приближается к гибкости разговорной речи. Таков весь стиль перевода. И в этом отношении Островский близок к зрелой манере Шекспира. Лишь постепенно подходил Шекспир к великой простоте произведений своей творческой зрелости (хотя и в них, конечно, сохранился элемент риторики). С другой стороны, и в ранних произведениях Шекспира есть непосредственная, чисто шекспировская простота.

Она-то и была особенно дорога и близка Островскому, и она замечательно передана в его переводе. Риторика поэзии Ренессанса, «громоподобная фраза» английских последователей Сенеки, декламационная напыщенность и словесные украшения были совершенно чужды Островскому. Ограничимся одним весьма типичным примером. У Шекспира Петруччио говорит Катарине: «Неужели сойка драгоценней жаворонка оттого, что перья ее прекрасней?» Островский переводит:

Ужель сорока жаворонка лучше
Лишь оттого, что перьями пестрее?

Эта замена пышного слова «драгоценней» обычным «лучше» весьма характерна. Но это, конечно, не «искажение» Шекспира. Струя живой речи всегда ощутима у Шекспира, даже в наиболее словесно приукрашенных местах, — даже, например, в нарочито декламационном монологе о Гекубе актера («Гамлет»), «махающего мечом картонным». Островский бережно очистил эту струю живой речи от того, что было для него, как для художника, и — как он полагал — для театра его эпохи посторонней примесью.

При жизни Шекспира его не считали «темным» — и даже *трудным* писателем с точки зрения языка его никто не назвал. Шекспир писал для театра, куда широко был открыт вход зрителям из народа, Современники говорят о доходчивости пьес Шекспира.

Язык Шекспира — не только литературный, но и живой, разговорный, язык эпохи. Шекспир насытил свои произведения идиомами, поговорками, пословицами. Его метафоры и сравнения широко отразили детали окружавшей его действительности — пестрой, многообразной, непрестанной, изменяющейся жизни. Шекспира стали комментировать почти через сто лет после его смерти. И Островский, если тексты его не будут своевременно освещены исчерпывающим комментарием, может оказаться в отношении многих мест его произведений «темным» писателем.

Островский увидел Шекспира глазами его современников: для Островского Шекспир — широко доступный писатель. И эту доступность, эту доходчивость Островский великолепно передал в своем переводе. В приведенном нами примере Островский заменил слово «сойка» словом «сорока». В Англии много соек, и сойка часто упоминает-

ся в английской литературе. У нас же это сравнительно редкая птица, и куда обычной само слово «сорока». На месте Островского Шекспир поступил бы точно так же. Лорд в «Прологе» к комедии рассказывает о том, что лягавый Серебро отличился «у угла живой изгороди». Живая изгородь — обычная деталь английского, но не русского пейзажа. Островский переводит: «в углу у тына...» Лорд приказывает жечь «душистое дерево» в той комнате, куда отнесут Слая. В Англии XVI века в комнатах часто жгли дерево, дым которого имел приятный запах, и эта деталь была вполне понятна; но в XIX веке она потребовала бы комментария. Островский, заменяя предмет более для его времени обычным, переводит: «Смолой пахучей надушите в спальне». «Не угодно ли вашей чести выпить кружку сэка?» (Сэком назывался род сладкого заграничного хереса.) «Вам не угодно ль сладкого вина?» — переводит Островский. Можно бы привести длинный список подобных примеров.

Как же нужно переводить: «живая изгородь» или «тын» (имеем в виду, конечно, эти слова в данном контексте), «душистое дерево» или «смола», «сэк» или «сладкое вино»? Вопрос этот — один из основных вопросов художественного перевода — все еще остается нерешенным. Нерешенность этого вопроса делит переводчиков художественных произведений — в особенности таких произведений, которые были созданы в отдаленные от нас эпохи, — на два лагеря. Представители одного лагеря настаивают на точном воссоздании деталей описываемого в подлиннике быта, на сохранении наименований предметов этого быта. Замена таких наименований, утверждают представители этого лагеря, названиями более или менее соответствующих предметов нашего собственного быта легко может привести в подлинник посторонние ассоциации и исказить его. Представители другого лагеря настаивают на устранении из подлинника всего того, что мешает его доступности для нашего современного читателя или зрителя.

«Твид» — название шотландской шерстяной материи, пропитанной овечьим салом и прекрасно сохраняющей тепло. «Он был одет в куртку из твида», — переведет один переводчик. «Он был одет в теплую шерстяную куртку», — переведет другой. «Аква вита», которую пили в Англии времен Шекспира, — приблизительно то же

самое, что наша водка. «Он выпил маленький стакан аква вита», — переведет один переводчик. «Он опрокинул рюмку водки», — переведет другой. С одной стороны, мы имеем переводы, которые высоко ценятся знатоками и особенно нравятся тем, которые знают иностранный язык и читали переведенное произведение в подлиннике. С другой стороны — переводы, доступные широкому читателю и зрителю. Не приходится доказывать, к которому из двух лагерей принадлежал Островский.

В сущности это относится не только к переводным произведениям, но и к самостоятельным произведениям, описывающим чужеземные страны, в особенности жизнь чужеземных стран в отдаленные от нас эпохи. В отдельные моменты, касаясь, например, предметов иноземного обихода, одежды и проч., автор становится переводчиком. Перед той же задачей, что и Островский, стоял и Шекспир и разрешал ее точно так же, как и Островский. Разница только в том, что Шекспир занимал более крайнюю позицию. Мы встречаем у него «леди Капулет» и «леди Монтэю» вместо «синьоры Капулетти» и «синьоры Монтеки»; римляне и греки носят елизаветинские камзолы и шляпы; Хирон в «Тите Андронике» щеголяет со шпагой на боку, а Клеопатра приглашает Чармиану «играть в бильярд». Конечно, Шекспир следовал здесь общей для театра его времени традиции, которой так возмущался Бен Джонсон. Эта традиция ведет свое начало от средневекового искусства, лишенного, если можно так выразиться, чувства истории; но в эпоху Шекспира она поддерживалась драматургами сознательно в интересах максимальной доступности пьес.

«Анахронизмы» Шекспира не являются доказательством его невежества. Вполне, например, возможно предположить, что Шекспир знал древнегреческое название игры, в которую играли Клеопатра и Чармиана, но заменил его более доступным для зрителя словом. Шекспир безусловно знал из старинной хроники Саксона Грамматика и повести Бельфоре, что дядя Гамлета вручает двум сопровождающим Гамлета придворным (у Шекспира — Розенкранцу и Гильденстерну) деревянные дощечки с вырезанными на них письменами. Но археологическая деталь не нужна была Шекспиру, и он заменил деревянные дощечки обычным письмом. В представлении зрителей театра «Глобус» война была неразрывно связана с

пушечной пальбой. Пушки упоминаются у Шекспира в «Короле Джонe», в «Макбете», хотя он знал из «Хроники» Голиншеда, не только прочитанной, но изученной им, что артиллерия получила распространение лишь в XV веке.

Шекспир облакал свои пьесы в одежду современной ему Англии для большей их доступности, доходчивости.

Островский облек свой перевод в сходные с шекспировскими, но русские одежды. В «Усмирении своенравной» мы находим целый ряд слов, которые принято называть «руссизмами»: «денежка», «десятский», «сотский», «тысяцкий», «ребята», «добрая закуска», «парень», «кафтан», «мужик», «видели аль нет?», «Катя», «Катенька» (вместо Кэт), «сам-друг», «краса-девица». Можно возражать против многих из этих «руссизмов», но цель Островского вполне ясна. Его перевод не является зеркалом, отражающим все детали подлинника. Разрабатывая эти детали, он поступал так, как поступил бы Шекспир, если бы писал свою комедию на русском языке.

«Произведения Шекспира, — пишет известный историк английской литературы Уолтер Ролей, — исключительно богаты фрагментами народной литературы — как бы осколками целого мира народных баллад, повестей и пословиц. В этом отношении он выделяется даже среди своих современников... Из одних только комедий можно бы извлечь богатое собрание пословиц». Стиль поговорок великолепно передан Островским, хотя он, щедрый на «руссизмы» в отношении отдельных слов, скуп в употреблении *русских* пословиц и поговорок. Он склонен скорее воспроизвести *английскую* поговорку, сохранив ее народный колорит. Гремие говорит, обращаясь к Гортензио (переводим буквально): «Их любовь не так велика, Гортензио, чтобы нам не дуть на ногти и не перебороть ее постом. Наш пирог не допечен с обеих сторон» (то есть: «...женская любовь, Гортензио, уж не такая великая вещь, чтобы нельзя было избавиться от нее терпением и воздержанием. Дело наше не вышло»). Островский, по видимому, неверно понял это трудное место. Но мы не это имеем в виду (у кого из переводчиков не встречаются такие ошибки!). Интересен самый метод перевода: сохраняя образ английского идиома, Островский придает этому идиому русский колорит: «Любовь наша не так горяча, Гортензио, чтоб нам дуть на пальцы. Попостимся. Пирог не доспел еще с обеих сторон» (заметьте — характерно

«доспел»). «Честное слово, как говорится, невелик выбор между гнилыми яблоками», — говорит Гортензио у Шекспира. «Оно, конечно, что за выбор между гнилыми яблоками», — переводит Островский (заметьте характерный оборот, благодаря которому фраза звучит, как народная пословица: «Оно, конечно, что за выбор...») «Хозяин, теперь не время бранить вас: бранью любви не изгонишь из сердца», — говорит Транио, обращаясь к Люченцио. Островский переводит:

Синьор, бранить бы вас теперь, да поздно:
Любви не выбранишь из сердца...

Исключительный интерес представляет перевод каламбуров, которыми, как известно, чрезвычайно богаты комедийные диалоги Шекспира. В замке лорда между Слаем и пажем происходит следующий разговор по поводу приехавших актеров. «Пускай играют! — говорит Слай. — Что такое комедия — рождественское плясание или *проделки паяца?*» — «Нет, добрый мой лорд. Это более приятная материя». — «Как! Материя *для домашнего хозяйства?*» Островский переводит: «Пускай играют. Что это, рождественский фарс или *скоморошество?*» — «Нет, их материя повеселее». — «Какая же матерья, *скатерть*, что ли?»

Когда Баптиста предлагает женихам ухаживать за Катариной, Гремю возмущается: не ухаживать за ней, а возить ее в тележке, как преступницу. Вся «соль» тут в каламбуре, в сходстве английских слов, означающих «ухаживать» и «возить на тележке». Островский находит выход из положения:

Ухаживать? ее бы — уходить!

Баптиста спрашивает Гортензио: «Значит, ты не можешь заставить ее (Катарину) обучиться играть на лютне?» — «Нет, потому что она сломала лютню об меня», — отвечает Гортензио. Здесь каламбур на двойном значении английского слова — обучать и ломать. Островский переводит:

Баптиста

Вы, значит, с лютней толку не добились?

Гортензио

Она добила лютню об меня.

Слуга Кертис говорит Грумио, что тот все «ловит кроликов» (то есть плутует). Грумио отвечает, что он действительно простудился. Тут игра на слове «схватить» (кролика, простуду). Казалось бы, непереводаемое место. Однако Островский его переводит, и переводит блестяще: «Ох ты, продувной!» — «Да, меня продуло не на шутку». Переводчикам Шекспира принесет пользу внимательное изучение этой работы Островского. Если бы все переводчики были такими же мастерами слова, каким был Островский, в некоторых переводах Шекспира не мелькало бы так часто беспомощное примечание: «Непереводимая игра слов».

Приводя примеры перевода каламбуров, мы встретились со случаем неточного понимания подлинника. При переводе такого трудного автора, как Шекспир, эти ошибки неизбежны. Как известно, даже комментаторы Шекспира расходятся в понимании многих мест из текста. Не забудем также, что в трудном деле воссоздания Шекспира на русском языке переводчики эпохи Островского буквально «вспахивали целину». Достаточно сказать, что Островский был только третьим по времени переводчиком данной комедии Шекспира на русский язык и первым, создавшим ее стихотворный перевод (в 1843 г. вышел прозаический перевод Кетчера под заглавием «Укрощение строптивой»; в 1849 г. в «Сыне отечества» был напечатан очень слабый анонимный прозаический перевод комедии под заглавием «Образумленная злая жена»). Прямых ошибок — не намеренных отклонений — в переводе Островского (если мы сами не ошибаемся) очень немного, и мы бы не останавливались на этом вопросе, если бы две ошибки не представляли до некоторой степени общего интереса.

Как мы видели, Островский, тонкий ценитель образности языка и, повидимому, не только русского, склонен был сохранить общий рисунок заключенного в английском идиоме образа. Он обнаружил здесь чрезвычайно бережное отношение к оригиналу. Поэтому понятен следующий случай, когда Островский принял фигуральное иносказание за живой образ. Катарина жалуется на свою судьбу и на то предпочтение, которое отдает отец Бьянке. Она говорит: «Как! Вы не выносите меня? Да, теперь я вижу, что она ваше сокровище, ей надо мужа. Я же должна

танцевать босой на ее свадьбе и благодаря вашей любви к ней водить обезьян в аду». Островский переводит:

Вы ненавидите меня, я вижy:
Она сокроище; ей надо мужа.
А мне босой плясать у ней на свадьбе.
Из-за нее мне нянчить обезьян.

Островскому рисуется Катарина с обезьяной в руках. Пока Бьянка будет нянчить своих детей, Катарине, которую никто замуж не берет, придется за неимением лучшего нянчить обезьян — таков, повидимому, подтекст этих слов в переводе. Иной постановщик на основании этих слов может внести в спектакль обезьянку, которую будет нянчить обездоленная Катарина. Между тем водить обезьян в аду — просто «вымерший образ», старинный английский идиом, означающий: «сидеть в старых девках».

Вторая ошибка заслуживает внимания потому, что она постоянно повторялась и, к сожалению, продолжает повторяться нашими переводчиками. Островский во всех случаях переводит слово джентльмен как дворянин. Между тем это слово уже в эпоху Шекспира имело гораздо более широкое значение и соответствовало русскому дореволюционному — барин, господин. «Баптиста — богатый падуанский дворянин», — переводит Островский. По нашему мнению, естественней предположить, что Баптиста принадлежит к богатому именитому бюргерству. Точно так же и Винченцио не «старый дворянин из Пизы». Несомненно, дворянином является Петруччио, возможно и Гортензио. Но в целом мы, повидимому, имеем дело с буржуазной средой.

При переводе художественного произведения на другой язык подлинник, проходя через сознание переводчика, неизбежно видоизменяется и, с одной стороны, приобретает что-то новое, с другой — теряет. Характер этих «потерь» определяет творческий облик переводчика. У Островского эти «потери» ложатся по двум основным линиям. Иллюстрируем примерами:

Подлинник

Петруччио

Будет ругаться, я ей скажу,
Что она поет сладко, как

соловей;

Перевод

Петруччио

Ругаться станет — я скажу на
это,

Что распевает точно соловей;

Подлинник
Петруччио

Нахмурится, скажу, что она вы-
глядит такой же ясной,
Как утренние розы, только что
омытые росой;
Будет молчать и не захочет ска-
зать ни слова,
Я похваляю ее разговорчивость
И скажу, что красноречие ее
убедительно;
Попросит убратся вон, поблаго-
дарю,
Как будто она попросила меня
остаться с ней на неделю;
Откажется выйти за меня, попро-
шу назначить день
Для оглашения и венчанья.
Но вот идет. Петруччио, говори!

Перевод
Петруччио

Нахмурится — а я скажу, что
взоры
Ее нежнее розы под росой.
А замолчит — тогда хвалить
я стану
За разговорчивость ее: скажу
ей,
Что красноречие ее прелестно;
Попросит вон — начну благо-
дарить,
Как будто на неделю остав-
ляет;
Откажет — день я попрошу на-
значить
Для оглашенья в церкви и
венчанья.
Ну, вот идет. Петруччо, гово-
ри!

Как видим, перевод здесь очень близок к подлиннику, как, впрочем, и весь перевод Островского (мы даже упрекнули великого драматурга в чрезмерном, несколько робком, бережном отношении к подлиннику). Но есть здесь весьма характерные потери: вместо «утренних роз» у Шекспира, у Островского — просто «розы», вместо «омытые росой», просто «под росой». Изысканный образ, столь типичный для утонченной поэзии Ренессанса, упрощен Островским, которому были чужды витиеватые стилистические украшения. Вряд ли Островский хорошо перевел бы «Венеру и Адониса» Шекспира или его сонеты. Но когда у Шекспира встречаются не изысканные поэтические образы в стиле петраркистов или «эвфуиста» Лили, а поэтические образы, заимствованные уроженцем Стрэтфорда непосредственно у действительности, — не садовые, но полевые цветы, — Островский не только полностью воссоздает картину, но порой добавляет краски и от себя. В своем последнем монологе Катарина сравнивает гнев жены Гортензио, *уродующий* ее красоту, с «морозами, поражающими луга».

Твой гнев *мрачит* красу твою, как холод
Мрачит луга...—

переводит автор «Снегурочки».

Перейдем к следующему примеру. Транио говорит, обращаясь к Люченцио:

Подлинник

Т р а н и о

Мі pardonate, добрый мой хо-
зяин.

Я имею те же склонности, что
и вы;

Я рад, что не изменил своему
намерению

Собирать (как пчела) сладость
сладостной философии

Только вот, добрый хозяин,

Всегда мы будем восхищаться

Добродетелью и моральным уче-
нием,

Не будем, прошу вас, ни стои-
ками, ни (бесчувственными)

бревнами.

Но посвятим себя сдержанности
Аристотеля

И не будем отвергать Овидия.

Опровергайте логику в беседах с
вашими знакомыми

И практикуйте риторику в обыч-
ной речи.

Используйте музыку и поэзию,
чтобы они оживляли вас;

Что же касается математики и
метафизики,

Занимайтесь ими, насколько смо-
жете переварить.

Нет прибыли там, где нет удо-
вольствия.

Одним словом, сударь, изучайте
то, что больше всего любите.

Перевод

Т р а н и о

Мі pardonate, мой синьор.

Я тоже

Согласен с вами; даже очень
рад,

Что вы решились мудрости
сладчайшей

Всей сладостью насытиться;
однако

Остережемся, добрый мой
синьор,

Чтоб, нравственную мудрость
изучая,

Не сделаться из стойков —
столбами,

Чтоб, Аристотелю вполне от-
давшись,

Овидия проклятью не предать.

О логике с друзьями рассуж-
дайте,

Риторику пускайте в разговоры

Обыкновенные. Одушевляйте

Поэзией и музыкой себя,

А метафизикой — без принуж-
дения;

И математикой вы занимай-
тесь;

Что неприятно, то и не полезно.

Ну, словом, нужно веселей
учиться*.

* У Островского здесь лишняя строка (см. выше таблицу количества строк в подлиннике и переводе). К концу этого монолога Островский отступает от принципа эквилинеарности.

Шекспировский Транио очень умен. Но все же это суждение может показаться несколько неожиданным в устах слуги. Дело в том, что отдельные монологи и сентенции Шекспира как бы приобретают самостоятельное значение, так сказать, выходят за пределы *конкретного* образа данного действующего лица. Эти монологи и сентенции можно назвать абстрактными. Философски-абстрактный элемент в творчестве Шекспира был, повидимому, чужд Островскому. Этот монолог Островский переводит местами не то что вольно, но небрежно («И математикой вы занимаетесь»), что случается с ним вообще очень редко. И что характерно, шекспировские сентенции теряют афористическое звучание. «Изучайте то, что больше всего любите» — философский афоризм. Он передан весьма упрощенно: «нужно веселей учиться». Во второй редакции перевода Островский внес превосходное исправление: «Тому учитесь, что по сердцу вам».

Лучше всего удаются Островскому те места, где образы Шекспира напоминают картины мастеров нидерландской школы. Превосходен, например, по сочности красок следующий монолог, в котором старик Гремιο рассказывает о своих богатствах:

Вы знаете, во-первых, дом, снабженный
Серебряной и золотой посудой
Для умывания рук ее прекрасных,
Обит обоями из тирских тканей;
Набиты кронами ларцы из кости,
А в кипарисных сундуках ковры,
Наряды, пологи, белье, завесы
И с жемчугом турецкие подушки,
Шитье венецианцев золотое
И медная посуда — все, что нужно
Для дома и хозяйства; да на мызе
Коров молочных сотня, да по стойлам
Быков сто двадцать жирных...

Можно двояко воспринимать комедии Шекспира — и при этом облик их автора в обоих случаях соответствует восприятию произведений. Можно видеть Шекспира — «нежного лебедя Эйвона»: он в блестящем кружке молодого графа Саутгемптона, среди картин итальянских мастеров... Можно увидеть его и в толпе лондонских горожан, среди домов — скромных снаружи, но внутри полных (как дом старого Гремιο) серебряной и золотой посудой, ларцами из кости, набитыми кронами, бельем и

всякой утварью... Таверна — неподалеку от рынка, где торгуют рыбой и жирным мясом; Шекспир входит в эту таверну, где, в засаленной и залитой вином бархатной куртке, за огромной кружкой хереса сидит преважно «фламандский пьяница» (как называют сэра Джона Фальстафа в «Веселых виндзорских кумушках»)... Конечно, такой Шекспир гораздо ближе Островскому, чем первый.

Как уже указывалось выше, мы располагаем двумя редакциями текста. Первая — более ранняя*, и вторая — более поздняя, опубликованная после смерти драматурга**, отличаются друг от друга деталями. Островский пересмотрел свой перевод и внес исправления. Этих исправлений не так уж много, большинство их приходится на начало комедии. Но они представляют, на наш взгляд, значительный интерес; они показывают, как Островский отделывал написанный им текст. Они также лишний раз красноречиво свидетельствуют о художественной совести Островского. Великий драматург, свободный от сомнений, возвращается к законченной работе и пересматривает ее.

Сличим разночтения двух редакций, условно обозначив их римскими цифрами I и II. Нумерация страниц соответствует вышеуказанным изданиям Мартынова и Гербея.

«Не беспокойтесь, лорд» (I, 3). Обращение «лорд» звучит плохо: по-английски говорят «мой лорд», сокращенно «милорд». Островский исправляет: «Не беспокойтесь, сударь» (II, 470). «Ужасна смерть; подобие же гнусно» (I, 3). В подлиннике — «Мрачная смерть, как гнусно и отвратительно твое подобие!» Островский уточняет, приближая перевод к подлиннику: «О смерть, подобие твое так гадко!» (II, 471). «Нищий наш, проснувшись, я думаю себя-то не узнает?» (I, 3). «Себя-то не узнает?» — это неясно (себя-то не узнает, а других, значит, узнает?). Островский вносит ясность: «Нищий наш, проснувшись, пожалуй, и себя узнать не сможет?» (II, 471).

Берите ж и ведите шутку тоньше;
Снесите тихо в лучший мой покой (I, 3).

* Полное собрание сочинений Островского, СПб, изд. Мартынова, 1886.

** Н. В. Гербель, Полное собрание сочинений Вильяма Шекспира, т. I, СПб, 1899.

Островский усматривает и здесь неясность: «Берите ж» (кого, что?), «снесите» (кого, что?). Он вносит ясность, даже жертвуя ради этого во второй строке пятистопным размером и заменяя его шестистопным:

Прodelайте же эту шутку тоньше;
Его снесите тихо в лучший мой покой (II, 471).

«Слай — не одетый» (I, 7). Явная ошибка в переводе: Островский понял слова «в халате» в значении «дезабилье». Он исправляет ошибку: «Слай — в роскошном халате» (II, 472). «Взгляните, лорд» (I, 8). Как сказано выше, обращение «лорд» невозможно. Островский исправляет: «Взгляните, вот...» (II, 472). «А это дочь хозяйки кабачка» (I, 10) исправлено в соответствии с подлинником: «А это девушка из кабачка» (II, 473). «А как звать то их?» (I, 10) — исправлено, повидимому, для большей ясности: «А как звать ее?» (II, 473). «И праздному веселью отдаваться» (II, 1,) — изменено в сторону приближений к подлиннику: «Настроить ум на радость и веселье» (II, 473). Во второй редакции вставлено пропущенное в первой редакции искаженное Слаем слово: коверкая язык, он произносит «комонти» вместо «комеди» (комедия). Островский переводит: «Что такое «пиреса?» («пиреса» вместо «пиеса», II, 473). «Раз в жизни молоды. Пусть будет то, что будет» (I, 12); эта шестистопная строфа, вероятно с целью сохранения метра «белого стиха», заменена пятистопной: «Мы молоды раз в жизни. Будь что будет» (II, 473). «Богач из первых в мире» (I, 12) — исправлено по подлиннику: «Купец из первых в мире» (II, 474). Выражение «воспитанник Флоренции» (I, 13) показалось Островскому, очевидно, — нехорошо звучащим по-русски (можно ли быть «воспитанником города», например «воспитанником Москвы?»). Островский превосходно исправляет: «Флоренции питомец» (II, 474). «Не сделаться из стойков — столбами» (I, 13) — столь же неудачно изменено на «ни стать ни стойками, ни столбами» (II, 474).

О логике с друзьями рассуждайте,
Риторику пускайте в разговоры
Обыкновенные (I, 13), —

неясно в общем контексте перевода. Точное значение подлинника: «Замените логику общением с людьми и учи-

тесь риторике на обыкновенных разговорах». Смысл подлинника далеко не ясен с первого взгляда. Это одно из тех «каверзных» мест, которые так часто встречаются у Шекспира. Хотя Островский, переводя «Усмирение свое-
нравной», и обращался за помощью к актеру Ватсону, прекрасно знавшему английский язык, но даже при знании английского языка, даже при наличии шекспировских «лексиконов» без специального навыка в чтении текста Шекспира трудно точно «раскрыть» это место подлинника. Островский так и не раскрыл его, но внес во вторую редакцию больше ясности (с точки зрения общего контекста перевода):

Не угнетайте логикой друзей,
В простые разговоры не пускайте
Риторики прикрас (II, 474).

Неясно, какой глагол подразумевается в первом из следующих двух стихов:

А метафизикой — без принужденья;
И математикой вы занимаетесь (I, 13).

Островский вносит ясность:

А метафизикой вы занимаетесь
И математикой без принужденья (II, 474).

Интересно следующее исправление:

И вот, пока стоял я беззаботно,
Над беззаботностью всю силу страсти
Узнал (I, 17).

Островский не только приближает перевод к подлиннику, но и выделяет основное по значению слово:

И вот, пока стоял я, праздно глядя,
Узнал я, как из праздности родится
Любовь (II, 475).

Основное по значению слово «любовь», а не «узнал». То же самое и в следующем примере:

Спасай меня: спасать меня ты хочешь (I, 17).
И помогай: ты хочешь помогать (II, 474).

Основное по значению слово «помогать», а не «хочешь».

Вот и подлец! Ты где же, шельма, был? (I, 20).

«Подлец» — слишком «сильное» слово, и Островский изменяет эту строку: «Вот и мошенник здесь! Ну, где ж ты был?» (II, 476).

Следующий пример показывает, как Островский вносил ясность в текст своего перевода:

Будь ты гадка, как рыцаря Флорентья
Любезная, летами, как Сивилла,
И как Сократова Ксантиппа зла
И даже хуже — это не изменит
Моих намерений, и пусть суровей
Адриатического моря будет... (I, 24).

Можно на слух, то есть со сцены, принять слово «любезная» за прилагательное. Сивилла, оказывается, «любезная летами». Адриатическое море «сердитое» (бурное), а не «суровое» — эпитет, который подходит скорее к северным морям:

То будь она, как рыцаря Флорентья
Любезная противна, как Сивилла,
Стара, будь злей Сократовой Ксантиппы,
Как волны Адриатики, сердита... (II, 477).

В первой редакции встречается слово «пастор» с ударением на последнем слоге (I, 57). Либо желание отделаться от этого ударения, либо, возможно, то соображение, что в Италии нет пасторов (пастор — священнослужитель протестантской церкви), заставило Островского заменить это слово словами «священник» и «поп» (II, 488). «Или ракушка — гадость, мерзость, дрянь!» (II, 77). В слове «ракушка» сомнительной правильности ударение на втором слоге. Островский исправляет, перенося ударение на первый слог:

Иль ракушка: фи, гадость, мерзость, дрянь! (II, 495).

Типично исправление в последнем монологе Катарины: «Сурова, зла и непокорна воле» (I, 103). Чьей воле — непонятно. Островский вносит ясность: «Сурова, зла и непокорна *мужу*» (II, 503).

Итак, Островский вернулся к своему переводу, еще раз сравнил его с подлинником и внес в него исправления, стремясь к еще большей точности, ясности.

Подведем некоторые итоги. Островский, как сказали

мы, не отошел от подлинника на нужное расстояние, как бы искусственно сдержав поток могучего своего дарования. Конечно, он не был «копировщиком»; он творил, как творит каждый настоящий переводчик художественного произведения; но в целом чувствуется не просто бережное, но какое-то робкое отношение к подлиннику. Быть может, здесь сказался и пиетет перед Шекспиром, имя которого для Островского было синонимом совершенства. «Сразу-то Шекспиром не сделаешься», — говорил Островский.

Скромный успех перевода Островского также объясняется, как это ни кажется странным на первый взгляд, его сходством с подлинником в отношении медлительного и несколько тяжеловесного ритма, столь отличного от более эффектного, живого и легкого ритма французской комедии положений.

«Усмирение своенравной» является одной из первых попыток эквилинейрного перевода Шекспира на русский язык. Замечательно, что у Островского эквилинейрность не ведет к нарочитой сжатости русской речи. «Усмирение своенравной» является, таким образом, наглядным примером высокого мастерства Островского в отношении экономии словесного материала. Часто прибегая к переносам и к вольной цезуре, Островский приблизил «белый стих» к разговорной речи. Он выделил в языке Шекспира элемент живой речи, отбросив характерные для Шекспира, в особенности для ранних его произведений, изысканные стилистические украшения. Островский сумел передать первоначальную доступность шекспировского текста. В интересах доступности своего перевода он часто заменяет упоминаемые Шекспиром предметы предметами из обихода русской жизни. Островский облек свой перевод в русскую одежду, его текст изобилует «русизмами». Но при этом Островский стремится сохранить образы английских идиомов, он относится к образности чужого языка чрезвычайно бережно.

Мастерски переводит Островский шекспировские каламбуры. Неизбежные при переводе художественного произведения потери ложатся у Островского по двум основным линиям. Типичные для «высокого» Ренессанса изысканные и утонченные поэтические образы — по существу своему условные стилистические украшения — упрощены Островским; только там, где поэтический образ Шекспира

непосредственно отражает действительность (например, картину сельского ландшафта), перевод становится поэтичным. Упрощенными оказываются в переводе и философско-абстрактные сентенции и монологи. Чуждым оказался Островскому и риторический элемент в творчестве Шекспира. Наконец, как видели мы, особенно ярко и сочно воссоздан был Островским «фламандский» колорит комедии Шекспира. Работа Островского над исправлением своего перевода является поучительным примером для переводчиков.

Рассмотрение переводов Островского, как видно из настоящего очерка, представляет несомненный интерес и для изучения поэтики самого Островского. В частности, было бы чрезвычайно интересно исследовать отступления Островского от подлинника в других его переводах — и не только характерные ошибки и «потери», но, так сказать, принципиальные отступления. Одно такое отступление мы находим в «Усмирении своенравной». Охотник говорит лорду, что слуги сыграют свои роли с таким «усердием», что Слай им поверит. В подлиннике в этих словах нет ни той трудности в отношении языка, которая допускала бы возможность ошибки, ни стилистических прикрас или декламационной риторики, как нет в них и абстрактной сентенциозности. Но само понятие «усердия» в приложении к искусству лицедейства было, повидимому, чуждо Островскому. И он заменил «усердие» только что сказанным лордом словом «скромность». Вместо того чтобы перевести:

Милорд, поверьте, мы сыграем роли
С таким усердием, что он поверит...

Островский перевел:

Милорд, поверьте, мы сыграем роли
С такую скромностью, что он поверит...

И дальше: лорд хвалит актера за роль, которая, по словам лорда, была «должным образом подогнана и естественно исполнена». По мысли Шекспира, актер должен относиться с усердием к своему делу; стремясь к естественности в лицедействе, — цель которого «держат зерка-

ло перед природой», как говорит Гамлет, — актер должен «подгонять» свое исполнение к образу, точно так же, как приноравливать «действие к слову, слово к действию» (см. поучение Гамлета актерам). В этой терминологии «великого стрэтфордца» ясно слышится отзвук воззрения на лицедейство как на ремесло. Никто в эпоху Шекспира не смотрел на лицедейство как на искусство в нашем понимании этого слова. Да ведь и сами актеры именовались всего лишь «слугами» коронованного или знатного лица. Также не была в глазах современников настоящим искусством и драматургия. Когда Бен Джонсон впервые назвал свои пьесы «произведениями» (works), это вызвало едкие насмешки. Издевались над этим, как это ни странно, и сами драматурги, в том числе талантливейший Хейвуд. Терминология той эпохи была чужда Островскому, и здесь он *не перевел*, а заговорил от себя, высказав свои собственные воззрения. У Шекспира читаем: «Эта роль была должным образом подогнана и естественно исполнена». Островский переводит: «Играл ты *просто* и с большим *талантом*». Скромность, простота, талант — вот чего, как видно из настоящего примера, требовал Островский от театра.

«Усмирение своенравной» интересно и в другом отношении. Островский, как видели мы, воспринял эту пьесу как «бытовую комедию». Он разглядел в творчестве Шекспира истоки той английской жанровой комедии, которая отчасти роднит Шекспира с Беном Джонсоном, ведет нас к комедиям Драйдена, Конгрива и Уичерли и приводит, наконец, с одной стороны, к блестящей драматургии Шеридана, с другой — к более интимной и скромной пьесе Гольдсмита «Она унижается, чтобы победить, или Ошибки одной ночи».

«Усмирение своенравной» Островского, несомненно, занимает выдающееся место в истории переводов Шекспира на русский язык. Только в наше время, когда художественный перевод в нашей стране действительно получил признание высокого искусства, мы можем полностью оценить значение разобранной нами в настоящем очерке работы Островского. Близостью к разговорной и даже к «характерной» речи, самими своими «русизмами», стремлением к доступности, неприятием изощренных стилистических украшений, декламационной риторики и абстрактно-философского элемента в монологах и сентенциях —

перевод Островского оказался предшественником замечательных советских шекспировских переводов.

Наконец, восприятие комедии Шекспира в свете «фламандской школы» делает этот перевод, несмотря на его недостатки, особенно ценным для советского театра, стремящегося прежде всего к реалистическому истолкованию произведений Шекспира. Если бы Островский менее «робко», более уверенно передал это свое восприятие комедии, перевод оказался бы еще более сочным. Но и в данном виде работа Островского — наиболее содержательный перевод на русский язык «Укрощения строптивой».

СОНЕТЫ ШЕКСПИРА В ПЕРЕВОДАХ С. МАРШАКА

Среди широких читательских кругов сонеты Шекспира были у нас до сих пор мало популярны, в особенности по сравнению с его прославленными драматическими произведениями. И, однако, стоило только переводам Маршака появиться в журналах, как сонетами Шекспира живо заинтересовались советские читатели разных возрастов и разных профессий. Одна из причин заключается, несомненно, в том, что в этих новых переводах шекспировские сонеты, облекшись в одежды другого языка, сохранили свое звучание, свою мелодию. Чтобы убедиться в мелодическом разнообразии переводов, достаточно, например, сравнить тихую, сосредоточенную мелодию сонета 30:

Когда на суд безмолвных, тайных дум
Я вызываю голоса былого...

с горячим и вместе с тем сдержанным пафосом сонета 31:

В твоей груди я слышу все сердца,
Что я считал сокрытыми в могилах...

с грозными раскатами сонета 19:

Ты притупи, о время, когти льва,
Клыки из пасти леопарда рви...

с ясной и радостной музыкой сонета 130:

Не знаю я, как шествуют богини,
Но милая ступает по земле...

и почти «разговорной», чуть насмешливой интонацией сонета 143:

Нередко для того, чтобы поймать
Шальную курицу иль петуха...

Но не только каждый шекспировский сонет имеет свою мелодию. Мелодия часто изменяется внутри сонета. Или, говоря иными словами, изменяется тембр, интонация голоса, произносящего сонет. Мы сразу же узнаем этот голос. Недаром сам автор сонетов пишет о себе (в сонете 76):

И кажется, по имени назвать
Меня в стихах любое может слово.

Голос этот необычайно гибок. Откроем книжку, прислушаемся к сонету 33. В последней строке второго четверостишия голос повышается почти до пафоса, когда Шекспир говорит о тучах, которые ползут над миром омраченным,

Лишая землю царственных щедрот.

И вдруг интонация меняется, становясь ласковой, задушевной:

Так солнышко мое взошло на час...

В передаче этих живых модуляций состоит, как нам кажется, одно из главных достоинств переводов С. Маршака. И это, быть может, особенно важно при переводе Шекспира, который и в сонетах всегда оставался драматургом, творцом многообразной человеческой речи. Сонеты Шекспира, по сравнению со многими другими сонетами той эпохи, ближе к монологам.

Напомним, что форма сонета была использована Шекспиром и в его драматических произведениях. Так, например, первый диалог Ромео и Джульетты на балу у Капулетти написан в форме сонета. В данном случае метафоры, встречающиеся в этом сонете, представляют интерес лишь для специалиста, изучающего эпоху Шекспира: Ромео сравнивает Джульетту со святой, любовные признания — с молитвами, свои собственные губы — с «покрасневшими от стыда пилигримами». Так говорили в ту эпоху знатные юноши. Но тот, кто не вслушался в этот диалог и не расслышал робеющего и в то же время чуть

насмешливого голоса Джульетты (ей немного смешна вся эта игра «в пилигримов» и «святых» или уж очень ей весело), тот не понял этих строк. Вот точно так же важно вслушаться в сонеты Шекспира, чтобы уловить оттенки, составляющие их эмоциональное богатство.

С. Маршаку принадлежит образная характеристика основной задачи, которая стоит перед художественным переводом: он сравнил поэта-переводчика с портретистом. Переводы сонетов Шекспира, как и другие переводы С. Маршака, не являются механическими слепками с подлинника. Это — творческие воссоздания. С. Маршак является продолжателем той традиции русского поэтического перевода, основоположником которой был В. Жуковский. Последний резко осудил мелочный буквализм. «Рабская верность может стать рабскою изменою», — писал он. Ту же мысль находим в словах Пушкина: «Подстрочный перевод никогда не может быть верен».

В целом Маршак точно воссоздает метафоры шекспировских сонетов. Эти метафоры очень разнообразны — от пышных сравнений в духе народного, «высокого» Ренессанса до пестрых картин самой обыденной действительности (например, хозяйка, тщетно гоняющаяся за пехом, из уже упомянутого нами сонета 143). Иногда метафора перерастает свои границы и как бы приобретает самостоятельное значение. Так, например, в сонете 75 из сравнения рождается трагический образ скупца — образ, который так и просится на полотно шекспировской трагедии:

То счастлив он, то мечется во сне,
Боясь шагов, звучащих за стеною,
То хочет быть с ларцом наедине,
То рад блеснуть сверкающей казною.

Однако иногда поэт-переводчик сознательно отступает от некоторых деталей внешнего рисунка. В сонете 28, например, Шекспир чрезвычайно детализировал каждый «завиток» образа. Эта мелкая резьба по камню, заимствованная Шекспиром у эвфуистов *, в данном случае не интересует переводчика-портретиста. Ему здесь важно до

* Э в ф у и з м — стилистическая манера, характерная для целого литературного направления в Англии в конце XVI века. Основная черта этого направления — вычурность, нарочитая сложность оборотов речи.

конца раскрыть подтекст, иными словами — передать поразившее самого поэта сходство возлюбленной со звездами. Сейчас такие сравнения показались бы избитыми, но в эпоху Ренессанса они были открытиями. Так, например, в знаменитом монологе Орсино, которым начинается «Двенадцатая ночь», слышится искреннее изумление перед тем фактом, что любовь и музыка родственны друг другу. После аскетического и сумрачного средневековья не перед одними мореплавателями, но и перед поэтами возникали «новые небеса и новые земли», говоря словами шекспировского Антонио.

Маршак передал самое существенное, «квинтэссенцию» подлинника:

И смуглой ночи посылал привет,
Сказав, что звезды на тебя похожи.

И именно потому, что Маршак выделил существенное, отойдя в данном случае от мелких деталей внешнего рисунка, ему удалось добиться очень большого: восстановить первоначальную свежесть чувств.

Акцент на основном, существенном и умение, в случае необходимости, пожертвовать второстепенными деталями особенно необходимы при переводе стихов с английского языка на русский язык. В большинстве случаев английские слова, как известно, короче русских; в частности, в английском языке значительно больше односложных слов. Стремление передать в переводе все детали подлинника при условии сохранения его метра неизбежно ведет поэтому к искусственному сжатию синтаксиса, словно под тяжестью пресса; в результате перевод теряет свободу и естественность, теряет поэтичность. Умение установить значительность каждой детали является одним из важнейших элементов мастерства поэта-переводчика.

Сонет 65 начинается следующей строфой: «Если нет ни меди, ни камня, ни земли, ни безбрежного моря, которых не одолела бы печальная смерть, как может спорить с этим свирепым истреблением красота, которая не сильнее цветка?» Существенен здесь порядок слов, передающий как бы движение взгляда, скользящего по картине сверху вниз: медь (статуи), камень (пьедестала), земля, море и, в сопоставлении с этой картиной, напоминающей Италию (типичная, кстати сказать, черта шекспировских сонетов!), — хрупкий образ смертной красоты —

цветка, причем строфа в подлиннике заканчивается словом «цветок». Внешний рисунок здесь обусловлен внутренним движением, и поэтому Маршак строго придерживается этого рисунка:

Уж если медь, гранит, земля и море
Не устоят, когда придет им срок,
Как может уцелеть, со смертью споря,
Краса твоя — беспомощный цветок?

Так и в переводе сонета 33 («Я наблюдал, как солнечный восход...») точно передано движение солнечного света к вершинам гор, затем к зеленым лугам и, наконец, к поверхности «бледных вод»:

Я наблюдал, как солнечный восход
Ласкает горы взором благосклонным,
Потом улыбку шлет лугам зеленым
И золотит поверхность бледных вод.

Переводы Маршака являются не только отражением подлинника, но также, по определению А. А. Фадеева, «фактами русской поэзии» *.

Эти переводы основаны на ясном понимании подлинника. Знание языка поэтом заключается прежде всего в отчетливом представлении о тех ассоциациях, которые вызываются словом. Мы говорим не о случайных ассоциациях, но об ассоциациях, так сказать, обязательных, всегда сопровождающих слово, как его спутники. Вот, например, буквальный перевод первого стиха сонета 33: «Я видел много славных утр». Но этот буквальный перевод является неточным, поскольку на английском языке эпитет «славный» (glorious) в отношении к погоде обязательно ассоциируется с голубым небом, а главное — с солнечным светом. Мы вправе сказать, что эти ассоциации составляют поэтическое содержание данного слова. Перевод Маршака: «Я наблюдал, как солнечный восход» — обладает в данном случае большей поэтической точностью, чем «буквальная» копия оригинала.

Ассоциации, вызываемые словом, связывают данное слово с жизнью. Это становится особенно очевидным при переводе старинных писателей. Тут для выяснения ассо-

* Из вступительного слова А. А. Фадеева к творческому вечеру С. Я. Маршака в Доме литераторов 14 ноября 1947 года.

циаций, некогда сопровождавших то или иное слово, нередко требуется серьезное знание эпохи и тщательный лингвистический анализ. В сонете 45 Шекспир употребляет слово «melancholy». Для нас слово «меланхолия», прошедшее через литературу сентиментализма, ассоциируется с томной грустью. Иначе звучало это слово в эпоху Шекспира. Согласно представлению той эпохи, человеческое тело состояло из четырех «элементов» (стихий), или «эссенций» — огня, воздуха, воды и земли. Первые два «элемента» устремляли человека ввысь, два последних тянули его к земле. «Меланхолией» назывался один из «гуморов» (humours), то есть тех «соков», которые, по представлению эпохи, циркулировали в человеческом теле и определяли характер данного лица («меланхолический», «флегматичный», «сангвинический», «желчный»). Другим наименованием «меланхолии» было «черная желчь». Этот «гумор», а также «меланхолический» характер ассоциировались с тяжеловесными, грузными стихиями — землей и водой. («О, если бы это слишком, слишком плотное тело растаяло бы, растворилось и распустилось в росу!» — говорит «меланхолический» человек — Гамлет.) Маршак поэтому очень точно перевел слово «melancholy» в данном контексте словом «тяжесть». Вообще перевод сонетов 44 и 45 был бы невозможен без отчетливого понимания изложенных нами представлений эпохи.

«Любовь — не шут времени», — переводим буквально из сонета 116. «Шекспировский лексикон» Шмидта поясняет это место: «Любовь не является предметом развлечения для времени». Шуты в ту эпоху действительно были «предметами развлечения» и притом совершенно бесправными, жалкими. «Любовь — не кукла жалкая в руках у времени», — переводит Маршак, раскрывая образ. И это раскрытие, несомненно, представляет интерес для переводчиков и комментаторов Шекспира (ср., например, слова Ромео: «Я — шут судьбы»; герцога из пьесы «Мера за меру» — «Ты (жизнь) — шут смерти» и т. д.). Можно привести много аналогичных примеров, свидетельствующих о том, что сделанные Маршаком переводы сонетов являются поэтическим комментарием к шекспировским текстам.

Все более отчетливо намечающийся в советском художественном переводе путь соединения творческой

свободы с точностью научного анализа является, несомненно, принципиально новым в истории поэтического перевода во всем мире. Издавна спорили школа «вольного» художественного перевода со школой, стремящейся к «максимально дословной» передаче художественных памятников.

«Существует,— говорил Гете,— два принципа перевода: один из них требует переселения иностранного автора к нам — так, чтобы мы могли видеть в нем соотечественника; другой, напротив, предъявляет к нам требование — самим отправиться к этому чужеземцу и применяться к его условиям жизни, складу его языка, его особенностям». Советский художественный перевод преодолел это противоречие. Он умеет изучать «условия жизни», «склад языка» и «особенности» автора и в то же время — «переселять» его к нам.

Книга эта ценна и как образец стихотворного мастерства, которое равно необходимо и для создания сонета и для его воссоздания. Зарубежная поэзия, в особенности американская и английская, переживает сейчас катастрофический распад формы. Почти совершенно исчезли не только рифма и метр, но и ритм. «Стихотворения» сплошь и рядом превращаются в набор написанных прозой сентенций, которые печатаются одна под другой, как бы подделываясь под стихи. Вчерашние формалисты как в США, так и в Англии ведут сейчас бешеную кампанию вообще против всякой формы, толкая поэзию в бездну анархии. Где уж тут до высокого мастерства сонета! Во всех странах, говорящих на английском языке, сейчас очень трудно, а вероятно, и невозможно, найти мастера стихотворной формы, который бы, например, сумел ярко воссоздать на английском языке знаменитый сонет Пушкина («Суровый Дант не презирал сонета...»). Сонет предъявляет поэту строгие формальные требования.

Английский сонет, как и классический итальянский, состоит из четырнадцати строк, написанных пятистопным ямбом (отступления от метрической формы чрезвычайно редки). В отличие от итальянского сонета, в английском сонете рифмы первого четверостишия обычно не повторяются во втором. Итальянский сонет строится либо из двух строф (в восемь и шесть строк), либо из двух четверостиший и двух трехстиший. Английский сонет чаще всего состоит из трех четверостиший и одного двусти-

шая. В завершающем сонет двестишести как бы подводится итог его содержанию.

Сонет был введен в английскую поэзию еще в царствование короля Генриха VIII подражателями Петрарки — Уайаттом и Серреем. Но они успели лишь наметить путь, так как оба умерли в сравнительно молодые годы: здоровье Уайатта было подорвано пятилетним заключением в Тауэре, Серрей сложил голову на плахе.

Семя, брошенное на почву, уже согретую солнцем Ренессанса, дало обильные всходы. В 1557 году издатель Ричард Тоттель выпустил антологию «Песен и сонетов». Однако на настоящую высоту сонет на английском языке поднялся вместе с расцветом Ренессанса в Англии. Великолепные, но несколько холодноватые, декоративные сонеты создал Эдмунд Спенсер. Гораздо глубже по чувству сонеты Филиппа Сиднея: свою несчастную любовь к Пенелопе Девере, сестре впоследствии казненного Елизаветой графа Эссекса, Сидней воспел и оплакал в цикле сонетов, напечатанном в 1591 году под заглавием «Астрофель и Стелла». В 1592 году появился сборник сонетов поэта Даниеля, оказавший несомненное влияние на молодого Шекспира.

В девяностые годы XVI века сонет становится наиболее распространенной поэтической формой в Англии. Достаточно сказать, что за пять лет (1592—1597) было напечатано в Англии около двух с половиной тысяч сонетов; число же написанных за это время сонетов было, конечно, неизмеримо больше.

Было бы ошибкой полагать, что сонет в ту эпоху являлся лишь достоянием придворно-аристократических кругов и утонченных «знатоков изящного». Он имел широкое хождение. Строки сонета звучали и с подмостков «общедоступного (публичного) театра», перед толпой зрителей из народа, и, переложенные на музыку, распевались как романсы где-нибудь в провинциальной, захолустной харчевне.

Многие авторы сонетов ломались, жеманничали и постоянно впадали в утрированный стиль (типично, например, заглавие одного из сборников сонетов — «Слезы любовных мечтаний»). Шекспир смеялся над этой аффектацией. В «Двух веронцах» Протей советует Турио поймать сердце возлюбленной на приманку «слезливых сонетов». В «Ромео и Джульетте» Меркуцио издевается

над авторами сонетов, которые довели влюбленные словословия до абсурда и считают, что, по сравнению с их возлюбленными, «Лаура — кухонная девка, Дидона — чумичка...», в «Генрихе IV» Генри-Готспер с презрением упоминает о «сюсюкающих поэтах». В сонете 21 упоминаются аффектированные поэты,

Которые раскрашенным богиням
В подарок преподносят небосвод...

Шекспир противопоставляет им свое искусство:

В любви и в слове — правда мой закон,
И я пишу, что милая прекрасна,
Как все, кто смертной матерью рожден,
А не как солнце или месяц ясный.

(См. также сонет 130.) С другой стороны, в комедии «Много шума из ничего» находим насмешливое упоминание о «хромом сонете», то есть о сонете, написанном без достаточного формального мастерства. Вообще разве не замечательно, что Шекспир, творчество которого на страницах мировой литературной критики, с легкой руки классицистов, а затем и романтиков, не раз провозглашали «хаотическим» и «иррациональным», в действительности отдал обильную дань самой строгой и стройной из стихотворных форм — сонету. Напомним, что против изображения Шекспира «хаотическим» поэтом резко восставал Белинский. «Дикость и мрачность они (романтики) провозгласили отличительным характером поэзии Шекспира, смешав с ним его глубину и бесконечность», — писал он в статье о «Горе от ума».

Шекспир стал писать сонеты, вероятно, еще в начале девяностых годов. В ранней комедии Шекспира «Тщетные усилия любви» диалог то и дело приближается к форме сонета. Как предполагают биографы, Шекспир в то время посещал дворец графа Саутгемптона (которому, напомним, он тогда посвятил две свои поэмы — «Венеру и Адониса» и «Лукрецию»). В этом дворце, украшенном резьбой по дереву, красочными стенными коврами и картинами итальянских мастеров, часто слышалась итальянская музыка и, вероятно, еще чаще — чтение сонетов. В 1598 году Мерес в своей «Сокровищнице Паллады» упоминает о «сладостных сонетах Шекспира, известных в кругу его личных друзей». В 1599 го-

ду издатель Вильям Джаггард напечатал два шекспировских сонета. И, наконец, в 1609 году знаменитые сто пятьдесят четыре сонета Шекспира вышли отдельной книжкой.

Издатель этой книжки Томас Торп в посвящении, которое предпослано сонетам, обращается к какому-то лицу, обозначенному инициалом «W. H.» Целые океаны чернил безрезультатно пролиты в попытках расшифровать эти инициалы. По справедливому замечанию одного шекспироведа, ежегодно кто-нибудь, впервые прочитав шекспировские сонеты, сочиняет новую теорию.

Под загадочными инициалами видели и Henry Wriothesley — графа Саутгемптона, и William Herbert — графа Пемброка, и ряд других лиц, знатных и незнатных. Договорились до того, что инициалы якобы означают «to Mr. William himself» — «мистеру Вильяму самому», так как в своих сонетах Шекспир будто бы воспел самого себя или своего опозитизированного «двойника». Эту «теорию» совершенно серьезно защищал немецкий шекспировед Барншторф в своей книге «Ключ к сонетам Шекспира» (1866). Пройдем мимо задачи, состоящей из одних неизвестных. Вкратце рассмотрим вопрос о действующих лицах шекспировских сонетов.

Согласно распространенному толкованию, их три: поэт, его друг и «смуглая дама». Первые девяносто девять сонетов, если верить этому толкованию, обращены к другу. Несомненно, что Шекспир считал дружбу самым высоким и прекрасным чувством (он воспел верность дружбы, например, в «Двух веронцах» — в образе Валентина, в «Гамлете» — в образе Горацио). Несомненно и то, что, по мнению Шекспира, дружба обладает всей полнотой любовных переживаний: и радостью свидания, и горечью разлуки, и муками ревности. Несомненно, наконец, что самый язык дружеских изъяснений был в ту эпоху тождествен языку любовных мадригалов: люди Ренессанса были склонны к восторженности.

Шекспир в своих сонетах уговаривает друга отказаться от одиночества и «восстановить» себя в потомстве, ибо потомство является защитой против «косы Времени». Поэт жалуется на свою судьбу, в которой любовь к другу является единственным утешением.

По догадкам толкователей, сонеты 100—125 посвящены тому же другу. Но в них уже нет былой незамут-

ненной ясности чувства; атмосфера становится более тревожной, сумрачной. В сонетах 127—152 на сцене появляется новое лицо — «смуглая дама», которая поселяет рознь между поэтом и другом. Поэт страстно любит ее и вместе с тем сетует на нее за те страдания, которые она причиняет ему и другу... (Сонеты 153 и 154 стоят отдельно и, по мнению комментаторов, будто бы воспевают целебные источники Бата *). Где-то в глубине неясно маячит четвертое действующее лицо: соперник в искусстве поэзии (см. сонет 80; возможно, речь идет о Чепмене). Таково, повторяем, весьма распространенное толкование.

Чем пристальней всматриваешься в сонеты, тем настойчивей становятся сомнения в справедливости изложенной нами теории. Уж слишком различны сонеты и по настроению и по самому характеру выраженных в них мыслей и чувств. И невольно склоняешься к тому предположению, что сонеты Шекспира не образуют единого сюжетного цикла; что Шекспир ведет в них речь не о двух, а о многих лицах; что отражают они самые различные факты столь мало известной нам биографии великого драматурга и поэта, так как они были написаны в разное время и в разных обстоятельствах жизни. Откуда, например, известно, что подавляющее большинство сонетов обращено к одному другу? Почему не предположить, что многие из этих сонетов воспевают возлюбленную? Как мы уже говорили, в ту эпоху у дружбы и у любви был единый язык. Поскольку на английском языке прилагательные не имеют родовых окончаний, текст сонетов в подавляющем большинстве случаев не дает нам ясного ответа, и русскому переводчику шекспировских сонетов приходится тут полагаться лишь на собственное чутье.

Заметим, что теория о том, что большинство шекспировских сонетов воспекает друга, была впервые выдвинута английским шекспироведом Мэлоном лишь в конце XVIII века. До этого господствовало мнение, что в большинстве своих сонетов Шекспир говорит о своей возлюбленной.

Все эти теории, кроме того, неправильно расценивали самый жанр шекспировских сонетов. Конечно, эти соче-

* Курорт в Англии.

ты выросли из личных переживаний. Правда, Флетчер заявил в предисловии к своему сонетному циклу, что «можно писать о любви, не будучи влюбленным, как можно писать о сельском хозяйстве и самому не ходить за плугом». Однако сонеты Флетчера, как вообще все его творчество, формалистичны и холодны. От шекспировских сонетов веет огнем живых чувств. Нашлись, правда, бездушные критики, не почувствовавшие их живого дыхания. Так, например, в XVIII веке английский шекспировед Стивенс не увидел в сонетах Шекспира ничего, кроме аффектации и бессмыслицы. Известный немецкий шекспировед Делиус утверждал, что Шекспир пережил все то, что описано в сонетах, лишь в воображении: сонеты Шекспира, согласно толкованию Делиуса, — далекие от жизни «воздушные замки», которыми тешил себя поэт-мечтатель. Некоторые иностранные шекспироведы считали, что шекспировские сонеты являются либо риторическими упражнениями, либо мадригалами, написанными к случаю.

Иного мнения держались поэты-классики. По мнению Гете, «в шекспировских сонетах выстрадано каждое слово». Вордсворт назвал сонеты «ключом, которым Шекспир отпер свое сердце».

Замечательно, что русская критика и русское шекспироведение всегда находили, что шекспировские сонеты отражают действительно пережитое самим поэтом. Белинский относил шекспировские сонеты к «богатейшей сокровищнице лирической поэзии» («Разделение поэзии на роды и виды. Лирическая поэзия»). «Основы житейской философии Шекспира выросли на почве пережитых им и отразившихся в сонетах жизненных испытаний», — писал Н. И. Стороженко («Сонеты Шекспира в автобиографическом отношении»). Сонеты Шекспира — лирические произведения. И все же в самых отношениях поэта к возлюбленной есть некая эпическая примесь — явный отзвук средневековой поэзии. Сам Шекспир говорит, что образ его возлюбленной был предугадан старинными поэтами, слагавшими стихи «во славу дам и рыцарей прекрасных» (сонет 106). Милый сердцу «лик» (image) запечатлен еще в «древней книге» (сонет 59). Конечно, были в действительности и «светлоокий» друг, и «женщина, в чьих взорах мрак ночной» (сонет 144). Были и многие другие дружеские и любовные встречи.

Но все эти лица соединились как бы в единый поэтически обобщенный образ:

В твоей груди я слышу все сердца,
Что я считал сокрытыми в могилах.
В чертах прекрасных твоего лица
Есть отблеск лиц, когда-то сердцу милых.

В строгую форму сонета Шекспир внес живую мысль, подлинные, напряженные, горячие чувства.

И если своеобразие шекспировской драматургии заключалось в том, что сквозь традиционные формы, еще во многом связанные со средневековьем, прорывался дух нового времени, реалистическое восприятие действительности, то и в шекспировских сонетах сквозь свойственную времени идеальную отвлеченность образов пробивается как бы из подпочвы утверждение превосходства живой, неприкрашенной действительности:

Не знаю я, как шествуют богини,
Но милая ступает по земле.

Знаменитый сонет 130, из которого мы процитировали эти строки, заслуживает особого внимания. Мысль о превосходстве природы и жизни не только над искусственностью, но и над искусством неоднократно встречается у Шекспира. Цель искусства, по словам Гамлета, заключается в том, чтобы «держатъ зеркало перед природой». Величайшей похвалой тем розам, которые вышивает Марина («Перикл»), является то, что они — «сестры природным розам». Художник может лишь стремиться превзойти живую природу («Венера и Адонис»). Фантазия художников, по словам Энобарба («Антоний и Клеопатра»), на картинах, изображающих Венеру, превосходит природу; но тут же Энобарб говорит о том, что Клеопатра превосходит эти картины. Нарастание внутренней эмоции у Шекспира идет не от естественной простоты к пафосу риторической пышности, но, наоборот, от риторической пышности к естественности*. «О, посмотрите сюда, женщины, — восклицает Клеопатра перед умирающим Антонием, — истаял венец земли... Ах, увял венок войны...»

* Нам это впервые стало ясно после прочтения сонетов в переводах С. Маршака, и мы это тотчас же проверили на многочисленных других шекспировских текстах.

А потом, в момент глубочайшего горя, она сравнивает себя с простой деревенской девушкой... Перед смертью Клеопатра просит принести ей царственную мантию и надеть ей на голову венец. Но в последующих своих словах она как бы сходит с престола на землю: она вспоминает о «кудрявом Антонии» и сравнивает аспида с ребенком, сосущим ее грудь... Первый актер, читающий монолог Гамлета, начинает с пышной декламации и сугубо театральных жестов. Но в конце монолога мы слышим в его голосе трепет живых, правдивых чувств, и тогда его лицо бледнеет, а по щекам текут слезы. В этом, как нам кажется, одна из основ поэтики Шекспира.

Остановимся на содержании шекспировских сонетов. В них заключены не только чувства, но и размышления. Именно насыщенность мыслью прежде всего отличает эти сонеты от их бесчисленных современников.

Породившая творчество Шекспира эпоха, по определению Энгельса, — «величайший прогрессивный переворот, пережитый до того человечеством». Казавшиеся в течение столетий незыблемыми и вечными, старинные феодальные отношения начинали разрушаться. Развивалась торговля, росли города. Корабли «купцов, искателей приключений», — как их называли тогда, — двигались по огромным пространствам ранее неведомых морей. И подобно тому как раздвинулись географические горизонты, раздвинулись и горизонты умственные. Это была эпоха становления нового сознания. Философ Фрэнсис Бекон, ниспровергая так называемые «вечные истины» средневековых схоластов, призывал к созданию науки, основанной на опыте, на изучении вещей. Центральное место в мировоззрении Ренессанса занял человек. Живые чувства человека вторглись в литературу и поэзию. Сонеты Шекспира были типичным выражением своего времени.

Хотя писатели средневековья и твердили о том, что земное существование брэнно и преходяще, — мир в их сознании являл собою неподвижную картину. Прозаики и поэты эпохи Ренессанса заговорили о вечной изменчивости бытия. Борьба со всеразрушающей силой времени является одной из центральных тем шекспировских сонетов. Замечательно, что Шекспир прежде всего указывает на материальное оружие в этой борьбе: человек не умирает, если воссоздает себя в потомстве, в детях. Другое оружие — творчество человека. Человек, не имеющий

детей, «хоронит грядущее» (сонет 1); в детях — бессмертие (сонет 2); жизнь без потомства — растрата (сонет 4) и т. д. Стихи сохраняют аромат жизни, как духи — «летучий пленник, запертый в стекле», — сохраняют аромат цветов (сонет 5). Стихи могущественней грозного времени (сонет 19). Они переживут «замшелый мрамор царственных могил» (сонет 55) и т. д.

Потомство человека — его творчество. Точно так же творчество человека может быть названо его потомством. Смерть и гибель оказываются в конце концов побежденными. Сонеты Шекспира проникнуты пафосом жизнеутверждения, горячим призывом к продолжению жизни. Они, как и все его творчество, устремлены вперед, в будущее. Белинский заметил, что в некоторых произведениях Шекспира «героем является сама жизнь» («Разделение поэзии на роды и виды»). Это относится и к сонетам Шекспира.

Содержание шекспировских сонетов ценно для нас не только само по себе, но и тем, что оно сходно с содержанием остальных его произведений. «Рассматриваемые с литературной точки зрения, — пишет Н. И. Стороженко, — сонеты Шекспира относятся к его драмам, как этюды к картине, как зерно к цветку, как намек к формуле» (цитированная статья). Н. И. Стороженко, между прочим, видел, вместе с некоторыми другими шекспироведами, в «смуглой даме» сонетов прообраз Клеопатры. Добавим еще несколько фактов. Великий гуманист ненавидел себялюбие во всех его проявлениях, осуждал замкнутое в себе одиночество. Всякий уход от жизни был ему противен. Недаром он называет монахинь «себялюбивыми» (в поэме «Венера и Адонис»). Гамлет невыносим без своего друга Горацио. У Отелло есть Дездемона, у Джульетты — Ромео. Действительно одиноким у Шекспира оказываются злодеи: Ричард III, Яго, которого разблачивает собственная жена, Макбет, равнодушно узнающий о смерти своей сумрачной спутницы. В этом отношении особенно значителен сонет 8 («Ты — музыка, но звукам музыкальным...»).

Проникновенное понимание лжи и преступности, царивших кругом, отразилось у Шекспира в коллизиях его великих трагедий. Но и сонеты соприкасаются с этими коллизиями. Сонет 66 можно бы поставить эпиграфом к великим трагедиям Шекспира. Хотя, как мы говорили, в

шекспировских сонетах имеется эпическая примесь, все же они, конечно, самые личные из его произведений. Они являются замечательным и далеко еще недостаточно изученным свидетельством того, насколько самим Шекспиром, этим «объективнейшим» драматургом, были глубоко пережиты темы и даже отдельные детали его пьес.

Еще раз вернемся к уже упомянутому нами сонету 44 («Когда бы мыслью стала эта плоть...»). Разве противопоставление «элементов» воздуха и огня земле и воде, — иными словами, противопоставление желания и мечты ограниченным реальным возможностям, — не родственно теме «Гамлета»? Вообще сонеты чаще всего перекликаются с речами Гамлета. Недаром кто-то остроумно заметил, что из всех героев Шекспира его произведения мог написать только Гамлет (или Горацио; последний, вероятно, прославлял своего друга в стихах).

Сонеты представляют также большой интерес как бытовой и биографический материал. Живая реальность, простые подробности повседневной жизни то и дело мелькают в этих лирических и философских строках.

Из сонетов, посвященных любви, дружбе, верности, борьбе человека со смертью за высокое право на бессмертье, мы в то же время как бы мимоходом узнаем множество характерных мелочей, воссоздающих для нас, черта за чертой, далекую эпоху. То это плащ, в который поэт кутается в непогоду, то шпоры, которыми он торопит своего ленивого коня, то горькие приправы пряной кухни того времени, то лекарства из аптеки XVI столетия, то румяна и парики красавиц и красавцев елизаветинского двора... А впридачу ко всему этому — обороты речи, взятые из арсенала судебных палат, нотариальных и торговых контор и даже меняльных лавок.

Чуть ли не у каждого сонета свой особый лексикон, особый круг образов и сравнений.

Таково содержание этой книги, в которой поэзия Шекспира так счастливо встречается с современной русской поэзией.

Эта книга — новое свидетельство того, что живое, непосредственное, творческое восприятие Шекспира существует в наше время только там, где ценности мировой литературы стали достоянием всего народа.

БАЛЛАДЫ О РОБИН ГУДЕ

Имя Робин Гуда впервые упоминается в 1377 году — во втором варианте поэмы «Петр Пахарь» («Piers Plowman»). Симптоматично, что это имя впервые упоминается в поэме, в центре которой стоит человек из народа, простой пахарь, «служащий истине трудом». Также симптоматично, что это упоминание непосредственно предшествовало крестьянской войне Уота Тайлера (1381), когда, по словам «Historia Anglicana» Томаса Уольсингема, восставшими был выдвинут в форме иронического вопроса следующий лозунг:

When Adam delved and Eve span,
Who was then the gentleman?

Когда Адам копал землю и Ева пряла,
Кто был тогда джентльменом?

Несомненно, что в эту эпоху легенды о Робин Гуде, возникшие еще в древности, росли и обогащались.

В парламентских свитках 1439 года говорится о некоем Петре Венеблесе (Piers Venables), который «вместе со многими другими, оставшимися неизвестными, совершив восстание (in manere of Insuregction), ушел в леса, как некогда Робин Гуд со своей свитой» (Like as it had ben Robin Hood and his Meiny).

Пятнадцатое столетие было, повидимому, временем расцвета народных баллад о Робин Гуде. К этому столетию относятся первые дошедшие до нас рукописные записи баллад. В самом начале XVI века была впервые

напечатана книга баллад о Робин Гуде («A Little Geste of Robin Hood and his Meiny», 1510) *.

Память его еще широко отмечалась в Англии XVI века. Жители деревень и провинциальных городков вроде Стрэтфорда, родины Шекспира, посвящали Робин Гуду майский праздник (May-day), праздник весны. В этот день молодежь плясала вокруг «майского шеста» (maу-pol), распевая песни о знаменитом народном герое; некоторые любители, надев зеленые куртки и вооружившись луками, разыгрывали в лесу перед собравшейся толпой приключения Робин Гуда, Маленького Джона и других «веселых людей» (merry men) зеленого леса.

В «Петре Пахаре» наряду с Робин Гудом упоминается Рандольф, граф Честерский. Последний — историческое лицо. Он жил в царствование нормандских королей Ричарда I, Иоанна Безземельного и Генриха III, то есть во второй половине XII и в первой половине XIII веков. К этому времени некоторые исследователи и относят возникновение преданий о Робин Гуде. Высказывалось предположение, что Робин Гуд не только собирательное лицо, но что он имел прототип в действительности. Вопрос об историческом прототипе Робин Гуда, а также о времени возникновения преданий и баллад, воспевающих его подвиги, никогда, вероятно, не выйдет из области предположений. Но несомненно, что в этих преданиях слышится отзвук борьбы народа с чужеземными завоевателями-норманнами, отзвук борьбы с нормандскими феодальными баронами, которые в наглухо застегнутых латах, с мечом и копьем явились поискать счастья и богатства в Англии и которые, по словам старинного историка (William of Malmsbury, ум. 1143), «считали все для себя дозволенным, проливали по прихоти кровь, вырывали у бедняка кусок хлеба изо рта, забирали все: деньги, имущество, землю». «Вот попался бы мне какой-нибудь гордый барон», — мечтает в лесу Робин Гуд **.

* Так называемая «Малая джеста о Робин Гуде и его ватагах». Джеста — эпическое стихотворное произведение героического характера; это слово из старофранцузского языка перешло в среднеанглийский, где употреблялось шире, было применяемо и к балладной поэзии.

** «A Little Geste...»

Явственно звучит в этих преданиях голос ненависти к растущей силе алчных епископов и аббатов и к «гордому шерифу», блюстителю угнетавшего народ «закона». Люди уходили в лес и из его чащи продолжали борьбу со своими заклятыми врагами. Слышатся тут и другие, по существу родственные мотивы. Влачившие голодное существование крестьяне не всегда могли противиться искушению поохотиться в заповедном королевском лесу. За убийство «королевского оленя» человека либо вешали, либо кастрировали и ослепляли. Заподозренным в браконьерстве оставалось одно: бежать в лес и скрываться в его глуши. «Эти йомены были объявлены вне закона за охоту на оленей», читаем в одной из баллад, и «покаялись стать братьями и уйти в лес»*. «Добрый, зеленый лес» Робин Гуда — лес солнечный, весенний, праздничный. «В году двенадцать месяцев, так слышал я от многих. Но самый веселый месяц в году — веселый месяц май»**. Иногда это — летний лес, такой же веселый: «Летом, когда ярки леса и когда листья становятся большими и длинными, так весело в прекрасном лесу слушать пение птичек»***. В этом лесу нет ничего таинственного, нет и тени мистической жути. В его чаще мы не встретим ни оборотней, ни эльфов. Здесь бродят только олени: «мясо, которым мы должны поужинать и которое быстро бежит на своих ногах», как говорит один из живущих в лесу изгнанников. В Шервудском лесу, в Ноттингемшире, вместе со своими товарищами живет Робин Гуд, «веселый Робин», «храбрый Робин», который бьет стрелой из лука без промаха.

Робин отнимает деньги у богачей и щедро наделяет ими бедняков. Старинный английский историк XVI века, Стоу (John Stow (1525—1605)), описывая Робин Гуда как историческое лицо, говорит о нем следующее: «Он не позволял, чтобы угнетали, насиловали или по-иному оскорбляли женщин. Он щадил добро бедняков и помогал им тем, что добывал путем грабежа в аббатствах и домах богачей»****. Шериф и тупоумные (fat-headed) монахи — заклятые враги Робин Гуда. «Смотрите,— говорит

* «Adam Bell» («Адам Белл»).

** «Robin Hood and the Widow's three Sons» («Робин Гуд и трое сыновей вдовы»).

*** «Robin Hood and the Monk» («Робин Гуд и монах»).

**** Percy, Reliques of Ancient English Poetry.

Робин Гуд своим товарищам,— не трогайте хлебопашца, сбрабатывающего землю плугом. Не трогайте и доброго йомена, проходящего через зеленую рощу, а также рыцаря или сквайра, если он окажется хорошим парнем (That will be a good fellow). Епископов и архиепископов — вот их вяжите и бейте. Ноттингемского шерифа — его не забудьте» *.

Как мы уже говорили, память о Робин Гуде еще широко праздновалась в XVI веке. Однажды епископ Латимер (1485—1555) прибыл в сельскую церковь для проповеди. Он нашел церковные двери запертыми, и ему пришлось ожидать более часа, пока не явился какой-то человек и сказал ему: «Сэр, сегодня мы не можем вас слушать, потому что мы празднуем память Робин Гуда. Все жители села ушли далеко отсюда в лес». Епископу пришлось снять облачение и удалиться. «Нечего тут смеяться, друзья мои, — пишет Латимер, — плакать нужно, печалиться надо о том, что изгоняют проповедника ради Робин Гуда, вора и предателя».

Епископ имел все основания сердиться на Робин Гуда. Последний, всегда вежливый, обращался с его католическими собратьями крайне бесцеремонно. Однажды он захватил епископа Герфордского. Угостив его, по своему обычаю, ужином и напоив вином, пивом и элем, Робин Гуд, также по своему обычаю, отнял у него деньги, но не сразу отпустил. Он сначала заставил епископа пропеть мессу, потом плясать под музыку и, наконец, посадил его на коня, лицом к хвосту, и всунул ему в руки конский хвост. «И рад же был епископ, что смог убраться прочь» **. В другой раз, переодетый нищенствующим монахом, Робин Гуд шел по дороге. Навстречу ему попались два священника. «Одетые в черное с головы до ног, они молодцевато гарцевали на своих конях». Робин Гуд попросил у них милостыни. Они отвечали, что у них нет с собой денег. Тогда Робин Гуд стащил их с коней. «Давайте помолимся богу, чтобы бог послал нам денег». Перепуганные священники не смели послушаться. Они упали на колени и с воплем молились, ломая руки и плача. Распевая веселую песенку, Робин

* «A Little Geste...»

** «Robin Hood and Bishop of Hereford» («Робин Гуд и епископ Герфордский»).

Гуд заставил их молиться целый час, а потом обыскал и... о, чудо! — нашел деньги *.

Робин Гуд — исправитель всяческих обид, общественных и личных. Однажды повстречалась ему «жалкая старуха», которая шла по дороге и плакала. Трое сыновей ее были приговорены к казни за то, что охотились на королевских оленей. Робин Гуд тотчас же отправился в Ноттингем. По дороге ему повстречался жалкий «старик пилигрим». Робин Гуд обменялся с ним одеждой, дав ему впридачу еще сорок шиллингов: «Пойди-ка выпей пива или вина». Облекаясь в одежду нищего паломника, Робин Гуд стал рассуждать сам с собой. Надевая штаны в заплатках, он сказал: «Не гордый это был человек». Надевая заштопанные чулки, сказал: «Я бы расхохотался, если бы к этому был настроен». Надевая ветхие башмаки, он «произнес торжественную клятву»: «Только хорошая одежда делает человека!» (It's good habit that makes a man). В облике старика пилигрима, закутанный в пестрый и ветхий плащ, Робин Гуд явился перед шерифом и вызвался быть палачом. Шериф обещал ему новую одежду и тридцать пенсов за казнь. Вдруг Робин Гуд, повернувшись, стал прыгать с камня на камень. «Здорово прыгаешь ты, проворный старик», — удивился шериф. «Никогда не был я палачом, — сказал Робин Гуд, — пусть проклят будет тот, кто впервые согласился стать палачом». Он вынул свой рог и трижды в него протрубил. Тотчас же явились из лесу товарищи Робин Гуда. Они освободили трех сыновей старухи — «своих людей» («Their own three men») — и, уведя с собой шерифа, повесили его на лесной поляне **.

Как-то раз в лесу увидел Робин Гуд юношу, одетого в яркочерную одежду. Напевая веселую песенку с припевом, он резвился наедине сам с собой. На следующее утро Робин Гуд вновь увидел этого юношу. На нем не было яркочерной одежды. Он глядел уныло и глубоко вздыхал. Робин Гуд велел привести его к себе и, по своему обычаю, вежливо попросил денег. «У меня ничего нет, — ответил юноша, — кроме пяти шиллингов и обручального кольца. Я хранил его семь лет ко дню моей

* «Robin Hood's London Prize» («Золотая находка Робин Гуда»).

** «Robin Hood and the Widow's three Sons».

свадьбы. Вчера я должен был жениться на любимой девушке. Но ее отняли у меня. Ей суждено быть усладой старого рыцаря. Вот почему убито мое бедное сердце». Робин Гуд поспешил в церковь, где епископ ожидал жениха с невестой. Он назвал себя странствующим певцом и арфистом. «Привет тебе! — сказал епископ. — Музыка мне больше всего по сердцу». — «Не услышишь ты музыки, пока я не увижу жениха с невестой». В церковь вошел богатый рыцарь, «важный и старый», за ним — красивая девушка. «Неподходящий брак собираешься ты совершить, — сказал Робин Гуд епископу. — Уж раз мы пришли в церковь, невеста сама выберет себе любимого». Робин Гуд трижды протрубил в рог, и тотчас же из лесу явились его товарищи, а с ними молодой жених. Возмущенный епископ заспорил. Тогда Робин Гуд сорвал с него облачение и надел его на своего верного приспешника, Маленького Джона. «Клянусь телом и душой, — сказал Робин Гуд Маленькому Джону, — эта одежда делает из тебя человека». Маленький Джон под общий смех присутствующих подошел к алтарю и обвенчал молодых. «Они сыграли веселую свадьбу. Как королева, прекрасна была молодая. И вернулись они в веселый зеленый лес, где так зелены листья» *.

По-разному рассказывают баллады о происхождении Робин Гуда. «Многие поют о Робин Гуде, но немногие знают, где он родился» **. Баллады часто называют его «йоменом» (свободным крестьянином). Так часто называет себя и он. Есть баллада, согласно которой отец его был лесничим и знаменитым стрелком из лука. Согласно другой, Робин Гуд был незаконным сыном дочери знатного графа, которая, боясь отцовского гнева, ушла в лес рожать сына. «Не в чертоге и не в горнице с расписными стенами — родился Робин Гуд в зеленом лесу среди ландышей» ***. Согласно еще другим преданиям, Робин Гуд был знатным графом, обойденным происками своих врагов. Ему принадлежал титул графа Хантингтонского, а жил он в царствование Ричарда I (1189—1199). Таким является он, например, в пьесе «Падение и смерть

* «Robin Hood and Allan a Dale» («Робин Гуд и Аллан из Долины»).

** «The Birht of Robin Hood» («Рождение Робин Гуда»).

*** Там же.

Роберта, графа Хантингтонского», написанной около 1598 года Мандейем и Четтлем (Munday and Chetile). Вероятно, титул «граф Хантингтонский», хотя и относится к определенной местности в Англии, был сначала шуточным прозвищем, основанным на слове hunt — охота *. Все же мотив «аристократизации» Робин Гуда мог зародиться и в самой старинной народной легенде. «В этом желании сделать во что бы то ни стало своего любимца человеком знатного рода, кажется, скрыто наивное желание простых людей сказать аристократии: чем наши хуже ваших?» — писал о Робин Гуде Максим Горький **.

Дальнейшее развитие этого мотива, акцентирование его явились благородной почвой для позднейших фальшивых стилизаций под народное творчество, которые расцвели пышным цветом вокруг старинных легенд и полностью изменили образ народного героя. «Псевдоробингудовские» повествования появились уже в конце XVI века, когда, например, Томас Лодж переделал повесть о Гамелине, близкую по теме к робингудовским, в эвфуистическую и нарядную новеллу «Розалинда» (1590). В 1594 году в цензуре (Stationer's Register) была зарегистрирована пьеса, которая не дошла до нас, но само заглавие которой красноречиво говорит за себя: «Приятная пасторальная комедия (Pleasant Pastoral Comedy) о Робин Гуде и Маленьком Джоне». Примером значительно более поздней «стилизации», если не грубой подделки, может служить «Новая баллада о Робин Гуде, рассказывающая о его рождении, воспитании, доблести и женитьбе» ***. Согласно этой балладе, Робин Гуд был сыном лесничего, но его мать происходила из рыцарского рода. Баллада описывает, как Робин Гуд вместе с матерью отправился к своему дяде, богатому сквайру. Здесь этот благовоспитанный юноша проводит рождество совсем по-диккенсовски: пылает камин, пенится эль, стол уставлен пирогами с изюмом и другими яствами. Собравшиеся поют рождественскую песнь (Christmas carol).

* Прозвищем, вероятно, является и имя Гуд: Robin — Robert Hood, возможно, происходит от wood — лес; «Роберт, живущий в лесу».

** Предисловие к «Балладам о Робин Гуде», «Всемирная литература», П. 1919.

*** См. The Legendary Ballads of England and Scotland. «The Chandos Classics».

Сквайр требует своего любимца — Маленького Джона, который пляшет на потеху гостям. В тот же вечер сквайр объявляет, что делает Робин Гуда наследником всех своих земель и отдает ему Маленького Джона в пажи. Робин Гуд отправляется в лес. В лесу он встречается какую-то Клоринду, «королеву пастухов», одетую «в зеленый, как трава, бархат». «Как ваше имя, благородный сэр?» — спрашивает Клоринда. Робин Гуд отвечает, что он племянник сквайра, но что он предпочитает жить в «веселом Шервудском лесу, потому что это — прекрасная жизнь, лишенная борьбы...» Но вернемся к народному герою, жизнь которого полна и борьбы и подвигов.

Среди товарищей Робин Гуда по зеленому лесу самый яркий образ — Маленький Джон, бывший дубильщик. Он прозван «Маленьким» только в шутку. На самом деле — это колоссального роста и силы великан. «Хотя его прозвали «Маленьким», он был велик телом и семи футов ростом» *. Маленький Джон — верный друг и сподвижник Робин Гуда, готовый пожертвовать жизнью ради него. Он вместе с тем шутник и балагур. В «Виндзорских кумушках» Фальстаф называет краснолицего Бардольфа, сравнивая его — по внешности, конечно, — с «Пунцовым» (это тоже прозвище одного из «веселых людей» Робин Гуда) и «Маленьким Джоном». Из других «веселых людей» в балладе упоминается Мач (Misch), сын мельника. Его имя значит: рослый, большой. Повидимому, к более поздним образам принадлежит беглый монах Тук (Tuck), тот самый, лысиной которого клянется один из разбойников в «Двух веронцах» Шекспира: «Клянусь лысой башкой робингудовского жирного монаха».

Тук — своего рода Фальстаф «зеленого леса». Вообще «веселые люди» Робин Гуда представляют собой замечательное сочетание подлинного героизма и жизнерадостного «фальстафовского фона». Когда на сцене театра моралите шумел и бурно веселился («Старый грех» (Old Vice) **, когда, позднее, на сцене лондонского «Театра

* «Robin Hood and Little John» («Робин Гуд и Джон Маленький»).

** Аллегорический персонаж английского средневекового театра, воплощение всех пороков, осуждаемых церковью; предполагается, что некоторые черты этого персонажа перенесены Шекспиром в образ Фальстафа.

для широкой публики» (public theatre) появился созданный Шекспиром сэр Джон Фальстаф, зрители из народа приветствовали в них черты, хорошо знакомые этим зрителям из баллад и из импровизированных народных спектаклей в день первого мая. В истории литературы и драмы английского Ренессанса сэр Джон противостоит аскетическому идеалу средневековья как воплощенное «оправдание плоти». Создавая этот образ, Шекспир, конечно, синтезировал многих наблюденных им в жизни представителей «фальстафовского племени». В хвастовстве и трусливости своего героя Шекспир, вероятно, отчасти следовал и античному образу «хвастливого воина» (Miles Gloriosus) Плавта. Создавая *положительную* сторону этого сложного образа — его обаятельную неукротимую жизнерадостность, Шекспир, несомненно, широко черпал из источников народного творчества. Предшественников Фальстафа, обращенного к нам «солнечной» стороной, мы найдем среди «веселых людей зеленого леса».

В дошедших до нас балладах совсем не очерчен образ «девушки Марианны» (Maid Marian), которая последовала за Робин Гудом в лес и о которой народ пел песни, танцуя вокруг майского шеста. Возможно, это был образ мощной «амазонки». «Что касается женственности,— говорит Фальстаф госпоже Квикли,— девушка Марианна перед тобой — настоящая барыня».

«Веселых людей зеленого леса» объединяет подлинная товарищеская дружба. В этой дружбе нет того приторного, сусального налета, которым густо покрыты современные английские и американские «вариации» на тему Робин Гуда, начиная с детских книжек и кончая кинокартинами из Голливуда. Робин Гуд и Маленький Джон — друзья. Но, как живые люди, они часто ссорятся и бранятся по пустякам. Однажды Робин Гуд и Джон стреляли из лука на деньги. Маленький Джон выиграл пять шиллингов «на штаны и башмаки». «Приключилась между ними странная ссора, когда они шли по дороге. Маленький Джон сказал, что он выиграл пять шиллингов. Робин Гуд коротко ответил: «Нет». Они побрались, выругали друг друга и разошлись. Робин Гуд пошел в Ноттингем один. Здесь он попал в тюрьму. Позабыв обиду, Маленький Джон выручил его из тюрьмы и, приведя его в «зеленый лес», сказал: «Я отплатил тебе за

обиду добром. Прощай же, день добрый!» — «Никогда не будет этого, — ответил Робин Гуд. — Делаю тебя начальником над всеми моими людьми и надо мной». — «Никогда не будет этого, — сказал Маленький Джон. — Я останусь одним из твоих людей и никем иным быть не хочу» *.

У Робин Гуда бывали иногда причуды. Однажды, например, вдруг взбрело ему в голову стать рыбаком. Он тотчас отправился в Скарборо. Там влюбилась в него богатая вдова и подарила ему рыболовное судно. Робин Гуд оказался очень плохим рыбаком — на посмешище всем матросам. Но когда на них напал французский пиратский корабль, Робин Гуд показал свою доблесть. Из своего лука он уложил одного за другим всех пиратов; захватив их золото, он сказал: «На это золото я построю жилище для угнетенных: там они будут вести спокойную и мирную жизнь» **.

Робин Гуд погиб от вражеской руки. Его убила его родственница — настоятельница монастыря. Он, больной, пришел однажды к ней в монастырь, прося пустить ему кровь. Она, с виду ласковая и приветливая, отворила Робин Гуду жилу и ждала, чтобы он истек кровью. Потом она вышла из горницы и заперла за собою дверь. Тут понял Робин Гуд, что его погубило предательство. Он хотел выпрыгнуть в окно, но не в силах был до него добраться. Тогда он трижды слабо протрубил в свой рог. Маленький Джон услышал зов своего начальника и тотчас же явился к нему, но застал его умирающим. «Положи мой лук рядом со мной в могилу, — сказал Робин Гуд, — он был для меня сладкой музыкой. Могилу мне сделай как следует: из зеленой травы и из камушков. Вырой ее достаточно широкой и длинной. Под голову положи мне кусок дерна. Пусть скажут люди, когда меня не будет в живых: «Здесь лежит храбрый Робин Гуд» ***.

Таков в нескольких чертах образ героя английской народной легенды. Дошедшие до нас баллады, воспевающие его подвиги, — фрагменты из обширного эпоса, — представляют собой памятники большой художественной ценности. Работа над их переводом на русский язык —

* «Robin Hood and the Monk».

** «The Noble Fisherman» («Благородный рыбак»).

*** «The Death of Robin Hood» («Смерть Робин Гуда»).

благодарная задача. Вышедший в 1919 году в издательстве «Всемирная литература» маленький сборник «Баллады о Робин Гуде» сейчас уже не может удовлетворить. Во-первых, далеко не всегда удачен выбор текстов; во-вторых, размер, которым переведены баллады,— чередование четырехстопных и трехстопных ямбических строк:

Я расскажу вам, господа, —
Терпенье, дайте срок, —
Как славен Робин Гуд, а с ним
Джон Маленький, стрелок, —

создает впечатление монотонности и не передает мелодичных ритмических модуляций подлинника. Недаром слово *баллада* этимологически восходит к латинскому глаголу *ballare* — плясать (сравни старофранцузское — *balade*, провансальское *balada* — песня с пляской; сравни также восходящие к тому же этимологическому корню слова *бал* и *балет*). Баллада первоначально была песней, сопровождаемой пляской, и отзвук *песенного* начала чувствуется не только в отдельных деталях,— например, в повторениях отдельных слов или строк, — но и в самом ритме даже наиболее эпических баллад.

Главный недостаток существующих переводов, однако, не в этом. Короткие английские слова при переводе на русский язык неизбежно растягиваются и не всегда умещаются в стихотворных строках. В результате пропускается множество мелких деталей, незначительных с первого взгляда, но в совокупности весьма существенных, и содержание баллад оказывается далеко не полностью раскрытым. Быть может, перевод баллад прозой является сейчас необходимым этапом, как в свое время необходимым этапом в передаче текстов Шекспира на русский язык были прозаические переводы Кетчера и Каншина.

Баллады о Робин Гуде не только замечательные художественные произведения. Они — огромного значения факт в истории английской литературы. К сожалению, исследователи либо касаются этих баллад только мимоходом, либо если останавливаются на них, то подходят к ним как к самобытному явлению, одиноко расцветшему и исчезнувшему навсегда. Пятнадцатое столетие, время их расцвета, в книгах, описывающих историю английской литературы, оказывается «неприглядной»

бесплодной пустыней. Единственное, что радует глаз (пусть только глаз), — это пышные, устраиваемые гильдейскими цехами спектакли мистерий и моралите. Эти спектакли, читаем мы, повлияли в *формальном отношении* на тот театр, для которого писал свои произведения Вильям Шекспир. Все это справедливо. Но возникает другой вопрос: не связана ли и народная баллада с творчеством великого английского гуманиста?

В отношении языка Шекспира вопрос этот в основном решен. Шекспир, как установлено исследователями, был хорошо знаком с английской балладой своей эпохи. «Произведения Шекспира, — писал известный шекспировед Ролей, — исключительно богаты фрагментами народной литературы — как бы осколками целого мира народных песен, баллад, повестей и пословиц. В этом отношении Шекспир выделяется даже среди своих современников». Всякий, кто изучал язык Шекспира, из практики знает, как много дает чтение баллад для понимания его языка. Но дело, конечно, не только в языке.

Шекспир, несомненно, знал баллады о Робин Гуде. Имя Робин Гуда упоминается в его произведениях три раза: в «Генрихе IV» *, «Двух веронцах» ** и «Как вам это понравится» ***. Робингудовская тема вплетена в сюжет «Двух веронцев». В первой сцене третьего действия на Валентина нападают разбойники. Они почему-то предлагают ему стать их начальником (крайне смутное место в тексте; разбойники приходят в восхищение от того, что Валентин «лингвист» — а *linguiste*, — то есть знает несколько языков). «Я принимаю ваше предложение и буду жить с вами, если вы не будете обижать беспомощных женщин и бедных путешественников», совсем по-робингудовски отвечает Валентин. И совсем в духе «веселых людей» Робин Гуда разбойники отвечают: «Мы ненавидим такие гнусные и подлые дела». В четвертой картине пятого действия Валентин спасает девушку от насилия, как спас бы ее Робин Гуд. Конечно, тема «зеленого леса» у Шекспира романтизирована (см., например, монолог Валентина в начале четвертой карти-

* IV, ч. II, V, 3 стих, 107.

** IV, I, 36.

*** I, I, 122.

ны пятого действия). Но гуманистические чувства Валентина те же, что и Робин Гуда.

В творчестве Шекспира робингудовская тема выступает заметнее всего в комедии «Как вам это понравится». Напомним, что сам сюжет комедии восходит к старинному сказанию о Гамелине, близкому к легендам о Робин Гуде. Однако эту комедию некогда традиционно толковали — и в критике и на сцене — как праздничную «пастораль», как веселую прогулку в лес. При этом забывали, что три главных действующих лица этой комедии — изгнанники: и герцог, у которого отнял престол брат-захватчик, и изгнанная последним под страхом смерти Розалинда, и Орlando, которого старший брат не только держал в черном теле, но хотел убить. Действие происходит номинально в Арденнском лесу во Франции. Но только номинально, как это обычно бывает у Шекспира. «Ибо где бы ни происходило в его пьесах действие — в Италии, Франции или Наварре, — по существу перед нами всегда merry England*, родина его чудацких простолюдинов, его умничающих школьных учителей, его милых, странных женщин; на всем видишь, что действие может происходить только под английским небом» (Энгельс)**.

В «зеленом лесу» разрываются цепи несправедливых отношений: любовь и радость торжествуют. Здесь, в Арденнском лесу, каждый, сбросив с себя все искусственное, наносное, случайное, становится самим собой. Это не уход от жизни. Это утверждение возможности другой, лучшей жизни, на иных основаниях другого общества, проникнутого человечностью (humanity). Как же живут эти люди в лесу? На это отвечает борец Чарльз в начале комедии: «Они живут так, как в старину Робин Гуд английский». Не случайно Чарльз сообщает, что за герцогом последовало много «веселых людей» (merry men). Все — совсем как у Робин Гуда. Только место храброго стрелка из лука занял изгнанный герцог, мыслитель-гуманист***.

Тема этой комедии не случайный эпизод в творчестве Шекспира. В его идеологической концепции понятие

* Веселая Англия.

** «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», изд. «Искусство», 1937, стр. 646.

*** Ср. уже приведенный выше мотив аристократизации Робин Гуда в народных балладах.

«природы» (Nature) принадлежало к основным. Под «природой», заметим, Шекспир подразумевал и искренность человеческих чувств, — широко говоря, все то, что создает подлинное достоинство человека. «Если есть в тебе природа, не примирайся с этим» (с гнусным преступлением Клавдио), — говорит Гамлету Призрак. Гамлет не может *примириться* именно потому, что в нем есть «природа». Черного Отелло и белую Дездемону соединяет «природа», разрушая все преграды между ними.

«Природе» Шекспир противопоставлял все то искусственное, внешнее, преходящее, которое он наблюдал в окружающей его действительности.

«Природа» как бы срывает все внешние покровы. Вспомним: «Когда Адам копал землю и Ева пряла, кто был тогда джентльменом?» Гуманизм Шекспира глубоко уходил корнями в народную почву. В основных своих произведениях Шекспир был близок народному зрителю своего театра. Мы не можем, оценивая творчество Шекспира, проходить мимо английского народного творчества, а следовательно, и мимо героя «зеленого леса». Повторяем: баллады о Робин Гуде не только замечательные художественные произведения. В истории английской литературы они не обрываются и не гибнут. Они находят ближайшее свое продолжение в гуманизме величайшего драматурга человечества *, на творчество которого они бросают новый луч света.

* Из предисловий к изданию сочинений Шекспира, 1725 год.

КРИСТОФЕР МАРЛО

В истории английской драматургии и английского театра Кристофер Марло (1564—1593) является непосредственным предшественником Шекспира. Этот «титан сцены» был основоположником реалистической драмы эпохи «зари капитализма». Его бурное творчество открывало новую страницу в истории театра. Миновало многовековое господство мистерий религиозного театра средневековья и моралите — аллегорического театра, в котором схематически изображались олицетворенные человеческие «добродетели» и «пороки». И вот, после робких нащупываний авторов «школьной драмы», скованных ученическим подражанием античным авторам (Сенеке в трагедии, Плавту и Теренцию в комедии), Марло впервые стал лепить живые человеческие образы, которые критика не раз сравнивала с титаническими фигурами Микельанджело.

Сопоставление Марло с авторами «школьной драмы» особенно показательно. Те творили в замкнутых стенах университетов и школ. Марло вынес свое творчество на подмостки «театров для широкой публики», — подмостки, которые с трех сторон обступала густая толпа народного зрителя. Этого зрителя нужно всегда иметь в виду при оценке творчества Марло и Шекспира. В 1603 году Деккер писал о значении народного зрителя в «театрах для широкой публики»: «Доступ в театр свободен для всех: место открыто как сыну фермера, так и студенту-юристу. Курильщик, окруженный облаками вонючего дыма, так же свободно входит туда, как и надушенный при-

дворный. Извозчик и паяльщик имеют такое же право голоса в обсуждении достоинств и недостатков пьесы, как и самый гордый зоил из племени критиков». В этом театре родилась реалистическая драма, отцом которой был Кристофер Марло.

Влияние Марло особенно ощутимо в ранних произведениях Шекспира. Но даже при анализе наиболее зрелых произведений Шекспира критику часто приходится возвращаться к Марло как при попытке проникновения в сущность этих произведений, так и для выяснения отдельных деталей. Недаром из всех своих предшественников Шекспир упоминает только о Марло (в комедии «Как вам это понравится»).

Кристофер Марло родился 6 февраля 1564 года в городе Кентербери (он был всего на два месяца старше Шекспира). Отец его, Джон Марло, владел небольшой обувной мастерской, в которой, вероятно, несколько наемных рабочих продолжали по старинной традиции именоваться «учениками». Имя Джона Марло занесено в список бюргеров города Кентербери. Он был членом местной гильдии башмачников. Итак, Кристофер Марло, как и Шекспир, был выходцем из провинциальной буржуазии средней руки.

Кристофер Марло сначала учился в местной школе в Кентербери. Затем родители отправили его в Кембриджский университет, выхлопотав для него стипендию. Эта стипендия (учрежденная епископом Паркером) говорит о том, что родители прочили Кристофера в священники.

Кембриджский университет той эпохи строгостью своего устава напоминал монастырь. Как и монахам в некоторых католических монастырях, студентам разрешалось выходить за ворота только вдвоем, причем один должен был следить за поведением другого и докладывать о замеченных проступках по начальству. За этой строгой и чинной внешностью скрывались мотовство и распущенность богатых и полуголодное существование бедных студентов. «Молодой джентльмен, — пишет современник, — поступает в университет, чтобы носить одежду студента и впоследствии рассказывать, что он учился в университете; отец посылает такого сына в университет, так как слышал, что университеты являются лучшей школой фехтования и танцев». А между тем из

закона 1572 года, запрещавшего студентам Оксфорда и Кембриджа просить подавание, можно заключить о бедности многих студентов. Марло во всяком случае не принадлежал к привилегированному студенчеству. Стипендии получал он всего 12 пенсов в неделю. Недаром впоследствии Марло заставил героя своей трагедии Фауста мечтать о том, как он прикажет подвластным ему духам «наполнить школы шелками, в которых могли бы шеголять студенты». Итак, Марло учится в университете, готовясь к церковной карьере. В то же время он переводит «Элегии» Овидия (этот перевод Марло был публично сожжен 4 июня 1599 года по приказу епископов Кентерберийского и Лондонского), переводит 1-ю книгу «Фарсалий» Лукана, размышляя о «гражданских бурях». Вероятно, уже в студенческие годы он, следуя Вергилию, делает первый набросок своей трагедии о Дидоне, царице Карфагенской, — трагедии, рисующей победу общественного долга над личным чувством. И, несомненно, в студенческие же годы он размышляет над темой, им впоследствии возлюбленной, — критикой религиозного мировоззрения. Вольнодумство было распространено среди студентов колледжа Кембриджского университета, в котором учился Марло (*Coprus Christi*); один из воспитанников этого колледжа, Фрэнсис Кэттл, был сожжен на костре в Норвиче в 1589 году «за проповедь антихристианских воззрений».

Марло окончил университет. Вместо церкви он оказался на подмостках лондонского «театра для широкой публики». По преданию, он сначала был актером, но, сломав ногу во время представления, должен был отказаться от актерской профессии. В 1587 году Марло выступил как драматург с первой частью своего «Тамерлана Великого» (*Tamburlaine the Great*). Успех трагедии побудил Марло продолжать ее, и в следующем, 1588 году появилась вторая часть. Перед нами — грандиозная эпопея в десяти действиях.

Из всех образов, созданных Марло в этой эпопее, ярче всех запоминается, конечно, «огненный Тамерлан». Он «высок и прям станом. Крупны члены тела его, крепки суставы; на его широких плечах уместилась бы ноша старого Атласа». Этот «скифский пастух» становится победителем царей. В его колесницу впряжены два царя. «Эй вы, изнеженные азиатские клячи, что плететесь по

двадцать миль в день!» — кричит он, подгоняя их бичом. За ним в его войске идут такие же, как и он сам, люди плебейского происхождения. «Те, что кажутся глупыми деревенскими парнями, станут, быть может, во главе великого войска, под тяжестью которого заколеблются горы».

Тамерлан зовет «вечно стремиться к бесконечному знанию». Он призывает свое войско идти на штурм неба: «Пойдем в бой против небесного воинства и водрузим в тверди черные знамена, чтобы возвестить о смерти богов». Земля для него радостней неба: «Я думаю, что те наслаждения, которые испытывают на небесах, не могут сравниться с царственной радостью на земле». Чувства мгновенно отражаются на лице Тамерлана: «Его нахмуренное чело предвещает смерть, ясное чело — дружбу и жизнь». Когда сердце его полно гнева, его «глаза сверкают, как кометы, грозя мщением, и бледность покрывает щеки». Тамерлан полон несокрушимой воли. «Я крепко заковал судьбу в железные цепи: своей рукой вращаю я колесо счастья, и скорее солнце падет, сорвавшись со своей сферы, чем победят или убьют Тамерлана», — говорит он о себе. И в другом месте: «Для Тамерлана «хочу» значит «будет». Чтобы научить своих сыновей не бояться ран, он сам ранит себя в руку. Более всего ненавистны ему трусость и изнеженность. Когда один из его сыновей уклоняется от битвы, он, негодуя, закалывает его.

В этом неистовом герое отразился порыв юных общественных сил, наступавших на обветшалые твердыни прошлого. Тамерлан Марло встает перед нами подобно герою народного эпоса. Ни на минуту не следует забывать, что «партер» театра, для которого писал Марло, был сплошь заполнен народным зрителем (в большинстве — подмастерьями). Замечательно, что Марло демократизировал своего Тамерлана: исторический Тамерлан был знатного рода, у Марло он простой пастух. Враги Тамерлана, старинные цари Азии, ненавидят его прежде всего как плебея. Для них он — «низкородный татарин», «разбойник с Волги», «дьявольский пастух».

Марло написал огромное полотно. В центре его — Тамерлан. Вокруг — движущиеся людские массы. Ощетинившееся копьями войско напоминает лес колючих растений. «Воинов столько же, сколько звезд на небе, капель в

апрельском ливне, увядших листьев, которые стряхивает с деревьев осень». «Земля покрыта таким множеством людей, что некуда упасть капле дождя» *.

Успех «Тамерлана» вызвал негодование в лагере пуритан. Покаявшийся в своем вольнодумстве и перешедший на сторону пуритан драматург Грин осуждал Марло, «дерзко стремящегося изгнать бога с небес руками атеиста Тамерлана».

В 1587 году во Франкфурте в Германии была напечатана легенда о докторе Фаусте, продавшем свою душу дьяволу. Книга эта была, вероятно, в следующем же 1588 году переведена на английский язык. Легенда о Фаусте в этой редакции — лубок, полный инфернальных «ужасов». Марло использовал сюжет легенды для своей «Трагической истории доктора Фауста» (написанной им, вероятно, в 1589 году), но внес в этот сюжет новое содержание. Фауст Марло — вольнодумец, который, продав душу свою Люциферу, бросает вызов религиозному мировоззрению. У Марло Фауст поступает так потому, что хочет добыть «золотые дары знания». Марло противопоставляет знание — религии. Знание — путь к «сокровищнице природы», путь к богатству и могуществу. Фауст мечтает заставить подвластных ему духов добывать ему «золото Индии и жемчуг со дна океана», хочет окружить свою родину высокой медной стеной, изменить течение Рейна, перекинуть мост через Атлантический океан, грандиозными сооружениями слить Европу и Африку в единый материк. Все это нужно Фаусту для личного обогащения и могущества. «Я буду великим императором мира», — мечтает Фауст. Так Марло предвосхищал Бекона: «Два человеческих стремления — к Знанию и Могуществу — поистине совпадают в одном и том же» (Бекон, «Новый Органон»).

Фауст показывает превосходство человека над загробным миром: «рай был создан для человека, поэтому человек более совершенен». Мефистофель, стоящий перед Фаустом в образе францисканского монаха («этот святой образ более всех к лицу дьяволу», — говорит

* Мы переводим прозой. Трагедии Марло написаны «белым стихом» (нерифмованным пятистопным ямбом). Марло сумел придать этому стиху звучность и драматическую выразительность и надолго утвердил его господство на английской сцене.

Фауст), отрицает церковное представление об аде. Ад — психологическое состояние. «Там, где мы, — там и ад, и где ад — там должны и мы пребывать вечно», — говорит Мефистофель.

В ходе развития трагедии перед нами проходят три образа Фауста: Фауст, жаждущий знания; Фауст, получивший в руки ключ к «сокровищнице природы» и утверждающий радость земной жизни и красоты в замечательном монологе, обращенном к Елене Спартанской («Дай мне бессмертье поцелуем...» «В этих губах — рай»); и, наконец, гибнущий Фауст. Конечно, причина его гибели — не «божественное возмездие», как говорится в последних словах эпилога. Эпилог этот либо вставка, написанная чужой рукой, либо созданное самим автором «прикрытие», необходимое ввиду требований цензуры. Во всяком случае, если бы это действительно было так, Марло получил бы от пуритан благодарность и признание. Но нам известно, как ненавидели пуритане Марло и как травили они его. Они обвиняли его как раз в том, что он «давал чрезмерную волю уму своему». В развязке «Фауста» важны не бутафорские черты, увлекающие Фауста в ад, но страдание и гибель самого Фауста. Его финальный потрясающей силы монолог — вопль отчаяния гибнущей одинокой человеческой личности. Гибель Фауста — трагедия буржуазного гуманизма. Одинокая, изолированная человеческая личность чувствует свое бессилие. На беспредельную свободу личности, на «бесконечное знание», которые, казалось, должен был получить человек после разрыва старинных феодальных отношений и крушения идеологии, выкованной веками феодализма, новые, капиталистические отношения и новая «мораль» опять накладывали цепи, тяжесть которых была еще более ощутима. Отсюда понятен основной факт в развитии творчества Марло: переход от оптимизма «Тамерлана» к трагическому пессимизму «Фауста». В заключение заметим, что в истории мировой литературы Марло является первым писателем, создавшим художественное произведение на сюжет легенды о Фаусте. «Как это грандиозно!» — сказал Гете, прочитав трагедию Марло.

«Государство афинское стало лесом, населенным хищными зверями», — говорит философ Алемант в шекспировском «Тимоне Афинском». Этот «населенный хищниками

лес» и рисует Марло в своем «Мальтийском еврее» («The Jew of Malta», 1590). Перед нами — банкир Варавва, «макиавеллист» (а Machevil), как говорили тогда в Англии. Он готов на любое преступление ради личной своей выгоды. В начале трагедии мы видим Варавву в его конторе. Перед ним груды золота. Он считает свои сокровища: «мешки, полные пламенных опалов, сапфиров, аметистов, гиацинтов, твердых топазов, зеленых, как трава, изумрудов, прекрасных рубинов, сверкающих бриллиантов». Он широко раскинул свои щупальцы. «Во Флоренции, Венеции, Антверпене, Лондоне, Севилье, Франкфурте, Любеке, Москве — где только нету у меня должников», — говорит он о себе. Когда его дочь Абигайль отдает ему последние оставшиеся у нее после разорения сокровища, — «О дочь моя, о золото, о красота, о мое блаженство!» — восклицает он и в неистовстве прижимает к груди мешки с золотом. Но все дело в том, что Варавва не единственный «макиавеллист» в этой трагедии. Обществом, которое здесь рисует Марло, управляет одна сила: «ветер, движущий всем миром, — жажда золота». «Каждый негодяй бежит в погоне за наживой», — говорит Варавва. И в другом месте: «Быть может, и есть совесть у какого-нибудь обездоленного человека, но совесть обрекает его на нищету». В этой трагедии «макиавеллистами» являются почти все действующие лица: и приспешник Вараввы — Итамор, и куртизанка, выманивающая у Итамора деньги, и ее любовник Пилиа Борза, и дерущиеся из-за золота монахи. Фернезе, правитель Мальты и враг Вараввы, в сущности такой же «макиавеллист», как и Варавва, но более тонкий и лукавый. Это борьба двух хищников — грубого и темпераментного Вараввы, в сердце которого все-таки есть место для горячей любви к дочери, и холодного и расчетливого Фернезе, «макиавеллиста» лисьей породы. В этой борьбе «лисица побеждает льва», как сказали бы литературные критики той эпохи. На мрачном фоне выделяются два чуть намеченных Марло силуэта: дочь Вараввы, Абигайль, и молодой испанец дон Матиас. Они любят друг друга. Но борьба, идущая между Вараввой и Фернезе, стоит как непреодолимая преграда на пути их любви. Они гибнут. «Нет любви на этой земле!» — в отчаянии восклицает Абигайль. Шекспир, несомненно, читал или видел на сцене эту трагедию. В «Ромео и Джульетте»

он почти воспроизвел стих из «Мальтийского еврея» *. Комментаторы, отметив эту внешнюю деталь (добавим от себя еще одну деталь: Абигаиль, как и Джульетте, четырнадцать лет), совершенно обошли молчанием черты внутреннего тематического сходства наброска Марло (дон Матиас и Абигаиль) с развернутой картиной Шекспира (Ромео и Джульетта).

В «Эдуарде II» (конец 1591 или начало 1592 года), исторической хронике, мастерство Марло близко к зрелому реализму Шекспира. Вместо одного лица, заслоняющего собой остальные (Тамерлан, Фауст и отчасти Варавва), мы здесь видим целый ряд характеров. Король Эдуард; Мортимер, вождь мятежных лордов; Гейвстоун, любимец Эдуарда, развращающий его «паразит»; королева Изабелла, — каждое лицо — законченный портрет. Центр трагедии — обличение слабовольного развратного монарха и окружающих его придворных «паразитов». Но Марло был, конечно, далек от принципиального отрицания абсолютизма. Наоборот: трагедия кончается подавлением мятежа феодальных лордов и торжеством монарха Эдуарда III. «Как несчастно то государство, где правят лорды, а короли заключены в тюрьму»; — восклицает Кент, объединившийся было с феодальными лордами, но потом отошедший от них.

У Шекспира образы меняются, эволюционируют в ходе действия. Марло впервые достиг этого в «Эдуарде II». «Прочь лживые королевские одежды, потому что подлинны мои страдания», — говорит Эдуард. Мучения Эдуарда — уже не короля Эдуарда, а человека, стоящего по колено в воде в душном и вонючем подземелье замка, переданы Марло с потрясающей силой. Эта сцена принадлежит, конечно, к шедеврам реалистического искусства.

В этом кратком очерке мы не будем касаться ни «Дидоны, царицы Карфагенской» — трагедии, которую Марло, повидимому, извлек из своих студенческих бумаг и отдал на отделку драматургу Томасу Нэшу, ни «Парижской резни» («The Massacre at Paris»), сравнительно второстепенных произведений Марло. По нашему мнению, доказательство которого потребовало бы текстологического комментария, участие Марло в шекспировском «Генрихе IV» сомнительно, но рука его, несомненно,

* Акт II, сц. 2, стихи 2—3.

чувствуется в отдельных местах «Тита Андроника». Упомянем о замечательной по яркости живых красок поэме «Геро и Леандр», которую закончил после смерти Марло Джордж Чепмен.

Марло был известен в Лондоне не только как драматург, но и как открытый проповедник атеизма. «Марло утверждает, что начальной причиной возникновения религии было держать людей в страхе», — доносил на Марло в Тайный совет * некий Ричард Вейнс, который тут же доказывал необходимость «закрывать рот столь опасному члену христианского общества». За Марло давно зорко следил Тайный совет. Пуритане ненавидели «этого лающего пса», как они называли Марло. Следственный протокол по делу об убийстве Марло, найденный в 1925 году, не оставляет сомнения в том, что убийство было делом рук Тайного совета. Недаром при убийстве двадцатидевятилетнего поэта, заколотого кинжалом в маленькой таверне в Дептфорде, присутствовал Поулей, агент Тайного совета, правая рука начальника секретной полиции Уольсингема.

Весной 1593 года на улицах Лондона происходили волнения. Резко поднялись цены на продовольствие. Толпа, состоявшая в большом числе из подмастерьев, разбивала лавки и склады. Правительство приказало закрыть «театры для широкой публики», так как они являлись местом сборища слуг, подмастерьев, матросов, оставших солдат. Среди волновавшейся толпы стали распространяться какие-то листовки. Тайный совет приказал немедленно разыскать авторов. У Томаса Кида — автора знаменитой «Испанской трагедии» и, вероятно, дошекспировского «Гамлета» — нашли завалявшуюся рукопись. Содержание рукописи было признано «богохульным и атеистическим», и хотя никаких противоправительственных листовок у Кида не нашли, Кида арестовали. На допросе он показал, что получил рукопись за несколько лет перед тем от Марло. В скором времени после этого, 18 мая, Тайный совет приказал своим агентам «доставить Марло в суд, употребив, в случае необходимости, силу». Марло был доставлен в суд Звездной палаты, где у него было отобрано обязательство явиться

* Орган, служивший королеве Елизавете для политической слежки и разбирательства политических дел.

по первому вызову. Процесс по обвинению Марло в атеизме должен был вскоре начаться. Но Марло не дожид до этого дня: 30 мая 1593 года он был убит в Дептфорде Инграмом Фризером.

Всего правильней представить себе маленький провинциальный ресторан с садом. В отдельной комнате этого ресторана (таверны) 30 мая собралось четверо лиц. То были: Инграм Фризер, спекулянт недвижимой собственностью, темная личность, не раз сидевший в тюрьме за уголовные дела; Скерз, сподручный Фризера, также завсегдатай уголовных тюрем; Поулей, крупный агент Тайного совета, сыгравший в свое время главную роль в раскрытии заговора Беббингтона — сторонника Марии Стюарт; и, наконец, Кристофер Марло. Названные лица собрались в таверне по приглашению Фризера. Они провели весь день вместе. Вечером, когда они отдыхали после ужина, Фризер убил Марло. Следствие по делу об убийстве закончилось очень скоро. 1 июня убийца и свидетели были допрошены в Дептфорде. В тот же день, тут же, в Дептфорде, похоронили тело Марло. Приводим часть найденного в 1925 году протокола следственной комиссии.

«Некий Инграм Фризер — только что приехавший из Лондона джентльмен, вышеупомянутый Кристофер Марло, некий Николай Скерз — только что приехавший из Лондона джентльмен, и Роберт Поулей, также джентльмен из Лондона... приблизительно в десятом часу утра... собрались в комнате в доме некой вдовы Елеоноры Буль и проводили там время вместе, обедали и после обеда находились вместе в мирном сообществе, гуляли в саду, принадлежащем упомянутому дому, до шестого часа пополудни, а затем вернулись из упомянутого сада в вышеупомянутую комнату и там ужинали все вместе; после ужина названные Инграм Фризер и Кристофер Марло вступили в беседу и стали поносить друг друга, так как не могли прийти к одному мнению и согласиться относительно уплаты денег, следуемых по счету; названный Кристофер Марло лежал тогда на кровати в комнате, где они ужинали, гневаясь на вышеупомянутого Инграма Фризера по причине тех слов, которыми они обменялись. Упомянутый Инграм Фризер сидел в вышеупомянутой комнате спиной к кровати, на которой лежал упомянутый Марло, и находился совсем близко к кро-

вати... а лицом к столу, между тем как вышеупомянутый Николай Скерз и Роберт Поулей сидели по обеим сторонам упомянутого Инграма Фризера, так что последний никоим образом не мог спастись бегством. И вот случилось, что названный Кристофер Марло внезапно и по преднамеренной злобе к названному Инграму Фризеру выхватил кинжал вышеназванного Инграма Фризера, который тот носил на спине, и этим кинжалом нанес названному Инграму две раны в голову длиною в два дюйма и глубиной в четверть дюйма. Тогда названный Инграм, боясь быть убитым и сидя, как сказано, между названным Николаем Скерзом и Робертом Поулей таким образом, что ему некуда было податься, в защиту свою и ради спасения жизни вступил в борьбу с названным Кристофером Марло, чтобы отнять у него свой кинжал. В этой свалке названному Инграму некуда было податься от Марло. И вот случилось в этой свалке, что названный Инграм, в защиту жизни своей, вышеупомянутым кинжалом стоимостью в 12 пенсов нанес названному Кристоферу Марло смертельную рану повыше правого глаза глубиной в два дюйма и шириной в дюйм; от каковой смертельной раны названный Кристофер Марло тут же немедленно скончался». Далее опять повторено, что убийство Марло Фризером было вызвано самозащитой, а также указано, что Фризер после убийства никуда не бежал и не скрывался.

Этот документ, как нам кажется, является доказательством того, что следственная комиссия старалась выгородить Фризера. Недаром дважды повторено, что Фризер лишь защищал свою жизнь. Согласно протоколу, нападающей стороной был Марло. В протоколе затушеван тот подозрительный факт, что раны на голове Фризера были нанесены его же собственным кинжалом. Даже такая ничтожная деталь, как стоимость кинжала, говорит в пользу Фризера: при нем-де был его обычный дешевый кинжал и убийство, следовательно, не являлось заранее подготовленным. Наконец, Фризер изображен как человек, покорно ожидающий своей участи и отдающий себя в руки правосудия. Но за протоколом стоит и более веский факт: не прошло и месяца после убийства, как королева Елизавета подписала полное прощение Инграму Фризеру.

Пуритане ликовали по поводу смерти Марло. Они распространили слух о том, что он случайно напоролся на собственный кинжал и что, умирая, он продолжал изрыгать хулу и проклятие. «Он испустил зловонный дух свой»,— радовался пуританский памфлетист. «Сей человек дал чрезмерную волю уму своему,— поучал другой,— он писал книги, в которых утверждал, что в св. библии одни только лживые и пустые сказки и всякая религия не что иное, как политический вымысел. Но зри, благочестивый читатель, на какой крюк пагубы и отщепенца насадил господь этого лающего пса».

Друзья жалели о Марло, но выражали чувства свои до крайности осторожно: «добрый Марло»... «Марло, любимец муз»... «бедный скончавшийся Марло»... Как недавно удалось доказать комментаторам, на смерть Марло намекает Шекспир в «Как вам это понравится». Шут Оселок говорит о поэте Овидии, сосланном императором Августом: «Своенравнейший поэт, честный Овидий, жил среди варваров». И далее: «...Когда стихов твоих не понимают, когда уму твоему не вторит послушное дитя — понимание, это ранит тебя ударом более смертельным, чем крупный расчет в маленькой комнате». Значит ли это, что Шекспир принимал официальную версию следственного протокола, согласно которой причиной катастрофы был спор по поводу уплаты по счету госпоже Буль? Намек на непризнание поэта, на гонимого Овидия, на окружающих поэта варваров говорит о том, что в этих словах скрыт, как это часто у Шекспира, другой, иносказательный и хорошо понятный современникам смысл. То был действительно «крупный расчет». Тайный совет королевы крупной монетой раз навсегда «рассчитался» с гениальным поэтом.

Трагически оборвалась жизнь замечательного драматурга. Он погиб как раз в то время, когда звезда Шекспира только начала восходить. Творчество его представляет огромную ценность, доступ к которой необходимо открыть советскому читателю. Нужно помнить: как преддверье Шекспира, творчество Марло ценно вдвойне. Детальное изучение произведений Марло имеет существенное значение в деле дальнейшего развития советской шекспириологии.

РОБЕРТ БЕРНС

Прошло больше ста пятидесяти лет со смерти народного шотландского поэта Роберта Бернса (1759—1796), но память о нем попрежнему жива.

Бернс еще при жизни завоевал любовь народа*. И еще при жизни поэта его возненавидели реакционные круги. Никто из богатых людей не протянул ему руку помощи, не помог ему в его борьбе с нуждой. «У Бернса, — пишет один из его друзей, — не нашлось ни одного покровителя среди влиятельных слоев общества». Его травили настойчиво и беспощадно. «Житейские невзгоды и людская жестокость, — пишет современник, — сломили его и свели в безвременную могилу. Но и могила не защитила его от клеветы». Еще при жизни Бернса его враги, измышляя всяческие небылицы, изобразили его каким-то опустившимся человеком, неответственным за свои слова и поступки. Его юношеские увлечения, его общительность, — он любил посидеть в обществе друзей за кружкой эля, — все это было использовано врагами для создания той лжи, которой, как паутиной, обросли многие «общепринятые» жизнеописания поэта. Образ «пьяного гуляки», мелькающий между строк этих жизнеописаний, — вздорный вымысел, преследующий, впрочем, как увидим, вполне определенную цель. Коснулись и его семейной жизни. Бернс работал не покладая рук, чтобы

* Гонимые нуждой шотландские эмигранты, покидая родину, уносили с собою любовь к своему поэту. Восторженных почитателей Бернса еще в прошлом веке можно было найти среди пастухов Австралии, среди рудокопов Калифорнии и Колумбии,

прокормить жену и четверых детей; он был примерным семьянином, а враги клеветали, будто он своим «беспутством» довел жену и детей до края гибели.

Тщетно друзья поэта протестовали против этой клеветы. Тщетно ряд биографов Бернса на основании неоспоримых фактов опровергал эту ложь. Клеветникам удалось широко распространить представление о Бернсе как о типичном представителе богемы.

Не приходится доказывать, насколько вся эта клевета наруку лагерю реакции, стремящемуся и сейчас выдать революционную направленность творчества Бернса, общественный протест, заключенный в его произведениях, и, наконец, его ненависть к английскому господству в Шотландии — за сумасбродство, пускай там и «одаренного», но беспутного и неуравновешенного человека.

Однажды Бернс вошел в театр в тот момент, когда перед началом представления оркестр исполнял английский гимн «Боже, храни короля!». Бернс не снял шапки и громко крикнул: «Лучше сыграйте Ça ira!» * «Бернс был пьян», — комментируют биографы. Нельзя не согласиться со словами одного из друзей Бернса: «В летописях литературы не часто приходится встречаться с таким изобилием ядовитой клеветы, которой пытались окружить память Бернса».

Ненависть реакции к Бернсу понятна. Он был страшным борцом за передовые идеи своего времени. Он был гордым и смелым человеком, открыто высказывавшим свои революционные убеждения, которые у него с годами приобретали все большую определенность. Он сам испытал на себе долю бедного фермера и всей душой откликнулся на тяжелое положение шотландского крестьянства. Он твердо верил в непобедимую силу народа, верил в будущее. См., например, его стихотворения «Джон-Ячменное зерно», «Честная бедность»:

Настанет день, и час пробьет,
Когда уму и чести
На всей земле придет черед
Стоять на первом месте **.

Землевладельческая знать была ему особенно ненавистна. В конце жизни он, по собственным словам, не в

* «Ça ira» — песня французской революции.

** Здесь и дальше стихи Бернса даны в переводе С. Я. Маршака.

силах был даже издали глядеть на помещичий дом без гневного чувства. Он клеймил всесильную в окружающем его обществе власть денег.

Ненавистно было ему и привилегированное духовенство, эксплуатировавшее народ и державшее его в темноте:

Он не мог примириться с тем, что родина его потеряла свою независимость. Он любил Шотландию так же страстно, как ненавидел английское господство; об этом он говорит в стихотворении «Навек простись, Шотландский край»:

Мы стали английскую не раз
В сраженьях притупили,
Но золотом английским нас
На торжище купили.

Французскую революцию Бернс принял восторженно. Достаточно вспомнить его знаменитое стихотворение «Дерево свободы». Он не скрывал своей радости по поводу того, что попытки реакции задуть французскую революцию кончились провалом:

Немало гончих собралось
Со всех концов земли, брат.
Но злое дело сорвалось,
Жалели, что пошли, брат.

О захватнических войнах, о зачинщиках войны он говорит в одном из писем своих следующее: «Испытывали ли вы когда-нибудь негодование, столь сильное, что готова разорваться грудь, когда вам приходилось читать о могущественных мерзавцах, которые натравливали государство на государство, опустошали обширные области, разоряли народы, и все это ради тщеславия или еще более низменных стремлений». Как же было лагерю реакции не возненавидеть Бернса!

Конечно, в творчестве Бернса, в особенности на ранних ступенях, заключались и противоречивые элементы. Так, например, в стихотворении «Субботний вечер поселянина» Бернс в примиренных, идиллических тонах описывает патриархальный быт шотландской фермерской семьи. Буржуазные историки литературы ухватились за это стихотворение, уверяя, что именно в нем выражено подлинное мировоззрение поэта. Но, во-первых, «Субботний вечер поселянина» стоит особняком в творчестве

Бернса, которому вообще менее всего были свойственны идиллические настроения. Во-вторых, это стихотворение было написано в 1785 году, то есть в ту пору, когда далеко еще не сложилось революционное мировоззрение поэта. И, наконец, в том же 1785 году Бернсом был написан ряд совершенно иных по духу стихотворений. В одном из них («Man was made to toil») он с возмущением говорит о том, что «сотни людей работают на одного надменного лорда», от которого зависит давать беднякам «разрешение на труд» («leave to toil»). В том же 1785 году была написана и знаменитая кантата «Веселые нищие» с ее заключительной, исполненной протеста песней, в которой слышится грозный голос народных масс и как бы из близкого грядущего доносится шум падения Бастилии:

К черту тех, кого законы
От народа берегут.
Тюрьмы — трусам оборона,
Церкви — ханжеству приют.

Многочисленные попытки фальсифицировать личный и творческий облик величайшего поэта Шотландии рушатся при первом же соприкосновении с фактами.

Роберт Бернс родился 25 января 1759 года в крытой соломой мазанке. Отец его был бедным фермером. «Я родился сыном бедняка», — писал Бернс.

Сельская Шотландия второй половины XVIII века своеобразна своими контрастами. Собранный со скудной земли урожай приходилось делить на три части: «одну пожевать, другой засеять, третью помещику отдать», — так гласила старинная шотландская поговорка. К концу XVIII века новым бедствием для мелкого и среднего фермерства явился аграрно-промышленный переворот. А между тем в убогих мазанках, возле дымного очага, нередко можно было найти полку книг. Среди простых деревенских парней встречалось немало любителей-стихотворцев, сочинявших лирические песни и насмешливые, а порой и едкие острословия в рифму. Шотландия издавна славилась своими народными песнями. В деревенских кабачках, вроде того кабачка, в котором происходит действие «Веселых нищих», было нерушимым обычаем, чтобы каждый из собравшихся на пирушку непременно что-нибудь спел.

Семейство Бернсов жило в крайней нужде. Поэт впоследствии вспоминал, сколько слез бывало пролито каждый раз, когда приходило очередное письмо от приказчика, который от имени землевладельца требовал арендной платы и угрожал долговой тюрьмой. С детских лет Роберт и брат его Гильберт начали помогать отцу в сельских работах.

И все же отец находил время по вечерам, при свете сальной свечи, учить сыновей грамоте и арифметике. Он также делился с сыновьями своими наблюдениями над людьми, — тем, что Роберт Бернс называл «мудростью». В школу Роберт ходил, чередуясь с братом, — пока один сидел в классе, другой работал в поле: оба брата числились в школьном списке одним учеником, так как отцу не по средствам было платить за обоих, да и на ферме нужны были рабочие руки.

Большое значение для Бернса имела происшедшая еще в его детстве встреча с восемнадцатилетним юношей Мердоком, которого старый Бернс вместе с соседями нанял домашним учителем (Мердок поочередно столовался и учил у соседей). Этот талантливый человек, ставший впоследствии известным педагогом, приучил мальчика «внимательно читать стихи и прозу, разбираясь в каждом слове». Он преподавал Роберту французский язык, и тот так усердно за это принялся, что научился читать французских авторов в подлиннике и изъясняться на французском языке, что в глазах соседей было «чудом». Мердок преподавал и литературный английский язык, которым Бернс овладел в совершенстве. Его многочисленные письма написаны безупречным по стилю английским языком. И если Бернс предпочитал писать стихи на том языке, на котором говорили окружавшие его шотландские крестьяне, — это было результатом свободного выбора, «влечения сердца», как замечает один из его биографов.

Бернс принялся самоучкой и за латинский язык. Некоторые современники утверждают, что он не далеко ушел в латинской грамматике. Но впоследствии преподаватель латыни, которому Бернс показывал свой перевод из Цезаря, поражался «красотой перевода».

С ранних лет Бернс пристрастился к чтению. Среди его любимых книг были сборник песен, сочинения Стерна, разрозненные томики Смолетта, Шекспира (некто-

рые книжки мальчику удалось занять у жившего по соседству кузнеца, большого любителя чтения), стихи шотландских и английских поэтов XVIII века и, с детских лет особенно любимое Бернсом, жизнеописание Уоллеса (1272—1305), национального героя Шотландии, боровшегося с англичанами. Бернс на всю жизнь сохранил любовь к чтению. В позднейших своих письмах он, например, рассуждает о Вергилии (высоко оценивая «Георгики», он с равнодушием говорит об «Энеиде»), о Тассо.

Писать стихи Бернс стал лет семнадцати. Он начал с того, что сочинял слова на мотивы шотландских народных песен. Так поступал он и впоследствии, при этом часто помечая в рукописи название музыкального мотива. Из народных песен и баллад, всевозможных виршей, напечатанных в лубочных изданиях, он нередко заимствовал несколько строк, а то и целые строфы, обрабатывая их. Поэзия Бернса берет начало в шотландской народной песне.

В те же юные годы он вчерне набросал трагедию, от которой сохранился лишь один монолог: «Со слезами негодования взираю я на угнетателя, — читаем в этом монологе. — Он радуется гибели честного человека, виновного лишь в том, что обладал непокорным сердцем». Впоследствии Бернс, страстный любитель театра, не раз собиравшийся написать драматическое произведение, но ему помешала нужда:

Свои стихи он часто слагал во время работы в поле. Он вдруг становился молчаливым, задумчивым, и его брат Гильберт догадывался, что Роберт сочиняет стихи.

В бедности и тяжелом труде проходили годы. Он сам сравнил свою жизнь с «существованием галерного раба». Положение его ухудшалось еще тем, что он нажил себе много врагов среди церковников-кальвинистов. Его направленные против ханжей из духовенства эпиграммы, острословия, шутки повторялись молодежью во всей округе. Он жил в атмосфере постоянных угроз. Пришло и личное горе. Он полюбил девушку, дочь фермера. Ее звали Джин Армор. Он хотел жениться на ней, но старый Армор и слышать не хотел о браке своей дочери с бедняком. Бернс решил уехать на Ямайку, поработать там счетоводом на плантации и, накопив денег, вернуться в Шотландию и жениться на Джин.

Но тут произошло неожиданное для него событие. В 1786 году Бернсу удалось издать сборник своих стихов. Книжка, озаглавленная «Стихи, главным образом на шотландском диалекте», имела огромный успех. «Я помню, — пишет современник, — как простые батраки и служанки на фермах готовы были отдать деньги, заработанные тяжелым трудом, чтобы вместо самой необходимой обновки купить книжку Бернса!» Заинтересовались поэтом-самородком и в Эдинбурге. Бернс отправился в шотландскую столицу.

Знатные эдинбургские господа наперебой зазывали его к себе. В богатых гостиных появился этот молодой человек — сильный и крепко сложенный, с загорелым, обветренным лицом. По словам современника, он напоминал «морского капитана». Облик его дышал «мужественной простотой и независимостью». Многих, впервые встречавшихся с ним, поражала его серьезность.

Сохранились многочисленные описания внешности Бернса, его «черных, как вороново крыло, волос» и его темных глаз, которые «сверкали молниями», когда что-нибудь задевало его за живое. «Его глаза пылали, — пишет Вальтер Скотт, — именно пылали, когда он говорил об интересующих его предметах. Других таких глаз я больше никогда не видел». Существующие портреты Бернса, по словам Вальтера Скотта, «мельчат черты его лица: они были крупнее, чем на портретах».

С мало знакомыми людьми он был сдержан, а с эдинбургской знатью особенно замкнут и сух. «Я слишком горд, чтобы заискивать», — писал Бернс. Он и в Эдинбурге одевался простым фермером и не пудрил волос. Но и при посторонних он вдруг изменялся в лице, и на глазах его выступали слезы, когда кто-нибудь вслух читал волнующие его стихи. Сам он читал свои стихи, по отзыву современника, «просто и с большой энергией». Энергия — вот слово, которое часто повторяют о нем современники.

Те, с которыми он сходил, поражались его даром собеседования. Его любимой темой были живые наблюдения «над этим разнообразным существом — человеком», как говорил Бернс. «Величайшая для меня радость, — писал он в письме, — заключается в изучении людей, их нравов и поступков».

Бернс был непревзойденным в Шотландии мастером экспромта. Однажды (это относится к более позднему времени) он был приглашен на обед к лорду Селькерку. Его попросили прочитать перед обедом молитву. Вместо молитвы Бернс произнес следующее четверостишие:

У которых есть, что есть, — те подчас не могут есть,
А другие могут есть, да сидят, без хлеба.
А у нас тут есть, что есть, да при этом есть, чем есть,
Значит, нам благодарить остается небо.

Из Эдинбурга Бернс отправился путешествовать по Шотландии. Он вел путевые записки. С напряженным интересом наблюдал он окружающую жизнь и возмущался тяжелым положением мелкого деревенского люда. Он любовался природой, главным образом природой простой, «обычной» — теми сельскими пейзажами, к которым привык с детства. Живописность «романтических» видов — водопадов, диких причудливых скал, обвитых плющем развалин — не вызвала в нем столь модного в ту эпоху обязательного восхищения, что, кстати сказать, однажды чрезвычайно поразило сопровождавших его на прогулке восторженно настроенных барышень: он не соответствовал их представлению о «поэте».

В то время он сам причислял себя к «якобитам», то есть сторонникам Стюартов. Но «якобитство» Бернса было, как и для многих его соотечественников, лишь выражением протеста против английского господства.

Отношение эдинбургских кругов к Бернсу быстро охладевало. Как видно из его писем, он предвидел это. Он отлично знал, что «мода» на него пройдет так же скоро, как и возникла, и что для всех этих знатных господ он лишь предмет праздного любопытства, — вроде той, пользуясь его собственным сравнением, «дрессированной свиньи», которую показывают в балагане. Он понимал, что ему не по пути со знатью, надутыми педантами и теми литературными критиками, которые, по его словам, «прядут пряжу так тонко, что из нее не сделаешь ткани». Со своей стороны, и им стало ясно, что они никогда не сделают его своим поэтом. О нем скоро забыли, бросили его на произвол судьбы. Никто не оказал ему материальной поддержки. И ему пришлось снова вернуться к сельскому труду.

Он женился на Джин Армор, у него родились дети, приходилось кормить несколько человек. Бернс был хорошим фермером, работал настойчиво и упорно. Но у него не было оборотных средств, а потому и никаких надежд встать на ноги. Наступила самая тяжелая пора его жизни.

Сочинять стихи приходилось во время работы или в краткие свободные минуты. Он любил вызывать соседей на соревнование в дни сева и уборки урожая. Так однажды он поспорил с соседом Джоном — кто больше свяжет снопов за день. «На этот раз я не отстал от тебя, Роберт», — сказал сосед. «Ошибаешься, Джон, — ответил Бернс. — Я, кроме снопов, успел сочинить стихи». В другой раз он долго не шел обедать. Жена нашла его стоящим на берегу реки: бормоча что-то, он размахивал руками и громко, от души хохотал: он сочинял поэму «Тэм О'Шентер».

Чтобы прокормить жену и детей, Бернсу пришлось устроиться мелким акцизным чиновником и переехать в город Дамфрис. «Бернс был бедняком по рождению, акцизным чиновником по необходимости», — писал он о самом себе.

В то время из Франции одна за другой приходили вести о развивающемся революционном движении. Мы уже говорили о том, что Бернс был его горячим сторонником и пропагандистом. Он не скрывал своих убеждений. Но он не только говорил. По долгу службы он лично участвовал в разоружении контрабандистов, шнырявших у берегов Шотландии, и ему удалось тайно послать в подарок революционному правительству Франции четыре маленьких артиллерийских орудия, снятых с контрабандистского брига. Орудия были перехвачены английскими властями. И хотя английское правительство не решилось тронуть Бернса, пользовавшегося как поэт широкой популярностью в шотландских народных массах, он попал в список «неблагонадежных», и возможность получить хоть сколько-нибудь приличное место исчезла навсегда.

То общество, которое еще недавно «восторгалось» его талантом, отвернулось от него.

Но его не только игнорировали. Его стали травить. Акцизное начальство прислало ему официальный приказ, в котором ему предлагалось «служить, а не думать».

Бернс тут же, на оборотной стороне приказа, написал следующую эпиграмму:

К политике будь слеп и глух,
Коль ходишь ты в заплатах.
Ты знаешь: зрение и слух
Удел одних богатых.

Между тем тяжелая болезнь подтачивала его силы. Быстро приближался конец. Впереди не было никакой надежды. «Если я не умру от болезни, то умру от голода», — писал он. В это трагическое для него время он остался все таким же безупречно честным человеком. Чтобы поддержать издание сборника шотландских народных песен, он отдал в сборник свои стихи даром. Он отказался печатать стихи в английской газете, хотя ему предлагали большой гонорар, а дома не было ни пенни.

Лежа на смертном одре, он мучился тем, что у него не было жалких семи фунтов четырех шиллингов, чтобы заплатить долг, и негодовал на то, что ему грозили долгой тюрьмой. Он оставлял беременную жену и четырех детей на произвол судьбы, и эта мысль не давала ему покоя. Единственным его утешением была твердая уверенность в посмертной славе.

Он умер 21 июля 1796 года на тридцать восьмом году жизни. Весть об его смерти мгновенно облетела город. На улицах толпился народ. «Кто теперь будет нашим поэтом?» — спросил кто-то из толпы народа. Свыше двенадцати тысяч человек шло за гробом величайшего поэта Шотландии. Даже те, которые допустили, чтобы он умер в нищете, теперь, когда он уже не был больше опасен, проливали лицемерные слезы, продолжая в то же время втихомолку клеветать на него, всеми средствами стараясь запятнать имя этого цельного, мужественного, безупречно честного человека.

Как мы уже видели, творчество Бернса полно общественного протеста, обличения социальной несправедливости. Революционно-обличительная тема иногда звучит в его стихах особенно громко, как бы во весь голос. Бернс обретает силу поэта-трибуна в таких, например, стихотворениях, как «Дерево свободы» и «Честная бедность». Той же темой проникнуты и многие эпиграммы Бернса, разящие своими острыми стрелами вельмож, церковных ханжей, всю свору привилегированных «почтенных»

джентльменов. Недаром современник писал о Бернсе, что он умел «не только пламенно любить, но и страстно ненавидеть».

Бернс иногда прибегал к иносказанию, говорил как бы между строк. Не только он сам, но и тысячи шотландских крестьян до упаду хохотали над поэмой «Тэм О'Шентер». Как справедливо замечает один из советских исследователей творчества Бернса *, в этой поэме отразились «трезвый юмор шотландского крестьянина, его насмешка над учением церкви об ужасах преисподней... Перед нами острая сатира на церковь».

Не только как историческая баллада, но прежде всего как живой призыв к борьбе с английским господством в Шотландии звучало для современников Бернса стихотворение «Брюс ** — шотландцам» с его заключительной пламенной строфой:

Наша честь велит смести
Угнетателей с пути
И в сраженье обрести
Смерть или свободу!

Творчество Бернса исполнено преизбытка жизни. Еще раз напомним его кантату «Веселые нищие», где буйная радость бьет ключом. Герои кантаты веселятся с той полнотой жизненных сил, которая и не снилась пресыщенной знати и самодовольным «почтенным» джентльменам.

Буржуазные историки литературы, всячески пытаясь найти у Бернса следы влияния английских поэтов, любят рассуждать о сходстве «Веселых нищих» Бернса с «Оперой нищих» (1728) английского поэта Гея. Но что общего между жизнеутверждением Бернса и скептицизмом Гея! Столь же, например, порочны попытки этих историков литературы втиснуть творчество Бернса в рамки «сентиментализма» XVIII века. Черты «сентиментализма», встречающиеся в поэзии Бернса, принадлежат к тем ранним этапам, которые были пройдены им в начале его творческого пути. Его поэзия возникла из народных истоков и была обращена к народу. И если обязательно

* А. С. Орлов, Бернс и фольклор. Ученые записки Куйбышевского пединститута им. Куйбышева, вып. 6, 1942.

** Роберт Брюс (1274—1329) — король Шотландия, боровшийся против англичан.

искать сходство, то правильной всего обратиться к поэтам, драматургам и художникам Ренессанса. Как и у них, у Бернса есть трагические мотивы, но нет и тени пессимизма, неверия в жизнь, упадочных настроений.

«Веселые нищие» по самой форме близки драматическому произведению. Но и во многих других стихотворениях Бернса ясно проведено действие, а выразительные и живые образы действующих лиц так и просятся на сцену. Свой характер есть, например, и у пьяницы Тэма О'Шентера, и у сварливой жены его Кэт, и даже у кобылы Мэг (в образе последней Бернс, несомненно, изобразил свою собственную «старую кобылу», которая, по его словам, «происходила из рода Росинанта»). Есть своя «игра», близкая по духу к народным «пантомимам», и у того деревенского парня, который описан в одном стихотворении Бернса,— он пьяный возвращается домой и никак не может решить, сколько у месяца рогов — три или четыре; и у Смерти, которая беседует с этим парнем и жалуется на свою судьбу; и у описанного в другом стихотворении черта — незадачливого, пугливого горемыки. Поэзия Бернса соприкасается с теми ростками народного шотландского театра, которым так и не удалось благодаря английскому господству — не только политическому, но и культурному — развиться в самостоятельную национальную драматургию.

Поэзия Бернса сразу же располагает к себе прозрачной ясностью, простотой, широкой доступностью. В его стихах возникает перед нами жизнь обычных людей — деревенских парней и девушек. Они любят, радуются, страдают, льют слезы. Он с глубокой серьезностью относился к их чувствам. «То, что важные сыны учености, тщеславия и жадности называют глупостью, — писал Бернс,— для сыновей и дочерей труда и бедности имеет глубоко серьезное значение: горячая надежда, мимолетные встречи, нежные прощания составляют самую радостную часть их существования». В песнях, которые он сочинял для них, Бернс сам становился соучастником народного творчества, продолжая лучшие традиции шотландского фольклора. «Фольклору,— пишет М. Горький,— совершенно чужд пессимизм, невзирая на тот факт, что творцы фольклора жили тяжело и мучительно».

В самом языке стихов Бернса нет ничего искусственного, манерного. В большинстве случаев — это живая

разговорная речь шотландских крестьян его времени без малейшей примеси «стилизации». Эта естественность языка сочетается у Бернса с напевной мелодичностью или четкими боевыми ритмами. В этом сочетании — сущность его стиля. Он не стремился к внешним эффектам. Даже самый звонкий из его ритмов, которым написана первая строфа «Макферсона перед казнью»:

Так весело,
Отчаянно
Шел к виселице он.
В последний час
В последний пляс
Пустился Макферсон, —

был им не придуман, но являлся широко распространенным «плясовым» ритмом шотландских народных баллад.

Метафоры Бернса в подавляющем большинстве отражают явления, непосредственно подмеченные им в действительности. Если он, например, сравнит девушку с цветком, то с одним из тех цветов, которые росли на лугах, где он косил сено, или в его маленьком саду. Образы античной мифологии, широко распространенные в поэзии классицизма XVIII века, почти совершенно у него отсутствуют. И если в его поэме «Видение» описана муза поэта, то в этой отнюдь не надуманной музе мы сразу же узнаем шотландскую деревенскую девушку.

За сюжетами стихов Бернса часто скрыты факты, имевшие место в действительности. Однажды в хмурый ноябрьский вечер Бернс вместе с друзьями проходил мимо деревенского кабака. Оттуда доносились хохот и песни. Они вошли в кабачок, и их шумно приветствовало общество бродяг. Тут были и бородатый скрипач, и веселый лудильщик, и старый искалеченный солдат, который особенно заинтересовал Бернса. Их жизнерадостность, по словам Бернса, привела его в восхищение, и уже через несколько дней он читал друзьям наброски «Веселых нищих». Однажды в поле из-под плуга, за которым шел Бернс, выскочила полевая мышь. Джон Блейн, работник на ферме, хотел ее убить железной лопаткой. Бернс остановил его. По свидетельству Блейна, Бернс вдруг задумался и в течение нескольких часов работал молча. Ночью он разбудил Блейна, который спал в одной комнате с ним, и прочитал ему стихотворение «Полевой мыши». Используя в качестве сюжетов самые, казалось бы, не-

значительные события, Бернс умел придавать им широкое обобщающее значение. В стихотворении «Полевой мыши» он сказал и о своей судьбе, а также и о судьбе шотландского крестьянства:

Ах, милый, ты не одинок:
И нас обманывает рок,
И рушится сквозь потолок
На нас нужда.
Мы счастья ждем, а на порог
Валит беда.

Скорбные мотивы в творчестве Бернса преодолевала его вера в жизнь, вера в будущее. И передовое человечество высоко оценило его творчество.

В своих «Воспоминаниях о Марксе» Лафарг пишет: «Данте и Бернс были его (Маркса. — М. М.) любимейшими поэтами. Ему доставляло большое удовольствие, когда его дочери читали вслух сатиры или пели романсы шотландского поэта» *.

В России Бернса начали переводить в конце XVIII века. Белинский причислял его произведения к «сокровищнице лирической поэзии» **. К лучшим переводчикам Бернса в дореволюционной России принадлежали передовые представители русской школы поэтического перевода — В. Курочкин и сосланный царским правительством поэт и революционер М. Михайлов. В советское время Бернса переводили Т. Щепкина-Куперник, Э. Багрицкий, С. Маршак.

Со своей стороны, лагерь реакции и в наши дни продолжает попрежнему ненавидеть Бернса и стремится умалить его значение. Несколько лет тому назад некий Лайонэль Хейль в письме, напечатанном в лондонской газете «Таймс», заявил, что Бернс «непонятен англичанам», а следовательно, является «второстепенным» поэтом, имеющим лишь узко ограниченное «региональное» значение. Возмущенные соотечественники Бернса, выступив в печати против этих нелепых утверждений, указывали на популярность Бернса в Советском Союзе, в частности на переводы С. Маршака, сумевшего вос-

* Поль Лафарг, Воспоминания о Марксе. (Карл Маркс, «Избранные произведения», т. I, стр. 89, изд. Института Маркса — Энгельса — Ленина, 1940.)

** В. Г. Белинский, Собр. соч., изд. Вольфа, 2-е стереотипное изд., стр. 823.

создать стихи шотландского поэта на русском языке. Они также указывали на переводы стихов Бернса на языки украинский и грузинский.

Советский поэтический перевод окончательно развеял миф о «региональном» значении Бернса, стихи которого будто бы живут полной жизнью лишь в границах крестьянского наречия южной Шотландии и по природе своей являются «непереводимыми». Само понятие «непереводимого» для советского поэтического перевода все больше отходит в прошлое.

Лет десять тому назад американский критик Нойес выступил на страницах сборника, изданного Гарвардским университетом, со статьей, в которой рассуждал о «непереводимости» многих поэтов. Живые поэтические образы этих поэтов, утверждал Нойес, в переводе неизбежно оказываются «восковыми куклами». В качестве наиболее «убедительных» примеров «непереводимости» Нойес указывал на сонеты Шекспира, стихи Джона Китса и Роберта Бернса.

Творческая практика советского поэтического перевода в пух и прах разбила аргументацию американского критика. Достаточно напомнить об удвоенных Сталинской премии сделанных С. Маршаком переводах сонетов Шекспира, сделанных им же переводах из Китса.

В чем же заключается сила советского поэтического перевода, умеющего передавать живое дыхание подлинника? Советский поэтический перевод развил лучшие традиции русской школы поэтического перевода, которая всегда, в работах наиболее выдающихся своих представителей, стремилась не к лепке бездушных копий, «восковых кукол», но к созданию глубоко верных подлиннику художественных произведений. Советский читатель требует, чтобы переводчик не просто пересказывал, как толмач, переводимого поэта, но раскрывал бы идейную направленность его творчества, его историческое и национальное своеобразие, его художественный стиль. Советский поэтический перевод создал свой метод творческой работы, по сравнению с которым «приемы» большинства даже опытных переводчиков буржуазных стран оказываются весьма примитивным кустарничеством. Обобщая в нескольких словах, — этот метод, в отличие от бесплодных ухищрений абстрактной формалистической схоластики, строится на том принципе, что сама задача перевод-

чика не является неизменной идеальной величиной, но определяется характером переводимого произведения, определяется конкретным материалом. Эти особенности советского перевода отличают и работу С. Маршака над Бернсом. При переводе лирических песен Бернса С. Маршак обратил особое внимание на передачу мелодии подлинника, его музыкального строя. Мелодия придает каждой песне своеобразную окраску. Сравните, например, песню «Любовь», ее бодрый напев:

Любовь, как роза, роза красная,
Цветет в моем саду.
Любовь моя — как песенка,
С которой в путь иду, —

с совершенно иным, более протяжным напевом другой песни:

Ты меня оставил, Джеми,
Ты меня оставил,
Навсегда оставил, Джеми,
Навсегда оставил.

В подлиннике заключительный стих второй строфы песни «Любовь» повторяется (с некоторой вариацией) в начале следующей строфы: голос певца-поэта как бы с новой силой подхватывает оброненный мотив. Эта «деталь», типичная для шотландской народной песни и придающая ей музыкальное движение, бережно сохранена советским поэтом в его переводе:

Любовь, как роза, роза красная*,
Цветет в моем саду.
Любовь моя — как песенка,
С которой в путь иду.

Сильнее красоты твоей
Моя любовь одна.
Она с тобой, пока моря
Не высохнут до дна.

Не высохнут моря, мой друг**,
Не рушится гранит,
Не остановится песок,
А он, как жизнь, бежит...

* Здесь сохранен повтор внутри самого стиха: «Oh, my love's like a red, red rose». Сохранена также инструментовка подлинника с подчеркнутым звуком р («red, red rose» — «роза, роза красная»), который, кстати сказать, в шотландском языке, в отличие от английского, произносится раскатисто.

** Ср. в подлиннике: «Till a'the seas gang dry» — «Till a'the seas gang dry, my dear...» Заметьте также инструментовку: «gang dry, my dear» — «моря, мой друг».

Особую трудность при переводе лирических песен Бернса представляет упомянутое нами сочетание естественности и непосредственности повседневной разговорной речи с музыкальной мелодичностью. Советская поэзия владеет этим сочетанием, владеет им и советский поэтический перевод.

При переводе некоторых сатирических произведений Бернса одна из важных задач заключается в том, чтобы передать меткость и силу ударов сатирического бича:

Вот этот шут — природный лорд,
Ему должны мы кланяться.
Но пусть он чопорен и горд,
Бревно бревном останется.

В переводе таких произведений, как «Тэм О'Шентер», наряду с обрисовкой живых, выразительных образов действующих лиц большое значение приобретает выделение сочных «бытовых» деталей, напоминающих картины фламандских художников:

Трещало в очаге полено.
Над кружками клубилась пена...

В переводе такого произведения, как «Полевой мыши», С. Маршак сохраняет мельчайшие, «микроскопические» детали рисунка. В переводе эпиграмм задача заключается в передаче *легкости* (что может быть скучней тяжеловесной шутки!), а также в сохранении неожиданно колющего «острия» эпиграммы:

Склонясь у гробового входа,
— О Смерть! — воскликнула природа,
Когда удастся мне опять

и вдруг неожиданно:

Такого олуха создать!

В этих переводах текст подлинника не просто отражен, но *пережит* советским поэтом. В них звучит живой голос Роберта Бернса, многообразные интонации этого голоса — то гневные, то ласковые, то лукаво-насмешливые, то едкие. Свою свежесть сохранили прямые и искренние чувства шотландского поэта, его радость и его скорбь, его негодование на окружающую его общественную несправедливость и его несокрушимая вера в буду-

щее. Читатель этих переводов испытывает то ощущение близкого присутствия Роберта Бернса, без которого невозможно оценить его поэзию. Об этом живом ощущении лучше всяких критических статей сказал Джон Китс в стихах, посвященных памяти Бернса. В юные годы, путешествуя по Шотландии, Джон Китс — одинокий, затравленный лондонской критикой и тщетно ожидавший признания — посетил домик, в котором некогда жил Роберт Бернс, и написал следующие строки:

Прожившему так мало бренных лет,
Мне довелось на час занять собою
Часть комнаты, где славы ждал поэт,
Не знавший, чем расплатится с судьбою.
Ячменный сок волнует кровь мою.
Кружится голова моя от хмеля.
Я счастлив, что с великой тенью пью,
Ошеломлен, своей достигнув цели.

И все же, как подарок, мне дано
Твой дом измерить мерными шагами
И вдруг увидеть, приоткрыв окно,
Твой милый мир с холмами и лугами.
Ах, улыбнись! Ведь это же и есть
Земная слава и земная честь!

П Е Р Е В О Д Ы

В. Шекспир

ТРАГЕДИЯ О ГАМЛЕТЕ, ПРИНЦЕ ДАТСКОМ

ОТ ПЕРЕВОДЧИКА

Настоящий перевод «Гамлета», сделанный прозой, отнюдь не претендует на художественность. Его единственной целью является отразить с наибольшей возможной точностью семантическую сторону подлинника. Известно, какое огромное значение имеют для режиссера и актеров, работающих над пьесой, смысловые оттенки исполняемого текста. Из этих, казалось бы, «второстепенных» деталей вырастают иногда целые образы. Для режиссеров и актеров прежде всего и предназначен настоящий перевод.

Сделанная нами работа окажется, возможно, полезной и нужной для переводчиков «Гамлета», в частности для переводчиков на национальные языки, поскольку подстрочник смыслового содержания поможет им разобраться в трудном английском тексте. Театроведческая молодежь, изучающая Шекспира, но не обязательно обладающая той значительной лингвистической эрудицией, которая требуется для чтения Шекспира в подлиннике, получит, мы надеемся, в этом подстрочнике нужный материал, на котором легче будет строить работы исследовательского характера.

Примечания служат необходимым дополнением к переводу.

Точность всякого перевода, даже прозаического, относительна. Кроме того, в тексте «Гамлета», как известно, много темных мест, допускающих разные толкования. Автор перевода приносит свою глубокую благодарность проф. А. А. Смирнову за ряд ценных замечаний.

М. М.

ТРАГЕДИЯ О ГАМЛЕТЕ, ПРИНЦЕ ДАТСКОМ¹

Входят с разных сторон Бернардо и Франциско — двое часовых².

Бернардо. Кто там?

Франциско. Нет, сами мне ответьте; остановитесь и откройте себя³.

Бернардо. Да здравствует король!⁴

Франциско. Бернардо?

Бернардо. Он.

Франциско. Вы пришли точно в свой час.

Бернардо. Только что пробило двенадцать. Ступайте спать, Франциско.

Франциско. Большое спасибо за смену: очень холодно, и мне не по себе⁵.

Бернардо. Все было тихо, пока вы были на посту?

Франциско. Мышь не шевельнулась⁶.

Бернардо. Ладно, доброй ночи. Если вы встретите Горацио и Марцелла, моих товарищей по страже, попросите их поторопиться⁷.

Входят Горацио и Марцелл.

Франциско. Кажется, я слышу их шаги. Стойте, эй! Кто там?

Горацио. Друзья страны.

Марцелл. И вассалы короля Дании.

Франциско. Доброй вам ночи.

Марцелл. Прощайте, честный воин. Кто сменил вас?

Франциско. Бернардо встал на мое место. Доброй вам ночи.

Марцелл. Привет⁸, Бернардо!

Бернардо. Скажите, пожалуйста, и Горацио здесь?

Горацио. Я за него⁹.

Бернардо. Добро пожаловать, Горацио, добро пожаловать, добрый Марцелл.

Горацио. Ну что, это существо снова являлось сегодня ночью?¹⁰

Бернардо. Я ничего не видел.

Марцелл. Горацио говорит, что это лишь игра нашего воображения, и не хочет допустить, чтобы им овладела вера в ужасное явление, которое мы дважды видели. Я поэтому и уговорил его присоединиться к нам и провести на страже вместе с нами эту ночь, чтобы, если вновь явится видение, он смог убедиться в истине того, что видели наши глаза, и заговорить с ним.

Горацио. Вздор, вздор, оно не явится¹¹.

Бернардо. Давайте сядем, и мы еще раз атакуем ваши уши, столь укрепленные против нашего рассказа о том, что мы видели в течение двух ночей.

Горацио. Хорошо, сядем и послушаем, что скажет об этом Бернардо.

Бернардо. Прошедшей ночью, когда вон та самая звезда, которая к западу от Полярной, продвинулась по своему пути и освещала часть небес, где она сейчас горит, Марцелл и я, когда колокол бил час...

Входит Призрак¹².

Марцелл. Тише, замолчи! Смотри, вот оно снова идет!

Бернардо. По облику — точь-в-точь покойный король.

Марцелл. Ты — ученый, заговори с ним, Горацио¹³.

Бернардо. Разве оно не похоже на короля? Вглядишься в него, Горацио.

Горацио. Необыкновенно похоже. Я поражен страхом и изумлением.

Бернардо. Оно хочет, чтобы с ним заговорили¹⁴.

Марцелл. Спроси его, Горацио.

Горацио. Кто ты, незаконно овладевший этим вре-

менем ночи, а также прекрасным и воинственным обликом, в котором некогда выступал похороненный король Дании? Заклинаю тебя небом, говори!

Марцелл. Оно оскорбилось.

Бернардо. Смотрите, оно удаляется величественным шагом.

Горацио. Стой! Говори, говори! Я заклинаю тебя, говори!

Призрак уходит.

Марцелл. Оно ушло и не хочет отвечать.

Бернардо. Ну что, Горацио? Вы дрожите и побледнели. Разве это не побольше, чем игра воображения? Что вы думаете об этом?

Горацио. Как перед богом, я не поверил бы этому без чувственного и истинного свидетельства моих собственных глаз.

Марцелл. Разве оно не похоже на короля?

Горацио. Как ты на самого себя. Точно в таких же доспехах был он, когда сражался с честолюбивым королем Норвегии; так же точно нахмурился он однажды, когда, охваченный гневом, во время переговоров он вышвырнул на лед сидевших в санях поляков¹⁵. Это странно.

Марцелл. Вот так уже дважды и точно в этот же глухой час воинственным и величественным шагом прошел он мимо нашего караула¹⁶.

Горацио. Я не знаю, что собственно думать об этом. Но в общем мнение мое таково, что это предвещает какое-то необыкновенное потрясение нашему государству.

Марцелл. Ну, старина, садись, и пусть скажет тот, кто знает, зачем это строгое и бдительное стояние на страже еженощно изнуряет подданных страны? Зачем ежедневно льют медные пушки и закупают за границей военное снаряжение? Зачем сгоняют кораблестроителей, чей тяжкий труд не отличает воскресения от будней? Что готовится такого, что потная спешка превращает ночь в сотрудницу дня? Кто может объяснить мне это?

Горацио. Это могу сделать я. По крайней мере так передают шепотом. Наш прежний король, чей образ только что явился нам, был, как вы знаете, вызван на поединок Фортинбрасом Норвежским, подзадоренным завистливой гордыней. В этом поединке наш доблестный Гамлет, — ибо таким почитала его эта сторона нашего

исследованного мира ¹⁷, — убил этого Фортинбраса. Последний, в силу скрепленного печатью соглашения, вполне соответствующего закону о поединках ¹⁸, потерял вместе с жизнью все захваченные им земли, которые перешли к победителю. Со своей стороны, нашим королем была поставлена в заклад соответствующая доля владений, которая перешла бы в наследственную собственность Фортинбраса, если бы он вышел победителем, — точно так же, как по этому же соглашению и содержанию указанной статьи его доля перешла к Гамлету. И вот, сэр, молодой Фортинбрас, человек горячего и еще не обработанного опытом нрава ¹⁹, по окраинам Норвегии, в разных местах, набрал за пищу и пропитание ²⁰ некоторое число незаконных головорезов ²¹, готовых на любое предприятие, требующее смелости ²². А это предприятие заключается, как вполне ясно нашему правительству, в том, чтобы вернуть сильной рукой ²³ и навязанными условиями договора вышеуказанные земли ²⁴, потерянные его отцом. И в этом, насколько я понимаю, заключается главная причина наших приготовлений, причина нашего стояния на страже, а также спешки и суеты, охвативших всю страну.

Б е р н а р д о. Я думаю, что это именно так. Вполне возможно, что поэтому в час нашей стражи и появляется вооруженный вещий образ, столь схожий с королем, который был и есть причина этих войн.

Г о р а ц и о. Это песчинка, которая тревожит око души ²⁵. В высоком и славном римском государстве, незадолго перед тем, как пал могущественный Юлий ²⁶, могилы остались без жильцов и одетые в саван мертвецы визжали и бормотали на улицах Рима. (И были также другие предзнаменования ²⁷), — как, например, звезды с огненными хвостами, кровавые росы, бледность солнца ²⁸; и влажная звезда, под влиянием которой находится царство Нептуна ²⁹, была больна затмением как будто в день Страшного суда. И совершенно такие же предзнаменования ужасных событий, подобные скороходам, которые всегда предшествуют грядущим судьбам ³⁰, и подобно прологу приближающегося зловещего события, небо и земля совместно показали нашей стране и нашим соотечественникам.

Возвращается Призрак.

Но тише, смотрите, вот оно снова идет! Я заступлю ему

дорогу, хотя бы оно погубило меня. Стой, обманчивое видение! (*Раскинув руки, он преграждает дорогу Призраку* ³¹.) Если ты можешь произнести звук и подать голос, заговори со мной. Если нужно совершить доброе дело, которое принесет тебе облегчение, а мне — милость неба, заговори со мной. Если ты посвящен в тайну судеб твоей родины, которые, возможно, могут быть предотвращены, если заранее знать о них, — о, заговори! Или если ты при жизни скрыл во чреве земли насильственно добытые сокровища, в поисках которых, как говорят, вы, духи, часто блуждаете после смерти,—

Поет петух ³².

скажи об этом. Стой и говори! Останови его, Марцелл!

Марцелл. Ударить его бердышем?

Горацио. Ударь, если оно не остановится.

Бернардо. Оно здесь!

Горацио. Оно здесь.

Призрак уходит.

Марцелл. Оно ушло! Мы не правы в отношении к нему, столь величественному, когда грозим ему насилем. Ибо оно неуязвимо, как воздух, и наши бесполезные удары превращаются в злостную насмешку над нами самими.

Бернардо. Оно собиралось заговорить, когда запел петух.

Горацио. И тогда оно вздрогнуло, как виноватое существо, услышавшее ужасный призыв. Я слышал, что петух, утренний трубач ³³, своим высоким и звонким голосом пробуждает бога дня ³⁴, и когда раздается его предупреждение, вышедший из назначенных ему границ блуждающий дух, находится ли он в море или в огне, на земле или в воздухе, спешит к своим пределам. Истину этого подтвердило данное явление.

Марцелл. Оно померкло при крике петуха. Некоторые говорят, что всегда, незадолго перед тем, когда празднуется рождество нашего спасителя, птица зари ³⁵ поет всю ночь напролет. И тогда, как говорят, духи не смеют бродить на воле, благотворны ночи, планеты перестают оказывать дурное влияние, феи не насылают порчи, ведьмы теряют силу своих чар, — так свято и благостно это время.

Горацио. Я это слышал и отчасти этому верю. Но,

посмотрите, утро, одетое в багряный плащ³⁶, шагает по росе той высокой горы на востоке. Окончим стражу. Мой совет — сообщим, что мы видели сегодня ночью, молодому Гамлету. Ибо, клянусь жизнью, этот дух, который нем для нас, заговорит с ним. Согласны ли вы, чтобы мы ознакомили его с тем, что видели, как требует наша любовь к нему и велит наш долг?

Марцелл. Прошу, давайте так и сделаем. Я знаю, где нам всего удобнее повидаться с ним сегодня утром. *(Уходит.)*

Трубы. Входят: Клавдий, король Дании; королева Гертруда, члены Королевского совета, Полоний и его сын Лаэрт, Гамлет и другие³⁷.

Король. Хотя еще свежа память о смерти Гамлета, нашего дорогого брата, и нам пристало содержать сердца свои в скорби, а всему нашему королевству, нахмурившись, превратиться в единое горестное чело, однако здравый смысл вступил в борьбу с природой, и мы думаем о покойном с мудрой печалью, вместе с тем не забывая и о себе. Поэтому ту, которая некогда была нашей сестрой, ныне нашу королеву, царственную наследницу³⁸ этой воинственной страны, мы, так сказать, с поверженной радостью, смеясь одним глазом и роняя слезы другим³⁹, с весельем на похоронах и похоронной песней на свадьбе, на равных чашах взвесив радость и скорбь, взяли себе в жены. Мы здесь не ставили препятствий вашей более совершенной мудрости, свободно сопутствовавшей⁴⁰ решению этого дела. Всем наша благодарность. Теперь вот о чем: как вы знаете, молодой Фортинбрас, либо низко оценивая наше достоинство, либо полагая, что благодаря смерти нашего дорогого брата наше государство разьединено и находится в распаде, поощряемый мечтой о своем превосходстве, стал докучать нам посланиями, требуя возвращения земель, потерянных его отцом и перешедших законным образом к нашему доблестному брату. Довольно о нем. Теперь перейдем к нашим делам и к цели нашего собрания. Дело вот в чем: в этом письме мы пишем королю Норвегии, дяде молодого Фортинбраса, бессильному и прикованному к постели, который едва ли знает о намерениях своего племянника, прося его, — поскольку новобранцы, личный войсковой состав и все части войска молодого Фортинбраса состоят из его подданных, — остановить дальнейшие шаги своего племянника в

этом деле. И вот мы посылаем вас, добрый Корнелий, и вас, Вольтиманд, передать привет старому королю Норвегии, ограничивая ваши полномочия в переговорах с королем тем, что изложено в этих подробных статьях. Прощайте, и пусть ваша поспешность докажет, что вы готовы исполнить свой долг.

Корнелий и Вольтиманд. В этом, как и во всем, мы покажем, что умеем исполнять свой долг.

Король. Мы в этом нисколько не сомневаемся. От всего сердца — прощайте.

Вольтиманд и Корнелий уходят.

Ну, а теперь скажите вы, Лаэрт, что нового у вас? Вы говорили нам о какой-то просьбе. В чем она, Лаэрт? Если ваша просьба к королю Дании будет разумной, вы не потеряете слов напрасно. О чем хочешь ты попросить, Лаэрт ⁴¹, что было бы не моим подарком тебе, а твоей просьбой? Голова не более родственна сердцу, рука не более услужлива рту, чем престол Дании твоему отцу. Чего ты хочешь, Лаэрт?

Лаэрт. Грозный повелитель мой ⁴², прошу вашего милостивого позволения вернуться во Францию, откуда я охотно приехал в Данию, чтобы исполнить свой долг, присутствуя на вашей коронации. Теперь, когда этот долг исполнен, признаюсь, мои мысли и желания снова обращаются к Франции и склоняются перед вашим высокомилоостивейшим позволением и разрешением.

Король. Вы получили позволение вашего отца? Что говорит Полоний?

Полоний. Он, мой повелитель, упорной просьбой не сразу вынудил у меня позволение, и я, наконец, приложил к его желанию печать своего с трудом данного согласия. Я прошу вас, разрешите ему ехать.

Король. В добрый час, Лаэрт! Располагай временем и используй его по своему желанию и для проявления лучших твоих достоинств! Ну, а теперь, мой родственник Гамлет и мой сын...

Гамлет. Чуть побольше, чем родственник, и поменьше, чем сын ⁴³.

Король. Как, над вами все еще висят тучи?

Гамлет. Это не так, милорд: я под слишком ярким солнцем ⁴⁴.

Королева. Добрый Гамлет, сбрось свой ночной

цвет и пусть твои глаза дружески взглянут на короля Дании. Не опускай постоянно век и не ищи во прахе твоего благородного отца. Ты ведь знаешь, что это обычно: все, что живет, должно умереть, пройдя через природу в вечность.

Г а м л е т. Да, госпожа, это обычно.

К о р о л е в а. Если так, то почему же это кажется тебе столь особенным?

Г а м л е т. Кажется, госпожа? Нет, есть. Мне незнакомо слово «кажется». Ни мой чернильный плащ, добрая мать, ни надетые согласно обычаю торжественные черные одежды, ни подобные ветру глубокие вздохи, нет, ни обильная река, текущая из глаз, ни унылое выражение лица, вместе со всеми другими формами, выявлениями и образами печали, не могут истинно выразить меня. Они в самом деле только кажутся, ибо это — действия, которые человек может сыграть. Но во мне есть то, что превосходит показную видимость; они же только украшения и одеяния скорби.

К о р о л ь. Приятной и похвальной чертой вашей натуры, Гамлет, является то, что вы отдаете этот траурный долг вашему отцу. Но ведь вы знаете, что ваш отец потерял отца, а тот отец, которого потерял ваш, потерял своего отца. Оставшийся в живых обязан, по долгу сына, в течение некоторого срока предаваться траурной печали. Но упорствовать в сожалении — такое поведение является нечестивой строптивостью. Это недостойная мужчины печаль; она обнаруживает непокорную небесам волю, неукрепленное сердце, нетерпеливый дух, простой и необразованный ум. Зачем из упрямого противоречия принимать близко к сердцу то, что должно быть и что является столь же обычным, как обычна для наших чувств любая обыденная вещь? Фу! Это грех перед небом; грех перед усопшим; нелепый с точки зрения разума грех перед природой, обычной темой которой является смерть отцов и которая всегда, начиная от первого покойника и кончая тем, кто умер сегодня, восклицала: «Это должно быть так!» Мы просим вас, сбросьте с себя эту бесполезную печаль и думайте о нас как об отце. Ибо да ведает мир, что вы ближе всех к нашему трону и что я питаю к вам не меньшее чувство благородной любви, чем та любовь, которую питает нежнейший отец к своему сыну. Что же касается вашего намерения вернуться обратно в школу в

Виттенберг, это противно нашему желанию. И мы просим, упрашиваем вас ⁴⁵ остаться здесь, на радость и утешение глазам нашим, как первый придворный, наш племянник и наш сын.

Королева. Пусть твоя мать не потеряет понапрасну своих просьб, Гамлет: прошу тебя, останься с нами, не езди в Виттенберг.

Гамлет. Я от души готов повиноваться вам, госпожа.

Король. Ну вот, это полный любви и прекрасный ответ. Будьте же в Дании, как мы сами. Госпожа, пойдемте. Ласковое и невынужденное согласие Гамлета улыбается моему сердцу. В честь этого всякий раз, когда датский король будет сегодня осушать веселый заздравный кубок, большая пушка заговорит с облаками и на королевскую здравицу откликнутся небеса, повторяя земной гром.

Трубы. Все, кроме Гамлета, уходят ⁴⁶.

Гамлет. О, если бы это слишком, слишком плотное тело ⁴⁷ растаяло, растворилось и распустилось в росу! Если бы вечносущий не установил закона против самоубийства! О боже! боже! Каким утомленным, избитым, плоским и бесплодным кажется мне все, что делается в этом мире! Фу! Фу! Это неполютый сад ⁴⁸, который растет в семя. Лишь то, что по природе своей отвратительно и грубо, владеет им. До этого дойти! Всего лишь два месяца, как умер. Нет, не так давно, и двух нет. Такой превосходный король, который был рядом с этим, как Аполлон рядом с сатиром; настолько любивший мою мать, что он не позволял небесным ветрам грубо касаться ее лица. Небо и земля! неужто должен я вспоминать? Ведь она вешалась на него, как будто ее жадность увеличивалась от пищи, которой она питалась. И, однако, через какой-нибудь месяц... Я не хочу думать об этом... Непостоянство — имя тебе, женщина!.. Через краткий месяц, прежде чем износились башмаки, в которых она шла за телом моего бедного отца, — вся в слезах, как Ниобея... Она, она... О боже!.. Зверь, который лишен способности мыслить, печалился бы больше... Вышла замуж за моего дядю, брата моего отца, который не более похож на моего отца, чем я на Геркулеса. Через месяц... Еще оставалась соль лживых слез в ее распухших глазах, а она уже вышла замуж. О злая торопливость — спешить с таким проворством в

кровосмесительные простыни! Это не приведет, не может привести к добру. Но разбейся, сердце, ибо я должен молчать!

Входят Горацио, Марцелл и Бернардо.

Горацио. Привет, милорд!

Гамлет. Я рад видеть вас здоровым... ⁴⁹ Горацио — если глаза меня не обманывают!

Горацио. Он самый, милорд, и навек ваш добрый слуга!

Гамлет. Мой добрый друг, сэр. Я готов обменяться с вами этим именем. Но что привело вас из Виттенберга, Горацио? Марцелл! ⁵⁰

Марцелл. Добрый милорд.

Гамлет. Я очень рад вас видеть. (*К Бернардо* ⁵¹.) Добрый день, сэр ⁵². Но что, скажите по правде, привело вас из Виттенберга?

Горацио. Праздное настроение, добрый милорд.

Гамлет. Я не хотел бы это слышать и из уст вашего врага. Вы не должны оскорблять мой слух, уверяя меня в том, что направлено против вас. Я знаю, вы не склонны к праздности. Но какие у вас дела в Эльсиноре? Мы научим вас лихо пить до вашего отъезда.

Горацио. Милорд, я приехал на похороны вашего отца.

Гамлет. Прошу тебя, не издевайся надо мной, собрат-студент ⁵³. Думаю, ты приехал на свадьбу моей матери.

Горацио. Действительно, милорд, она последовала очень быстро.

Гамлет. Расчет, расчет, Горацио! ⁵⁴ Жаркое, оставшееся от поминального обеда, пошло в холодном виде на свадебные столы. Я бы предпочел встретить в раю своего злейшего врага, чем пережить тот день, Горацио! Мой отец! Мне кажется, я вижу моего отца!

Горацио. Где, милорд?

Гамлет. Оком души, Горацио.

Горацио. Я видел его однажды. Он был красавец-король.

Гамлет. Он человеком был во всех отношениях. Подобного ему я больше не увижу.

Горацио. Милорд, мне кажется, я видел его вчера.

Гамлет. Видел? Кого?

Г о р а ц и о. Милорд, короля, вашего отца.

Г а м л е т. Короля, моего отца?

Г о р а ц и о. Умерьте на время ваше удивление, слушайте внимательно, пока я вам расскажу о чуде, которое могут засвидетельствовать эти два джентльмена.

Г а м л е т. Ради бога рассказывайте.

Г о р а ц и о. Две ночи сряду эти два джентльмена, Марцелл и Бернардо, стоя на часах, в глухой пустыне полночи имели следующую встречу. Фигура, похожая на вашего отца, в полном вооружении с ног до головы, появляется перед ними и торжественным шагом, медленно и величественно проходит мимо них. Трижды он прошел перед их смущенными и испуганно-изумленными глазами на расстоянии длины его жезла. А между тем они, почти превратившись от страха в студень, стоят, онемев, и не заговаривают с ним. Об этом они сообщили мне под страшной тайной. И в третью ночь я стал с ними на стражу, где, как они рассказывали, подтверждая каждое их слово и в отношении времени и внешнего образа, появилось видение. Я помню вашего отца. Эти руки не более похожи одна на другую.

Г а м л е т. Но где это было?

М а р ц е л л. Милорд, на площадке, где мы несли караул.

Г а м л е т. Вы не заговорили с ним?

Г о р а ц и о. Милорд, я заговорил, но оно не ответило. Все же один раз, как мне показалось, оно подняло голову и сделало движение, как будто собиралось заговорить. Но как раз в это мгновение громко запел утренний петух, и при этом звуке оно поспешно убежало прочь и скрылось с глаз.

Г а м л е т. Это очень странно.

Г о р а ц и о. Это так же истинно, высокочтимый милорд, как то, что я живу. И мы сочли своим долгом сообщить вам об этом.

Г а м л е т. Так, так, господа, но это смущает меня. Вы сегодня ночью несете караул?

В с е т р о е. Да, милорд.

Г а м л е т. Вы говорите, он был вооружен?

В с е т р о е. Вооружен, милорд.

Г а м л е т. С головы до ног?

В с е т р о е. С головы до ног, милорд.

Г а м л е т. Значит, вы не видели лица?

Горацио. О нет, видели, милорд. Его забрало было поднято.

Гамлет. Он хмурился?

Горацио. Лицо скорее печальное, чем сердитое.

Гамлет. Бледное или румяное?

Горацио. Нет, очень бледное.

Гамлет. И он пристально смотрел на вас?

Горацио. Все время.

Гамлет. Жаль, что меня не было там.

Горацио. Вы бы очень изумились.

Гамлет. Весьма возможно, весьма возможно. Оно долго оставалось?

Горацио. Можно было, не торопясь, досчитать до ста.

Марцелл и Бернардо. Дольше, дольше.

Горацио. Не в тот раз, когда я видел его.

Гамлет. Борода у него была с проседью? Не так ли?

Горацио. Такая же, как я видел у него при жизни: как серебристый соболь.

Гамлет. Я пойду на стражу сегодня ночью. Может быть, оно снова придет.

Горацио. Ручаюсь, что придет.

Гамлет. Если оно примет облик моего благородного отца, я поговорю с ним, хотя бы сам ад разверзся и приказал мне молчать. Прошу вас всех, если вы до сих пор скрывали то, что видели, молчите об этом и впредь и, что бы ни случилось сегодня ночью, храните все в уме, а не на языке. Я вознагражу вашу любовь. Итак, прощайте. Я навешу вас на площадке между одиннадцатью и двенадцатью.

Все. Примите наш долг, ваша милость.

Гамлет. Не долг, а любовь, как и вы мою. Прощайте.

Уходят все, кроме Гамлета.

Дух моего отца в оружии! Тут не все чисто. Я подозреваю подлую интригу. Скорее бы пришла ночь! А до тех пор — успокойся, моя душа. Гнусные деяния, хотя бы их засыпала вся земля, восстанут перед глазами человеческими.
(Уходит.)

Входят Лаэрт и Офелия, его сестра.

Лаэрт. Мои пожитки на корабле. Прощайте. И вот что, сестра: когда подует попутный ветер и представится

удобный случай послать письмо, не спите и дайте мне знать о себе.

О ф е л и я. Вы сомневаетесь в этом?

Л а э р т. Что же касается Гамлета и его легкомысленной благосклонности, считайте это модной галантностью и игрою крови, фиалкой, расцветшей в молодую пору ранней весенней природы, скороспелой, но недолговечной, сладостной, но непостоянной, минутным ароматом и развлечением — не более того.

О ф е л и я. Не более того?

Л а э р т. Считайте, что не более. Ибо природа, развиваясь, растет не только в отношении крепости мышц и размеров тела. Но, когда ширится этот храм⁵⁵, вместе с ним растет внутреннее священнодействие ума и души. Может быть, он и любит вас сейчас и его доброе желание не запятнано ни грязью, ни обманом. Но, помня об его высоком сани, вам следует остерегаться: он не хозяин своего желания, ибо он подчинен своему рождению. Он не властен, как простые смертные, сам отрезать для себя лакомый кусок, так как от его выбора зависит безопасность и здоровье всего нашего государства, и поэтому свобода его выбора ограничена мнением и согласием тела, которому он голова⁵⁶. Итак, если он говорит, что любит вас, с вашей стороны разумно лишь настолько верить ему, насколько он может, согласно своему сану и званию, исполнить то, что говорит. А исполнить он сможет только то, за что подадут свой голос наиболее влиятельные круги Дании; подумайте о том, какой ущерб может быть нанесен вашему честному имени, если вы будете слишком доверчиво внимать его песням, или если потеряете сердце, или если вы откроете свое целомудренное сокровище его несдержанным домогательствам. Бойтесь этого, Офелия; бойтесь этого, моя дорогая сестра, и держитесь в тылу вашего увлечения, вне опасных выстрелов желания. Самая осмотрительная девушка уже достаточно неосторожна, когда открывает свою красоту луне. Даже добродетель не избежит ударов клеветы. Червь точит детей весны⁵⁷ часто до того, как раскроются их бутоны; и на утренней и текущей юности заразная порча особенно опасна. Итак, будьте осторожны. Вернейший залог безопасности заключается в страхе. Юность бунтует себе на гибель и без постороннего подстрекательства.

О ф е л и я. Я сохраню это прекрасное наставление

стражем моего сердца. Но, добрый брат мой, не поступайте так, как поступают некоторые нечестивые пастыри, которые, указывая крутой и тернистый путь к небу, сами, подобно легкомысленным, беззаботным повесам, идут по усеянной весенними цветами тропе наслаждений и не считаются с собственной проповедью.

Лаэрт. За меня не бойтесь. Однако я замешкался. Но вот идет мой отец.

Входит Полоний⁵⁸.

Двойное благословение — двойная благодать. Случай улыбнулся второму прощанию.

Полоний. Все еще здесь, Лаэрт! Стыдно! Скорее, скорее на корабль. Ветер сидит на плече вашего паруса⁵⁹, вас ждут. Вот, прими мое благословение. И, смотри, запиши в памяти следующие правила. Не выбалтывай своих мыслей, а беспорядочные мысли не приводи в исполнение. Будь общителен, но не фамильярен. Друзей своих, дружбу которых ты испытал, прикрепи к душе стальными обручами. Но не мозоль ладони общением с каждым только что вылупившимся, неоперившимся приятелем. Остерегайся вмешиваться в ссору. Но если ты принял в ней участие, доведи дело до конца, чтобы противник остерегался тебя. Открой ухо для всех, но говори с немногими. Слушай каждого, но храни про себя свое суждение. Покупай дорогую одежду, насколько позволит твой кошелёк, но без излишних модных причуд: богато, но не пышно. Ибо одежда часто выражает человека. Во Франции люди высшего ранга и положения особенно разборчивы и благородны в этом отношении. Не занимай денег и не давай займы. Ибо, давая займы, часто теряешь и деньги и друга, а беря займы, притупляешь в себе чувство бережливости. Но вот что главное: будь верен самому себе, и отсюда необходимо следует, как ночь следует за днем, что ты никому не изменишь. Прощай. Да поможет благословение этим словам созреть в тебе!

Лаэрт. Милорд! Со всем смирением прощаюсь с вами.

Полоний. Время не терпит. Ступайте, ваши слуги ждут вас.

Лаэрт. Прощайте, Офелия, и помните хорошенько то, что я сказал вам.

О ф е л и я. Это останется запертым в памяти моей, и вы сами будете хранителем ключа.

Л а э р т. Прощайте. (*Уходит.*)

П о л о н и й. О чем это, Офелия, он говорил с вами? ⁶⁰

О ф е л и я. С вашего позволения — о принце Гамлете.

П о л о н и й. Ага, это он хорошо придумал. Мне говорили, что за последнее время Гамлет часто виделся с вами наедине и что вы, со своей стороны, были очень милостивы и щедры на свидания. Если это так, как мне об этом говорили, — а говорили мне это в виде предостережения, — тогда я должен сказать вам, что вы не понимаете ясно, как подобает вести себя моей дочери и чего требует от вас честь. Что такое между вами? Выкладывайте правду!

О ф е л и я. Он за последнее время, милорд, много раз давал мне свидетельства своего чувства.

П о л о н и й. Чувства? Вздор! Вы рассуждаете, как неопытная девочка, не испытавшая еще таких опасных обстоятельств. И вы верите его «свидетельствам», как вы их называете?

О ф е л и я. Я не знаю, милорд, что мне следует думать.

П о л о н и й. Ладно, я вас научу. Думайте о себе, что вы — ребенок, потому что приняли эти свидетельства за чистую монету, между тем как они не полноценны. Цените себя подороже. Иначе, — выражу мысль так, чтобы не нарушить дешевого каламбура, — это окажется свидетельством того, что вы остались в дурах ⁶¹.

О ф е л и я. Милорд, он настойчиво уверял меня в любви в самой честной манере.

П о л о н и й. Да, это действительно можно назвать манерой ⁶². Продолжайте; продолжайте.

О ф е л и я. И подтвердил свои речи, милорд, почти всеми святыми небесными клятвами.

П о л о н и й. Да, силки для вальдшнепов ⁶³. Я знаю сам: когда горит кровь, как щедро душа снабжает язык клятвами! Вы не должны, дочь моя, принимать за огонь эти вспышки, которые дают больше света, чем тепла, и которые гаснут как в душе, так и на языке, являясь лишь обещаниями в самый миг своего возникновения. Отныне, как и подобает девушке, будьте несколько скупее на свидания. Соглашайтесь на его мольбы не так легко, как будто он отдает приказ вступить в переговоры. Что же

касается принца Гамлета, верьте ему лишь в том, что он молод и что ему дана бóльшая свобода, чем может быть предоставлена вам. Одним словом, Офелия, не верьте его клятвам: ибо это посредники другого цвета, чем их одежды, это ходатаи по нечестивым делам, говорящие на языке священных и благочестивых брачных обетов ⁶⁴, чтобы тем легче обмануть. И вот заключение: попросту говоря, я не хочу, чтобы отныне и впредь вы давали повод клевете, проводя хотя бы минутный досуг в беседе с принцем Гамлетом. Смотрите же, я вам приказываю. Ступайте к себе!

О ф е л и я. Я повинуюсь, милорд. (*Уходит.*)

Входят Гамлет, Горацио и Марцелл.

Г а м л е т. Ветер кусает, пронизывая насквозь. Очень холодно.

Г о р а ц и о. Резкий, холодный ветер.

Г а м л е т. Какой теперь час?

Г о р а ц и о. Думаю, что без малого двенадцать.

М а р ц е л л. Нет, уже пробило.

Г о р а ц и о. Разве? Я не слыхал. Значит, приближается время, когда бродит Призрак.

Трубы и пушечные выстрелы ⁶⁵.

Что это значит, милорд?

Г а м л е т. Король не спит сегодня ночью и пьет из кубка. Он бражничает, и буйно кружится шумная пляска ⁶⁶. И когда король осушает кубки с рейнским вином, литавры и труба возвещают о том, что он торжественно произносит заздравный тост.

Г о р а ц и о. Это обычай?

Г а м л е т. Да, обычай. Но, по моему мнению, хотя я и родился здесь и с рождения к этому привык, более почетно нарушать этот обычай, чем соблюдать его. За этот разгул, от которого тяжелеет голова, нас порицают и хулят другие народы и на востоке и на западе: они называют нас пьяницами и свинскими прозвищами грязнят молву о нас. И ведь в самом деле, это лишает наши деяния, даже самые совершенные, того, что составляет сущность доброго мнения о нас. Ведь так часто случается и с отдельными людьми: благодаря какому-нибудь природному порочному пятну, — например, в отношении незнатности рождения, в чем они не виноваты, поскольку при-

рода не может выбирать происхождение, — или благодаря чрезмерно развитой черте характера, часто заставляющей действовать наперекор разуму⁶⁷, или благодаря какой-нибудь привычке, которая слишком подчеркивает и этим портит приятное обхождение, — часто случается, что этих людей, несущих на себе, как я сказал, печать одного лишь недостатка, будь этот недостаток одеждой природы или звездой судьбы, даже если остальные их добродетели чисты, как небесная благодать, и настолько бесконечны, насколько может вместить человек, бывает, что этих людей порочит в общем мнении один частный изъян. Мельчайшая частица зла уничтожает благородную сущность сомнения к позору человека⁶⁸.

Входит Призрак.

Горацио. Смотрите, милорд, оно идет!

Гамлет. Ангелы, носители небесной благодати, защитите нас! Благостный ли ты дух, или проклятый демон, несешь ли ты с собой веяния неба, или вихри ада, злостны или милосердны твои намерения, твой образ возбуждает во мне столько вопросов⁶⁹, что я заговорю с тобой. Я буду называть тебя Гамлетом, королем, отцом, царственным датчанином. О, отвечай мне! Не дай мне погибнуть в неведении! Скажи мне, почему твои погребенные и отпетые в церкви останки разорвали саван? Почему склеп, в котором мы видели тебя спокойно лежащим, раскрыл свои тяжелые мраморные челюсти, чтобы извергнуть тебя? Что может значить, что ты, безжизненный труп, закованный в сталь с ног до головы, бродишь среди бликов лунного света, наполняя ночь ужасом? И мы, куклы, в руках природы⁷⁰, так страшно потрясены мыслями, которые наши души не могут охватить? Скажи, зачем это? Для чего? Что делать нам?

Призрак манит Гамлета⁷¹.

Горацио. Оно манит вас, чтобы вы пошли с ним, как будто желая сообщить что-то вам одному.

Марцелл. Посмотрите, каким любезным движением оно зовет вас в более уединенное место. Но не ходите с ним.

Горацио. Ни за что!

Гамлет. Раз оно не хочет говорить здесь, я последую за ним.

Г о р а ц и о. Не делайте этого, милорд.

Г а м л е т. Чего же мне бояться? Я жизнь свою ценю не дороже булавки. А что касается моей души, что может оно причинить ей, столь же бессмертной, как и оно? Оно снова манит меня. Я последую за ним.

Г о р а ц и о. Что, если оно заманит вас в пучину, милорд, или на страшную вершину скалы, которая нависает над морем, перегнувшись над своим основанием, и примет там какой-нибудь другой ужасный облик, который лишит вас силы разума и приведет вас к безумию? Подумайте — ведь само это место, без всякой другой причины, способно вызвать отчаянную игру воображения в мозгу у каждого, кто устремит взгляд глубоко вниз к морю и услышит, как оно ревет внизу.

Г а м л е т. Оно продолжает манить меня. Иди! Я следую за тобой!

М а р ц е л л. Вы не пойдете, милорд.

Г а м л е т. Прочь руки!

Г о р а ц и о. Одумайтесь. Вы не пойдете.

Г а м л е т. Моя судьба зовет и сообщает каждой мелкой жилке в этом теле крепость мышц немейского льва. Оно все еще зовет меня. Пустите меня, господа! Клянусь небом, я превращу в призрак того, кто будет удерживать меня. Говорю вам, прочь! Иди! Я следую за тобой!

Призрак и Гамлет уходят.

Г о р а ц и о. Воображение делает его исступленным.

М а р ц е л л. Последуем за ним. Неправильно повиноваться ему в этом.

Г о р а ц и о. Пойдем. К чему все это приведет?

М а р ц е л л. Что-то подгнило в датском государстве.

Г о р а ц и о. Небо его направит.

М а р ц е л л. Нет, последуем за Гамлетом ⁷².

Уходят.

Входят Призрак и Гамлет ⁷³.

Г а м л е т. Куда хочешь ты вести меня? Говори. Я дальше не пойду.

П р и з р а к. Внимай мне.

Г а м л е т. Я готов.

П р и з р а к. Час почти настал, когда я должен буду отдать себя во власть серного и мучительного пламени.

Г а м л е т. Увы, бедный дух!

Призра к. Не жале́й меня, но серьезно выслушай то, что я тебе открою.

Га м л е т. Говори, я готов слушать ⁷⁴.

Призра к. Точно так же будешь ты готов отомстить, когда узнаешь.

Га м л е т. Что?

Призра к. Я дух твоего отца, обреченный на определенный срок бродить по ночам, а в течение дня вынужденный поститься в пламени ⁷⁵, пока не будут сожжены и очищены все гнусные преступления, совершенные мной в земной жизни. Если бы не было мне запрещено рассказывать о тайнах моей темницы, я мог бы поведать повесть, легчайшее слово которой перевернуло бы твою душу ⁷⁶, заморозило бы твою юную кровь, заставило бы твои глаза, подобно звездам, выскочить из орбит; разделило бы твои причесанные волосы и подняло бы каждый отдельный волос дыбом, подобно иглам сердитого дикообраза ⁷⁷. Но разглашение того, что принадлежит вечности, не должно касаться ушей из плоти и крови. Слушай, слушай, о, слушай! Если ты когда-нибудь любил своего отца и он был тебе дорог...

Га м л е т. О боже!

Призра к. Отомсти за его гнусное и противное природе убийство.

Га м л е т. Убийство?

Призра к. Убийство гнуснейшее, каким является и в лучшем случае всякое убийство, но это убийство — гнуснейшее, необычное, противное природе.

Га м л е т. Дай мне скорей узнать, чтобы я на крыльях, столь же быстрых, как размышление или любовные мечты, мог понестись к мести.

Призра к. Я вижу твою готовность. И ты был бы более вялым, чем жирный плевел, который в праздности гниет ⁷⁸ на берегах Леты, если бы ты остался неподвижным в этом деле. Слушай, Гамлет. Пустили слух, что я, когда спал в саду, был ужален змеей. Так вся Дания гнусно обманута измышлением о причине моей смерти. Но знай ты, благородный юноша, что змея, которая смертельно ужалила твоего отца, теперь носит его корону.

Га м л е т. О моя пророческая душа! Мой дядя?

Призра к. Да, это кровосмесительное, это прелюбодейное животное колдовством своего ума, своими предательскими подарками — о нечестивый ум и нечестивые

дары, имеющие силу соблазнять! — склонил к своей по-
стыдной похоти согласие моей кажущейся столь добродетельной королевы. О Гамлет, какое это было падение! Отвернуться от меня, чья любовь была достойна тех обетов, которые я дал ей при вступлении в брак, и опуститься до ничтожества, природныя качества которого были бедными по сравнению с моими! Но как добродетель никогда не ступит на путь греха, хотя бы сладострастие ухаживало за ней даже в небесном обличье, так похоть, хотя бы связанная узами с лучезарным ангелом, пресытится на небесном ложе и начнет пожирать отбросы. Но тише! Мне кажется, что я чувствую утренний ветерок. Я буду краток. Когда я спал в моем саду, как я это обычно делал среди дня, твой дядя, пользуясь этим безмятежным часом, прокрался в сад с соком проклятого тисового дерева в сосуде и в портики моих ушей влил вызывающий проказу состав, действие которого столь враждебно человеческой крови, что быстро, как ртуть, несется через созданные природой ворота и пути в человеческом теле и с внезапной силой свертывает и створаживает, подобно кислым каплям в молоке, жидкую и здоровую кровь. Так подействовал он и на мою кровь. И почти мгновенно струпья, словно древесной корой, — как у прокаженного, — покрыли гнусной и отвратительной коркой мое гладкое тело. Так спящим был я рукой брата сразу лишен и жизни, и короны, и королевы; был подрезан в самом расцвете греха, без исповеди, без причащения, без соборования; не ведая счета, я был послан отдать отчет (ответственность) за все свои несовершенства. О, ужасно! О, ужасно! ужасно! Если есть в тебе природа, не примираясь с этим. Не допусти, чтобы королевская постель Дании стала ложем разврата и проклятого кровосмешения. Но, каким бы путем ты ни выполнял это дело, не запятнай ни ума, ни души замыслом против твоей матери: предоставь ее небу и тем шипам, которые заключены в ее груди, — пусть они колют и жалят ее. Прощай же! Светляк показывает, что близко утро, и начинает убавлять свой ненужный огонек. Прощай, прощай, прощай! ⁷⁹ Помни обо мне. (*Уходит.*)

Г а м л е т. О все воинство небес! О земля! Что еще? Или призвать еще и ад? Фу! Тише, тише, мое сердце! А вы, мои мышцы, не дряхлейте мгновенно, но держите меня прямо. Помнить о тебе? Да, добрый призрак, пока

память занимает место в этом смятенном шаре! ⁸⁰ Помнить о тебе? Да, из записной книжки ⁸¹ моей памяти я сотру все пошлые, бессмысленные записи, все изречения из книг, все образы, все впечатления прошлого, начертанные юностью и наблюдением. И твой приказ будет жить один в книге моего мозга, не смешанный с более низкими предметами. Да, клянусь небом! О самая пагубная из женщин! О подлец, подлец, улыбающийся, проклятый подлец! Моя записная книжка... Надо записать, что можно улыбаться, улыбаться и быть подлецом. Во всяком случае я уверен, что это возможно в Дании. Ну, дядя, вы запечатлены здесь. А теперь — мой девиз. Этот девиз: «Прощай, прощай! Помни обо мне!» Я поклялся в этом.

Горацио и Марцелл (за сценой ⁸²): «Милорд! Милорд!»
Входят Горацио и Марцелл.

Марцелл. Принц Гамлет!

Горацио. Храни его небо!

Гамлет. Да будет так ⁸³.

Марцелл. Илло, хо-хо, милорд! ⁸⁴

Гамлет. Илло, хо-хо, малый! Сюда, птица, сюда!

Марцелл. Ну что, благородный принц?

Горацио. Какие новости, принц?

Гамлет. О, чудесные!

Горацио. Добрый принц, расскажите.

Гамлет. Нет, вы передадите другим.

Горацио. Я этого не сделаю, милорд, клянусь небом.

Марцелл. Я также, милорд.

Гамлет. Ну что вы скажете об этом? И могло ли об этом подумать сердце человека? Но вы сохраните молчание?

Горацио. }
Марцелл. } Клянемся небом, милорд.

Гамлет. Нет во всей Дании такого подлеца, который не был бы при этом отъявленным негодяем ⁸⁵.

Горацио. Не нужно, милорд, духа, вставшего из могилы, чтобы сказать нам об этом.

Гамлет. Да, это так: вы, конечно, правы. Итак, без дальних слов, я считаю, что нам нужно пожать друг другу руки и разойтись: вы ступайте, куда вас поведут дела и желания, потому что у каждого есть дела и желания; что же касается моей бедной участи, — вот что: я пойду молиться.

Горацио. Это вихрь бессвязных слов, милорд.

Гамлет. От всего сердца сожалею, что они обижают вас, да, честное слово, от всего сердца.

Горацио. Тут нет обиды, милорд.

Гамлет. Есть, клянусь святым Патриком⁸⁶, Горацио, и большая⁸⁷. Что касается этого виденья, это — честный призрак⁸⁸, позвольте уверить вас. Насчет же вашего желанья узнать то, что было между нами, уж как-нибудь пересильте его. А теперь, добрые друзья, — так как вы друзья, ученые и воины, — исполните одну мою небольшую просьбу.

Горацио. В чем она, милорд? Мы ее исполним.

Гамлет. Никому не рассказывайте о том, что вы видели сегодня ночью.

Горацио. }
Марцелл. } Милорд, мы не расскажем.

Гамлет. Нет, вы поклянитесь.

Горацио. Клянусь, милорд, я не скажу.

Марцелл. И я не скажу, милорд, клянусь.

Гамлет. На моем мече.

Марцелл. Мы уже клялись, милорд.

Гамлет. На мече клянитесь, на мече.

Призрак (*под сценой*⁸⁹). Клянитесь!

Гамлет. Ага, малый! И ты то же самое говоришь? Ты здесь, старина?⁹⁰ Ну, вы слышите, что говорит этот парень в подземелье, клянитесь же.

Горацио. Объясните, в чем нам клясться, милорд.

Гамлет. Никогда не говорить о том, что вы видели, — клянитесь на мече.

Призрак (*под сценой*). Клянитесь!

Гамлет. *Hic et ubique?*⁹¹ В таком случае перейдем на другое место. Идите сюда, господа, и снова положите руки на мой меч. Клянитесь на моем мече никогда не говорить о том, что вы слышали.

Призрак (*под сценой*). Клянитесь!⁹²

Гамлет. Хорошо сказано, старый крот! Ты умеешь так быстро рыть под землей? Достойный сапер! Еще раз перейдем на другое место, добрые друзья.

Горацио. О, день и ночь, как все это удивительно странно!

Гамлет. Поэтому и приветствуйте это, как странника⁹³. На небе и земле есть больше вещей, Горацио, чем снилось вашей философии⁹⁴. Но подойдите. Еще раз, как

вы уже клялись, поклянитесь, — и да сохранит вас за это милосердие божье; как бы странно и необычно я ни вел себя, — так как, возможно, в будущем я сочту нужным придать причудливый вид своему поведению, — клянитесь, что, видя меня в такие минуты, вы, сложив вот так руки, или так покачав головой, или произнесением неясных слов, как, например, «да, да, мы знаем...», или «мы могли бы, если бы захотели...», или «если бы мы пожелали сказать...», или «есть люди, которые, если бы им было позволено...», или другим двусмысленным намеком никогда не покажете, что вы что-то знаете обо мне; не делать этого, — и да помогут вам благодать и милосердие божие в трудный час, — клянитесь!

П р и з р а к (за сценой). Клянитесь!

Г а м л е т. Успокойся, успокойся, смятенный дух! Итак, господа, со всей любовью я поручаю себя вам. И все то, что может сделать такой бедный человек, как Гамлет, чтобы выразить вам свою любовь и дружбу, будет сделано, если бог этого захочет. Идемте вместе в замок. И не переставайте держать пальцы на губах, прошу вас. Век вывихнут... О, проклятое несчастье, что я родился на свет, чтобы вправить его! Что ж, пойдёмте, идемте вместе.

Уходят.

Входят Полоний и Рейнальдо⁹⁵.

П о л о н и й. Отдайте ему эти деньги и эти письма, Рейнальдо.

Р е й н а л ь д о. Хорошо, милорд.

П о л о н и й. Вы поступите удивительно мудро, добрый Рейнальдо, если до встречи с ним наведете справки о его поведении.

Р е й н а л ь д о. Милорд, я так и намеревался поступить!

П о л о н и й. Черт возьми, хорошо сказано, очень хорошо сказано. Вот что, сэр: расспросите сначала, кто из датчан находится в Париже, как они живут, и кто именно, какие у кого средства, где они обитают, в какой компании проводят время, сколько тратят денег, и, выяснив окольными путями, что они знают моего сына, оставьте отдельные вопросы и подойдите к делу поближе. Притворитесь, что вы мало знаете его, например: «Я знаю его отца и друзей, и его немного знаю». Вы понимаете, Рейнальдо?

Рейнальд. Да, прекрасно понимаю, милорд.

Полоний. «И его немного знаю». «Но, — можете вы добавить, — я его плохо знаю. Но если он тот самый, которого я имею в виду, он необуздан, имеет такие-то и такие склонности». Возведите на него какие захотите небылицы. Но, черт возьми, не настолько гнусные, чтобы запятнать его честь. Остерегайтесь этого. Говорите, сэр, о тех беспутных, буйных, обычных грехах, которые являются заметными и хорошо известными спутниками юности и вольной жизни⁹⁶.

Рейнальд. Например, игра на деньги, милорд?

Полоний. Да, или о том, что он пьет вино, фехтует, сквернословит, ссорится, водится с проститутками, — вот это можете говорить.

Рейнальд. Милорд, это запятнает его честь.

Полоний. Честное слово, нисколько. Ведь вы сможете смягчить эти обвинения. Вы не должны возводить на него клеветы и говорить, что он открыто предается разврату. Не это имею я в виду. Говорите о его ошибках так осторожно, чтобы они казались пороками вольной жизни, вспышками огненной души, буйством еще необузданной крови⁹⁷, — тем, что свойственно каждому.

Рейнальд. Но, добрый милорд...

Полоний. Для чего вы будете все это делать?

Рейнальд. Да, милорд, мне хотелось бы это знать.

Полоний. Черт возьми, сэр, вот к чему клонится моя речь. И я полагаю, что это вполне законный способ. Когда вы слегка запятнаете репутацию моего сына, как слегка грязнится предмет во время его отделки, — слушайте внимательно, — ваш собеседник, у которого вы захотите выпытать сведения, если он замечал за юношей, которого вы обвиняете, вышеуказанные преступления, прервет, будьте уверены, вашу речь следующим образом: «добрый сэр» или что-нибудь в этом роде, или «друг», или «джентльмен», — одним словом, в соответствии с обращением и наименованием, обычными для данного собеседника и данной страны...

Рейнальд. Отлично, милорд.

Полоний. А затем он сделает вот что. Он сделает... Что я собирался сказать? Клянусь мессой, я собирался что-то сказать. На чем я остановился?

Рейнальд. На «прервет вашу речь следующим об-

разом», на «друг или что-нибудь в этом роде» и «джентльмен».

Полоний. На «прервет нашу речь следующим образом»? Да, черт возьми! Он прервет вас такими словами: «Я знаю этого джентльмена. Я видел его вчера», или «на днях», или «тогда-то» «в обществе того-то» или «того-то» или «как вы сами сказали, там-то он играл на деньги», «там-то застали его во время попойки», «там-то поссорился он, играя в теннис»⁹⁸, или, возможно, «я видел, как он входил в такой-то торговый дом», иными словами — в публичный дом, или что-нибудь в этом роде. Ну вот, судите теперь: на приманку лжи ловится карп правды. Так-то мы, люди мудрые и дальновидные, обходами, пуская шар в цель не по прямой, а по косой линии⁹⁹, кривыми путями доходим до прямых сведений. Следуя моему наставлению и совету, вы получите сведения о моем сыне. Вы поняли меня, не правда ли?

Рейнальдо. Понял, милорд.

Полоний. Господь да сохранит вас. Будьте здоровы.

Рейнальдо. Добрый милорд!

Полоний. Наблюдайте за его нравом втихомолку.

Рейнальдо. Исполню, милорд.

Полоний. И пусть продолжает свои занятия музыкой¹⁰⁰.

Рейнальдо. Хорошо, милорд.

Полоний. Прощайте.

Рейнальдо уходит. Входит Офелия.

Что случилось, Офелия? Что такое?

Офелия. О милорд, милорд! Я так испугалась!

Полоний. Чего, помилуй бог?

Офелия. Милорд, когда я шила в моей горнице, принц Гамлет в расстегнутом камзоле, без шляпы, в грязных, спустившихся до самых щиколоток чулках без подвязок, бледный, как его рубашка, — при этом колени его стучали друг о дружку, — глядя с таким жалостным выражением, как будто его выпустили из ада, чтобы рассказать об ужасах, является передо мной.

Полоний. Сошел с ума от любви к тебе?

Офелия. Милорд, я не знаю, но, по правде говоря, боюсь, что это так.

Полоний. Что он сказал?

О ф е л и я. Он взял меня за кисть руки и крепко держал меня. Затем он отступает на длину вытянутой руки и, держа другую руку вот так над глазами, пристально рассматривает мое лицо, как будто собираясь рисовать его. Долго оставался он в таком положении. Наконец, он слегка потряс мне руку, трижды вот так кивнул головой и вздохнул так жалостно и глубоко, как будто этот вздох разбивал его тело и полагал предел его существованию. Затем он отпустил меня; повернув голову, он, казалось, без глаз находил дорогу; без их помощи он вышел из двери, все время устремляя их свет на меня.

П о л о н и й. Скорей пойдем со мной. Я отыщу короля. Это настоящее иступление любви, которая благодаря своим бурным свойствам сама себя губит и побуждает волю человека к отчаянным поступкам, как и любая другая из существующих под небом и поражающих нашу природу страстей. Мне очень жаль. Может быть, за эти дни вы поговорили с ним сурово?

О ф е л и я. Нет, мой добрый милорд. Но, следуя вашему приказу, я не принимала его писем и не позволяла ему приходить ко мне.

П о л о н и й. От этого он и обезумел. Мне жаль, что я не судил о нем с большей осторожностью и разумностью. Я думал, что он только играет с тобой и готов погубить тебя¹⁰¹. Напрасно я был так подозрителен! Клянусь небом, нашему возрасту так же свойственно хватать через край в наших мнениях, как обычно для более молодых людей не быть достаточно осторожными. Ну, пойдем же к королю. Об этом нужно сообщить. Если сохранить это в тайне, могут произойти более печальные последствия, чем если мы расскажем об этой любви. Пойдем.

Уходят.

Трубы. Входят король, королева, Розенкранц, Гильденстерн и свита.

К о р о л ь. Привет, добрые Розенкранц и Гильденстерн. Помимо того, что нам очень хотелось повидать вас, необходимость воспользоваться вашими услугами заставила нас спешно послать за вами. Вы уже кое-что слышали о превращении, которое произошло с Гамлетом. Это действительно можно назвать превращением, так как и внешне и внутренне он не похож на того, кем был. Что еще, помимо смерти его отца, увело его от понимания са-

мого себя, я и придумать не могу. Я прошу вас обоих, поскольку вы росли вместе с ним со столь раннего возраста и близки ему и юностью и склонностями, любезно согласиться остаться на короткий срок при нашем дворе, чтобы в вашем обществе он втянулся в развлечения и чтобы вы при случае, насколько это будет возможно, разузнали, не мучает ли его что-то нам неизвестное, что, став известным, сможет подвергнуться нашему лечению.

К о р о л е в а. Добрые джентльмены, он много говорил о вас, и я убеждена, что на свете нет двух других людей, к которым он был бы более расположен. Если вы пожелаете оказать нам любезность и проявите добрую волю, проведя с нами некоторое время, чтобы пойти навстречу нашей надежде и увенчать ее успехом, вы за ваше пребывание будете вознаграждены по-королевски.

Р о з е н к р а н ц. Оба ваши величества могли бы, в силу той державной власти, которую вы имеете над нами, выразить ваши грозные желания ¹⁰² скорее в виде повеления, чем просьбы.

Г и л ь д е н с т е р н. Но мы оба повинемся и отдаем себя с полным усердием, повергая от всей души услуги наши к вашим стопам, в ожидании ваших приказаний.

К о р о л ь. Спасибо, Розенкранц и милый Гильденстерн.

К о р о л е в а. Спасибо, Гильденстерн и милый Розенкранц. И я прошу вас немедленно посетить моего столь изменившегося сына. (*К свите.*) Ступайте кто-нибудь из вас и отведите этих джентльменов туда, где находится Гамлет.

Г и л ь д е н с т е р н. Да сделают небеса наше присутствие и наши дела приятными и полезными ему!

К о р о л е в а. Амины!

Уходят Розенкранц, Гильденстерн и несколько человек из свиты.
Входит П о л о н и й.

П о л о н и й. Мой добрый повелитель, из Норвегии вернулись послы с радостными вестями.

К о р о л ь. Ты всегда был отцом добрых вестей.

П о л о н и й. Правда, мой государь? Уверяю моего доброго повелителя, что долг мой, как и душа моя, принадлежат двоим: моему богу и моему милостивому королю. И я думаю, — или мой мозг уже не способен с той уверенностью, как бывало, охотиться по следам политиче-

ской дичи, — что я нашел истинную причину безумия Гамлета.

Король. О, Расскажи об этом! Я жажду об этом услышать.

Полоний. Сначала примите послов. Моя весть будет фруктами в конце большого пира ¹⁰³.

Король. Сам окажи им милость и ведай их сюда.

Полоний уходит.

Он сказал мне, моя дорогая Гертруда, что открыл главную причину и источник недомогания вашего сына.

Королева. Боюсь, что главная причина все та же: смерть его отца и наш слишком поспешный брак.

Король. Увидим. Мы испытаем его.

Входят Полоний, Вольтиманд и Корнелий.

Привет, добрые друзья мои! Скажите, Вольтиманд, что привезли вы от нашего брата, короля Норвегии?

Вольтиманд. Самый искренний ответ на ваши приветствия и пожелания. С первых же наших слов он послал приказ прекратить проводимый его племянником набор, который, как он полагал, проводился против короля Польши, но который, как он сам нашел по более внимательном расследовании, в действительности был направлен против вашего величества. Опечаленный тем, что его болезнь, возраст и немощность были использованы для обмана, он посылает приказы Фортинбрасу, которому тот, — говоря в двух словах, — повинует, получает выговор от короля Норвегии и в заключение произносит перед своим дядей обет никогда больше не поднимать оружия против вашего величества. Тогда старый король Норвегии, преисполненный радости, назначает ему три тысячи крон ежегодного дохода и дает ему поручение использовать набранных им солдат против короля Польши, вместе с просьбой, подробней изложенной здесь (*подает письмо* ¹⁰⁴), чтобы вы милостиво разрешили свободный пропуск через ваши владения его войску, отправляющемуся на это предприятие, при условии соблюдения безопасности жителей и сохранения порядка, как здесь изложено.

Король. Нам это по душе, и когда у нас будет более удобное время для размышления, мы это прочитаем,

дадим ответ и подумаем об этом деле. А пока что благодарим вас за исправный труд. Ступайте и отдохните. Вечером мы попируем вместе. Добро пожаловать домой!

Вольтиманд и Корнелий уходят.

Полоний. Это дело счастливо закончилось. Мой повелитель и госпожа, рассуждать о том, чем должно быть королевское величество, что такое долг, почему день есть день, — ночь — ночь, а время есть время, значило бы попусту тратить ночь, день и время. Поэтому, поскольку краткость является душой ума, а многоречивость — его телом и внешними прикрасами, я буду краток. Ваш благородный сын безумен; я называю это безумием, ибо, если определять, что такое истинное безумие, то в чем же заключается оно, как не в том, чтобы быть безумным? Но не об этом речь.

Королева. Побольше дела и поменьше искусства.

Полоний. Госпожа, клянусь, речь моя безыскусственна. То, что он сошел с ума, — правда, правда, что это жаль, и жаль, что это правда. Дурацкий оборот! Расстанусь с ним, потому что не хочу прибегать к искусству. Итак, условимся на том, что он сумасшедший. А теперь нам остается найти причину этого аффекта, или, точнее говоря, причину этого дефекта, ибо этот дефект неизбежно оказывается дефектным. Вот что остается нам сделать и вот каков итог. Поразмыслите¹⁰⁵. У меня есть дочь, — есть у меня, пока она моя, — которая из чувства долга и из повиновения — смотрите! — дала мне вот что. Итак, делайте выводы и стройте предположения. (*Читает.*) «Небесной, идолу моей души, наипрекраснейшей Офелии», — это плохое выражение, низкое выражение, «наипрекраснейшей» — низкое выражение. Но вы сейчас услышите. Вот: «...носить на прекрасной белой груди¹⁰⁶ эти...» и т. д.

Королева. Это она получила от Гамлета?

Полоний. Добрая госпожа, потерпите немного. Я передам все в точности. (*Читает.*) «Сомневайся в том, что звезды — огонь, сомневайся в том, что солнце движется; сомневайся в том, что истина не есть ложь; но не сомневайся в моей любви. О дорогая Офелия, я плохо владею стихом. Я не владею искусством перекладывать мои вздохи в стихотворные размеры. Но что я люблю тебя от души, о, от всей души, верь этому. Прощай. Твой

всегда, дражайшая госпожа, пока этот механизм принадлежит ему¹⁰⁷, Гамлет». Вот это в покорности своей показала мне моя дочь. И кроме того, пересказала мне его признания и когда, где и как он объяснялся ей.

Король. Но как она приняла его любовь?

Полоний. Что вы думаете обо мне?

Король. Что вы человек правдивый и почтенный.

Полоний. Я был бы рад быть таким. Но что бы вы подумали, если бы я, следя за полетом этой горячей любви,— а ведь я заметил ее, должен вам признаться в этом, еще до того, как мне рассказала дочь,— что подумали бы вы или что подумала бы моя дорогая повелительница, ваша королева, если бы я стал передавать их любовные записки¹⁰⁸, или заставил свое сердце ослепнуть и онеметь, или равнодушно взглянул на эту любовь, что бы вы подумали? Нет, я прямо взялся за дело и моей молодой сударыне сказал так: «Гамлет — принц, он не твой звезды. Этого не должно быть». А затем и предписал ей запереться на ключ от его посещений, не допускать его посыльных, не принимать его подарков. После чего она послушалась моих советов¹⁰⁹, а он, отвергнутый,— говоря в двух словах,— впал в тоску, затем перестал есть, затем перестал спать, затем ослабел, затем впал в умственное расстройство и так по нисходящей впал в то безумие, которое им теперь владеет и сокрушает всех нас.

Король. Вы думаете, что это так?

Королева. Возможно, весьма вероятно.

Полоний. Бывало ли когда-нибудь, мне хочется знать, чтобы я определенно говорил «это так», а оказывалось по-иному?

Король. Я не припомню.

Полоний. Отнимите это от этого¹¹⁰, если окажется иначе. Когда обстоятельства мне благоприятствуют, я всегда найду, где скрыта правда, хотя бы она была скрыта в центре земли.

Король. Как бы нам это глубже расследовать?

Полоний. Вы знаете, иногда он четыре часа подряд гуляет здесь в передней¹¹¹.

Королева. Да, это правда.

Полоний. Вот в такой момент я подпущу к нему мою дочь. Вы и я спрячемся за одним из arrasских ковров¹¹² и станем наблюдать их встречу; если он ее не любит и не по этой причине сошел с ума, пусть больше не

буду я помощником в управлении государством, а пусть лучше буду фермером или займусь извозным промыслом.

Король. Мы это испробуем.

Входит Гамлет, читая книгу.

Королева. Но посмотрите, как печально бедняжка идет и читает.

Полоний. Уходите, прошу вас, оба уходите. Я сейчас за него возьмусь. Прошу вас, оставьте меня одного.

Король и королева уходят.

Как поживает мой добрый принц Гамлет?

Гамлет. Хорошо, слава богу.

Полоний. Вы узнаете меня, милорд?

Гамлет. Отлично узнаю. Вы торговец рыбой ¹¹³.

Полоний. Нет, что вы, милорд!

Гамлет. В таком случае я хотел бы, чтобы вы были таким же честным.

Полоний. Честным, милорд?

Гамлет. Да, сэр. Быть честным по нынешним временам значит быть единственным из десяти тысяч.

Полоний. Это очень верно, милорд.

Гамлет. Ибо, если и солнце разводит червей в дохлой собаке, будучи богом ¹¹⁴, целующим падаль... ¹¹⁵ У вас есть дочь?

Полоний. Да, милорд.

Гамлет. Не пускайте ее гулять на солнце ¹¹⁶. Зачатие благословенно, но только если это не касается вашей дочери. Глядите в оба, приятель.

Полоний (*в сторону*). Что вы скажете на это? Все возвращается к моей дочери. Однако он сначала не узнал меня, он сказал, что я торговец рыбой. Он далеко зашел. А ведь, по правде говоря, и я в юности доходил до крайних страданий в любви, почти до такого же состояния. Я снова с ним заговорю. Что вы читаете, милорд?

Гамлет. Слова, слова, слова.

Полоний. А в чем там дело, милорд?

Гамлет. Между кем? ¹¹⁷

Полоний. Я хочу сказать — содержание того, что вы читаете, милорд.

Гамлет. Клевета, сэр. Каналья сатирик утверждает, что у стариков седые бороды, что лица их морщинисты,

что из их глаз сочится густая смола и сливовый клей, что у них совершенно отсутствует ум и что у них слабые ляжки. Хотя всему этому, сэр, я верю полностью и от всей души, но, однако, считаю нечестным писать об этом. Ибо, сэр, вы сами стали бы таким же старым, как я, если бы смогли, подобно раку, пятиться назад ¹¹⁸.

Полоний. Хотя это и безумие, но в нем есть система. Не уйти ли вам со сквозняка, милорд?

Гамлет. В могилу?

Полоний (*в сторону*). Это действительно уйти со сквозняка! Как удачны подчас его ответы! Меткость, которую часто обретает безумие и которой не способен в той же мере владеть здоровый разум. Я оставляю его и изобрету способ устроить его неожиданную встречу с моей дочерью. Высокочитимый принц, покорнейше прошу разрешения удалиться.

Гамлет. Я не могу, сэр, дать вам ничего, с чем бы я расстался охотней: кроме моей жизни, кроме моей жизни, кроме моей жизни ¹¹⁹.

Полоний. Желаю здравствовать, принц.

Гамлет. О эти многословные старые дурни!

Входят Розенкранц и Гильденстерн.

Полоний. Вы ищете принца Гамлета? Вот он.

Розенкранц. Да благословит вас бог, сэр!

Полоний уходит.

Гильденстерн. Высокочитимый принц!

Розенкранц. Драйжайший принц!

Гамлет. Мои превосходные добрые друзья! Ну как ты поживаешь, Гильденстерн? А, Розенкранц! Добрые ребята, как вы поживаете оба?

Розенкранц. Как незначительные дети земли.

Гильденстерн. Мы счастливы тем, что не слишком счастливы. Мы не верхняя пуговка на колпаке Фортуны ¹²⁰.

Гамлет. Но ведь и не подошвы ее башмаков?

Розенкранц. Ни то, ни другое, милорд.

Гамлет. Значит, вы живете около ее пояса или в центре ее милостей.

Гильденстерн. Честное слово, мы ее завсегда там.

Гамлет. Тайных частей Фортуны? А ведь верно: она распутница. Что нового?

Розенкранц. Ничего, милорд, кроме того, что мир стал честным.

Гамлет. Значит, близок Страшный суд. Но ваша новость неверна. Позвольте расспросить вас подробней. Чем, добрые мои друзья, провинились вы перед Фортуной, что она посылает вас сюда, в тюрьму?

Гильденстерн. В тюрьму, милорд?

Гамлет. Дания — тюрьма.

Розенкранц. В таком случае весь мир — тюрьма.

Гамлет. И отличная — со множеством казематов, камер и подземелий, среди которых Дания — одно из худших.

Розенкранц. Мы так не думаем, милорд.

Гамлет. Ну, значит, для вас мир не тюрьма. Ибо нет ничего ни хорошего, ни плохого, то и другое создает мысль. Для меня мир — тюрьма.

Розенкранц. Значит, тюрьмой делает его ваше честолюбие: он слишком тесен для вашей души.

Гамлет. О боже мой, я мог бы быть заключенным в ореховую скорлупу и считать себя повелителем бесконечного пространства, если бы мне не снились дурные сны.

Гильденстерн. Вот эти-то сны и являются честолюбием. Ибо самая сущность честолюбивого человека — только тень сна.

Гамлет. Но ведь сон сам по себе только тень.

Розенкранц. Верно. По-моему, честолюбие создано из столь воздушной и легкой субстанции, что оно только тень тени.

Гамлет. В таком случае вещественными являются у нас нищие, а наши монархи и не в меру возвеличенные герои только тени нищих¹²¹. Не пойти ли нам ко двору? Потому что, честное слово, я не в силах рассуждать.

Розенкранц.

Гильденстерн.

} Мы готовы служить вам.

Гамлет. Этого не нужно. Я не хочу равнять вас с остальными моими слугами, ибо, говоря по чести, прислуживают мне отвратительно¹²². Но, говоря по-дружески, скажите, что вы делаете в Эльсиноре?

Розенкранц. Мы хотели посетить вас, милорд, у нас не было другой цели.

Гамлет. Такой нищий, как я, даже беден благодарностью. И все же я благодарю вас, хотя моя благодар-

ность, дорогие друзья, не стоит и полпенни. За вами не посылали? Это ваше собственное побуждение? Вы посетили меня по собственной воле? Ну, говорите со мной по совести. Ну, ну, да говорите же.

Гильденстерн. Что нам сказать, милорд?

Гамлет. Что хотите, лишь бы это относилось к делу. За вами посылали: во взглядах ваших есть что-то вроде признания, скрыть которое у вашей скромности не хватает умения. Я знаю: добрый король и королева посылали за вами.

Розенкранц. С какой целью, милорд?

Гамлет. Об этом-то вы мне и должны сказать. Но заклинаю вас правами нашего товарищества ¹²³, нашей молодостью, обязательствами нерушимой любви и еще более дорогим, чем стал бы заклинать вас более искусный человек,—прямо и откровенно скажите мне, посылали за вами или нет?

Розенкранц (*тихо Гильденстерну* ¹²⁴). Что вы скажете?

Гамлет (*в сторону*). Ну, теперь вы у меня на примете. (*Громко.*) Если вы любите меня, не скрывайте ничего.

Гильденстерн. Милорд, за нами посылали.

Гамлет. Я сам скажу вам — зачем. Таким образом я предупреджу разоблачение вами тайны, и ни одного перышка не полиняет в данном вами королю и королеве обещании держать все это в секрете. С недавних пор,—почему, я сам не знаю,—я потерял всю свою веселость, бросил привычные занятия; и мне так тяжело, что это прекрасное строение, земля, кажется мне бесплодным мысом; этот превосходнейший балдахин, воздух,—взгляните, эта великолепная, висящая над нами твердь, этот величественный свод, выложенный золотым огнем,—кажется мне лишь скоплением гнусных и зловредных паров. Какое мастерское произведение — человек! Как благороден разумом! Как бесконечен способностями! По образу своему и движениям как выразителен и достоин восхищения! Как похож действиями на ангела! Как похож разумением на бога! Красота мира! Образец всего живущего! Однако что для меня это существо, квинтэссенцией которого является прах? ¹²⁵ Человек не радует меня, ни мужчины ¹²⁶, ни женщины, хотя, судя по вашим улыбкам, вы как будто хотите это сказать.

Розенкранц. Милорд, у меня ничего похожего не было в мыслях.

Гамлет. Почему же в таком случае вы засмеялись, когда я сказал: «Человек не радуется меня».

Розенкранц. Я подумал, милорд, что если это так, то какой скудный прием получают у вас актеры. Мы их обогнали в пути. Они направляются сюда, чтобы предложить вам свои услуги.

Гамлет. Тот, кто играет короля, будет желанным гостем; его величество получит от меня должное. Странствующий рыцарь пустит в дело свой меч и кожаный щит. Влюбленный не будет вздыхать даром. Меланхолик утешится в конце роли. Комик заставит смеяться смешливых. Героиня будет вольно изливать свои чувства, пусть даже захромает белый стих. Что это за актеры?

Розенкранц. Как раз те самые, которые, бывало, доставляли вам такую радость,— столичные трагики.

Гамлет. Почему они странствуют? Остаться на месте было для них выгодней в обоих отношениях: и для славы и в смысле дохода.

Розенкранц. Я думаю, что запрещение им играть в столице явилось результатом последней новинки¹²⁷.

Гамлет. Они пользуются такой же репутацией, какой пользовались, когда я был в столице? Такой же у них успех?

Розенкранц. Нет, далеко не такой.

Гамлет. Каким же это образом? Разве они стали ржаветь?

Розенкранц. Нет, они стараются с прежним усердием. Но появился, сэр, выводок детей, маленьких соколят, которые кричат высокими голосами и которым за это неистово аплодируют, они теперь в моде и так шумно нападают на обыкновенные театры¹²⁸, как они их называют, что многие, носящие шпаги, боятся гусиных перьев и не осмеливаются ходить туда¹²⁹.

Гамлет. Как, разве это дети? Кто их содержит? Как платят им? Или они будут заниматься своим ремеслом только до тех пор, пока у них есть голос для пения? Не скажут ли они впоследствии, когда вырастут и станут обычными актерами,— а это весьма вероятно, если у них не будет лучших средств к существованию,— что авторы пьес причиняют им зло, натравливая их на взрослых актеров, какими они сами будут впоследствии.

Розенкранц. Сказать правду, тут с обеих сторон было много шума. Люди нашей страны не считают грехом натравливать их друг на друга. Одно время публика не платила денег, чтобы смотреть пьесу, если в этой полемике автор и актеры не доходили до драки.

Гамлет. Неужели?

Гильденстерн. О, тут здорово ломали головы!

Гамлет. Что ж, мальчики одолевают?

Розенкранц. Да, одолевают, милорд, в том числе и Геркулеса с его ношей¹³⁰.

Гамлет. Это не удивительно. Ибо мой дядя стал королем Дании, и те, кто строил ему гримасы, когда жив был мой отец, теперь платят двадцать, сорок, пятьдесят, сто дукатов за его портрет в миниатюре. Черт возьми, тут есть что-то сверхъестественное; если бы только философии удалось это выяснить!

Трубы за сценой.

Гильденстерн. Вот актеры.

Гамлет. Господа, добро пожаловать в Эльсинор! Ну, давайте же руки. Внешние признаки радушия — светскость и изысканная любезность. Разрешите обращаться с вами таким вот образом: иначе мое отношение с актерами, которое, уверяю вас, скажется и на моем обхождении с ними, выльется в более радушный прием, чем тот, который я оказал вам. Добро пожаловать. Но мой дядя-отец и тетка-мать ошибаются.

Гильденстерн. В чем, дорогой принц?

Гамлет. Я безумен только при норд-норд-весте. Когда дует южный ветер, я умею отличать сокола от цапли¹³¹.

Входит Полоний.

Полоний. Приветствую вас, господа.

Гамлет. Слушайте, Гильденстерн. И вы тоже. На каждое ухо по слушателю. Этот большой ребенок, которого вы там видите, еще не вышел из пеленок.

Розенкранц. Возможно, он к ним вторично вернулся, ибо, как говорят, старик — вдвойне дитя.

Гамлет. Предсказываю, что он пришел, чтобы сообщить мне об актерам. Вот увидите. (Громко.) Вы правы, сэр. В понедельник утром. Так это в действительности и было.

Полоний. Милорд, могу сообщить вам новость.

Гамлет. Милорд, могу сообщить вам новость. Когда Росций¹³² был актером в Риме...

Полоний. Сюда приехали актеры, милорд.

Гамлет. Вздор! Вздор!

Полоний. Честное слово...

Гамлет. «И каждый актер ехал на своем осле...¹³³»

Полоний. Лучшие в мире актеры для трагедии, комедии, исторических пьес, пасторали, пьес пасторально-комических, историко-пасторальных, трагико-исторических, трагико-комико-историко-пасторальных, для пьес с соблюдением единств и для драматических поэм, не ограниченных правилами. Для них и Сенека не слишком мрачен, и Плавт не слишком легкомыслен. Как при исполнении написанных ролей, так и в импровизации они не имеют равных.

Гамлет. О Иеффай, судья израильский¹³⁴, какое у тебя было сокровище!

Полоний. Какое же было у него сокровище, милорд?

Гамлет. Да как же —

Одна прекрасная дочь, единственная,
Которую он очень любил¹³⁵.

Полоний (*в сторону*). Все о моей дочери.

Гамлет. Разве я не прав, старый Иеффай?

Полоний. Раз вы называете меня Иеффаем, милорд, то действительно у меня есть дочь, которую я очень люблю.

Гамлет. Нет, это из того не следует.

Полоний. Что же следует, милорд?

Гамлет. Да как же —

Как было суждено, об этом знает только бог.

А затем, как вы знаете, —

Случилось так, как и следовало ожидать...

Первый куплет этой благочестивой песенки¹³⁶ доскажет вам остальное. Но, смотрите, вот близится мое развлечение¹³⁷.

Входят актеры¹³⁸.

Добро пожаловать, господа, добро пожаловать. Я рад видеть вас здоровыми. Привет вам, добрые друзья. Ах,

мой старый друг! Да ну, лицо твое украсилось бородой с тех пор, как я видел тебя в последний раз! Ты приехал, чтобы в Дании смеяться надо мной в бороду? Как, сударыня, молодая госпожа моя! Клянусь владычицей небесной, с тех пор как мы виделись в последний раз, вы на целый каблук ¹³⁹ приблизились к небу. Молитесь богу, чтобы ваш голос не стал бы надтреснутым, как негодная к обращению золотая монета ¹⁴⁰. Господа, вам всем привет. Мы сейчас примемся за дело, что попадетсЯ нам на глаза. Мы сейчас послушаем монолог. Ну, покажите нам ваше мастерство. Ну, какой-нибудь страстный монолог.

Первый актер. Какой монолог, милорд?

Гамлет. Я слышал, как однажды ты читал мне монолог, который никогда не исполнялся на сцене. А если и исполнялся, то не больше одного раза. Ибо пьеса, помнится, не понравилась толпе. Для обычных зрителей она явилась икрой ¹⁴¹. Но это была,— как воспринял я и другие, чьи суждения в таких делах стоили больше моего,— прекрасная пьеса, с действием, хорошо распределенным по сценам, и написанная со скоростью и умением. Помню, говорили, что стихам не хватало острой приправы, чтобы придать им вкус, как не было и ничего такого в оборотах речи, что позволило бы обвинить автора в аффектации; называли это честным методом, столь же здоровым, сколь и приятным, в значительно большей степени красивым, чем изысканным. Я больше всего любил в этой пьесе один монолог: это рассказ Энея ¹⁴² Дидоне, в особенности то место, где он говорит о гибели Приама. Если он у вас в памяти, начните с этой вот строчки... Дайте вспомнить, дайте вспомнить...

«Свирепый Пирр ¹⁴³, подобно гирканскому зверю... ¹⁴⁴» Это не так... Это начинается с Пирра...

«Свирепый Пирр, чьи черные доспехи, черные, как его намерения, напоминали ночь, когда он лежал внутри зловещего коня, теперь раскрасил эту ужасную черную внешность еще более мрачным геральдическим цветом: с ног до головы теперь он весь багровый ¹⁴⁵, чудовищно разрисованный кровью отцов, матерей, дочерей, сыновей, спекшихся в огне пылающих улиц, озаряющих жестоким и проклятым светом убийство своих владык ¹⁴⁶. Опаленный гневом и огнем, покрытый с ног до головы запекшейся кровью, глазами, подобными карбункулам, адский

Пирр ищет древнего старца Приама». Ну, теперь продолжайте.

Полоний. Ей-богу, милорд, хорошо прочитано, с хорошими интонациями и хорошим чувством меры.

Первый актер. «И вот он находит его, тщетно пытающегося разить греков; его древний меч, непокорный его руке, бессильно падает, сопротивляясь приказанию. Имея перед собой неравного противника, Пирр устремляется на Приама. В бешенстве широко замахивается. Но от одного лишь ветра, поднятого его губительным мечом, падает обессиленный старик. Тогда лишившийся чувства Илион, как бы под этим ударом, склоняется пылающей главой к своему подножью и ужасным грохотом оглушает Пирра. Взгляните! Его меч, опускавшийся на белую, как молоко, голову почтенного Приама, казалось застрял в воздухе. Так, подобно злодею, изображенному на картине, стоял Пирр и, словно безучастный к собственному намерению и цели, бездействовал. Но как часто бывает перед бурей — молчанье в небесах, тучи стоят неподвижно, безмолвны дерзкие ветры и земля внизу, как смерть, притихла, и вдруг ужасный гром раскалывает небо; так, после передышки, Пирр, побуждаемый мстью, снова принимается за дело. Молоты циклопов ударяли по доспехам Марса, выковывая их и придавая им вечную крепость, с меньшей жесткостью, чем пал окровавленный меч Пирра на Приама. Стыдись, стыдись, распутница Фортуна! Боги, общим собором отнимите у нее власть. Сломайте все спицы и обод ее колеса и швырните круглую ступицу с небесной горы в преисподнюю!».

Полоний. Это слишком длинно.

Гамлет. Пошлем в цирюльню вместе с вашей бородой. Прошу тебя, продолжай. Ему нравятся только джиги и непристойные рассказы, все остальное нагоняет на него сон. Продолжай. Перейди к Гекубе.

Первый актер. «Но кто же, о, кто видел опозоренную царицу...¹⁴⁷»

Гамлет. «Опозоренную царицу?»

Полоний. Это хорошо... «Опозоренная царица» — хорошо.

Первый актер. «Как металась она, босая, угрожая пламени спящим ей глаза потоком слез. Голова ее, на которой некогда возлежала диадема, повязана

тряпкой; ее сухой, изнуренный деторождением стан ¹⁴⁸, вместо платья, закутан в одеяло, схваченное в минуту тревоги и страха. Тот, кто увидел бы это, ядовитым языком произносил бы изменнические речи против власти Фортуны... Но если бы узрели ее сами боги, когда она увидела, как злобно развлекался Пирр, разрезая своим мечом на мелкие куски тело ее мужа, внезапный взрыв ее вопля,— если только могут их трогать явления смертной жизни! — увлажнил бы горящие очи небес ¹⁴⁹ и вызвал бы сострадание у богов».

П о л о н и й. Посмотрите, он изменился в лице и слезы выступили у него на глазах! Прошу тебя, довольно.

Г а м л е т. Хорошо. Скоро я попрошу тебя дочитать остальное. Мой добрый милорд, не последите ли вы за тем, чтобы актеров хорошо устроили? Слышите, пусть с ними хорошо обращаются, ибо они — воплощение и краткая летопись нашего времени ¹⁵⁰. Лучше иметь скверную эпитафию после смерти, чем их дурной отзыв при жизни.

П о л о н и й. Милорд, я обойдусь с ними по заслугам.

Г а м л е т. Нет, черт возьми, любезнейший, гораздо лучше! Если обращаться с каждым по заслугам, кто избежит порки? Обращайтесь с ними сообразно вашим собственным понятиям о чести и достоинстве. Чем меньше у них заслуг, тем ценнее будет ваша щедрость. Проводите их.

П о л о н и й. Пойдемте, господа.

Г а м л е т. Ступайте за ним, друзья. Завтра мы услышим пьесу ¹⁵¹.

Уходит Полоний и все актеры, кроме Первого.

Вот что, старый друг. Сможете вы сыграть «Убийство Гонзаго»? ¹⁵²

П е р в ы й а к т е р. Да, милорд.

Г а м л е т. Вы сыграете его завтра вечером. Смогли бы вы, если понадобится, выучить монолог стихов в двенадцать — шестнадцать, который я напишу и включу в пьесу, — не правда ли?

П е р в ы й а к т е р. Да, милорд.

Г а м л е т. Отлично. Ну, ступайте за тем лордом. Да смотрите, не издевайтесь над ним.

Первый актер уходит.

Дорогие мои друзья, я расстаюсь с вами до вечера. Добро пожаловать в Эльсинор.

Розенкранц. Добрый милорд!

Гамлет. Да, добро пожаловать, идите с богом!

Розенкранц и Гильденстерн уходят.

Теперь я один. Какой же я негодяй и низкий раб! Не чудовищно ли, что этот актер в вымысле, в мечте о страсти смог настолько подчинить душу собственному воображению, что под воздействием души осунулось его лицо, слезы выступили на глазах, безумие появилось в его облике, голос стал надломленным и все его поведение ¹⁵³ стало соответствовать образам, созданным его воображением! И все это из-за ничего! Из-за Гекубы! Что ему Гекуба и что он Гекубе, чтобы плакать о ней? Что сделал бы он, если бы у него была такая же причина и такой же повод к страсти, как у меня? Он затопил бы сцену слезами, растерзал бы страшным монологом слух толпы, свел бы с ума виновных, ужаснул бы невинных, смутил бы неведущих, изумил бы слух и зрение. А я, тупое ¹⁵⁴ и из нечистого металла сделанное ничтожество, томлюсь, как мечтатель, бесплодный в своем деле, и не могу ничего сказать в свое оправдание; не умею заступиться за короля, чьи владения и драгоценная жизнь были так подло похищены! Разве я трус? Кому угодно назвать меня подлецом? Ударить по голове? Вырвать у меня бороду и дунуть мне ее в лицо? Дернуть меня за нос? Назвать меня лжецом и вбить мне это слово в самые легкие? Кто хочет это сделать? Ха! Черт возьми, я бы это проглотил. Ибо тут может быть только одно объяснение — у меня голубиная печень ¹⁵⁵ и не хватает желчи, чтобы почувствовать горечь угнетения. Иначе я бы уже давно откормил всех коршунов поднебесья потрохами этого раба. Кровавый, блудливый негодяй! Не знающий угрызений совести, предательский, сластолюбивый, противоестественный негодяй! О, месть! Ах, какой же я осел! Как прекрасно, не правда ли, что я, сын убитого любимого отца, побуждаемый к мести раем и адом, облегчаю сердце словами, как проститутка, и начинаю ругаться, как шлюха, как судомойка! Фу, гадко! Фу! За дело, мозг мой! Гм... Я слышал, что виновные, находясь на спектакле, бывали настолько потрясены до глубины души искусством игры, что тут же признавались

в своих злодеяниях¹⁵⁶. Ибо убийство, хотя и нет у него языка, заговорит чудодейственным образом. Я поручу этим актерам сыграть перед моим дядей что-нибудь вроде убийства моего отца. Я буду следить за выражением его лица. Я исследую его¹⁵⁷, пока не доберусь до живого места. Если он хотя бы вздрогнет, я буду знать, что мне делать. Быть может, тот призрак, который я видел, — дьявол. Ведь дьявол властен принимать приятный облик. Да и возможно, пользуясь моей слабостью и меланхолией, — ведь он обладает большой властью над такими душами, — что он обманывает меня, чтобы погубить мою душу. Я найду основание более надежное, чем это. Пьеса — вот на что я поймаю совесть короля. (*Уходит.*)

Входят король, королева, Полоний, Офелия, Розенкранц и Гильденстерн, свита.

Король. Неужели вы не можете окольными вопросами выведать у него, почему он притворяется расстроенным, так резко нарушая свои мирные дни буйным и опасным безумием?

Розенкранц. Он сознается, что чувствует себя душевно расстроенным, но в чем причина — ни за что не хочет сказать.

Гильденстерн. Мы не находим, чтобы он легко поддавался исследованию; в хитром безумии он замыкается в себе каждый раз, когда мы стремимся привести его хоть к какому-нибудь признанию в том, что с ним действительно происходит.

Королева. Он хорошо вас принял?

Розенкранц. Как настоящий джентльмен.

Гильденстерн. Но заставляя себя быть любезным.

Розенкранц. Он сам был скуп на вопросы, но охотно отвечал на наши.

Королева. Вы же пробовали привлечь его к каким-нибудь развлечениям?

Розенкранц. Господа, случилось так, что мы обогнали на пути актеров. Мы рассказали ему о них, и в нем проявилось нечто вроде радости, когда он услышал об этом. Актеры уже в замке, и, как я полагаю, они уже получили приказ сегодня вечером играть перед ним.

Полоний. Это правда. И он мне сказал, чтобы я просил ваши величества послушать и посмотреть пьесу.

Король. От всего сердца. Я очень рад, что он так настроен. Добрые господа, продолжайте и дальше поощрять его и направляйте его к таким развлечениям.

Розенкранц. Мы это исполним, милорд.

Уходят Розенкранц и Гильденстерн.

Король. Милая Гертруда, вы также нас оставьте. Ибо мы тайно послали за Гамлетом, чтобы он как бы случайно встретился здесь с Офелией. Ее отец и я, законные шпионы, спрячемся так, чтобы мы все увидели, хотя нас не будет видно, чтобы по их встрече определенно судить и по его поведению узнать, муки ли это любви или нечто другое, что заставляет его так страдать.

Королева. Я повинуюсь вам. А что касается вас, Офелия, я желаю, чтобы ваша красота была счастливой причиной безумия Гамлета. Тогда я буду надеяться, что ваши достоинства снова вернут его на обычный путь к чести вас обоих.

Офелия. Госпожа, я этого желала бы.

Королева уходит.

Полоний. Офелия, прохаживайся вот здесь. Государь, прошу вас, давайте спрячемся. (*Офелии.*) Читайте эту книгу ¹⁵⁸. Вид такого занятия может подчеркнуть ваше одиночество. Нас часто за это можно упрекать,— и это не раз было доказано,— богомольным лицом и благочестивым действием мы можем обсахарить самого дьявола.

Король (*в сторону* ¹⁵⁹). О, это слишком верно! Какой острый удар наносят его слова моей совести! Щека проститутки, приукрашенная искусством подмалевки, не более уродлива по сравнению с тем, что ее украшает, чем мои дела по сравнению с моими раскрашенными словами ¹⁶⁰. О, тяжкое бремя!

Полоний. Я слышу его шаги. Отойдемте, милорд.

Король и Полоний прячутся. Входит Гамлет.

Гамлет. Быть или не быть, вот в чем вопрос ¹⁶¹. Благороднее ли молча терпеть ¹⁶² пращи и стрелы яростной судьбы, или поднять оружие против моря бедствий и в борьбе покончить с ними? Умереть — уснуть — не более того. И подумать только, что этим сном закончится

боль сердца и тысяча жизненных ударов, являющихся уделом плоти, — ведь это конец, которого можно от всей души пожелать! Умереть. Уснуть. Уснуть, может быть видеть сны; да, вот в чем препятствие¹⁶³. Ибо в этом смертном сне какие нам могут присниться сны, когда мы сбросим мертвый узел суеты земной? ¹⁶⁴ Мысль об этом заставляет нас остановиться. Вот причина, которая вынуждает нас переносить бедствия столь долгой жизни. Ибо кто стал бы выносить бичи и насмешки жизни, несправедливости угнетателя, презрение гордеца, боль отвергнутой любви, проволочку в судах, наглость чиновников и удары, которые терпеливое достоинство получает от недостойных, если бы можно было самому произвести расчет простым кинжалом? Кто бы стал тащить на себе бремя, кряхтя и потея под тяжестью изнурительной жизни, если бы не страх чего-то после смерти — неоткрытая страна, из пределов которой не возвращается ни один путешественник, — не смущал бы нашу волю и не заставлял бы скорее соглашаться переносить те бедствия, которые мы испытываем, чем спешить к другим, о которых мы ничего не знаем? Так сознание делает нас всех трусами; и так врожденный цвет решимости покрывается болезненно-бледным оттенком мысли, и предприятия большого размаха и значительности в силу этого поворачивают в сторону свое течение и теряют имя действия. Но тише! Прекрасная Офелия! Нимфа, в твоих молитвах да будут помянуты все мои грехи!

О ф е л и я. Добрый милорд, как поживала ваша честь все эти дни?

Г а м л е т. Покорно благодарю вас: хорошо, хорошо, хорошо.

О ф е л и я. Милорд, у меня есть от вас подарки, которые я давно хотела вернуть. Прошу вас, примите их сейчас.

Г а м л е т. Нет, я тут ни при чем. Я вам никогда ничего не дарил.

О ф е л и я. Высокочтимый милорд, вы прекрасно знаете, что дарили. И вместе с подарками дарили слова столь благоуханные, что подарки становились еще дороже. Теперь, когда их аромат утрачен, возьмите их обратно. Ибо для благородной души богатые дары становятся бедными, когда дарящий оказывается нелюбящим. Вот, возьмите, милорд.

Г а м л е т. Ха, ха, вы честны?

О ф е л и я. Милорд?

Г а м л е т. Вы красивы?

О ф е л и я. Что вы хотите сказать, милорд?

Г а м л е т. А то, что если вы честны и красивы, ваша честность не должна общаться с вашей красотой.

О ф е л и я. С кем же и общаться красоте, милорд, как не с честностью?

Г а м л е т. Да, конечно. Ведь скорее власть красоты превратит честность в сводню, чем сила честности уподобит себе красоту. Это некогда звучало парадоксом, но теперь наш век это доказывает. Я вас любил когда-то.

О ф е л и я. Да, милорд, вы заставили меня этому поверить.

Г а м л е т. Вы не должны были верить мне: ведь сколько ни прививай добродетель к нашему старому стволу, в нас остается примесь греха. Я вас не любил.

О ф е л и я. Значит, я обманулась.

Г а м л е т. Иди в монастырь. Зачем тебе рожать грешников? Я достаточно честен. Однако я мог бы обвинить себя в таких вещах, что лучше бы моя мать меня не родила. Я очень горд, мстителен, тщеславен. В моем распоряжении больше преступлений, чем мыслей, чтобы их обдумать, воображения, чтобы облечь их в плоть, и времени, чтобы их исполнить. К чему таким молодцам, как я, ползать между небом и землей? Мы все отъявленные подлецы. Никому из нас не верь. Ступай своим путем в монастырь. Где ваш отец?

О ф е л и я. Дома, милорд.

Г а м л е т. Заприте его там, чтобы он валял дурака только у себя дома. Прощайте.

О ф е л и я. О, помогите ему, благостные небеса!

Г а м л е т. Если ты выйдешь замуж, я дам тебе в приданое следующее проклятие: будь ты целомудренна, как лед, чиста, как снег, ты не избежишь клеветы. Ступай в монастырь, ступай. Прощай. Или, уж если ты непременно хочешь выйти замуж, выходи за дурака. Ибо мудрые люди достаточно хорошо знают, каких чудовищ¹⁶⁵ вы из них делаете. В монастырь иди! И поскорей. Прощай.

О ф е л и я. Силы небесные, исцелите его!

Г а м л е т. Слышал я и о вашей живописи: бог вам дал одно лицо, вы себе делаете другое; ваша походка

смахивает то на джигу, то на иноходь; вы жеманно произносите слова, даете прозвища божьим созданиям и свое распутство выдаете за наивность. Ну вас, я больше не хочу говорить об этом, это свело меня с ума. Я заявляю, что у нас больше не будет браков. Те, которые уже вступили в брак, будут жить все, кроме одного ¹⁶⁶, а другие пусть остаются в настоящем своем положении. В монастырь ступай!

Гамлет уходит.

О ф е л и я. О, какой благородный ум повержен! Внешность придворного, язык ученого, меч воина; надежда и роза прекрасного государства, зеркало моды, образец изящества, тот, кому подражали все, умеющие наблюдать, так низко, низко пал! А я, самая печальная и несчастная из женщин,— я, которая впивала мед его сладкозвучных обетов, теперь вижу, как этот благородный и царственный ум стал подобен некогда сладкозвучным, а теперь треснутым колоколам, которые звучат нестройно и резко для слуха. Эта несравненная внешность, облик цветущей юности погублены безумием. О, как горько мне, видевшей то, что я видела, видеть то, что я вижу!

Выходят король и Полоний.

К о р о л ь. Любовь? Чувства его направлены не в эту сторону. И то, что он говорил, хотя и было несколько бессвязным, не походило на безумие. Есть в его душе что-то, что высиживается его меланхолией. И я боюсь, что выводок окажется опасным; чтобы это предупредить, я поторопился принять следующее решение. Он немедленно отправится в Англию, чтобы потребовать невыплаченную нам дань. Возможно, новые моря и страны, а также разнообразные предметы изгонят из его сердца то, что в нем укоренилось, над чем постоянно бьется его мозг и что делает его непохожим на самого себя. Что вы думаете об этом?

П о л о н и й. Это будет хорошо. И, однако, я полагаю, что причина и начало его печали — отвергнутая любовь. Ну что, Офелия? Вам не нужно рассказывать нам, что говорил принц Гамлет: мы все слышали, милорд, поступайте так, как вам будет угодно. Но если вы сочтете это нужным, пусть после окончания пьесы его мать-

королева попросит его открыть ей наедине причину его печали. Пусть она поговорит с ним прямо. Я же, с вашего разрешения, устроюсь так, чтобы слышать весь их разговор. Если она не узнает причины, пошлите его в Англию или заточите его туда, куда сочтет нужным ваша мудрость.

Король. Да будет так. Безумие знатных людей не должно оставаться без присмотра.

Уходят.

Входят Гамлет и трое актеров¹⁶⁷.

Гамлет. Читайте монолог, прошу вас, так, как я вам его читал: чтобы слова подтанцовывали на языке. Но если вы будете произносить всем ртом, как делают многие из вас, актеров, я предпочел бы, чтобы городской глашатай читал мои стихи. И не слишком пилите воздух рукою — вот так. Но ко всему подходите мягко; ибо в самом потоке, буре и, если можно так выразиться, в вихре страсти вы должны соблюсти умеренность, которая придаст всему плавность. О, меня оскорбляет до глубины души, когда я слышу, как здоровенный парень с париком на башке рвет страсть в клочья, в лохмотья, чтобы оглушить зрителей партера, которые в большинстве ничего не способны воспринять, кроме бессмысленных пантомим и шума. Я бы хотел, чтобы такого парня высекли за то, что он переиграл Термаганта и переиродил Ирода¹⁶⁸. Прошу вас, избегайте этого.

Первый актер. За это, ваша честь, я ручаюсь.

Гамлет. Не будьте и слишком робкими. Пусть наставником вашим будет ваш собственный здравый смысл. Согласуйте действие со словом, слово с действием и особенно наблюдайте за тем, чтобы не преступать скромности природы. Ибо всякое преувеличение в этом смысле изменяет назначению актерской игры, цель которой, с самого начала и теперь, была и есть — держать, так сказать, зеркало перед природой; показывать добродетели ее собственные черты, тому, что достойно презрения, — его собственный образ, и самому возрасту и телу века¹⁶⁹ — его внешность и отпечаток. И вот если тут хватить через край или недоделать, это — хотя бы и смеялись невежды — огорчит людей сведущих, мнение одного из которых должно быть для вас более веским, чем мнение целого театра, наполненного зрителями. О, я

видел актеров и слышал, как их хвалили и превозносили высоко, а между тем у них, да простит мне бог, и речь была не как у христиан, и походка была не как у христиан, и не как у язычников, и вообще не как у людей. Они пыжились и выли, и мне казалось, что какие-то поденщики природы создали людей, и притом создали их плохо: они так отвратительно подражали роду человеческому.

- Первый актер. Надеюсь, мы у себя до некоторой степени это преобразовали.

Гамлет. О, преобразуйте это до конца. И пусть те, которые играют у вас комиков ¹⁷⁰, говорят только то, что для них написано. Ибо среди них есть такие, которые смеются сами, чтобы заставить смеяться нескольких тупых зрителей, хотя как раз в это время и наступил важный момент пьесы. Это мерзко и доказывает, какое жалкое тщеславие у глупца, который к этому прибегает. Стуайте приготовьтесь.

Актеры уходят; входят Полоний, Розенкранц и Гильденстерн.

Ну что, милорд, желает ли король выслушать это произведение?

Полоний. И королева также, и как можно скорее.

Гамлет. Попросите актеров поторопиться.

Полоний уходит.

Не поможете ли вы оба их поторопить?

Розенкранц.

Гильденстерн.

} Охотно, милорд!

Розенкранц и Гильденстерн уходят.

Гамлет. Эй, хо, Горацио!

Входит Горацио ¹⁷¹.

Горацио. Здесь, милый принц, к вашим услугам.

Гамлет. Горацио, ты самый справедливый из всех людей, с которыми мне приходилось общаться.

Горацио. О дорогой милорд...

Гамлет. Нет, не думай, что я лшу... Ведь на какую прибыль от тебя я могу надеяться, когда ты не имеешь иного дохода, чтобы кормиться и одеваться, кроме духовных сил? Зачем льстить беднякам? Нет, пусть сладкий язык подлизывается к глупой роскоши и пусть легко сгибаются колена там, где за лестью может последовать выгода. Ты слышишь? С тех пор, как моя душа стала хозяйкой своего выбора и научилась различать людей, она отметила тебя. Ибо ты человек, который, все выстрадав, как будто и не перенес страданий и который с одинаковой благодарностью принимал удары и награды судьбы. Благословенны те, у которых кровь и суждение так соединены, что они не являются флейтой в руках Фортуны, берущей ту ноту, которую захочет. Покажите мне человека, который не является рабом страстей, и я буду носить его в недрах моего сердца, да, в сердце моего сердца, как я ношу тебя. Но довольно об этом. Сегодня вечером перед королем будет сыграна пьеса. Одна из сцен в этой пьесе близка к обстоятельствам смерти моего отца, о которых я тебе рассказал. Прошу тебя, во время этой сцены со всею силою наблюдательности следи за моим дядей. Если его скрытая вина не обнаружится во время одного монолога, значит мы видели окаянного духа и мое воображение столь же грязно, как кузница Вулкана. Внимательно наблюдай за ним. И я вопьюсь глазами в его лицо, а затем мы вместе обсудим, каким он нам показался.

Горацио. Хорошо, милорд. Если он что-нибудь скроет от нас во время представления пьесы и уйдет неуличенным, я плачу за украденное.

Гамлет. Они идут сюда смотреть спектакль. Мне нужно притвориться беспечным ¹⁷². Займите себе место ¹⁷³.

Трубы и литавры. Датский марш. Входят король, королева; Полоний, Офелия, Розенкранц, Гильденстерн, свита и стража, несущая факелы ¹⁷⁴.

Король. Как поживает наш племянник Гамлет?

Гамлет. Превосходно, ей-богу; кормлюсь пищей хамелеона ¹⁷⁵: ем воздух, начиненный обещаниями. Этим не откормишь каплуна.

Король. Я не имею никакого отношения к этому ответу, Гамлет. Слова эти не мои.

Гамлет. А теперь и не мои ¹⁷⁶. (Полонию.) Милорд, вы говорите, что некогда выступали на сцене в университете?

Полоний. Да, выступал, милорд, и считался хорошим актером.

Гамлет. Что же вы играли?

Полоний. Я играл Юлия Цезаря. Меня убивали на Капитолии ¹⁷⁷. Брут убивал меня.

Гамлет. Было грубо с его стороны убивать такого капитального теленка. Да, готовы ли актеры?

Розенкранц. Готовы, милорд: они ждут вашего приказания.

Королева. Иди сюда, мой дорогой Гамлет, садись рядом со мной.

Гамлет. Нет, добрая мать, здесь есть металл по-притягательней.

Полоний. Ого, вы слышите?

Гамлет. Сударыня, лечь мне вам на колени?

Офелия. Нет, милорд!

Гамлет. Я хочу сказать — положить голову вам на колени?

Офелия. Да, милорд.

Гамлет. А вы думаете, что я хотел сказать непристойность?

Офелия. Я ничего не думаю, милорд.

Гамлет. Прекрасная мысль — лежать между ног девушки.

Офелия. Что такое, милорд?

Гамлет. Ничего.

Офелия. Вы веселы, милорд.

Гамлет. Кто, я?

Офелия. Да, милорд.

Гамлет. О боже, я — несравненный сочинитель джиг ¹⁷⁸. Что и остается делать человеку, как не быть веселым? Вот посмотрите, как весело смотрит моя мать, а ведь двух часов не прошло, как умер мой отец.

Офелия. Нет, прошло уже дважды два месяца.

Гамлет. Так долго? Ну, значит, пусть черт носит траур, я буду щеголять в соболях. О небо! Два месяца, как умер, и еще не забыт? В таком случае можно надеяться, что память великого человека переживет его на полгода. Но, клянусь владычицей, он должен в таком случае строить церкви. Иначе о нем перестанут думать,

как о коньке, эпитафия которого гласит: «Увы, увy, ах, позабыт конек!»¹⁷⁹

Гобои¹⁸⁰. Начинается пантомима. Входят король и королева, любовно обращаются друг с другом: королева обнимает короля, он — ее. Она становится на колени и жестами выражает свои чувства. Он поднимает ее с колен и склоняет голову ей на плечо, затем опускается на ложе из цветов. Она, видя, что он заснул, уходит. Тотчас же входит человек, снимает с него корону, целует ее, вливает яд в уши короля и уходит. Возвращается королева. Она видит, что король мертв и жестами выражает отчаяние. Снова входит отравитель с двумя или тремя статистами и делает вид, что скорбит вместе с ней. Мертвое тело уносят. Отравитель добивается благосклонности королевы, поднося ей подарки. Сначала она как будто не соглашается, но, наконец, принимает его любовь. Актеры уходят.

О ф е л и я. Что это означает, милорд?

Г а м л е т. Черт возьми, это крадущееся преступление, иными словами — злодеяние.

О ф е л и я. Вероятно, эта пантомима выражает содержание пьесы.

Входит Пролог.

Г а м л е т. Мы узнаем от этого малого: актеры не умеют хранить секреты, они рассказывают все.

О ф е л и я. Он объяснит нам пантомиму?

Г а м л е т. Да, как и любую вещь, которую вы ему покажете. Вы только не стыдитесь показывать, а он уж не постыдится объяснить вам.

О ф е л и я. Вы гадкий, вы гадкий. Я буду смотреть пьесу.

Пролог. Для нас и для нашей трагедии покорно моля о снисхождении, мы просим, чтобы вы слушали терпеливо.

Г а м л е т. Это пролог или надпись на кольце?

О ф е л и я. Это кратко, милорд.

Г а м л е т. Как женская любовь.

Входят два актера: король и королева.

Король на сцене. Вот уже тридцать раз колесница Феба объехала вокруг соленые воды Нептуна и круглый Теллус¹⁸¹ и тридцать дюжин лун, сияя заимствованным светом, двенадцатью тридцать раз совершили путь вокруг земли — с тех пор как любовь соединила священными узами наши сердца, а Гименей — наши руки.

Королева на сцене. Пусть солнце и луна

заставят нас сосчитать еще столько же их путешествий, прежде чем придет конец нашей любви. Но — горе мне! — вы так больны в последнее время, так невеселы и непохожи на того, кем были раньше. Я не спокойна за вас. Но, хотя я и беспокоюсь, это не должно вас тревожить, мой господин! Ибо у женщины любовь и страх за любимого человека соответствуют друг другу: либо нет ни того, ни другого, либо велики и страх и любовь. Как сильна моя любовь, в этом вы убедились на деле. Какова моя любовь, такой и мой страх. А там, где велика любовь, малейшие сомнения превращаются в страх; где мелкие страхи становятся большими, большая растет там любовь.

Король на сцене. Клянусь, я должен буду покинуть тебя, любовь моя, и уже скоро. Тело мое перестанет исполнять свое назначение. А ты останешься жить после меня в этом прекрасном мире в почете и любви, и возможно, столь же ласкового мужа...

Королева на сцене. О, не договаривай! Такая любовь была бы с моей стороны предательством. Да буду я проклята, если выйду замуж вторично! Пусть только та выходит замуж второй раз, которая убила первого мужа!

Гамлет. Полюнь, полюнь! ¹⁸²

Королева на сцене. Побуждениями ко второму браку являются низменные расчеты, а не любовь. Я вторично убиваю умершего мужа, если второй муж целует меня в постели.

Король на сцене. Я верю, что ты сейчас искренне думаешь то, что говоришь. Но мы часто не исполняем своих решений. Намерение лишь раб памяти: оно рождается полным сил, но оно недолговечно. Будучи незрелым плодом, оно прочно держится на дереве; но, созрев, само падает на землю. И мы неизбежно забываем сделать то, что является нашим долгом перед нами же самими. То, что мы самим себе обещаем сделать в минуту страстного увлечения, перестает быть нашим намерением, едва проходит страсть. Крайность печали, так же как и радости, мешает им воплотиться в действие и губит их. Где особенно веселится радость или скорбит печаль, там печаль переходит в радость, радость в печаль — благодаря малейшей случайности. Этот мир не вечен, и не удивительно, что даже наша любовь меняется

вместе с нашей судьбой. Ибо это еще неразрешенный вопрос: любовь ли правит судьбой, или судьба любовью. Когда впадает в ничтожество знатный человек, его покидают его любимцы. Повезет бедняку, и враги его становятся его друзьями. И, поскольку любовь зависит от судьбы, постольку у человека, который не нуждается, никогда не будет недостатка в друзьях. А тот, кто в нужде захочет испытать ложного друга, тотчас же обнаружит в нем врага. Но чтобы кончить тем, с чего я начал: наши желания и судьбы настолько не соответствуют друг другу, что наши намерения постоянно рушатся. Наши мысли принадлежат нам, но выполнение их нам не принадлежит. Так и ты думаешь сейчас, что не выйдешь замуж вторично, но эти мысли умрут вместе с твоим первым мужем.

Королева на сцене. Да не даст мне земля пищи, небо — света. Да будут запретны мне веселье и отдых днем и ночью! Да превратятся для меня вера и надежда в отчаяние! Да будет у меня не больше радостей, чем у затворника в темнице! Пусть любое мое стремление к счастью будет разрушено всеми теми препятствиями, от которых бледнеет лицо радости! И пусть навсегда преследует меня неудача, если, овдовев однажды, я вновь сделаюсь женой!

Гамлет. Что, если она нарушит клятву?

Король на сцене. Это страшная клятва. Любимая, оставь меня на время; чувства мои становятся смутными, я охотно укоротил бы свой длинный день.

Королева на сцене. Да убаюкает сон твой мозг (*король засыпает*) и да не разлучит нас несчастье! (*Уходит.*)

Гамлет. Госпожа, как вам нравится эта пьеса?

Королева. Мне кажется, что эта леди слишком много обещает.

Гамлет. О, но она сдержит слово!

Король. Вы знаете содержание пьесы? В ней нет ничего оскорбительного?

Гамлет. Нет, нет, они ведь только шутят, отравляют в шутку. Тут нет и тени чего-нибудь оскорбительного¹⁸³.

Король. Как называется пьеса?

Гамлет. Мышеловка. Черт возьми, в каком смысле? В иносказательном. Эта пьеса изображает убийство,

которое произошло в Вене¹⁸⁴. Имя государя — Гонзаго, а жены его — Баптиста. Вы сейчас увидите. Это коварное произведение. Но что из этого? Ваше величество, как и мы, чисты душою, и нас это не касается. Пусть вздрагивает от боли клеща, если у нее спина в ссадинах, наш загривок цел¹⁸⁵.

Входит Луциан.

Это некий Луциан, племянник короля.

О ф е л и я. Вы прекрасно заменяете хор, милорд.

Г а м л е т. Я бы мог служить посредником между вами и вашим любовником, если бы мог быть зрителем этой кукольной комедии.

О ф е л и я. Вы остры, милорд, вы остры.

Г а м л е т. Вам пришлось бы постонать, чтобы при-
тупить мое острие.

О ф е л и я. Час от часу не легче¹⁸⁶.

Г а м л е т. Так и вашим мужьям час от часу не легче. Начинай, убийца! Черт возьми, перестань корчить проклятые рожи и начинай! Ну — «Каркающий ворон зовет к мести»¹⁸⁷.

Луциан. Мысли черны, крепки руки, надежен яд, благоприятно время. Оно является моим сообщником, так как сейчас нет никого вокруг. Смесь гнусная, составленная из трав, собранных в полночь, трижды проклятая Гекатой, трижды отравленная, немедленно прояви свою натуральную магию и ужасные свойства, чтобы похитить здоровую жизнь! *(Вливает яд в ухо спящего.)*

Г а м л е т. Он отравляет его в саду, чтобы завладеть его саном. Его имя — Гонзаго. Эта повесть сохранилась и написана на весьма изысканном итальянском языке. Сейчас вы увидите, как убийца добивается любви жены Гонзаго.

О ф е л и я. Король встает.

Г а м л е т. Что, испугался искусственного огня?

К о р о л е в а. Как вы себя чувствуете, милорд?

П о л о н и й. Прекратите представление!

К о р о л ь. Посветите мне. Идем!

В с е. Огней, огней, огней!¹⁸⁸

Уходят все, кроме Гамлета и Горацио.

Г а м л е т. «Пусть плачет раненый олень, невредимый играет; одним суждено бодрствовать, другим — спать: на этом движется мир». Разве эта декламация, сэр, и лес

перьев на голове — если судьба станет ко мне враждебна, как турок, — да две провансальские розы¹⁸⁹ на башмаках с вырезами не обеспечат мне цельного пая¹⁹⁰ в актерской своре, сэр?

Горацио. Половину пая.

Гамлет. Нет, цельный пай. «Ибо ты должен знать, дорогой Дамон, что это королевство лишилось самого Юпитера, и теперь здесь царствует настоящий, настоящий... павлин»¹⁹¹.

Горацио. Вы могли бы и срифмовать.

Гамлет. О добрый Горацио, я готов биться об заклад на тысячу фунтов, что призрак говорил правду. Ты заметил?

Горацио. Прекрасно заметил, милорд.

Гамлет. Когда заговорил об отравлении?

Горацио. Я очень внимательно следил за ним.

Гамлет. Ха-ха! Эй, музыка! Эй, флейтисты! «Ибо если королю не нравится комедия, ну, значит, повидимому, она ему, черт возьми, не нравится». Эй, музыка!

Входят Розенкранц и Гильденстерн.

Гильденстерн. Добрейший принц, удостойте выслушать одно слово.

Гамлет. Сэр, целую повесть.

Гильденстерн. Король, сэр...

Гамлет. Да, сэр, что с ним такое?

Гильденстерн. Он удалился к себе в очень тяжелом состоянии.

Гамлет. От вина, сэр?

Гильденстерн. Нет, милорд, скорее от желчи.

Гамлет. С вашей стороны было бы более мудро сообщить об этом врачу. Ибо, если я примусь прочищать его, это, возможно, вызовет у него еще худшее разлитие желчи.

Гильденстерн. Добрый милорд, введите свою речь в какие-нибудь рамки и не отклоняйтесь так дико от моего дела.

Гамлет. Смиряюсь, сэр. Повествуйте.

Гильденстерн. Королева, ваша мать, в крайнем душевном огорчении послала меня к вам.

Гамлет. Милости просим.

Гильденстерн. Нет, добрый милорд, эта любезность здесь не к месту. Если вам угодно дать мне

здравый ответ, я выполню приказ вашей матери. Если же нет, то ваше разрешение мне удалиться и мой уход будут концом моего дела.

Гамлет. Сэр, я не могу.

Гильденстерн. Чего, милорд?

Гамлет. Дать вам здравый ответ. Мой ум болен. Но, сэр, тот ответ, который я в состоянии вам дать, будет к вашим услугам. Или, как вы говорите, к услугам моей матери. Поэтому довольно, пора к делу. Моя мать, говорите вы...

Розенкранц. Вот что она говорит: поведение ваше повергло ее в недоумение и изумление.

Гамлет. О, удивительный сын, который может так изумлять свою мать! Но разве за этим материнским изумлением не следует по пятам еще чего-нибудь? Сообщите.

Розенкранц. Она желает переговорить с вами у себя в комнате, прежде чем вы ляжете спать.

Гамлет. Мы повинемся, будь она хоть десять раз нашей матерью. У вас еще есть к нам дело?

Розенкранц. Милорд, вы некогда любили меня.

Гамлет. И все еще люблю. (*Показывая на свои руки* ¹⁹².) Клянусь этими ворами и грабителями.

Розенкранц. Добрый милорд, в чем причина вашего расстройства? Вы сами лишаете себя свободы, не делясь своей печалью с другом.

Гамлет. Сэр, я не продвигаюсь вперед.

Розенкранц. Как это возможно, когда сам король провозгласил вас наследником датского престола!

Гамлет. Да, сэр, но «пока растет трава...» ¹⁹³» Пословица эта немного заплесневела.

Входят актеры с флейтами.

А, флейты! Дайте мне одну. Два слова с вами наедине. Что это вы заходите мне в тыл по ветру, как будто хотите загнать меня в западню?

Гильденстерн. О милорд, если я слишком смел в исполнении моего долга, то это потому, что любовь моя безыскусственна.

Гамлет. Я что-то этого не понимаю. Не сыграете ли вы на этой флейте?

Гильденстерн. Милорд, я не умею.

Гамлет. Прошу вас.

Гильденстерн. Поверьте мне, я не умею.

Гамлет. Умоляю вас.

Гильденстерн. Я к ней и прикоснуться не умею, милорд.

Гамлет. Это так же просто, как лгать. Перебирайте эти отверстия вашими пальцами, дуйте в нее, и она заговорит красноречивой музыкой. Посмотрите, вот это — клапаны.

Гильденстерн. Но я не знаю, как управлять ими, чтобы добиться гармонии. Я не обладаю этим умением.

Гамлет. Ну, подумайте только, какой недостойной вещью считаете вы меня! Вам хочется играть на мне: вам кажется, что вы знаете мою слабую сторону; вам хочется вырвать сердце моей тайны; вам хочется исследовать все мои ноты от самой нижней до верхней. В этом маленьком инструменте много музыки и у него прекрасный голос. Однако вы не способны заставить его заговорить. Черт возьми, неужели вы думаете, что на мне легче играть, чем на флейте? Называйте меня каким угодно инструментом; вы можете расстроить меня, но вы не можете играть на мне!

Входит Полоний.

Да благословит вас бог, сэр!

Полоний. Милорд, королева желает говорить с вами немедленно.

Гамлет. Видите то облако, похожее на верблюда?

Полоний. Клянусь мессой, в самом деле похоже на верблюда.

Гамлет. Мне кажется, что оно похоже на ласку.

Полоний. У него спина, как у ласки.

Гамлет. Или как у кита?

Полоний. Очень похоже на кита.

Гамлет. Ну, в таком случае я сейчас пойду к моей матери. *(В сторону* ¹⁹⁴*.)* Они дурачат меня до предела моих сил. *(Вслух.)* Я приду сейчас.

Полоний. Я так и скажу. *(Уходит.)*

Гамлет. Легко сказать «сейчас». Оставьте меня, друзья.

Уходят все, кроме Гамлета.

Теперь настало колдовское время ночи, когда кладбища разверзают пасти и когда сам ад дышит заразой на

этот мир. Теперь я мог бы пить горячую кровь и совершить такие горькие дела, на которые с трепетом взглянул бы день. Спокойнее! Иду к матери. О сердце, не изменяй своей природе. Пусть никогда душа Нерона¹⁹⁵ не вселится в эту непоколебимую грудь!.. Пусть буду я жесток, но не поступлю против природы. В моих словах, обращенных к ней, будут кинжалы, но я не употреблю кинжала. Пусть в этом мой язык и моя душа лицемерят друг перед другом: как бы я ни порицал ее на словах,— не скрепляй, моя душа, этих слов своим согласием! (Уходит.)

Входят король, Розенкранц и Гильденстерн.

Король. Я не люблю его, и для нас не безопасно давать волю его безумию. Поэтому снаряжайтесь в путь. Я тотчас же велю приготовить ваши полномочия, и он отправится в Англию вместе с вами. Интересы государства не позволяют, чтобы ежечасно его безумные поступки грозили нам близкой опасностью.

Гильденстерн. Мы снарядимся в путь. Священным и благочестным является страх за многих и многих людей, жизнь и пропитание которых зависят от вашего величества.

Розенкранц. Отдельная, частная жизнь обязана всей силой и оружием ума беречь себя от невзгод; тем более тот дух, от благополучия которого зависят и на благополучии которого зиждутся жизни многих. Кончина короля не происходит одиноко, но, как водоворот, увлекает все, что находится вокруг. Это огромное колесо, установленное на вершине высочайшей горы, к гигантским спицам которого подогнан и прикреплен десяток тысяч более мелких вещей. И когда это колесо падает, все то мелкое, что связано с ним и ему подчинено, следует за ним в его шумном крушении. Король никогда не вздыхал один, но вздох его всегда вызывал всеобщий стон.

Король. Готовьтесь, прошу вас, к этому срочному путешествию. Мы закуем в оковы этот страх, который сейчас пользуется излишней свободой.

Розенкранц.	}	Мы поспешим.
Гильденстерн.		

Уходят Розенкранц и Гильденстерн. Входит Полоний.

Полоний. Милорд, он собирается идти в комнату

своей матери. Я спрячусь за arrasским ковром, чтобы услышать все, что произойдет. Ручаюсь, что она образумит его своими укорами. Как вы сказали,—и это было мудро сказано,—нужно, чтобы кто-нибудь, помимо матери,—поскольку природа создает матерей пристрастными,—подслушал этот разговор из какого-нибудь удобного места. Прощайте, мой повелитель. Я зайду к вам прежде, чем вы ляжете спать, и расскажу вам то, что узнаю.

К о р о л ь. Благодарю вас, дорогой милорд.

Полоний уходит.

О, преступление мое гнусно, оно смердит к небу. На нем лежит первоначальное, древнейшее проклятие — убийство брата. Я не могу молиться, хотя и стремлюсь к этому всей остротой воли. Стальное намерение оказывается побежденным более сильным преступлением, и, как человек, обязанный исполнить двойное дело, я стою в нерешительности, не зная, с чего начать, и не приступаю к делу. Если бы эта проклятая рука была еще гуще покрыта кровью брата, разве не нашлось бы достаточно дождя в благодатных небесах, чтобы омыть ее и сделать белой, как снег? К чему милосердие божие, как не для того, чтобы не отворачиваться от преступлений? И что в молитве, как не двойная сила, спасающая нас от падения или прощающая нас, если мы уже пали? Я подыму взоры ввысь. Мой грех — в прошлом. Но — увы! — какая молитва может мне помочь? «Прости мне подлое убийство?» Это невозможно, потому что я все еще владею всем тем, во имя чего совершил убийство: моей короной, моим собственным честолюбием и моей королевой. Может ли быть прощен тот, кто сохраняет плоды преступления? В загрязненных потоках этого мира позлащенная рука преступления может отстранить правосудие, и мы часто видим, как несправедная добыча подкупает закон. Но не так в небесах. Там нет обмана, там поступок предстает в истинной своей природе, и там мы должны до конца сознаться в своих грехах. Что же мне делать? Что остается? Испытать, что может сделать раскаяние? Чего оно не может? Однако что же может оно сделать, когда не можешь раскаяться? О несчастное состояние! О сердце, черное, как смерть! О душа, как пойманная клеем птица, которая, чем больше силится осво-

бодиться, тем больше вязнет. Помогите, ангелы! Попробуем! Согнитесь, упрямые колени, а ты, сердце со стальными жилами, стань мягким, как мышцы новорожденного младенца! Быть может, все еще будет хорошо! (*Становится на колени* ¹⁹⁶.)

Входит Гамлет.

Гамлет. Сейчас я мог бы легко сделать это,—сейчас, когда он молится. И сейчас я это сделаю. И он отправится на небеса, и так я буду отомщен? Это следует тщательно обдумать. Злодей убивает моего отца. И в ответ на это я, его единственный сын, посылаю этого самого злодея на небо. Ведь это награда, а не месть! Мой отец был убит в нечестивом состоянии, с желудком, полным пищи, со всеми своими грехами, расцветшими пышно и сочно, как месяц май, и кто, кроме неба, знает, как он сейчас отчитывается за свои грехи! Если судить по условиям нашей жизни и по нашему рассуждению, ему должно быть сейчас тяжело. И разве я буду отомщен, если убью этого, когда он очищает свою душу и подготовлен для перехода в другой мир? Нет. В ножны, мой меч, изведай более страшный удар: когда он спит пьяный, или когда предается гневу, или когда погружен в кровосмесительное наслаждение в своей постели; когда он играет на деньги, ругается или занимается другим каким-нибудь делом, в котором нет и намека на спасение души; тогда сшиби его, чтобы он забрыкал пятками в небо и чтобы душа его стала такой же проклятой и черной, как ад, куда она отправится. Моя мать ждет меня. Это лекарство лишь продлевает дни твоей болезни. (*Уходит.*)

Входят королева и Полоний.

Полоний. Он сейчас придет. Смотрите же, внушите ему хорошенько. Скажите ему, что его проказы чересчур необузданы и невозможно их дольше терпеть и что ваша милость заступалась за него и защищала его от гнева короля. Я притаюсь вот здесь. Прошу вас, говорите с ним прямо.

Гамлет (*за сценой*). Матушка, матушка, матушка!

Королева. Положитесь на меня, не беспокойтесь. Скройтесь, я слышу его шаги.

Полоний прячется за ковер. Входит Гамлет.

Гамлет. Ну, матушка, что случилось?

Королева. Гамлет, ты оскорбил твоего отца.

Гамлет. Матушка, вы оскорбили моего отца.

Королева. Ну, довольно, вы отвечаете праздным языком.

Гамлет. Ну, довольно, вы спрашиваете злым языком.

Королева. Что это значит, Гамлет?

Гамлет. Что еще скажете?

Королева. Вы забыли, кто я?

Гамлет. Нет, клянусь распятием, не забыл. Вы — королева, жена брата вашего мужа, а также — хотел бы я, чтобы этого не было! — вы — моя мать.

Королева. Нет, если так, я пошлю к вам тех, кто умеет говорить.

Гамлет. Ну-ну, садитесь. Вы не тронетесь с места. Вы не уйдете, пока я не поставлю перед вами зеркало, в котором вы увидите самую сокровенную часть вашей души.

Королева. Что ты хочешь сделать? Ты не убьешь меня? На помощь, на помощь, хо!

Полоний (*за ковром*). Эй, хо! На помощь, на помощь, на помощь!

Гамлет (*обнажая меч*). Что такое? Крыса? (*Пронзает мечом arrasский ковер*.) Мертва, ставлю дукат, что мертва!

Полоний (*за ковром*). О, я убит!

Королева. О, горе, что ты сделал!

Гамлет. Нет, я сам не знаю. Это король?

Королева. О, какой опрометчивый и кровавый поступок!

Гамлет. Кровавый поступок? Почти столь же дурной, добрая матушка, как убить короля и выйти замуж за его брата.

Королева. Убить короля?

Гамлет. Да, госпожа, я так сказал. (*Приподымает ковер и видит Полония*.) Ты, несчастный, безрассудный, сующийся в чужие дела глупец, прощай! Я принял тебя за более важное лицо. Прими свою судьбу. Ты видишь: опасно вмешиваться в чужие дела. Перестаньте ломать руки, успокойтесь, садитесь и дайте мне выжать все из вашего сердца. Ибо так поступлю я, если ваше сердце сделано из пронизаемого вещества; если оно не затвер-

дело, как медь, от проклятой привычки и не стало недо-
ступным для чувств.

Король в а. Что совершила я такого, что ты смеешь
обвинять меня, громко и грубо болтая языком?

Гамлет. Такой поступок, который грязнит изя-
щество и румянец скромности; дает добродетели имя
лицемерия; снимает розу с прекрасного чела невинной
любви и сажает на нем язву¹⁹⁷; делает брачные обеты
столь же лживыми, как клятвы игроков в кости. О, та-
кой поступок, благодаря которому брачный союз ли-
шается души и который превращает сладчайшую веру в
бога в набор слов. Лицо небес пылает от стыда. Да, эта
прочная и состоящая из разных составов масса¹⁹⁸ с ли-
цом печальным¹⁹⁹, как в день Страшного суда, больна
при одной мысли об этом поступке.

Король в а. О, горе мне, какой же поступок, кото-
рый так громко ревет и гремит при первом же о нем
упоминании?

Гамлет. Взгляните сюда, на этот портрет и на этот,
на изображение двух братьев. Посмотрите, каким изя-
ществом отмечено это чело. Кудри Аполлона, чело само-
го Юпитера, взор Марса, созданный, чтобы угрожать и
приказывать. Осанка, подобная вестнику Меркурию,
только что опустившемуся на вершину горы, целующей
небо. Кажется, что на это сочетание качеств и на этот
облик каждый из богов поставил свою печать, чтобы
удостоверить, что это действительно был человек. Он был
вашим мужем. Ну, а теперь посмотрите, что за этим
последовало. Вот ваш муж, подобный пораженному спо-
рыней колосу, погубившему своего здорового брата. Где
у вас глаза? Как могли вы перестать питаться на этой
прекрасной горе, чтобы жиреть на этом болоте? Ха! Где
у вас глаза? Вы не можете назвать это любовью, потому
что в вашем возрасте огонь в крови смирился, стал по-
корным и подчиняется суждению. А какое суждение
может предпочесть вот этого этому? У вас ведь есть
чувства, иначе вы не могли бы двигаться. Но эти чувства
парализованы. Ибо не может до такой степени заблуж-
даться безумие и чувство подпадать под власть неистов-
ства, чтобы не сохранять хотя бы некоторую долю спо-
собности делать выбор и не видеть здесь различия. Какой
это дьявол так обманул вас, играя в жмурки? Глаза без
ощущения, ощущение без зрения, уши без рук и глаз,

обоняние без всех других чувств или даже болезненная часть одного из чувств не могли бы так заблуждаться! О стыд, где твой румянец? Мятажный ад, если ты так бунтуешь в костях матроны, пусть тогда для пылкой юности добродетель будет воском и растает в собственном огне. Не называйте же постыдным, когда бушует неукротимый пыл, раз столь же бурно пылает и мороз и зрелый разум становится сводником похотливого желания²⁰⁰.

Королева. О Гамлет, замолчи! Ты повернул мне глаза внутрь души, и я вижу там такие черные, плотно въевшиеся пятна, которые не меняют своего цвета.

Гамлет. Нет, слушайте: жить в зловонном поту засаленной постели, загрязненной развратом, милюясь и ласкаясь к отвратительному хлеву...

Королева. О, не говори больше! Эти слова, как кинжалы, вонзаются мне в уши. Больше не говори, милый Гамлет!

Гамлет. Убийца и подлец! Раб, который не стоит и двухсотой части вашего первого мужа. Воплощение шутовства и порока среди королей²⁰¹. Вор, похитивший государственную власть, укравший с полки драгоценную корону и спрятавший ее в карман!

Королева. Довольно!

Гамлет. Король в шутовской одежде из лоскутьев и заплат.

Входит Призрак²⁰².

Спасите меня, витайте надо мной, осеняя меня крыльями, небесные хранители! Чего хочет от меня ваш благостный образ?

Королева. Увы, он безумен!

Гамлет. Или вы пришли, чтобы упрекать вашего медлительного сына, который пропускает время, позволяет страсти остыть и не исполняет вашего строгого приказания? О, говорите!

Призрак. Не забывай: мое посещение должно заострить твое притупившееся намерение. Но взгляни, твоя мать охвачена изумлением. О, встань между ней и ее боюющейся душой. Воображение особенно сильно у тех, кто слаб телом. Заговори с ней, Гамлет!

Гамлет. Что с вами, госпожа?

Королева. Увы, что с вами? Вы устремили взор в пустоту и ведете беседу с бесплотным воздухом. Из

ваших глаз дико взирает ваша душа. И подобно спавшим солдатам, разбуженным тревогой, ваши лежавшие волосы, как будто в них есть жизнь, поднялись и стали дыбом. О милый сын, пролей прохладную сдержанность на жаркий пламень твоего безумия. На что вы смотрите?

Гамлет. На него, на него! Посмотрите, как он бледен. Его печальный образ и сама причина его печали, если бы они обратились с проповедью к камням, пробудили бы в них чувство. Не глядите на меня, чтобы этим вызывающим жалость взглядом не смягчить моего сурового намерения. Ведь тогда поблекнет то, что я должен сделать, и я, быть может, пролью слезы вместо крови.

Королева. Кому вы это говорите?

Гамлет. Разве вы там ничего не видите?

Королева. Ничего. Хотя я вижу все, что есть.

Гамлет. И вы ничего не слышали?

Королева. Ничего, кроме наших собственных слов.

Гамлет. Ах, посмотрите туда! Посмотрите, как оно крадется прочь! Отец мой, в той же одежде, как и при жизни. Посмотрите, вот он уходит, вот сейчас, уходит в двери!

Призрак уходит.

Королева. Это создание вашего мозга: исступление чувств искусно в создании бесплотных образов.

Гамлет. Исступление чувств! Мой пульс, как и ваш, умеренно соблюдает ритм и создает здоровую музыку. Я говорил не в безумии. Испытайте меня, и вы убедитесь, что я все могу пересказать, тогда как сумасшедший человек перепрыгивает с предмета на предмет. Матушка, ради бога, не прикладывайте к душе снадобья самообмана, будто во мне говорит не совершенный вами грех, а безумие. Это только покроет язву тонкой кожей, а гнусная порча, подрывая все внутри, будет незримо распространять заразу. Исповедуйтесь перед небом. Покайтесь в прошлом, остерегайтесь будущего. Не удобряйте плевелов, чтобы они не росли еще гуще. Простите мне мою добродетель. Ибо в наши жирные, отъевшиеся времена добродетели приходится просить поощрения у порока, — да, ей приходится склоняться перед ним и выпрашивать его позволения, когда она хочет принести ему пользу.

Королева. О Гамлет, ты расколол мое сердце пополам!

Гамлет. О, отбросьте его худшую часть и живите более чистой жизнью с другой его половиной. Доброй ночи. Но не ложитесь в постель моего дяди. Примите вид добродетели, если в вас нет ее. Чудовище-привычка, которое пожирает всякое чувство, этот дьявол, руководящий нашим поведением, является и ангелом, так как привычка также делает честные и хорошие поступки столь же для нас легкими, как удобная одежда. Воздержитесь сегодня ночью, и это сделает для вас более легким воздержание в следующий раз. А дальше будет еще легче. Ибо привычка в состоянии изменить печать природы и либо приютить дьявола ²⁰³, либо выбросить его с удивительной силой. Еще раз: доброй ночи. И когда вам захочется, чтобы вас благословили, я попрошу благословения у вас. Что же касается этого вельможи (*указывает на Полония*), я раскаиваюсь. Но так захотело небо — наказать меня через него, а его через меня и сделать меня бичом и слугой своим. Я уберу его и сумею ответить за его смерть. Итак, еще раз — доброй ночи. Я должен быть жестоким только для того, чтобы быть добрым. Так начинается злое, но худшее еще впереди. Еще одно слово, добрая госпожа.

Королева. Что должна я делать?

Гамлет. Только не то, что я сейчас попрошу вас делать; пусть пухлый король соблазнит вас опять лечь с ним в постель; пусть он похотливо ущипнет вашу щеку, назовет вас своей мышкой; пусть он в награду за грязные поцелуи или за то, что щупает вашу шею своими проклятыми пальцами, заставит вас открыть ему, что на деле я не безумен, а только притворяюсь безумным. Было бы хорошо, если бы вы ему об этом сообщили. Ведь разве будет королева, прекрасная, скромная, мудрая, скрывать столь важную тайну от жабы, летучей мыши, кота? Зачем скрывать? Нет, наперекор рассудку и соблюдению тайны, раскройте корзину на крыше дома, выпустите птиц и, подобно знаменитой обезьяне ²⁰⁴, заполните ради опыта в корзину и сломайте себе шею.

Королева. Будь уверен: если слова создаются дыханием, а дыханье — жизнью, во мне нет жизни, чтобы рассказать то, что ты сказал мне.

Гамлет. Я должен ехать в Англию. Вы об этом знаете?

Королева. Увы! Я совсем позабыла. Так решено.

Гамлет. Письма скреплены печатью. И два моих школьных товарища²⁰⁵, которым я доверяю, как зубастым гадюкам, везут приказ. Они расчищают мне дорогу в западню и заманивают меня в нее. Пусть делают свое дело. Весело заставить сапера взорваться на собственной mine. И как бы ни было трудно, я проведу подкоп на один ярд глубже них и взорву их так, что они взлетят к луне. О, какое наслаждение, когда два хитрых замысла встречаются прямо лицом к лицу. (*Указывает на Полонию.*) Этот человек ускорит мои сборы в Англию. Я сложу эти потроха в соседней комнате. Матушка, доброй ночи. Этот государственный советник теперь тих, молчалив и серьезен, а при жизни он был глупым, болтливым плутом. Ну, сэр, пора закончить с вами. Доброй ночи, матушка.

Уходят. Гамлет уносит Полонию.

Входят король, королева, Розенкранц и Гильденстерн.

Король. В этих столах, в этих глубоких вздохах есть причина, которую вы должны объяснить. Нам подobaет знать ее. Где ваш сын?

Королева. Оставьте нас здесь одних ненадолго.

Розенкранц и Гильденстерн уходят.

Ах, добрый супруг мой, что я видела сегодня ночью!

Король. Что такое, Гертруда? Как Гамлет?

Королева. Безумен, как море и ветер, когда они борются за могущество. Услыхав, как что-то шевелится за arrasским ковром, в безудержном припадке он хватывает шпагу, кричит: «Крыса, крыса!» — и под влиянием больного воображения убивает невидимого ему доброго старика.

Король О, тяжкий поступок! Так было бы и с нами, будь мы там. То, что он на свободе, является угрозой для всех: для вас самих, для нас, для каждого. Увы, как теперь объяснить этот кровавый поступок? Его припишут нам. Нам следовало быть более осмотрительными и сдержан, обуздать и удалить от общения с людьми этого безумного человека. Но так велика была наша любовь, что мы не хотели отдать себе отчет в том, как следовало поступить, и, подобно больному дурной болезнью,

храня ее от огласки, позволяли ей питаться соком жизни. Куда он пошел?

Королева. Понес тело убитого им, над которым само его безумие, подобно золотой руде среди других низких металлов, показывает свою чистоту: он плачет о том, что сделано.

Король. О Гертруда, пойдем! Солнце не успеет коснуться гор, как мы отправим его отсюда на корабле. Этому подлому убийству мы должны, используя могущество нашего сана и наше искусство, оказать поддержку и найти ему оправдание. Хо, Гильденстерн!

Входят Розенкранц и Гильденстерн.

Друзья, ступайте возьмите кого-нибудь еще в помощь. Гамлет в безумии убил Полония и уволок его из комнаты своей матери. Пойдите отыщите Гамлета, поговорите с ним откровенно и отнесите тело в часовню. Прошу вас, поторопитесь.

Розенкранц и Гильденстерн уходят.

Пойдем, Гертруда. Мы созовем наших мудрейших друзей. Пусть они узнают и то, что мы намереваемся сделать, и то, что так несвоевременно произошло. Шепот о случившемся, который мчит прямой наводкой к цели свой отравленный снаряд по диаметру земли, как пушечный выстрел, еще, быть может, пронесется мимо нашего имени и поразит лишь неуязвимый воздух. О, пойдем! Моя душа полна смущения и страха.

Уходят.

Входит Гамлет.

Гамлет. Спрятан в надежном месте.

Розенкранц. } (за сценой). Гамлет! Принц

Гильденстерн. } Гамлет!

Гамлет. Тише, что за шум? Кто зовет Гамлета? О, вот они идут!

Входят Розенкранц и Гильденстерн.

Розенкранц. Что вы сделали, милорд, с мертвым телом?

Гамлет. Смешал его с прахом, которому он сродни.

Розенкранц. Скажите нам, где оно находится, чтобы мы могли взять его оттуда и отнести в часовню.

Гамлет. Не верьте этому.

Розенкранц. Не верить чему?

Гамлет. Что я сумею соблюсти вашу тайну, но не свою собственную. К тому же отвечать на вопросы губки! Как отвечать на такие вопросы сыну короля?

Розенкранц. Вы принимаете меня за губку, милорд?

Гамлет. Да, сэр, за губку, которая впитывает благоволения короля, дарованные им награды и власть. Вот такие чиновники оказывают под конец королю наилучшую услугу; он держит их, как обезьяна²⁰⁶, за щекой: сразу кладет их в рот, но не торопится глотать. Когда ему понадобится то, что вы собрали, ему стоит только выжать вас, и, как губка, вы снова станете сухим!

Розенкранц. Я не понимаю вас, милорд.

Гамлет. Я этому рад: хитрая речь спит в глупом ухе²⁰⁷.

Розенкранц. Милорд, вы должны сказать нам, где находится тело, и отправиться вместе с нами к королю.

Гамлет. Тело при короле, но король не при теле²⁰⁸. Король — это вещь.

Гильденстерн. Вещь, милорд?

Гамлет. Ничтожная. Отведите меня к нему. Прячься, лиса, все гонитесь за нею!²⁰⁹

Уходят.

Входит король со свитой.

Король. Я послал искать его, а также найти тело. Как опасно, что этот человек находится на свободе! Однако мы не должны применять к нему строгости закона: он любим бессмысленной толпой, которая любит не суждением, а глазами. А где дело обстоит так, там судят лишь о тяжести наказания преступника, а не о тяжести преступления. Чтобы все прошло ровно и гладко, эта внезапная отправка его должна казаться обдуман- ным решением. Болезни, ставшие крайне опасными, излечиваются крайними средствами или не излечиваются совсем.

Входит Розенкранц.

Ну как, что случилось?

Розенкранц. Где спрятано мертвое тело, милорд, этого мы не можем вывести у него.

Король. Но где он?

Розенкранц. За дверью, милорд. Он находится под стражей в ожидании вашего решения.

Король. Введите его и поставьте перед нами.

Розенкранц. Хо, Гильденстерн! Введите милорда.

Входят Гамлет и Гильденстерн.

Король. Ну, Гамлет, где же Полоний?

Гамлет. За ужином.

Король. За ужином? Где?

Гамлет. Не там, где он ест, но там, где его едят. Некое собрание политических червей принялось за него. Червь в отношении питания — единственный в своем роде император. Мы откармливаем других тварей, чтобы самим откормиться, и откармливаем себя для червей. Жирный король и худой нищий — лишь разнообразные яства, два блюда, но для одного стола: таков конец.

Король. Увы, увy!

Гамлет. Можно удить на червя, который ел короля, и есть рыбу, которая питалась этим червем.

Король. Что ты хочешь сказать этим?

Гамлет. Я хочу лишь показать вам, как король может совершить шествие по кишкам нищего.

Король. Где Полоний?

Гамлет. На небе. Пошлите туда, чтобы убедиться в этом. Если ваш посол не найдет его там, поищите его сами в другом месте ²¹⁰. Но если вы не найдете его в течение месяца, вы почувствуете его запах, когда будете подыматься по лестнице в переднюю.

Король. Ступайте и найдите его там.

Гамлет. Он будет дожидаться вашего прихода.

Несколько человек из свиты уходят.

Король. Гамлет, ради личной твоей безопасности, — которая настолько же дорога для нас, насколько глубоко прискорбно то, что ты сделал, — твой поступок отсылает тебя отсюда с быстротой огня. Поэтому снаряжись в путь. Корабль готов, и дует попутный ветер. Твои спутники ждут тебя, и все готово для отъезда в Англию.

Гамлет. В Англию?

Король. Да, Гамлет.

Гамлет. Хорошо.

Король. Ты бы понял, как это хорошо, если бы ты знал наши намерения.

Гамлет. Я вижу херувима, который видит их²¹¹. Ну, ладно. В Англию! Прощайте, дорогая матушка.

Король. Твой любящий отец, Гамлет.

Гамлет. Нет — мать: отец и мать — муж и жена, муж и жена — единая плоть, а потому — прощайте, матушка. Ну, пора, в Англию!

Король. Следуйте за ним по пятам. Побудите его поскорей взойти на корабль. Не медлите: я хочу, чтобы он сегодня же отправился отсюда. Ступайте! Все остальное, что касается этого дела, решено и закончено. Прошу вас, поторопитесь.

Розенкранц и Гильденстерн уходят.

Король Англии, если ты хоть сколько-нибудь ценишь мою любовь, — ведь моя великая власть может заставить тебя почувствовать ее, недаром еще свеж и красен рубец от датского меча, и ведь ты сам добровольным благоговением оказываешь нам покорность, — не пренебреги нашим королевским предписанием, которое в письмах, относящихся к этому делу, прямо обязывает предать Гамлета немедленной смерти. Сделай это, король Англии! Ибо мысль о нем бушует в моей крови, как горячка, и ты должен излечить меня. Пока я не узнаю, что это сделано, — какие бы ни были у меня удачи, у меня никогда не будет радости. (*Уходит*).

По сцене проходит Фортинбрас с войском²¹².

Фортинбрас. Ступайте, капитан, приветствуйте от меня датского короля. Скажите ему, что Фортинбрас просит обещанного разрешения на проход войска через его королевство. Вы знаете, где вам встретиться с нами. Если его величество хочет чего-нибудь от нас, мы готовы засвидетельствовать наше почтение в его присутствии. Известите его об этом.

Капитан. Исполню, милорд.

Фортинбрас (*солдатам*). Не торопясь, продолжайте путь.

Фортинбрас и соллаты уходят.

Входят Гамлет, Розенкранц, Гильденстерн и другие.

Гамлет. Добрый сэр, чье это войско?

Капитан. Норвежское, сэр.

Гамлет. Куда оно направляется, сэр, прошу вас, скажите?

Капитан. Против одной из частей Польши.

Гамлет. Кто командует им, сэр?

Капитан. Племянник старого короля Норвегии, Фортинбрас.

Гамлет. Выступает ли оно против всей Польши, или против одной из ее пограничных областей?

Капитан. Говоря по правде и без прикрас, мы отправляемся завоевывать маленький клочок земли, который не может дать никакой прибыли, кроме своего названия. Я бы не заплатил пяти дукатов, да, пяти, чтобы арендовать его для обработки. И он не принес бы большего ни королю Норвегии, ни королю Польши, если бы продать его за наличные деньги.

Гамлет. Что ж, в таком случае король Польши не будет его оборонять.

Капитан. Будет: на нем уже находятся гарнизоны.

Гамлет. Две тысячи душ и двадцать тысяч дукатов будут истрачены не по причине этого мелкого спора! ²¹³ Это гнойник, вызванный чрезмерным богатством и мирной жизнью, который прорывается внутрь и с внешней стороны не обнаруживает причины смерти человека. Покорно благодарю вас, сэр.

Капитан. Да сохранит вас бог, сэр: *(Уходит.)*

Розенкранц. Вы разрешите продолжать путь, милорд?

Гамлет. Я вас сейчас догоню. Ступайте вперед.

Все, кроме Гамлета, уходят.

Все обстоятельства свидетельствуют против меня и припоривают мою медлительную мезу! Что же такое человек, если главным товаром и рынком его жизни являются лишь сон и еда? — Зверь, не более того. Конечно, тот, кто создал нас с таким обширным разумом, со способностью предвидеть и вспоминать, дал нам эту способность и божественный разум не для того, чтобы они плесневели от бездействия. Забывчивость ли это, как у зверя, или трусливая мелочность при слишком точном размышлении о результате события, — мысль, которая, если разделить ее на четыре части, содержит лишь одну

часть мудрости и три части трусости,— не знаю, для чего я живу, повторяя: «Это нужно сделать», тогда как у меня есть причина, воля, сила и средства, чтобы сделать это. Примеры, столь же грубо наглядные, как земля, побуждают меня: например, эта армия, такая многочисленная и сильная, под водительством изящного и нежного принца, дух которого, подвигнутый божественным честолюбием, смеется над неведомым исходом дела, отдавая все то, что смертно и преходяще, на волю судьбы, смерти и опасности ради выеденного яйца ²¹⁴. Истинное величие состоит в том, чтобы не действовать без великой причины; но, когда дело идет о чести, достойно величия искать повод к ссоре даже в мелочи ²¹⁵. Как же это я стою в бездействии, когда у меня убит отец, опозорена мать, когда у меня волнуются и ум и кровь, как же я позволю делу спать? А ведь тут же, к моему стыду, я вижу, как смерть грозит двадцати тысячам людей, которые ради прихоти и пустой славы идут в могилу, будто в постель, сражаются за клочок земли, где даже для сражения не хватает пространства и где не уместить могил, чтобы похоронить убитых. О, отныне да будут мысли мои кровавыми или пусть они потеряют всякую цену! (*Уходит.*)

Входят королева, Горацио и придворный ²¹⁶.

Королева. Я не хочу говорить с ней.

Придворный. Она ко всем пристаёт и, конечно, не в своем уме. Она достойна сострадания.

Королева. Что ей нужно?

Придворный. Она не перестает говорить об отце, говорит, что слышала, что на свете много хитростей, бормочет, бьет себя в грудь и сердится по пустякам. Речь ее невнятна и наполовину бессмысленна. Эта речь сама по себе ничто, но ее бессвязность поощряет слушающих делать выводы: стремясь к этому, они наполняют слова содержанием соответственно собственным мыслям. Она подмигивает, кивает головой, жестикулирует, и действительно можно подумать, что во всем этом скрыта какая-то мысль: хотя и неясная, но очень печальная.

Королева. Хорошо бы поговорить с ней, так как она может посеять опасные предположения в злобных умах. Пусть она войдет сюда.

Придворный уходит.

Моей больной душе — такова истинная природа греха — каждый пустяк кажется прологом к какому-то великому несчастью. Винодность настолько полна глупой подозрительности, что, боясь гибели, она сама себя губит.

Входит придворный с Офелией.

О ф е л и я. Где прекрасная королева Дании?

К о р о л е в а. Что с вами, Офелия?

О ф е л и я (*поет*). «Как мне отличить верного возлюбленного от других? По шляпе, украшенной ракушками, посоху и сандалиям» ²¹⁷.

К о р о л е в а. Увы, милая леди, что значит эта песня?

О ф е л и я. Что вы сказали? Нет, прошу вас, послушайте. (*Поет.*) «Он умер, его нет, леди, он умер, его нет. У его изголовья — зеленый дерн, у ног его — камень».

К о р о л е в а. Нет, прошу вас, Офелия...

О ф е л и я. Прошу, вас, слушайте. (*Поет.*) «Бел его саван, как горный снег...»

Входит король.

К о р о л е в а. Увы, посмотрите на это, милорд.

О ф е л и я (*поет*). «Он был покрыт душистыми цветами; но они не были брошены в его могилу ²¹⁸, не были орошены слезами, потоками верной любви...»

К о р о л е в а. Как вы себя чувствуете, прекрасная леди?

О ф е л и я. Хорошо, да благословит вас бог. Говорят, сова была дочерью булочника ²¹⁹. Боже мой, мы знаем, что мы такое, но не знаем, чем мы можем стать. Да благословит бог вашу трапезу!

К о р о л ь. Она думает об отце.

О ф е л и я. Прошу вас, об этом ни слова. Но когда вас спросят, что все это значит, скажите следующее (*поет*): «Завтра день святого Валентина ²²⁰. Ранним утром я, девушка, стою у вашего окна, чтобы стать вашей валентиной. И вот он встал, и накинул одежду, и открыл дверь комнаты. И впустил девушку, которая уже не девушкой вышла оттуда».

К о р о л ь. Прекрасная Офелия!

О ф е л и я. Вот и конец без дальних слов (*поет*): «Клянусь Иисусом и святым милосердием, — увы и фу, как стыдно! — молодые люди делают это, если уж

соберутся. Клянусь богом, они достойны порицания. Она говорит: «До того, как ты повалил меня, ты обещал жениться на мне». Он отвечает: «Я бы так и поступил, клянусь вот тем солнцем, если бы ты не пришла в мою постель».

Король. Как давно находится она в таком состоянии?

О ф е л и я. Я надеюсь, что все кончится хорошо. Мы должны быть терпеливы; но я не могу не плакать, когда подумаю, что его положили в холодную землю. Мой брат узнает, что его положили в холодную землю. Мой брат узнает об этом. Итак, благодарю вас за добрый совет. Подайте мою карету. Доброй ночи, леди; доброй ночи, милые леди. Доброй ночи, доброй ночи. (*Уходит.*)

Король. Следуйте за ней по пятам. Внимательно следите за ней, прошу вас. О, это яд глубокого горя. Причиной всему смерть ее отца. О Гертруда, Гертруда! Когда приходят печали, они появляются не одинокими разведчиками, но целыми батальонами. Сначала — убийство ее отца; затем — отъезд вашего сына, который является виновником своего справедливого удаления от двора; затем — народ, чьи мысли и пересуды, касающиеся смерти доброго Полония, подобны мутным, илистым и вредоносным водам. Мы поступили необдуманно, похоронив его тайком. А затем — бедная Офелия, в разладе с самой собой и здравым суждением, без которого мы лишь изображения людей или просто звери. И, наконец, — беда, равная всем остальным: ее брат тайно вернулся из Франции, он в недоумении, ходит мрачный, как туча, и не имеет недостатка в шептунах, которые отравляют его слух гнусными рассказами о смерти его отца. И как раз те, у которых нет точных данных, не останавливаются перед тем, чтобы обвинить нас, передать слухи из уст в уста. О моя дорогая Гертруда! Это, подобно убийственному снаряду, наносит мне множество смертельных ран.

Шум за сценой,

Королева. Ах, что это за шум?

Король. Где мои швейцарцы? ²²¹ Пусть они охраняют дверь.

Входит придворный.

Придворный. Спасайтесь, милорд! Океан, вышедший из берегов, не пожирает равнину с такой неистовой скоростью, с какой молодой Лаэрт, во главе мятежной толпы, опрокидывает нашу стражу. Чернь называет его государем. И словно мир только что начал существовать или позабыта старина и неведом обычай, придающие словам законную силу и крепость,—они кричат: «Мы избираем Лаэрта. Пусть он будет королем!» Их шапки, рукоплескания и крики долетают до облаков: «Пусть королем будет Лаэрт, король Лаэрт!»

Королева. Как весело лают они, гоняясь по ложному следу! Не в ту сторону устремились вы, неверные датские псы!

Шум за сценой.

Король. Они взломали дверь.

Входит Лаэрт, за ним датчане.

Лаэрт. Где король? Господа, стойте за дверью.

Датчане. Нет, мы войдем.

Лаэрт. Прошу вас, предоставьте мне возможность действовать самому.

Датчане. Хорошо, хорошо. *(Уходят за дверь.)*

Лаэрт. Благодарю вас. Охраняйте дверь. О ты, гнусный король, отдай мне моего отца.

Королева. Спокойно, добрый Лаэрт!

Лаэрт. Если во мне найдется хоть одна спокойная капля крови, она объявит меня незаконным сыном, отца моего — рогоносцем и заклеяет незапятнанное чело моей матери между бровей, вот прямо тут, клеймом шлюхи.

Король. В чем причина, Лаэрт, что поднятый тобой мятеж так похож на мятеж гигантов? ²²² Отпусти его, Гертруда. Не бойся нас. Божественная сила ограждает короля, и предательство способно лишь мельком взглянуть на свою цель, но не в состоянии поступить по своей воле. Скажи мне, Лаэрт, чем ты так взволнован? Отпусти его, Гертруда. Ну, говори.

Лаэрт. Где мой отец?

Король. Умер.

Королева. Но не он убил его.

Король. Пусть он спрашивает все до конца.

Лаэрт. Как он умер? Я не допущу, чтобы меня обманывали. К черту долг верности монарху! К черным

дьяволам принесенную клятву! Совесть и благодать — в самую глубину ада! Я не боюсь гибели души. И открыто заявляю, что ни во что не ставлю ни этот, ни загробный мир,— пусть будет, что будет,— лишь бы достойно отомстить за моего отца.

Король. Что же вас в этом остановит?

Лаэрт. Моя воля, но не весь мир. А что касается путей к осуществлению мести, я буду действовать так ловко, что даже с малыми средствами дело пойдет далеко.

Король. Добрый Лаэрт, раз вы хотите узнать всю правду о смерти вашего дорогого отца, неужели месть велит вам обрушиться на всех без разбора — и на друга, и на врага, и на того, кто выиграл от смерти вашего отца, и на того, кто проиграл?

Лаэрт. Я буду мстить только его врагам.

Король. Значит, вы хотите узнать, кто они?

Лаэрт. Его верным друзьям я вот так, широко открою объятия и, подобно доброму, жертвующему своей жизнью пеликану, накормлю их собственной кровью.

Король. Ну, теперь вы говорите, как добрый сын и истинный джентльмен. То, что я не виновен в смерти вашего отца и горюю о ней, станет для вас столь же ясным, как дневной свет для ваших глаз.

Датчане (за сценой). Пусть она войдет.

Лаэрт. Что такое? Что это за шум?

Входит Офелия.

О, жар скорби, иссуши мой мозг! Слезы, в семь раз солоней обычных, сожгите чувство зрения в моих глазах. Клянусь небом, за твое безумие будет воздана тяжелая расплата, пока наша чаша весов не перевесит. О роза моя! Милая девушка, добрая сестра, нежная Офелия! О небеса! Неужели возможно, чтобы ум юной девушки мог так же быстро угаснуть, как жизнь старика? Любовь к родителям изощрена и в своей изощренности посылает саму себя, как драгоценный дар, следом за предметом любви²²³.

Офелия (поет). «Его несли с открытым лицом на погребальных носилках. Хэй, нон нонни, нонни, хэй, нонни! И в могилу его обильным дождем падали слезы...» Прощай, мой голубы!

Лаэрт. Если бы ты была в своем уме и убеждала, что необходимо отомстить, ты не могла бы с большей силой воодушевить на месть.

Офелия. «Пойте — даун-э-даун. И позовите его... Э-даун-э...» Ах, как хорошо подходит жужжание прялки к этой песне ²²⁴. Это — обманщик, сенешал замка, похитивший дочь своего господина.

Лаэрт. В этом отсутствии смысла есть свой смысл.

Офелия. Вот розмарин ²²⁵. Это на память. Прошу тебя, любимый, помни. А вот — анютины глазки, это чтобы ты думал.

Лаэрт. Мудрость — в безумии: ее мысли связаны с воспоминаниями.

Офелия. Вот вам укроп и водосбор. Вот вам рута. И для меня тоже. Ее также называют благодатной воскресной травкой. Ах, каждый носит ее по-своему ²²⁶, а? Вот маргаритка. Я дала бы вам фиалки, но они все увяли, когда умер мой отец. Говорят, он умер хорошей смертью. (Поет.) «Славный милый Робин — вся радость моя».

Лаэрт. Печальные мысли, горе, страданье, самый ад она превращает в прелесть и красоту.

Офелия (поет). «Неужели он больше не придет? Неужели он больше не придет? Нет, нет, он умер, ложись же на смертное ложе, он больше никогда не придет. Его борода была бела как снег и как лен была его голова. Он умер, он умер, и мы стонем: да помилует бог ему душу!» И души всех христиан, молю об этом господа. Господь с вами. (Уходит.)

Лаэрт. Видишь ли ты это, о боже?

Король. Лаэрт, я должен вмешаться в ваше горе. Не лишайте меня этого права. Ступайте выберите кого хотите из ваших мудрейших друзей: пусть они выслушают все и станут судьями между вами и мной. Если они найдут, что прямо или косвенно мы замешаны в этом деле, мы отдадим вам в качестве удовлетворения наше королевство, нашу корону, нашу жизнь и все то, что мы называем своим. Но если они этого не найдут, согласитесь доверить нам ваше терпение, и мы будем вместе с вами трудиться, чтобы вернуть спокойствие вашей душе.

Лаэрт. Пусть будет так. Причина его смерти, тайные похороны, отсутствие доспехов, меча и герба над

его прахом, а также полагающихся знатному лицу обрядов и пышных церемоний вопиют во всеуслышание к небесам и земле, чтобы я расследовал это дело.

Король. Так вы и поступите. И пусть там, где будет открыто преступление, падет мощный топор. Прошу вас, следуйте за мной.

Уходят.

Входят Горацио и слуга.

Горацио. Что это за люди, которые хотят говорить со мной?

Слуга. Матросы, сэр. Они говорят, что у них для вас есть письма.

Горацио. Пусть войдут.

Слуга уходит.

Я не знаю, из какой части света может мне быть прислано приветствие, если не от принца Гамлета.

Входят матросы²²⁷.

Первый матрос. Да благословит вас бог, сэр.

Горацио. Да благословит он и тебя.

Первый матрос. Он так и сделает, сэр, если захочет. Тут есть письмо для вас, сэр. Оно от посла, который уехал в Англию. Если только ваше имя Горацио, как мне об этом сообщили.

Горацио (*читает*). «Горацио, когда ты просмотришь письмо, устрой этим малым доступ к королю: у них есть письма для него. Не успели мы пробыть и двух дней в море, как хорошо вооруженный пиратский корабль погнался за нами. Так как оказалось, что мы плывем слишком медленно, нам поневоле пришлось быть храбрыми и, когда мы сцепились, я перескочил на борт их корабля. В то же мгновение они отошли от нашего корабля, и я один оказался их пленником. Они обошлись со мной, как великодушные воры. Но они знали, что делали, и я теперь должен оказать им услугу. Пусть король получит письма, которые я посылаю. И спешь ко мне с такой скоростью, как если бы ты бежал от смерти. Мне нужно шепнуть тебе на ухо слова, от которых ты онемеешь. И все же они слишком легки для дела такого калибра. Розенкранц и Гильденстерн продолжают

путь в Англию. О них я должен много рассказать тебе. Прощай. Тот, который, как ты знаешь, принадлежит тебе: Гамлет». Пойдемте, я устрою так, чтобы ваши письма попали по назначению. Я сделаю это как можно скорей, чтобы вы могли проводить меня к тому, от кого вы их привезли. (*Уходит.*)

Входят король и Лаэрт.

Король. Ну, теперь ваша совесть должна скрепить печатью мое оправдание и вы должны поместить меня в вашем сердце как друга. Ведь вы слышали, и слышали разумным ухом, что тот, который убил вашего благородного отца, замышлял и против моей жизни.

Лаэрт. Кажется, это действительно так. Но скажите мне, почему вы не преследовали его за эти дела, столь преступные и тяжелые по своей природе? Ведь к этому вас побуждали чувство безопасности, осмотрительность, вообще все.

Король. О, тут были две особые причины! Может быть, они покажутся вам неосновательными, но для меня они имеют большую силу. Королева, мать его, живет им и не насмотрится на него. А что касается меня, — достоинство ли это мое, или моя беда, — она так крепко связана с моей жизнью и душой, что, подобно тому, как звезда движется только в своей сфере, так и мое движение зависит от нее. Другой причиной, почему я не могу действовать открыто, является та великая любовь, которую питают к нему простые люди. Они покрывают все его недостатки своей любовью, подобно тому источнику, который превращает дерево в камень, обращают самые его пороки в достоинства. Так что стрелы мои, слишком легкие для такого сильного ветра, возвратились бы к моему луку и не попали бы в цель.

Лаэрт. Итак, я потерял благородного отца, сестра моя доведена до отчаянного состояния. А ведь если восхвалять ее такую, какая она была прежде, ее достоинства по своему совершенству стояли на вершине нашего века, не уступая никому. Но месть моя свершится.

Король. Не тревожьтесь об этом, спите спокойно! Не думайте, что мы сделаны из вялого и безжизненного вещества и допустим, чтобы у нас борода тряслась от страха, считая это приятным времяпровождением. Вы вскоре кое-что услышите. Я любил вашего отца и

люблю самого себя. И поэтому, надеюсь, вы не будете сомневаться...

Входит придворный.

Что такое? Что случилось?

Придворный. Письма, милорд, от Гамлета: это — вашему величеству, это — королеве.

Король. От Гамлета! Кто их привез?

Придворный. Матросы, милорд, — так мне сказали. Я их не видел. Эти письма дал мне Клавдио. Он получил их от того, кто их привез.

Король. Лаэрт, я вам их прочитаю. (*Придворному.*) Оставьте нас.

Придворный уходит.

«Высокий и могущественный! Узнайте, что меня высадили нагим на берегу вашего королевства. Завтра я буду просить разрешения предстать перед ваши королевские очи. И тогда, испросив на то ваше согласие, я расскажу обстоятельства моего внезапного и странного возвращения. Гамлет». Что это значит? А остальные вернулись? Или это обман, а не правда?

Лаэрт. Вы узнаете руку?

Король. Это почерк Гамлета. «Нагим»! И в приписке он еще говорит «один». Вы можете мне что-нибудь посоветовать?

Лаэрт. Я не знаю, что и думать, милорд. Но пусть приезжает! Болезнь моего сердца согревается мыслью, что я доживу до того, чтобы сказать ему в лицо: «Так сделал ты!»²²⁸

Король. Раз это так, Лаэрт,—но как же это могло случиться? И все-таки ведь это случилось! — будете ли вы повиноваться мне?

Лаэрт. Да, милорд, но только, если вы не будете побуждать меня к примирению.

Король. К твоему собственному миру и покою. Если он сейчас вернется, прервав свое путешествие, и если он решит больше не предпринимать его, я буду подстрекать его на дело, замысел которого созрел у меня и которое, как бы он ни поступил, приведет его к гибели. Его смерть не подымет и ветерка осуждения, и даже мать его оправдывает подстроенное нами дело, назвав его несчастным случаем.

Лаэрт. Милорд, я готов повиноваться. И тем охотнее, если вы устроите так, что исполнителем дела буду я.

Король. Отлично. О вас много говорили с тех пор, как вы уехали, также и в присутствии Гамлета, благодаря одному вашему качеству, которым вы, как говорят, блистаете. Вся совокупность ваших достоинств не возбуждала в Гамлете такой зависти, как то, что, с моей точки зрения, является наименее существенным.

Лаэрт. Что это за достоинство, милорд?

Король. Оно как лента, украшающая шляпу юноши. И все же оно не лишено пользы: ибо юности не менее к лицу легкий и небрежный наряд, который она носит, чем зрелому возрасту опущенные соболем одежды, способствующие здоровью и придающие важность. Тому назад два месяца здесь был один джентльмен из Нормандии. Я видал французов и бывал на войне против них. Они хорошо ездят верхом. Но возле этого щеголя было колдовство: он врос в седло и заставлял своего коня проделывать такие шутки, как будто он составлял одно тело с красивым животным. Он превзошел все, что я мог представить себе, и я намного уступаю ему в умение принимать разные облики и строить уловки.

Лаэрт. Нормандец, не так ли?

Король. Нормандец.

Лаэрт. Клянусь жизнью, Ламор.

Король. Он самый.

Лаэрт. Я хорошо его знаю. Он — краса и слава всей страны.

Король. Он говорил о вас и восхвалял ваше искусство и мастерство в фехтовании, в особенности на рапирах. Он даже воскликнул, что стоило бы поглядеть на состязание, если бы нашелся для вас достойный соперник. Он клялся, что фехтовальщики его народа ни быстротой движений, ни парированием ударов, ни глазомером не могут сравниться с вами. Сэр, этот рассказ так отравил Гамлета завистью, что он перестал что-либо делать и только желал и просил, чтобы вы скорее приехали и сразились с ним.

Лаэрт. Ну, и что из этого, милорд?

Король. Лаэрт, ваш отец был дорог вам? Или вы

подобны лишь изображению печали на картине, лицу без сердца?

Лаэрт. Почему вы это спрашиваете?

Король. Я не думаю, что вы не любили вашего отца, но я знаю, что любовь рождается во времени, и я видел на убедительных примерах, что время охлаждает ее искру и огонь. В самом пламени любви имеется нагар на фитиле, который уменьшает пламя. И ничто не пребывает вечно в том же добром качестве, ибо благо, становясь пресыщением, умирает от собственного избытка. То, что мы хотим сделать, мы должны делать тогда, когда этого хотим. Ибо «хотим» изменяется и подвержено стольким же охлаждениям и отсрочкам, сколько есть на свете языков, рук, случайностей, и тогда «должны» становится подобным мучительному вздоху расточителя. Но коснемся самого чувствительного места язвы. Гамлет возвращается. Что готовы вы предпринять, чтобы показать себя сыном своего отца на деле, не только на словах?

Лаэрт. Перерезать ему горло в церкви.

Король. Действительно, не должно быть такого места, которое давало бы убежище убийству. У мести не должно быть границ. Но, добрый Лаэрт, если вы хотите это сделать, не выходите из своей комнаты. Когда Гамлет вернется, он узнает, что вы здесь. Мы подошлем к нему людей, которые будут восхвалять ваши совершенства и вдвойне приукрасят ту славу, которую создал вам этот француз. И, наконец, мы сведем вас и побьемся об заклад. Он, по своей беспечности, великодушию, не будет внимательно рассматривать рапир. Итак, легко, с небольшой ловкостью рук вы сможете выбрать непригнупленную рапиру и в этом состязании расчитаться с ним за вашего отца.

Лаэрт. Я так и сделаю. И с этой целью я смажу свою рапиру. Я купил у знахаря снадобье столь смертельное, что если только окунуть в него нож и ранить этим ножом до крови, не найдется такой искусно приготовленной припарки, составленной из всех трав, имеющих целебную силу под луной²²⁹, которая смогла бы спасти человека от смерти, даже если он только оцарапан. Я трону острие моей рапиры этой отравой, так что, если я хотя бы слегка его задену, это станет смертью.

Король. Обдумаем все хорошенько. Взвесим, когда и какими средствами нам удобнее всего осуществить наш замысел. Если он может потерпеть неудачу и благодаря плохому исполнению наше намерение станет явным, лучше совсем не пробовать. Поэтому к нашему замыслу нужно прибавить второй, который выдержит, если первый лопнет при испытании. Постойте! Дайте мне подумать. Мы устроим торжественный поединок между вами, двумя искусными фехтовальщиками. Нашел! Когда во время поединка вам обоим станет жарко и захочется утолить жажду,—нападайте яростней, чтобы добиться этого,—и когда он попросит пить, у меня будет наготове кубок. И если он только пригубит его,—пусть даже посчастливится ему избежать вашего ядовитого удара,—наш замысел осуществится. Но, постойте, что за шум?

Входит королева.

Что случилось, милая королева?

Королева. Одна печаль следует по пятам за другой, так быстро идут они чередой. Ваша сестра утонула, Лаэрт.

Лаэрт. Утонула? О, где?

Королева. Над ручьем наискось растет ива, которая отражает свои листья в зеркальном потоке. Туда пришла она с причудливыми гирляндами из листков, крапивы, маргариток и тех длинных пурпурных цветов, которым откровенные на язык пастухи дают грубое название, а наши холодные девушки называют пальцами мертвецов. Когда она взбиралась на иву, чтобы повесить на свисающие ветви сплетенные ею венки из цветов и трав, завистливый сучок подломился и вместе со своими трофеями из цветов она упала в плачущий ручей. Широко раскинулась ее одежда и некоторое время держала ее на воде, как русалку, и в это время она пела отрывки старых песен, как человек, не сознающий своей беды, или как существо, рожденное в водяной стихии и свыкшееся с ней. Но это могло продолжаться недолго: пока ее одежда не отяжелела от воды и не потащила несчастную от мелодичной песни к тенистой смерти.

Лаэрт. Увы, значит она утонула?

Королева. Утонула, утонула!

Лаэрт. И без того слишком много для тебя воды, бедная Офелия, и потому я удержусь от слез. И все же мы не можем без этого обойтись: природа соблюдает свой обычай, чтобы говорило чувство стыда. Когда я пролью слезы, я перестану вести себя, как женщина. Прощайте, милорд. У меня на языке пламенная речь, которая готова вспыхнуть, но эти глупые слезы гасят ее. (*Уходит.*)

Король. Пойдем за ним, Гертруда. Какого труда мне стоило успокоить его бешеный гнев! Теперь, боюсь, смерть Офелии снова возбудит его. Поэтому последуем за ним.

Уходят.

Входят два комика-простака ²³⁰.

Первый. Нужно ли хоронить по христианскому обычаю ту, которая добровольно искала спасения души?

Второй. Да. И поэтому немедленно копай ей могилу. Следовательно разбирал ее дело и присудил ей христианское погребение.

Первый. Как же это возможно, если только она не утопилась при самозащите?

Второй. Так уж решено следователем.

Первый. Тут, значит, «*se offendendo*» ²³¹. Иначе не может быть. Ведь вот в чем вся штука: если я топлюсь преднамеренно, тут, значит, есть деяние. А у деяния имеются три раздела: а именно — действовать, делать и совершать. Итак, она утопилась преднамеренно.

Второй. Нет, послушай, друг могильщик...

Первый. Постой, дай сказать. Вот вода. А вот стоит человек. Хорошо. Если человек идет к воде и топится, значит, хочет он этого или не хочет, он сам идет. Заметь это. Но если вода идет к нему и топит его, это значит, что он не топится. Итак, тот, кто не виноват в своей собственной смерти, не сокращает своей собственной жизни.

Второй. Это что же — закон?

Первый. Ну да! Тот самый закон, по которому ведут следствие.

Второй. Хочешь знать правду? Не будь она дворянкой, ее бы не похоронили по христианскому обряду.

Первый. Вот это ты верно сказал. Жаль, что знатные люди имеют в этом мире право топиться и вешаться, — чего не имеют такие же, как они, христиане...

Ну, дай заступ. Нет более старинных дворян, чем садовники, копатели канав и могильщики. Они продолжают профессию Адама.

Второй. Разве он был дворянином?

Первый. Он был первым, у которого был герб ²³².

Второй. Да что ты, у него не было герба.

Первый. Как, разве ты язычник? Как понимаешь ты писание? В писании сказано: Адам обрабатывал землю. А как же он мог обрабатывать землю без рук? Я тебе задам другой вопрос. Если ты мне не дашь правильного ответа, тогда признай себя...

Второй. Валяй!

Первый. Кто строит крепче каменщика, корабельщика и плотника?

Второй. Тот, кто строит виселицы. Ибо это сооружение переживает тысячу своих обитателей.

Первый. Мне нравится твое остроумие, честное слово. Виселица здесь хорошо подходит. Но почему она хорошо подходит? Она хорошо подходит для тех, кто дурно поступает, а ты дурно поступаешь, говоря, что виселица построена крепче церкви. Итак, виселица хорошо подходит для тебя. Ну, еще попробуй.

Второй. Кто строит крепче каменщика, корабельщика и плотника?

Первый. Да, ответь мне на это и передохни.

Второй. Черт возьми, я могу ответить.

Первый. Ну?

Второй. Ей-богу, не могу.

Входят Гамлет и Горацио.

Первый. Не ломай себе головы, ибо глупый осел не пойдет быстрее, как его ни бей. А когда тебе в следующий раз зададут этот вопрос, отвечай: могильщик. Дома, которые он строит, стоят до Страшного суда. Ступай сходи к Иохану ²³³ и принеси мне кувшин вина.

Второй комик уходит.

(Поет.) «В юности, когда я любил, любил, мне казалось очень сладким сокращать — ох! — время заба-а-а-вой, — ох! ²³⁴ — мне казалось, что не-е-ету ниче-е-го лучшего».

Гамлет. Неужели этот малый не чувствует того, что делает: он поет, копая могилу?

Горацио. Привычка развила в нем это легкое отношение.

Гамлет. Да, это так: рука, мало знакомая с трудом, обладает более изощренной чувствительностью.

Первый комик (*поет*). «Но старость подошла ко мне крадущимся шагом, забрала меня в когти и довезла до берега, как будто я никогда не был молодым». (*Выбрасывает череп.*)

Гамлет. У этого черепа был язык, и он мог петь. Этот плут швырнул его на землю, как будто та чеплюсть, которой Каин совершил первое убийство! Это, может быть, башка политика, которой теперь играет этот осел, а некогда он обманывал самого бога,— разве не может быть?

Горацио. Возможно, милорд.

Гамлет. Или придворного, который, быть может, говорил: «Доброе утро, любезнейший милорд! Как поживаешь, добрый милорд?» А этот, может быть, милорд такой-то, который хвалил коня милорда такого-то. Когда хотел его выпросить,— ведь это возможно?

Горацио. Да, милорд.

Гамлет. Ну, конечно, так. А теперь он принадлежит миледи Червоточине и заступ могильщика бьет его по морде. Это удивительное превращение; если бы только мы умели его наблюдать! Неужели стоило воспитывать эти кости лишь для того, чтобы играть ими в кегли? Мои кости ноют при одной мысли об этом.

Первый комик (*поет*). «Кирка и заступ, заступ, а также саван,— ох! — вырытая в глине яма подходит для такого гостя». (*Выбрасывает череп.*)

Гамлет. Вот еще череп. Почему ему не быть черепом юриста? Где теперь его казуистика, увертки, казусы, толкования владельческих прав и все его проделки? Почему он терпит, чтобы грубый парень бил его по башке грязным заступом, и не скажет ему, что он совершает преступление действием? Гм... А этот малый мог быть в свое время крупным скупщиком земли и знатоком актов по закладу земельной собственности, расписок в получении денег, неустоек, двойных поручительств и возмещений убытков. Неужели в том только и состоит итог собранных им неустоек и возмещение всех его возмещений, что исключительная голова его полна исключительной грязи? Неужели его поручители не хотят

больше поручиться за приобретенную в двойных сделках землю, кроме той, которая по размерам не больше, чем акт о сделке. Самые документы о переходе земли в его собственность едва ли уместятся в этом ящике. И неужели даже его наследник не получит больше, а?

Горацио. Ни на йоту больше, милорд.

Гамлет. Ведь пергамент делают из овечьей кожи?

Горацио. Да, милорд, а также из телячьей кожи.

Гамлет. Овцы и телята те, кто ищет в этом обеспечения. Я поговорю с этим малым. Чья это могила, парень?

Первый комик. Моя, сэр. (Поет.) «Ох, вырытая в глине яма подходит для такого гостя».

Гамлет. Да, я думаю, что она твоя, раз ты находишься в ней²³⁵.

Первый комик. Вы находитесь не в ней, а поэтому она не ваша. Что касается меня,— я не вру, находясь в ней, и все-таки она моя.

Гамлет. Ты врешь, находясь в ней и говоря, что она твоя; она для мертвых, а не для живых, поэтому ты врешь.

Первый комик. Это живая ложь, сэр: она снова перейдет с меня на вас.

Гамлет. Для кого ты роешь эту могилу?

Первый комик. Не для мужчины, сэр.

Гамлет. Для какой женщины в таком случае?

Первый комик. И не для женщины.

Гамлет. Кто же будет похоронен в ней?

Первый комик. Та, что была женщиной, сэр. Но, мир душе ее,— она уже умерла.

Гамлет. Как уверен в себе этот малый! Нам приходится точно выбирать слова, иначе нас погубит двусмыслица. Клянусь богом, Горацио, я замечаю это за последние три года: наше время стало до того острым, что носок башмака крестьянина приблизился к пятке придворного и натирает на ней ссадину. Как давно ты работаешь могильщиком?

Первый комик. Из всех дней в году я взялся за это дело как раз в тот день, когда наш покойный король Гамлет победил Фортинбраса.

Гамлет. А когда это было?

Первый комик. Разве вы не знаете? Да это скажет каждый дурак. Это было в тот самый день, когда

родился молодой Гамлет. Тот самый, который сошел с ума и которого послали в Англию.

Гамлет. Но почему же его послали в Англию?

Первый комик. Да потому, что он сошел с ума. Он там выздоровеет. А если и нет, то там это неважно.

Гамлет. Почему?

Первый комик. Там этого не заметят. Там все такие же сумасшедшие, как и он.

Гамлет. А как же он сошел с ума?

Первый комик. Говорят, очень странным образом.

Гамлет. Как это «странным образом»?

Первый комик. Да так, потеряв рассудок.

Гамлет. На какой почве?

Первый комик. Как на какой? На здешней, на датской. Я служу здесь могильщиком, подмастерьем и мастером тридцать лет.

Гамлет. Как долго может пролежать человек в земле, прежде чем сгниет?

Первый комик. Да если он не сгнил еще до смерти,— а теперь у нас много сифилитических мертвецов, которым трудно дотянуть и до погребенья,— человек может пролежать в земле лет восемь или девять. Дубильщик пролежит девять лет.

Гамлет. Почему же он пролежит больше всех?

Первый комик. Да как же, сэр, его кожа настолько продубилась от его ремесла, что она долгое время не пропускает воды. А вода — сильно действующий разложитель этих паршивых трупов. Вот череп: этот череп пролежал в земле двадцать три года.

Гамлет. Чей он?

Первый комик. Паршивого сумасшедшего парня. Как вы думаете, чей?

Гамлет. Нет, не знаю.

Первый комик. Чтоб чума его пробрала, сумасшедшего плута! Он однажды вылил мне на голову бутылку рейнского вина. Этот череп, сэр, принадлежал Йорику, королевскому шуту.

Гамлет. Этот?

Первый комик. Этот самый.

Гамлет. Дай посмотреть. (*Берет череп.*) Увы, бедный Йорик! Я знал его, Горацио. Этот малый был бесконечно изобретателен в шутках, он обладал превосход-

ной фантазией. Он носил меня на спине тысячу раз. А теперь, как претит это моему воображению! Меня мутит, когда я гляжу на него. Здесь были губы, которые я целовал так часто. Где теперь твои шутки? Твои прыжки? Твои песни? Твои вспышки веселости, от которых, бывало, все сидевшие за столом заливались от хохота. Разве не осталось ни одной шутки, чтобы поиздеваться над собственным оскалом? Что же, совсем приуныл? Ступай в комнату знатной дамы²³⁶ и скажи ей, пусть покроет лицо краской толщиной в дюйм,— всё равно она будет такой. Пусть она посмеется над этим. Прошу тебя, Горацио, скажи мне одну вещь.

Горацио. Что такое, милорд?

Гамлет. Думаешь ли ты, что у Александра был такой же вид в земле?

Горацио. Точно такой.

Гамлет. И от него так же пахло? Фу! (*Кладет череп*²³⁷.)

Горацио. Точно так же, милорд.

Гамлет. На какое низкое употребление мы можем пойти, Горацио! Почему бы воображению не проследить за прахом Александра, пока он не окажется затычкой в бочке?

Горацио. Рассматривать дело так, значило бы рассматривать его уж слишком подробно.

Гамлет. Нисколько, честное слово! Почему бы не проследить за ним, не преувеличивая и следуя вероятности, примерно так: Александр умер, Александра похоронили, Александр превратился в прах; прах — земля, из земли мы делаем замазку; почему бы из той замазки, в которую он превратился, не сделать затычки для пивной бочки?

«Властительный Цезарь, мертвый и превратившийся в глину, может заткнуть дыру, чтобы не было сквозняка. Ах, подумать только, что та самая земля, которая держала весь мир в страхе, чинит стену от зимней стужи!» Но, тише, тише! Отойдем в сторону. Сюда идет король.

Входит священник²³⁸, за ним несут гроб с телом Офелии; входят король, королева, Лаэрт и свита.

Королева, придворные... Кого это они провожают в могилу? И с такими сокращенными обрядами²³⁹. Это означает, что тот, кого они провожают в могилу, отчаянной

рукой лишил себя жизни. Это кто-нибудь из знатных. Спрячемся и будем наблюдать.

Лаэрт. Какие еще будут обряды?

Гамлет. Это Лаэрт, весьма благородный юноша. Наблюдай!

Лаэрт. Какие еще будут обряды?

Священник. Мы исполнили все те обряды на ее похоронах, какие разрешает церковный устав. Смерть ее сомнительна. Если бы верховный приказ²⁴⁰ не оказался сильнее церковных правил, она лежала бы в неосвященной земле до трубы Страшного суда; вместо благородных молитв ее забросали бы черепками, кремнями, камешками²⁴¹. Но, как полагается при погребении девушки, нам разрешили украсить церковь гирляндами и бросать в ее могилу цветы, а также похоронить ее с колокольным звоном на кладбище.

Лаэрт. Больше не будет обрядов?

Священник. Нет, не будет. Мы осквернили бы погребальную службу, если бы пропели над ней Реквием и другие молитвы о вечном покое, как над теми, кто почил в мире.

Лаэрт. Опустите ее в землю. И пусть из ее прекрасного и неоскверненного тела вырастут весной фиалки. Говорю тебе, подлый поп: моя сестра будет ангелом и будет прислуживать богу, когда ты будешь выть в аду.

Гамлет. Как! Прекрасная Офелия!

Королева. Сладостное сладостной. (*Бросает цветы в могилу.*) Прощай! Я надеялась, что ты будешь женой моего Гамлета. Я думала, что постелю тебе брачное ложе, сладостная девушка, а не посыплю цветами твою могилу.

Лаэрт. О тройное горе! Пади трижды десять раз на проклятую голову того, чей злостный поступок лишил тебя твоего ясного ума. Подождите засыпать землей, дайте еще раз ее обнять. (*Прыгает в могилу.*) Теперь громоздите прах на живых и мертвых, пока эта долина не превратится в гору, которая будет выше Пелиона и поднебесной главы синего Олимпа.

Гамлет (*выступает вперед*). Кто это, чье горе так громогласно? И чья печальная речь зачаровывает блуждающие звезды и заставляет их остановиться, как пораженных изумлением слушателей? Я здесь, Гамлет, король Дании²⁴². (*Прыгает в могилу*²⁴³.)

Лаэрт. Пусть дьявол возьмет твою душу!

Гамлет. Ты плохо молишься. Прошу тебя, убери пальцы с моего горла. Хотя я и не подвержен вспышкам внезапного гнева, однако во мне есть нечто опасное, чего тебе благоразумнее остерегаться. Прочь руки!

Король. Разнимите их!

Королева. Гамлет! Гамлет!

Все. Господа...

Горацио. Добрый милорд, успокойтесь!

Их разнимают, и они выходят из могилы.

Гамлет. Ну что ж, я готов сражаться с ним за это, пока у меня будут двигаться веки.

Королева. О сын мой, за что сражаться?

Гамлет. Я любил Офелию. Сорок тысяч братьев, соединив всю свою любовь, не могли бы составить сумму моей любви! Что готов ты сделать ради нее?

Король. Ах, он безумен, Лаэрт!

Королева. Во имя любви божьей, пощадите его!

Гамлет. Черт возьми, покажи мне, что ты сделаешь! Будешь плакать? Будешь сражаться? Будешь поститься? Будешь терзать себя? Будешь пить уксус, съешь крокодила? ²⁴⁴ Все это могу сделать и я. Ты пришел сюда, чтобы выть? Чтобы бросить мне вызов, прыгнуть в ее могилу? Похорони себя живьем вместе с ней, я сделаю то же самое. И раз ты болтаешь о горах, пусть засыплют нас миллионами акров земли, пока наш могильный холм не опалит своей главы о пламенную сферу небес и пока по сравнению с ним Осса не покажется бородавкой. Если ты хочешь говорить напыщенно, я сделаю это не хуже тебя.

Королева. Все это только от безумия. Вот так некоторое время он находился во власти припадка. А затем, терпеливый, как голубка, пока вылупливается из яиц пара ее покрытых золотистым пушком птенцов, он сидит, поникнув, в молчании.

Гамлет. Послушайте, сэр. В чем причина, что вы так обходитесь со мной? Я всегда любил вас... Но все это ни к чему: что бы ни делал сам Геркулес, по-своему будет мяукать кошка, и каждая собака дождетсЯ своего дня ²⁴⁵. *(Уходит.)*

Король. Прошу вас, добрый Горацио, присмотрите за ним. *(Горацио уходит. Король обращается тихо к Лаэрту.)*

Найдите в себе силу потерпеть и вспомните тот разговор, который мы вели прошлой ночью. Мы тотчас же пустим дело в ход... (*Королеве.*) Добрая Гертруда, пошлите кого-нибудь присматривать за вашим сыном. Над этой могилой будет воздвигнут живой памятник²⁴⁶. Вскоре мы доживем до спокойного времени. А до тех пор будем действовать терпеливо. (*Уходит.*)

Входят Гамлет и Горацио.

Гамлет. Довольно об этом... Теперь о другом. Вы помните все обстоятельства?

Горацио. Помню ли я, милорд?

Гамлет. Сэр, в сердце моем происходит борьба, которая не давала мне спать. Мне казалось, что мне хуже, чем мятежным матросам в кандалах. Стремительно, — благословенна стремительность, и да будет известно, что необдуманность иногда оказывает нам услугу там, где терпят неудачу наши глубокие замыслы, и это должно убедить нас в том, что есть Провидение, которое выполняет наши намерения, как бы небрежно мы их сами ни осуществляли...

Горацио. Это несомненно.

Гамлет. Стремительно вышел я из своей каюты, накинул плащ моряка и в темноте ощупью нашел дорогу к ним. Я сделал то, что хотел: выкрал у них пакет с письмом, а затем вернулся в свою каюту. И здесь я решил, — так как страх заставил меня позабыть все приличия, — распечатать высокое послание. И в нем нашел я, Горацио, — о царственная подлость! — точный приказ, уснащенный всевозможными доводами, касающимися благосостояния Дании и Англии, и с изображением меня в виде — о ужас! — чудовищного пугала, незамедлительно по прочтении, нет, не дав даже времени, чтобы наточить топор, отрубить мне голову.

Горацио. Возможно ли?

Гамлет. Вот этот приказ. Прочти его на досуге. Но хочешь послушать, как я затем поступил?

Горацио. Прошу вас.

Гамлет. Итак, опутанный сетями подлостей, не успел я обратиться с предлогом к моему мозгу, как он начал свою игру. Я сел сочинил новый приказ, написал его красивым почерком. Я некогда считал, как считают наши сановники, вульгарным иметь хороший почерк и

много трудился над тем, чтобы разучиться писать красиво²⁴⁷. Но теперь, сэр, хороший почерк оказал мне верную услугу²⁴⁸. Хочешь узнать, что я написал?

Горацио. Да, добрый милорд.

Гамлет. Серьезную и убедительную просьбу короля, поскольку король Англии является его верным данником, поскольку между ними, как пальма, должна процветать любовь и поскольку мир должен вечно носить свой венок из колосьев пшеницы и является запятой между их взаимными дружескими чувствами, — и тут следовали еще многие тяжеловесные сравнения²⁴⁹, — чтобы король Англии, прочитав это письмо, без дальнейших размышлений предал носителей письма немедленной смерти, не дав им времени для исповеди.

Горацио. Как было запечатано письмо?

Гамлет. И в этом помогло небо. У меня в кошельке был принадлежавший моему отцу перстень с печатью, являющейся слепком с печати Датского королевства. Я сложил свое письмо так, как было сложено письмо короля, подписал его, поставил печать, благополучно положил письмо на место, так что они и не заподозрили подмены. Затем на следующий день произошла схватка на море, а о дальнейших событиях ты уже знаешь.

Горацио. Итак, Гильденстерн и Розенкранц на пути к гибели.

Гамлет. Ну что ж, им самим правилось их занятие²⁵⁰. Их гибель не касается моей совести. Она является следствием того, что они сами впутались в это дело. Опасно, когда ничтожный человек оказывается между разъяренными клинками двух нападающих друг на друга противников.

Горацио. Нет, что же это за король!

Гамлет. Как ты думаешь, разве теперь я не должен рассчитаться с тем, кто убил моего короля и осквернил мою мать, встал преградой между моими надеждами и моим избранием на престол, закинул удочку, чтобы поймать меня и лишить жизни, и действовал с таким коварством — разве по совести не справедливо, чтобы я рассчитался с ним этой рукой? И разве не достойно проклятия позволять этой язве нашей припоры продолжать свое злое дело?

Горацио. Он скоро получит из Англии сообщение о том, чем там все кончилось.

Г а м л е т. Да, скоро. Но промежуток времени принадлежит мне. А жизнь человеческую можно прекратить словом «раз». Но мне очень жаль, добрый Горацио, что я забылся с Лаэртом. Ибо в моем горе я вижу картину его горя. Я постараюсь заслужить его расположение. Но то, что он бравировал своим горем, привело меня в неистовое бешенство.

Г о р а ц и о. Тише! Кто идет сюда?

Входит О з р и к.

О з р и к. Приветствую вашу милость с возвращением в Данию.

Г а м л е т. Покорно благодарю вас, сэр. (*К Горацио.*) Ты знаешь этого речного комара? ²⁵¹

Г о р а ц и о. Нет, добрый милорд.

Г а м л е т. Твое счастье, ибо даже знать его — порок. Ему принадлежит много земли, и притом плодородной. Когда животное становится господином животных, его кормушку ставят за королевский стол ²⁵². Это — глупая птица, но, как я сказал тебе, ей принадлежат обширные земли.

О з р и к. Сладостный принц, если бы ваша милость располагала досугом, я сообщил бы вам кое-что от имени его величества.

Г а м л е т. Я выслушаю это, сэр, с самым напряженным вниманием. Посадите ваш колпак на место, он сделан для головы...

О з р и к. Благодарю вашу милость, — очень жарко.

Г а м л е т. Нет, уверяю вас, очень холодно, дует северный ветер.

О з р и к. В самом деле, довольно холодно, милорд.

Г а м л е т. И, однако, здесь очень душно и жарко для моей комплекции.

О з р и к. Исключительно, милорд... Очень душно, так сказать... Не могу изъяснить, как жарко. Но, милорд, его величество приказало мне сообщить, что поставило большой заклад на вашу победу. Сэр, дело в том, что...

Г а м л е т. Прошу вас, не забывайте же...

О з р и к. Нет, мой добрый милорд. Мне так, честное слово, удобнее ²⁵³. Сэр, недавно ко двору прибыл Лаэрт. Поверьте, это совершеннейший джентльмен, полный превосходнейших качеств, очень мягкого обхождения и великолепнои внешности. Говоря о нем с должным чувст-

вом, он — образец и точный список изящества, ибо вы найдете в нем полноту любого из тех качеств, которые только пожелает увидеть в нем джентльмен.

Гамлет. Сэр, его качества ничего не утрачивают в вашем описании. Хотя, я уверен, составление инвентарного списка всех его достоинств поставило бы в тупик арифметику памяти ²⁵⁴, все же при этом мысль не качается из стороны в сторону, несмотря на то, что он быстро идет на всех парусах. Воздавая ему справедливую хвалу, я считаю, что у него большая душа и что качества его столь драгоценны и редки, что, говоря правду о нем, равный ему может быть лишь зеркалом, а остальные, желающие подражать ему, могут быть лишь его бледной тенью, не более.

Озрик. Ваша милость безупречно говорит о нем.

Гамлет. Но к чему весь этот разговор, сэр? Зачем окутываем мы имя этого джентльмена нашим грубым дыханием?

Озрик. Сэр!

Горацио. Неужели невозможно изъясняться на более понятном языке? Сделайте это, сэр, в самом деле!

Гамлет. Что вы имели в виду, назвав этого джентльмена?

Озрик. Лаэрта?

Горацио. Его кошелек уже пуст: все его золотые слова истрачены.

Гамлет. Да, Лаэрта.

Озрик. Я знаю, что вам неизвестно...

Гамлет. Я хотел бы, чтобы вы это действительно знали; однако, честное слово, если бы вы знали, это говорило бы не в мою пользу ²⁵⁵. Ну, что дальше, сэр?

Озрик. Вам неизвестно совершенство Лаэрта...

Гамлет. Я не смею этого утверждать, чтобы не сравнивать самого себя с его совершенством. Ведь чтобы знать хорошо другого, нужно прежде знать самого себя.

Озрик. Я говорю, сэр, о его владении оружием. Согласно общему мнению, в этом искусстве он не знает соперников.

Гамлет. Каким видом оружия владеет он?

Озрик. Рапирой и кинжалом.

Гамлет. Это два вида оружия. Ну, ладно.

Озрик. Король, сэр, поставил шесть берберийских коней; им, со своей стороны, заложено, насколько мне из-

вестно, шесть французских рапир и кинжалов со всеми принадлежностями, как-то: поясами, держаками и так далее. Три упряжки, честное слово, восхищают воображение, гармонируют с рукоятками, изящнейшие упряжки и весьма замысловатые!

Гамлет. Что такое — упряжки?

Горацио. Я так и знал, что вы будете комментировать каждое слово, прежде чем закончите разговор.

Озрик. Упряжка, сэр, то же самое, что держало.

Гамлет. Это слово более гармонизировало бы с содержанием, если бы мы носили на боку пушку²⁵⁶. А пока будем употреблять слово держало. Но дальше: шесть берберийских коней против шести французских рапир с их принадлежностями и тремя замысловато украшенными упряжками. Это французский заклад против датского?²⁵⁷ Почему все это «заложено», как вы выражаетесь?²⁵⁸

Озрик. Король, сэр, утверждает, что в двенадцати схватках между вами и Лаэртом последний не наберет на три очка больше, чем вы. Лаэрт же утверждает, что он наберет двенадцать очков против девяти. Можно было бы немедленно это проверить на деле, если бы ваша милость соизволила ответить.

Гамлет. А что, если я отвечу — нет?

Озрик. Я имею в виду, милорд, что вы противопоставите свою особу в этом состязании.

Гамлет. Сэр, я буду прогуливаться здесь, в этом зале. Если не будет другого приказа его величества, сейчас время моего отдыха. Пусть принесут рапиры, и если у этого джентльмена²⁵⁹ есть настроение и король не отказался от своего намерения, я выиграю ему заклад, если сумею. В противном случае мне ничего не достанется, кроме позора и лишних ударов.

Озрик. Так и передать ваши слова?

Гамлет. Ваш слуга, ваш слуга.

Озрик уходит.

Хорошо, что он сам ручается. Никто другой не поручился бы за него.

Горацио. Этот чибис убегает со скорлупой на голове²⁶⁰.

Гамлет. Он любезничал перед соском своей матери, прежде чем сосать его. Он и многие другие из этого же

стада, которых я знаю и которых любит наш ничтожный век, уловили мелодию нашего времени и внешнюю манеру обращения, — ту пенистую накипь, которая подымает их во мнении людей, как самых глупых, так и самых разборчивых. Но попробуйте только дунуть на них, чтобы испытать, и пузыри лопнут.

Входит вельможа.

Вельможа. Милорд, его величество приветствовал вас через молодого Озрика, который сообщил его величеству, что вы ожидаете здесь, в зале. Он послал меня узнать, не изменили ли вы желания состязаться с Лаэртом, или же вы хотите отложить состязание.

Гамлет. Я постоянен в своих намерениях. Они совпадают с желанием короля. Если король готов, готов и я: сейчас или когда угодно, при условии, если я буду в таком же хорошем состоянии, как сейчас.

Вельможа. Король и королева и все спускаются сейчас сюда.

Гамлет. В добрый час.

Вельможа. Королева желает, чтобы вы сказали что-нибудь любезное Лаэрту до начала состязания.

Гамлет. Она дает мне хороший совет.

Вельможа уходит.

Горацио. Вы проиграете заклад, милорд.

Гамлет. Я этого не думаю. С тех пор как Лаэрт уехал во Францию, я постоянно практиковался. Я выиграю, если он даст мне несколько очков вперед. Но ты представить себе не можешь, как плохо у меня здесь, на сердце. Но это пустяки.

Горацио. Нет, добрый милорд...

Гамлет. Это только глупость. Но это род предчувствия, которое, возможно, смутило бы женщину.

Горацио. Если вашей душе чего-нибудь не хочется, послушайте ее. Я скажу им, чтобы они не приходили сюда и что вы не расположены фехтовать.

Гамлет. Ни в коем случае. Мы презираем предзнаменования. Есть особый промысел и в гибели воробья. Если это случится сейчас, этого не случится в будущем. Если этого не случится в будущем, это случится сейчас. Если это не случится сейчас, это случится когда-нибудь. Готовность — в этом все дело. Так как никто не будет

владеть ничем из того, что оставит после смерти, почему бы не расстаться с этим раньше? Пусть будет что будет.

Барабаны и трубы. Слуги вносят стол, а также на подушках — рапиры и латные рукавицы²⁶¹. Входят король, королева, Лаэрт, Озрик и свита²⁶².

К о р о л ь. Подойди сюда, Гамлет, подойди и возьми из моих рук эту руку. (*Соединяет руки Лаэрта и Гамлета.*)

Г а м л е т. Простите меня, сэр. Я причинил вам зло. Но простите, как джентльмен. Все присутствующие знают и вы, конечно, слышали, как я наказан тяжким безумием. Все то, что я сделал и что могло пробудить ваши природные чувства, а также чувство чести и вашу ко мне неприязнь, было, как я заявляю здесь во всеуслышание, безумием. Гамлет причинил зло Лаэрту? Нет, не Гамлет. Когда Гамлет сам с собой в разладе, когда он сам не свой и при этом причиняет зло Лаэрту, это делает не Гамлет. Гамлет отрекается от этого. Кто же делает это? Его безумие. Если так, значит Гамлет сам принадлежит к обиженным. Безумие — враг бедного Гамлета. Сэр, пусть отрицание предумышленного зла, перед всеми здесь присутствующими, освободит меня от вины в вашем милостивом мнении и заставит вас поверить, что я как бы пустил стрелу над домом и случайно ранил собственного брата.

Л а э р т. Что касается моих природных чувств, то я удовлетворен, хотя эти чувства в данном случае должны были бы более всего побуждать меня к возмездию. Но что касается моей чести, я остаюсь непреклонным и не желаю примирения, пока люди пожилые, знатоки в делах чести, не произнесут своего приговора и не приведут примера подобного примирения в прошлом, чтобы имя мое осталось незапятнанным. До той поры я принимаю предложенную вами любовь как искреннее чувство и не заподозрю ее ни в чем.

Г а м л е т. Я приветствую это от всей души и буду с открытым сердцем сражаться в этом братском поединке. Дайте нам рапиры. Начнем.

Л а э р т. Приступим. Одну рапиру мне.

Г а м л е т. Я буду фольгой²⁶³ вашего искусства, Лаэрт: на фоне моей неопытности ваше мастерство, подобно звезде в темноте ночи, будет выделяться огненным блеском.

Лаэрт. Вы смеетесь надо мной, сэр.

Гамлет. Нет, клянусь этой рукой.

Король. Дайте им рапиры, молодой Озрик. Племянник Гамлет, вам известно о закладе?

Гамлет. Прекрасно известно, милорд. Ваше величество держит за более слабого противника.

Король. Я не боюсь. Я видел, как вы оба фехтуете. Но поскольку Лаэрт усвершенствовался в искусстве фехтования, он дает вперед.

Лаэрт. Эта рапира слишком тяжела. Дайте попробовать другую.

Гамлет. Эта рапира по мне. Эти рапиры одной длины?

Озрик. Да, добрый милорд.

Король. Поставьте сосуды с вином на тот стол. Если Гамлет нанесет первый или второй удар или скви-тается после третьей схватки, пусть на всех укреплениях замка стреляют пушки: король будет пить за здоровье Гамлета и бросит в кубок жемчужину более драгоценную, чем та, которую четыре царствовавших подряд короля носили в короне Дании. Пусть цимбалы скажут трубам, трубы пушкарям, пушки небесам, небеса земле: «Сейчас король пьет за здоровье Гамлета!» Ну, начинайте. А вы, судьи, наблюдайте внимательнее.

Гамлет. Начнем, сэр.

Лаэрт. Начнем, милорд.

Они сражаются.

Гамлет. Раз!

Лаэрт. Нет!

Гамлет. Судья!

Озрик. Удар, очевидный удар.

Лаэрт. Хорошо, начнем снова.

Король. Стойте. Дайте мне вина. Гамлет, эта жемчужина твоя. Пью за твое здоровье.

Литавры, трубы, пушечная пальба.

Дайте ему кубок.

Гамлет. Я сначала закончу эту схватку. Пока оставьте кубок. Ну!

Сражаются.

Еще удар. Что скажете?

Лаэрт. Коснулась, коснулась. Я сознаюсь.

Король. Наш сын победит.

Королева. Он тучен ²⁶⁴ и задыхается. Гамлет, вот возьми мой платок, вытри лоб. Королева пьет за твою удачу, Гамлет.

Гамлет. Добрая госпожа!

Король. Гертруда, не пей!

Королева. Я хочу выпить, милорд. Прошу вас, простите меня.

Король (*в сторону*). Это отравленный кубок. Слишком поздно!

Гамлет. Я еще боюсь пить, госпожа. Еще одну минуту.

Королева. Подойди сюда, дай мне обтереть твое лицо.

Лаэрт. Милорд, я сейчас нанесу ему удар.

Король. Я этого не думаю.

Лаэрт (*в сторону*). И все же это против моей совести.

Гамлет. Начнем третью схватку, Лаэрт. Вы только играете. Прошу вас, нападайте со всей вашей энергией. Я боюсь, что вы шутите надо мной.

Лаэрт. Ах, вот что? Ну, держитесь!

Они сражаются.

Озрик. Удара нет ни у того, ни у другого.

Лаэрт. Вот вам!

Лаэрт ранит Гамлета.

Они вырывают друг у друга рапиры ²⁶⁵.

Король. Разнимите их. Они разъярены.

Гамлет. Нет, будем продолжать.

Королева падает.

Озрик. Эй, помогите королеве.

Гамлет ранит Лаэрта.

Горацио. Оба в крови. Как вы себя чувствуете, милорд?

Лаэрт падает.

Озрик. Как вы себя чувствуете, Лаэрт?

Лаэрт. Как вальдшнеп, попавший в собственные силки, Озрик. Я справедливо убит собственным коварством.

Гамлет. Что с королевой?

Король. Она лишилась чувств, увидав кровь.

Королева. Нет, нет, питье, питье! О дорогой мой Гамлет, питье, питье... Я отравлена. (*Умирает.*)

Гамлет. О злодейство! Эй, пусть запрут двери! Измена! Найдите виновных.

Лаэрт. Измена здесь, Гамлет. Гамлет, ты убит. Ни одно лекарство в мире не поможет тебе, и жить тебе не больше получаса. Предательское оружие — в твоих руках, непритупленное и отравленное. Гнусный замысел обратился против меня самого. Смотри, вот я лежу, чтобы больше никогда не встать. Твоя мать отравлена. Я не в силах больше... Король, король виноват!

Гамлет. Рапира тоже отравлена! Так за дело, яд! (*Закалывает короля.*)

Все. Измена! Измена!

Король. О, защитите меня, друзья. Я только ранен.

Гамлет. На! Кровосмеситель, убийца, проклятый король Дании, — допей отраву! Здесь твоя жемчужина? ²⁶⁶ Следуй за моей матерью.

Король умирает.

Лаэрт. Он получил по заслугам. Это — яд, составленный им самим. Простим друг друга, благородный Гамлет. Да не падет на тебя моя смерть и смерть моего отца, а на меня твоя смерть! (*Умирает.*)

Гамлет. Пусть небо тебе ее отпустит. Я следую за тобой. Я умираю, Горацио. Несчастливая королева, прощай! Вы, которые побледнели и дрожите при виде этих событий и которые являетесь лишь безмолвными участниками и зрителями этого действия... будь у меня время... ведь этот неумолимый судебный пристав, смерть, производит арест без промедления... О, я бы мог вам рассказать. Но пусть будет так... Горацио, я умираю. Ты живешь. Правдиво расскажи обо мне, обо всем, что со мной произошло, тем, кто не знает.

Горацио. Об этом и не думайте. Я больше древний римлянин, чем датчанин. Тут еще осталось питье.

Гамлет. Если ты мужчина, отдай мне кубок... Отдай!.. Клянусь небом, я вырву его из твоих рук... О добрый Горацио, какое опороченное имя будет жить после меня, если все останется в неизвестности. Если ты когда-нибудь любил меня сердцем, удержишь на время от

блаженства и продолжай с болью дышать в этом нестройном мире, чтобы рассказать мою повесть.

Вдали военный марш и крики.

Что это за воинственные звуки?

О з р и к. Молодой Фортинбрас, с победой вернувшийся из Польши, воинственным салютом приветствует английских послов.

Г а м л е т. О, я умираю, Горацио. Могучий яд торжествует над моим духом. Я не доживу, чтобы услышать известия из Англии. Я предсказываю, что выбор падет на Фортинбраса. Умирая, я подаю свой голос за него. Скажи ему об этом; а также обо всех событиях, больших и малых, которые привели к такому концу. Остальное — молчание. (*Умирает.*)

Г о р а ц и о. Разбилось благородное сердце. Доброй ночи, милый принц, и хоры ангелов пусть отнесут тебя с пением к месту твоего упокоения. Почему приближается сюда барабанный бой?

Входит Фортинбрас, английские послы, свита.

Ф о р т и н б р а с. Где это зрелище?

Г о р а ц и о. Что вы хотите видеть? Если то, что способно опечалить и поразить, прекратите ваши поиски.

Ф о р т и н б р а с. Эта груда мертвых тел свидетельствует о взаимном истреблении. О, гордая смерть, какое пиршество готовишь ты в своем вечном подземелье, сразив одним кровавым выстрелом столько лиц королевской крови?

П е р в ы й п о с о л. Зрелище ужасно. И наши вести из Англии опоздали. Бесчувственны уши того, кто должен был узнать от нас, что приказ его исполнен и что Розенкранц и Гильденстерн мертвы. От кого получим мы теперь благодарность?

Г о р а ц и о. Вы не получили бы ее из его уст, если бы он даже был в состоянии отблагодарить вас: он никогда не приказывал убить Розенкранца и Гильденстерна. Как раз в минуту расследования этого кровавого дела вы прибыли с польской войны, а вы — из Англии; прикажите же, чтобы тела были положены на высокий помост перед всеми на виду. И разрешите мне рассказать неведаящему миру о том, как все это произошло. И тогда вы услышите о смертоносных, кровавых и противоестественных деяниях, о случайных карах, нечаянных убийствах, о

смертях, причиненных коварством и насилием, и, в заключение, о неудавшихся замыслах, павших на головы зачинщиков. Обо всем этом я могу правдиво поведать.

Фортинбрас. Поспешим выслушать и созовем для этого всех благороднейших сановников. Что касается меня; — со скорбью принимаю я свою удачу. На это королевство у меня есть права, о которых здесь помнят, и благоприятное для меня стечение обстоятельств зовет меня их предъявить.

Горацио. И об этом мне придется говорить — ст имени того, чей голос ²⁶⁷ привлечет за собой много других. Но пусть все это будет сделано скорее, пока умы людей находятся в смятении, чтобы в результате заговоров и заблуждений не произошло новых бедствий.

Фортинбрас. Пусть четыре военачальника отнесут Гамлета, как воина, и положат его на помост. Ибо, будь он на престоле, он, вероятно, оказался бы достойным королем. В ознаменование его смерти пусть громко заговорят о нем музыка воинов и военные почести. Уберите тела. Такое зрелище подходит к полю битвы, но здесь оно не к месту. Ступайте прикажите воинам стрелять.

Уходят. Пушечный залп ²⁶⁸.

ИСТОРИЯ СЮЖЕТА

Легенду о Гамлете впервые записал в конце XII века датский историк Саксон Грамматик в составленном им собрании легенд и хроник, озаглавленном «История Дании».

В древние времена язычества, — так рассказывает легенда, — один из правителей Ютландии был убит во время пира своим братом Фенгоном, который затем женился на его вдове. Сын убитого, молодой Гамлет (или Амлет, как называет его Саксон Грамматик), должен был по закону кровной мести отомстить за убитого отца. Чтобы выиграть время и не казаться опасным в глазах коварного Фенгона, Гамлет притворился безумным: валялся в грязи, размахивал руками, как крыльями, кричал петухом. Поступки его говорили о «совершенном умственном оцепенении», но в речах его таилась «бездонная хитрость», и никому не удавалось понять скрытый смысл его слов.

Но Фенгон подозревал Гамлета. Он чуть было не завлек его в хитрую западню и не заставил проговориться о своем намерении

отомстить за отца. Гамлета, однако, предупредил об опасности его верный друг и молочный брат (будущий Горацио).

Приспешник Фенгона (будущего шекспировского Клавдия), «человек более самоуверенный, чем разумный» (будущий Полоний), взялся проверить, точно ли Гамлет безумен. Чтобы подслушать разговор Гамлета с его матерью, приспешник Фенгона спрятался под лежавшей в углу соломой. Но Гамлет был осторожен. Войдя к матери, он сначала обыскал комнату и нашел спрятавшегося соглядатая. Он его убил, разрезал труп на куски, сварил их и бросил на съедение свиньям. Затем он вернулся к матери, долго «язвил ей сердце» горькими упреками и «наставлял ее на путь истинный».

Фенгон отправил Гамлета в Англию в сопровождении двух своих приближенных (будущие шекспировские Розенкранц и Гильденстерн), тайно вручив им письмо к английскому королю с просьбой умертвить Гамлета. Как и в трагедии Шекспира, Гамлет, пока они спали, подменил письмо, и английский король вместо Гамлета послал на казнь двух его спутников. Английский король принял Гамлета с почетом и дивился его мудрости. Гамлет женился на дочери английского короля. Затем он вернулся в Ютландию. Как раз в это время придворные Фенгона справляли по Гамлете тризну. Его внезапный приезд заставил их превратить тризну в празднование встречи. Гамлет напоил придворных пьяными, и когда они «валялись, как свиньи», зажег дворец. Приспешники Фенгона погибли в огне, а Фенгону Гамлет отрубил голову. Так исполнил Гамлет долг кровной мести.

Но конец Гамлета не был счастлив. Его вторая жена покинула его в тяжелый для него час, а сам он погиб в битве против датского короля Виглета. Еще и сейчас в Ютландии показывают легендарную «могилу Гамлета». Возле этой могилы обрабатывавшие землю крестьяне не раз находили облицованные камни, свидетельствующие, повидимому, о том, что здесь некогда стоял замок. Еще в XVII веке здесь была найдена часть серебряной рукояти меча. Недавно на кургане воздвигнут памятник Гамлету в виде большого камня с надписью, где пересказаны главные из описанных Саксоном Грамматиком событий.

В легенде, записанной Саксоном Грамматиком, сплетаются несколько тем. Во-первых, тема кровной мести. Во-вторых, тема неудачной судьбы сильного от природы человека. Саксон Грамматик заканчивает свою повесть следующими словами: «Если бы счастье Амлета было так же велико, как данная ему от природы сила, то он, часто проявлявший мудрость и смелость, сравнялся бы в своих подвигах с богами и превзошел бы Геркулеса». Впрочем, Саксон Грамматик упоминает вскользь и о меланхоличности своего героя.

«Совершив какое-нибудь дело, он впадал в полное бездействие», — пишет Саксон Грамматик.

Легенду, записанную Саксоном Грамматиком, пересказал в семидесятых годах XVI века французский писатель Бельфоре.

В девяностых годах XVI века в Лондоне была поставлена пьеса о Гамлете. В 1589 году Томас Нэш издевался над «Гамлетами, рассыпающими трагические монологи пригоршнями». В 1596 году Томас Лодж писал: «...бледный, как лицо призрака, который кричал со сцены жалобно, как торговка устрицами: «Гамлет, отомсти!» Вот и всё, что мы знаем о дошекспировской пьесе, которая, к сожалению, до нас не дошла. Из этих слов мы можем заключить следующее. Во-первых, потерянная пьеса принадлежала, повидимому, к так называемым «трагедиям грома и крови», которых появилось тогда в Англии великое множество и в которых бурные, неистовые монологи играли ведущую роль. Во-вторых, в этой пьесе уже появился вызвавший к мести Призрак. Предполагают, что автором потерянной пьесы был Томас Кид. Единственная дошедшая до нас пьеса последнего «Испанская трагедия» (1586) является типичным образцом «трагедии грома и крови». «Испанская трагедия» отдельными чертами напоминает шекспировского «Гамлета». Но здесь не сын хочет отомстить за убийство отца, а отец, старый Иеронимо, хочет отомстить за убитого сына. Как и шекспировский Гамлет, Иеронимо медлит с осуществлением мести (в одной из интермедий аллегорическая фигура Мести засыпает; к ней подходит Призрак со словами: «Приснись! О мести!..»). Для осуществления своей мести Иеронимо устраивает при дворе спектакль, что опять-таки напоминает шекспировского «Гамлета». Но особенно интересно то, что для Иеронимо, как и для шекспировского Гамлета, личное негодование перерастает в негодование на окружающее его общество: «О мир, — нет, не мир, но масса общественных несправедливостей («mass of public wrongs»)!», — восклицает старый Иеронимо.

Древняя легенда, записанная Саксоном Грамматиком и пересказанная Бельфоре, дошекспировская пьеса о Гамлете, написанная, вероятно, Томасом Кидом и до нас не дошедшая, — такова «пред-история» шекспировского «Гамлета».

ВРЕМЯ И МЕСТО ДЕЙСТВИЯ

Номинально действие происходит в датском городке Эльсиноре, расположенном у самого узкого места пролива, отделяющего Данию от Скандинавского полуострова. Перед нами как будто глубокая древность: Англия платит дань королю Дании. С другой стороны

например, Виттенбергский университет, о котором упоминается в трагедии, был основан лишь в 1502 году. Бытовые детали в «Гамлете» принадлежат Англии эпохи Шекспира. А главное, живой действительности этой эпохи принадлежат описанные в трагедии люди, их мысли, чувства, отношения между ними. Под маской старины и чужеземных имен Шекспир показывал зрителям картину современного ему общества. Сумрачные очертания замка, пронизывающий холодный ветер, суровый пейзаж (напомним о скале, склонившейся над бушующим морем) — все это нужно было Шекспиру, чтобы подчеркнуть жестокость окружающего его мира (напомним, что через четыре года после «Гамлета» Шекспир написал «Короля Лира» и «Макбета»).

«ГАМЛЕТ» И ТЕАТР

Впервые «Гамлет» был поставлен в 1601 году на сцене театра «Глобус». Первым исполнителем заглавной роли был Ричард Бербедж, друг Шекспира и ведущий трагик группы. Бербедж также был первым исполнителем ролей Ричарда III, Отелло, Лира. В элегии, оплакивающей смерть этого знаменитого актера (1619), среди лучших его ролей упоминается «юный Гамлет». Когда Бербедж, играя в какой-то роли, «прыгал в могилу», он, по словам элегии, исполнял это «с таким правдивым выражением», что, казалось, «он сам готов был умереть». Элегия также рассказывает о том, что Бербедж когда-то изображал на сцене обгащенного кровью умирающего человека и что не только зрителям, но и актерам в эту минуту казалось, что он действительно умирает. Возможно, речь здесь идет о «Гамлете» (сцена на кладбище и финал).

Как толковал Бербедж образ Гамлета? Вопрос этот представляет исключительный интерес потому, что Бербедж, по всей вероятности, советовался с Шекспиром. Мы тут располагаем косвенным свидетельством. Преемником Бербеджа в роли Гамлета был актер Тейлор. Последнего в роли Гамлета видел Вильям Давенант, который руководил в работе над ролью Гамлета знаменитым актером Томасом Беттертоном (1635—1710), стремившимся возродить старинные традиции «Глобуса». По словам писателя Ричарда Стиля, видевшего Беттертона в роли Гамлета в 1709 году (замечательно, что Беттертону тогда было за семьдесят лет), Беттертон в этой роли «играл молодость» и создал образ «многообещающего, живого и предприимчивого молодого человека». Гамлета он играл «в одежде школяра» (см. текст трагедии: Гамлет говорит не просто о своем «траурном» плаще, но о своем «чернильном» плаще).

«Трагическая повесть о Гамлете, принце Датском» на сцене театра «Глобус», по свидетельству Антони Сколокера (1604), «понравилась всем». Было что-то в этой пьесе, что особенно трогало народную толпу. Еще до 1603 года великая трагедия шла в университетах Кембриджском и Оксфордском, вероятно в студенческих любительских спектаклях. Это и не удивительно: «Гамлет» может быть назван до некоторой степени «университетской» пьесой, поскольку университет, куда так стремится Гамлет и откуда прибыл Горацио, играет немаловажную роль в «подтексте» всех событий.

Трагедия вскоре приобрела широкую популярность. В сентябре 1607 года английский корабль «Дракон» плыл по Атлантическому океану, направляясь в Ост-Индию. Стояли жаркие, безветренные дни. Капитан корабля Вильям Килинг, желая, по собственным словам, «отвлечь людей от праздности, азартных игр и непробудного сна», разрешил команде играть спектакли. 5 сентября Килинг отметил в судовом журнале: «У нас была исполнена трагедия «Гамлет», 31 марта 1608 года Килинг записал в журнале: «...пригласил к обеду капитана Хокинса. Ели рыбу. На борту нашего корабля играли «Гамлета».

Работа над созданием биографии Шекспира началась в Англии лишь с конца XVII века. Основоположителем этой работы был Томас Беттертон, специально ездивший в Стрэтфорд, чтобы собрать материал о жизни великого драматурга. Страстный интерес Беттертона к Шекспиру был пробужден ролью Гамлета, убеждавшей на каждом спектакле его самого и его зрителей в глубине и величии Шекспира.

В русской литературе и в русском театре имя Шекспира впервые прозвучало вместе с именем датского принца, когда Сумароков в 1748 году, кое-что заимствовав у Шекспира, написал своего «Гамлета». Первым ярким и театральным переводом «Гамлета» Шекспира на русский язык был перевод Н. А. Полевого (1837), первым подлинно вдохновенным исполнителем шекспировской роли на русской сцене был П. С. Мочалов (1800—1848) в роли Гамлета, первым подлинно великим созданием русской шекспироведческой мысли была знаменитая статья Белинского «Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета». В роли Гамлета на русской сцене до революции выступали М. Т. Изванов-Козельский, Мамонт Дальский, А. П. Ленский, А. И. Южин, В. И. Качалов и многие другие. Литература о «Гамлете» на русском языке огромна. По количеству переводов «Гамлета» первое место в мире занимает русский язык.

За годы советской власти «Гамлет» несколько раз переводился на русский язык (наибольшей популярностью пользуются переводы М. Лозинского и Б. Пастернака). За эти же годы сделано свыше пятнадцати переводов «Гамлета» на языки братских народов

Советского Союза. Советским театром осуществлено свыше пятидесяти постановок «Гамлета». К лучшим исполнителям роли Гамлета на советской сцене принадлежат: А. В. Поляков (Воронеж, 1941), армянский актер Вагарш Вагаршян (Ереван, 1942), белорусский актер П. С. Молчанов (Витебск, 1946).

ТЕКСТ

Впервые трагедия была издана в 1603 году. Это издание известно под названием «первое кварто». Оно гораздо короче общепринятого текста и отличается от него многими текстовыми деталями. Предлагаемые исследователями гипотезы, стремящиеся объяснить расхождение этого издания с общепринятым текстом, сводятся к двум следующим: либо «первое кварто» является первоначальным, незрелым наброском самого Шекспира, либо это искаженный переписчиком вариант окончательной редакции. Последняя гипотеза требует пояснения. Дело в том, что в ту эпоху в широком ходу были так называемые «пиратские списки». Театр, купивший рукопись у авторов, старался сберечь ее от посторонних глаз. И все же некоторым предприимчивым «пиратам», подосланным издателями или конкурирующими труппами, удавалось добраться до рукописи, чтобы наспех списать пьесу. Практиковалась также стенографическая запись во время спектакля, что, в особенности при несовершенстве стенографического письма в ту эпоху, неизбежно вело к искажениям. Вполне вероятно, что иногда кто-нибудь из участников спектакля по памяти приблизительно восстанавливал пьесу. Представим себе, что несколько актеров собралось отправиться на летние месяцы в «гастрольную» поездку по провинции. Они подговорили одного из работников театра «Глобус» раздобыть текст трагедии «Гамлет». Тому, однако, не удалось обмануть бдительность «хранителя книг», у которого рукопись находилась под крепким замком и выдавалась суфлеру лишь на время спектакля. И вот работник театра сам написал текст отчасти по памяти или по стенограмме, а актеры, которым приходилось играть во время провинциальных «гастролей», еще подсократили и «перередактировали» текст. Осенью, вернувшись из поездки, они продали свою рукопись издателю. В результате в 1603 году в Лондоне вышла небольшая книжка — первый напечатанный текст «Гамлета».

Изложенная гипотеза с первого взгляда вполне правдоподобна. И, однако, она вызывает ряд возражений. Полоний в «первом кварто» носит имя Корамбис. Перемена имени действующего лица как будто говорит за то, что мы здесь имеем дело с двумя авторскими редакциями, а не с двумя списками единого подлинника.

Впрочем, допустимо следующее предположение: Корамбис, возможно, было имя отца Офелии в дошекспировском «Гамлете», написанном Томасом Кидом; и вот актеры, «редактировавшие» текст, полученный ими из «Глобуса», предпочли сохранить «традиционное» имя...

Мы ввели читателя во все эти подробности, чтобы показать, насколько темны вопросы шекспировской текстологии. К счастью, в данном случае вопрос не имеет для нас прямого практического значения. Является ли «первое кварто» искаженным отражением первоначального, весьма еще незрелого варианта шекспировского «Гамлета» или порочным списком, точнее — переделкой окончательной редакции, — в обоих случаях мы можем не считаться с этим текстом.

«Второе кварто» вышло в 1604 году (некоторые экземпляры были изданы в 1605 году). Оно было дважды перепечатано: в 1609 и в 1611 годах. Этот текст и явился бы единственным достоверным, если бы текст, помещенный в так называемом «первом фолио», первом собрании пьес Шекспира (1623), не отличался бы от него во многих деталях. И тут начинаются бесконечные споры шекспироведов. Одни утверждают, что «второе кварто» является «подлинным и совершенным» вариантом, а «первое фолио» отражает позднейшую редакцию, сделанную актерами; другие, наоборот, отдают предпочтение «первому фолио», видя в нем окончательную редакцию, сделанную самим Шекспиром. Море чернил, пролитое по этому поводу, показывает, что спор этот вряд ли разрешим. Таким образом, в тексте «Гамлета» мы во многих случаях встречаемся с парой равноправных разночтений.

Переводчику, однако, приходится базировать свою работу на каком-то одном определенном тексте. Поскольку текст «Гамлета», вышедший в 1934 году под редакцией профессора Довера Вильсона в издании Кембриджского университета и, кстати сказать, почти целиком повернутый в сторону одного лишь «второго кварто», проникнут крайне субъективным новаторством, мы взяли за основу так называемое «Кембриджское издание» 1865 года, отредактированное Райтом. В некоторых случаях мы отступали от этого текста, отдавая по тем или иным соображениям предпочтение другому из равноправных вариантов. В таких случаях мы обычно приводим отстраненный нами вариант в примечаниях. Вообще во всех наиболее существенных местах, где встречаются, так сказать, в споре друг с другом два равноправных варианта, читатель найдет один вариант в тексте, а другой — в примечаниях. Мы, однако, решились на весьма серьезное отступление от «Кембриджского издания» в других отношениях, так как мы отказались от общепринятого деления на акты и сцены, а также пересмотрели вопрос о ремарках.

ДЕЛЕНИЕ НА АКТЫ И СЦЕНЫ

Ни в одном из вышедших при жизни Шекспира изданий «кварто» нет деления «Гамлета» на акты и сцены. Действие развивается непрерывным потоком. В «первом фолио» это деление странным образом обрывается на 2-й сцене II акта. Напомним, что «первое фолио» (1623) вышло через семь лет после смерти Шекспира. Текст к печати готовили его друзья и товарищи по сцене Хеминг и Конделль. Всего вероятней, что они попытались было приняться за классическое деление, но отказались от своего намерения ввиду полной его безадежности. «Гамлет» впервые был разделен на акты и сцены в издании 1676 года, т. е. через шестьдесят лет после смерти Шекспира. Уже давно замечено, что это деление, которое до сегодняшнего дня является общепринятым, крайне неудачно. Гамлет только что узнал о подлом убийстве своего отца. Он понял, что «время вывихнуто». «Нет, пойдемте вместе!» — говорит он, обняв друзей своих, Горацио и Марселла, за плечи. И тут же, без секунды промедления, раздается скрипучий голос Полония: «Отдайте ему эти деньги и эти письма, Рейнальдо...» Перед нами — два мира. Антракт здесь невозможен. Невозможна секунда перерыва. Данное деление на акты и сцены губит силу шекспировских контрастов.

Гамлет только что убил Полония. Никто не ложился спать в королевском замке в эту тревожную ночь. Как же возможно разделить эту полную событиями ночь антрактом (между III и IV действиями)?

Мы только что услышали от Гертруды печальную весть о смерти Офелии. Тут же немедленно на сцену выходят два веселых могильщика. Здесь также недопустим антракт, уничтожающий силу контраста.

Конечно, в современном театре невозможно сыграть «Гамлета» без антрактов (в постановках В. М. Бейбутова в Воронеже в 1941 году и в Витебске в 1946 году «Гамлет» был разделен на три акта). Дело режиссера найти подходящие для передышки места. Деля действие, режиссер не обязан считаться, как с догматом, с делением, изобретенным кем-то в семидесятых годах XVII века. Тем менее обязан считаться с этим делением переводчик.

Мы, наконец, убеждены в том, что текст «Гамлета» без деления на акты и сцены принесет пользу не только актерам и режиссерам, но и широкому читателю уже тем, что он дает наглядное представление о непрерывности действия у Шекспира.

РЕМАРКИ

Мы тщательно пересмотрели ремарки.

Начнем со списка действующих лиц, помещенного в начале трагедии. Этот список, вошедший во все общепринятые издания, составлен Роу и впервые помещен в редактированном им издании 1709 года. Многие в этом списке вызывает возражения. Полоний назван «лордом-камергером». Но на это нет никаких указаний в тексте. «Лорд-камергер» был придворный, наблюдавший за порядком в личных покоях монарха. Полоний, повидимому, более важное лицо. По словам Клавдия, он так же связан с престолом Дании, как голова с сердцем, рука со ртом. Сам Полоний называет себя «помощником (короля) в управлении государством». Уж скорее поэтому можно назвать Полония «государственным министром». Роу назвал Розенкранца и Гильденстерна «придворными». Но ведь король посылает за Розенкранцем и Гильденстерном. Он просит их «остаться на короткий срок при дворе». Значит, они не постоянно находились при дворе. Ремарка Роу здесь вступает в прямое противоречие с текстом. В списке действующих лиц Марцелл и Бернардо названы «офицерами», а Франциско — «солдатом». Это опять-таки совершенно произвольно. Как во «втором кварто», так и в «первом фолио» мы находим ремарку, выброшенную позднейшими редакторами текста: «Входят Бернардо и Франциско — двое часовых». Итак, ремарка, созданная во времена Шекспира, не делает различия между ними. Кроме того, Бернардо сменяет Франциско на его посту, что также говорит за то, что они равны по чину. Марцелл называет Франциско «честным солдатом», но слово «солдат» употреблено здесь в широком значении «воин» и не дает никаких указаний на чин Франциско. Правда, Бернардо один раз обращается к Франциско на «ты», но и отсюда нельзя сделать никаких выводов (см. ниже «О местоимении второго лица»). Учитывая спорность всех этих деталей, мы решили вообще выбросить список действующих лиц, являющийся, как сказано выше, позднейшей вставкой.

Как в «кварто», так и в «фолио» место действия в начале трагедии не указано. Роу в издании 1709 года ввел ремарку: «Открытое место перед дворцом». Теобальд уточнил: «Площадка перед дворцом». В «Кембриджском издании» — «Площадка перед замком». Как известно, вокруг замков устраивались такие площадки: атакующим замок неприятельским войскам приходилось пересекать открытое место, становясь мишенью обстрела из замка. Но Довер Вильсон в своем издании трагедии («New Shakespeare», 1934) высказывает предположение, что местом действия является площадка, устроенная на стенах замка (на таких площадках устанавливались пушки).

Текст не дает здесь никаких указаний. В сущности, как ремарка Роу, так и ремарка Довера Вильсона являются личным «видением» пьесы, выражаясь на театральном языке — кусками «режиссерской экспликации». Тут очевиден субъективный момент. Мы выбросили ремарки такого рода, наряду с другими, позднейшими интерполяциями. Вместе с тем мы восстановили некоторые ремарки, встречающиеся в первоисточниках текста, например: «Входят с разных сторон Бернардо и Франциско, двое часовых». Конечно, эта ремарка сейчас не обязательна для театра. В «Глобусе» поневоле актерам приходилось в начале действия входить, а в конце уходить, так как занавеса не было. Но все же эта ремарка близка к подлиннику по времени своего возникновения, хотя всего вероятнее, что она принадлежит, как и другие ремарки первоисточников (т. е. «второго кварто» и «первого фолио») не перу Шекспира, а является пометкой из суфлерского экземпляра театра «Глобус».

Вообще, чем меньше ремарок в тексте, тем меньше ограничений и больше свободы режиссерам и актерам. Например, к первой реплике Гамлета — «чуть побольше, чем родственник, и поменьше, чем сын», — Теобальд в XVIII веке вставил ремарку: «В сторону». Эта ремарка прочно укоренилась в общепринятом тексте. Но почему же Гамлет говорит эти слова обязательно «в сторону»? Шекспир дает широкую свободу творчеству актера в смысле выбора интерпретации.

В некоторых случаях общепринятые ремарки находятся в прямом противоречии с текстом. Так, например, «Кембриджское издание» сопровождает похороны Офелии следующей ремаркой: «Входит процессия священников и других. За телом Офелии следуют Лаэрт и плакальщики, король, королева, их свита и др.» Одним словом, создается картина чрезвычайно пышных похорон. А между тем Гамлет сразу же по «сокращенным обрядам» узнает, что хоронят самоубийцу. Лаэрт возмущен тем, что похороны Офелии так бедны обрядами. Священник (а вовсе не «первый священник», как придумал в XVIII веке Кэпель) возражает, что и этого достаточно, так как смерть Офелии была «сомнительной». Дело в том, что приведенная нами ремарка изобретена в XVIII веке Кэпелем и Мэлоном. В первоисточниках ремарка чрезвычайно скупа: Офелию, которую подозревают в самоубийстве, хоронят более чем скромно. Во «втором кварто» читаем ремарку: «Входят король, королева, Лаэрт и труп» (безграмотная фраза говорит о том, что это — скорее всего беглая пометка лица, который соответствовал современному помощнику режиссера). В «первом фолио»: «Входит король, королева, Лаэрт, гроб, лорды свиты». Не приходится говорить, что в подобных случаях мы пересмотрели общепринятые ремарки.

В некоторых случаях мы встречаемся с равноправными вариан-

тами ремарок. Так, например, в начале 2-й сцены I акта «второе кварто» дает ремарку: «Трубы. Входят Клавдий, король Дании, королева Гертруда, члены Королевского совета, Полоний и сын его Лаэрт, Гамлет и другие». «Первое фолио» дает иную ремарку: «Входят Клавдий, король Дании; королева Гертруда, Гамлет, Полоний. Лаэрт и сестра его Офелия, лорды свиты». Мы предпочитаем первый из этих вариантов. Не только потому, что Гамлет здесь более отдален от короля и королевы, но главным образом потому, что монолог Клавдия становится значительней и осмысленней, являясь речью, обращенной к членам Королевского совета: ведь в этом монологе Клавдий утверждает свои права на престол. Некоторые исследователи полагают, что здесь происходит торжественное заседание Королевского совета (недаром здесь же происходит отправка послов Корнелия и Вольтиманда), — возможно, первое со времени воцарения Клавдия. В таком случае присутствие Офелии вряд ли уместно.

МЕСТОИМЕНИЕ ВТОРОГО ЛИЦА

В современном английском языке, как известно, местоимение второго лица употребляется лишь во множественном числе. Но в эпоху Шекспира еще употреблялось — хотя «вы» уже начало выживать его — местоимение второго лица единственного числа. Последнее не только имело широкое хождение в народных массах, но часто мелькало и в беседе людей разных классов и положений. Оно то и дело прорывалось в беседе приятелей, принадлежавших к аристократии или к городской буржуазии, или, скажем, в беседе служивших вместе военных (как мы уже упоминали, Бернардо один раз обращается к Франциско на «ты»). Переход на «ты» часто выражал какое-либо чувство: гнев, возмущение, ласку, мольбу и т. д. Это заставило нас сохранить в нашем переводе число местоимения, буквально следуя подлиннику. Отсюда иногда неизбежно получается некоторая искусственность, поскольку сплошь и рядом и на языке XVI века английское местоимение «вы» скорее соответствовало русскому «ты». Но, с другой стороны, — повторяем, — единственное число личного местоимения часто создает у Шекспира определенную эмоциональную окраску и тем самым освещает отношение лиц друг к другу.

Сокращения. В наших примечаниях мы сокращенно обозначаем «второе кварто» (изд. 1604—1605 гг.) — кв.; «первое фолио» (изд. 1623 г.) — фол.

¹ *«Трагедия о Гамлете, принце Датском».* — В современных Шекспиру изданиях трагедия называется *«Трагическая повесть о Гамлете, принце Датском».*

² *«Входят с разных сторон Бернардо и Франциско — двое часовых».* — Эту ремарку находим как в кв., так и в фол.

³ *«Откройте себя».* — Повидимому, употреблено здесь в нескольких значениях одновременно: 1) назовите себя; 2) откройте ваши намерения, друг вы или враг (напомним, что Франциско сторожит королевский замок, а ведь корона не крепко сидит на голове Клавдия — недаром толпа восставших врывается во дворец по одному призыву Лаэрта); 3) откройте ваше лицо (закрытое от ветра плащом). У Шекспира можно найти много аналогичных примеров, когда слово употреблено одновременно в нескольких значениях, прямым и фигуральным (см. об этом в статье «Язык и стиль Шекспира»).

⁴ *«Да здравствует король!»* — это не пароль, так как входящие несколько позже Горацио и Марцелл не повторяют этой фразы. Бернардо успокаивает Франциско, сторожащего королевский дворец. Замечательно, что Франциско по этой фразе сразу узнает Бернардо. Последний, повидимому, известен, как воин, который верно служит королю. Горацио говорит другие слова: «Друзья страны» (причем воин Марцелл тотчас же поправляет его: «И вассалы короля Дании»).

⁵ *«Мне не по себе».* — Кетчер перевел неправильно: «Нездоровится что-то». Темная ночь навевает жуть на Франциско.

⁶ *«Мышь не шевельнулась».* — Эта мышь имеет свою историю: ею, как известно, возмущался Вольтер, считавший эту «низкую» деталь недоступной трагедии. Фраза является, вероятно, поговоркой той эпохи, соответствуя русской: «муха не пролетела». Перевод Кронберга придал ответу Франциско какой-то мистический оттенок: «Как в гробу».

⁷ *«Попросите их поторопиться».* — Как справедливо указывают комментаторы, Бернардо тоже «не по себе».

⁸ *«Привет».* — В подлиннике восклицание «Холла!», соответствующее современному «Хэллоу!»

⁹ *«Я за него».* — Эта фраза (в буквальном переводе: «кусочек его») вызвала ряд толкований. Например, Довер Вильсон считает, что Горацио сжался от холода в комок и смеется над собой. По нашему мнению, мы здесь имеем дело с шуточным оборотом, соответствующим русскому «да вроде него» или, как мы перевели, «я за него».

¹⁰ *«Это существо снова являлось сегодня ночью»*. — В подлиннике «this thing» — буквально: «эта вещь». Фол. и первое кв. отдают эти слова Марцеллу. Но насмешливый их тон, по справедливому замечанию некоторых комментаторов, скорее подходит неверящему в явления призраков Горацио. Мы поэтому здесь следуем тексту quarto 1604—1605 гг.

¹¹ *«Оно не явится»*. — В подлиннике при упоминании о призраке не мужской род, как полагалось бы, если бы дело шло о короле, а средний род; употребляется в английском языке, когда говорят о чем-либо неодушевленном или о каком-нибудь явлении. Из этой детали можно заключить, что никто из присутствующих пока не верит, что перед ними действительно восставший из могилы король. В представлении присутствующих это какой-то оборотень, «похитивший» облик покойного короля.

¹² *«Входит Призрак»*. — Напомним, что, по словам первого биографа Шекспира, Роу (1709), Призрак в «Гамлете» был лучшей ролью Шекспира.

¹³ *«Ты — ученый, заговори с ним, Горацио»*. — Марцелл хочет сказать: «Ты человек ученый, знаешь, как взяться за любое дело».

¹⁴ *«Оно хочет, чтобы с ним заговорили»*. — По древнему поверью, призраки не могли заговорить первыми.

¹⁵ *«Вышвырнул на лед сидевших в санях поляков»*. — Темное место, допускающее различные толкования, например: «вышвырнул сидевшего в санях польского короля». Возможно и следующее значение: «бросил на лед свой бердыш».

¹⁶ *«Прошел он мимо нашего караула»*. — В изд. 1603 г. — «прошел сквозь наш караул».

¹⁷ *«Нашего исследованного мира»*. — Напомним, что значительная часть земного шара была еще совершенно неисследована.

¹⁸ *«Соответствующего закону о поединках»* — буквально: «закону о геральдике», т. е. «геральдическому закону», в данном случае — закону о поединках. Всякими торжественно обставленными поединками, «божьиими судами», рыцарскими турнирами и т. д. ведали герольды, которые назначались отделом геральдики, являвшимся особым учреждением.

¹⁹ *«Человек горячего и еще не обработанного опытом нрава»*. — По созвучию слов и ввиду совершенной неустойчивости правописания того времени эта фраза также означает: «полный горячего и необработанного металла» (Шекспир, вероятно, имел в виду оба эти значения).

²⁰ *«Набрал за пищу и пропитание»*. — В подлиннике типичный для Шекспира образный глагол: «наакулил» (т. е. наглотался без

разбора, как акула). «За пишу и пропитание» — обычная формула при найме.

²¹ «Беззаконных головорезов». — Это чтение кв. Согласно тексту фол. — «безземельных». Напомним, что то была эпоха, когда благодаря огораживанию общинных земель и превращению их в овечьи пастбища значительная часть крестьянства Англии лишилась пахотной земли и осталась без крова и пропитания.

²² «Требующее смелости». — Возможно (благодаря двойному значению слова stomach) толкование: «Была бы пожива для живота».

²³ «Сильной рукой». — Само имя Фортинбрас значит «сильная рука».

²⁴ «Вышеуказанные земли». — Горацио говорит здесь сугубо юридическим, книжным языком.

²⁵ «Это песчинка, которая тревожит око души». — Возможно другое толкование: «Это лишь песчинка, тревожащая око души» (т. е. это сравнительно мелочь, — то ли бывало в Риме!..).

²⁶ «Могущественный Юлий» — т. е. Юлий Цезарь. Напомним, что Шекспир написал «Юлия Цезаря» (где также описываются зловещие предзнаменования) в 1600 г., т. е. всего за год до «Гамлета».

²⁷ «И были также другие предзнаменования». — Эти слова — сделанная комментаторами вставка, так как в тексте здесь явный пропуск.

²⁸ «Бледность солнца». — В астрологии бледность солнца считалась дурным предзнаменованием.

²⁹ «Влажная звезда... царство Нептуна» — т. е. луна, от которой зависят приливы и отливы моря.

³⁰ «Грядущим судьбам» — образ в духе античной мифологии.

³¹ «Раскинув руки, он преграждает дорогу Призраку». — В фол. тут нет ремарки. В кв. читаем: «Оно раскидывает его руки». В изд. 1676 года исправлено: «Он раскидывает свои руки». Заступив дорогу Призраку и раскинув руки, можно было заставить его остановиться. Но это считалось чрезвычайно опасным и говорит о смелости Горацио.

³² «Поет петух». — Помещаем ремарку там, где она стоит в кв. В фол. этой ремарки нет.

³³ «Утренний трубач» (кв.) — «Дневной трубач» (фол.).

³⁴ «Бога дня» — т. е. солнце.

³⁵ «Птица зари» — т. е. петух.

³⁶ «Утро, одетое в багряный плащ». — Некоторые комментаторы считают, что слово russet здесь означает рыжеватый цвет беличьего меха. Согласно толкованию Довера Вильсона — «домотканый

плащ». В таком случае утро здесь весьма «прозаично» сравнивается с работником, вставшим со светом и бредущим в грубом, домотканном плаще по склону горы. Но почему же тогда сказано, что гора находится «на востоке»? Ясно, что это указание намекает на цвет вари: гора и заря за нею напоминают человека в багряном плаще.

³⁷ *«Трубы. Входят Клавдий»* и т. д. — Даем ремарку в редакции, близкой к кв. (см. раздел, посвященный ремаркам).

³⁸ *Но не «соправительницу»*, как часто неверно переводили. Слово jointress происходит от jointure, что значит «вдовья доля». Это знал еще Кетчер, который перевел: «царственную владычицу вдовьего участка». Но он, повидимому, не до конца разобрался в смысле слов Клавдия. Последний «вдовьим участком» Гертруды называет всю Данию. Это важная деталь: согласно толкованию Клавдия, наследницей престола является Гертруда, а не Гамлет. Следовательно, он, Клавдий, как муж Гертруды, — законный король.

³⁹ *«Смеясь одним глазом и роня слезы другим...»* — Перефразировка старинной английской народной пословицы: «Смеяться одним глазом и плакать другим».

⁴⁰ *«Свободно сопутствовавшей»*. — Клавдий намекает на то, что государственные советники поддерживали его притязания на престол; он этими словами как бы объявляет их своими соучастниками. Этот монолог — хитрая речь, в которой Клавдий доказывает свои права на престол.

⁴¹ *«О чем хочешь ты попросить, Лазрт...»* — Клавдий переходит с обычного «вы» на лъстивое «ты». Он заискивает даже перед Лазртом.

⁴² *«Грозный повелитель мой»* — форма обращения вассала к сюзерену.

⁴³ *«Чуть побольше, чем родственник, и поменьше, чем сын»*. — Король только что назвал Гамлета родственником и сыном. Кетчер перевел: «Не много больший, чем родня, и менее всего родитель». Автор настоящего перевода и комментария когда-то перевел: «Хоть мы в родстве, но не родные мы». Мы выбросили ремарку «в сторону», поставленную к этим словам в XVIII веке Теобальдом. Вполне возможно, что Гамлет этими словами бросает открытый вызов королю.

⁴⁴ *«Я под слишком ярким солнцем»*. — Предложено много толкований этой фразы. Гамлет, возможно, хочет сказать: «Я слишком близок к монарху» (сравнение короля с солнцем было широко распространено в литературе той эпохи). Довер Вильсон полагает, что тут скрыт намек на ходячую поговорку: «Из божьего благословенного уголка да на теплое солнышко», что соответствовало русскому: «остаться без кола и двора» (Гамлет намекает, что его обошли в

правах наследства). Мы думаем, что тут скрыт каламбур на созвучных словах son — сын и sun — солнце. Гамлет хочет сказать: «Вы хватили через край, назвав меня сыном». Во всяком случае Гамлет сказал дерзость королю.

⁴⁵ «И мы просим, упрощаем вас...» — Буквально: «склоняем вас», Нам кажется, что в этих словах слышится угроза («склоняем»). Клавдию, конечно, не хочется, чтобы Гамлет вышел из поля его зрения.

⁴⁶ «Трубы. Все, кроме Гамлета, уходят». — Даем ремарку по тексту кв. Интересно, что во всем этом монологе по тексту кв. имеются лишь две точки с запятыми и нет ни одной точки.

⁴⁷ «Плотное тело». — Так в тексте фол. Исходя из неясного чтения кв., некоторые комментаторы предполагают, что Гамлет говорит здесь: «запятнанное (оскверненное, загрязненное) тело».

⁴⁸ «Неполотый сад» можно перевести и «неполотый огород». Слово garden употреблялось в обоих значениях.

⁴⁹ «Я рад видеть вас здоровым». — Гамлет, занятый своими мыслями, сначала не узнает Горацио. Некоторые комментаторы полагают, что взор Гамлета затуманен дымкой слез.

⁵⁰ «Марцелл!». — В кв. и фол. тут просто точка. Восклицательный знак поставлен Роу (изд. 1709 г.), Кэпель (XVIII в.) ставил здесь знак вопросительный (в таком случае Гамлет впервые знакомится с Марцеллом).

⁵¹ «К Бернардо». — Ремарка, вставленная редакторами «Кембриджского издания» 1865 г.

⁵² «Добрый день, сэр». — По мнению некоторых комментаторов, Гамлет официальной и холодней с Бернардо, чем с Марцеллом.

⁵³ «Собрат-студент». — Может также означать «коллега-ученый» (благодаря разнозначности слова student). Еще русский шекспировед Москаленко высказал предположение, что Горацио пожилой человек.

⁵⁴ «Расчет, расчет, Горацио!» — Комментаторы отметили у Гамлета привычку повторять слово.

⁵⁵ «Ширится этот храм» — т. е. тело.

⁵⁶ «Которому он голова». — Сравнение государства с человеческим телом было широко распространенным в литературе той эпохи.

⁵⁷ «Детей весны» — т. е. цветы.

⁵⁸ «Входит Полоний». — В кв. эта ремарка стоит после слов Офелии: «Не считаются с собственным наставлением», в фол. — после слов Лаэрта: «За меня не бойтесь».

⁵⁹ «Ветер сидит на плече вашего паруса». — Вероятно, разго-

ворный идиом той эпохи, просто значивший «ветер надул паруса», «дует попутный ветер».

⁶⁰ «Он говорил с вами». — Полоний не переходит в беседе с Офелией на фамильярно-ласковое «ты», как это было в его беседе с Лаэртом. Он, несомненно, холоднее с Офелией.

⁶¹ «Вы остались в дураках». — Кетчер, а за ним и некоторые другие переводили: «поставишь и меня в дураки». Некоторые комментаторы толкуют: «преподнесешь мне дурочку» (т. е. незаконнорожденного ребенка).

⁶² «Манерой». — Буквально: модой, модной прихотью.

⁶³ «Силки для вальдшнепов». — Вальдшнепы считались олицетворением глупости.

⁶⁴ «Брачных обетов». — Как в кв., так и в фол. стоит слово bonds — узы (здесь — «брачные узы», мы перевели — «брачные обеты»). Теобальд произвольно изменил это слово на bawds — сводни и читал «благочестивые (т. е. ханжеские) сводни». За Теобальдом последовало подавляющее большинство современных редакторов шекспировского текста, а следовательно, и большинство переводчиков Шекспира.

⁶⁵ «Пушечные выстрелы». — В кв. «Стреляют две пушки».

⁶⁶ «Кружится шумная пляска». — Буквально: «кружится прыгай». «Прыгай» было названием буйной пляски, известной еще со времен средневековья.

⁶⁷ «Наперекор разуму». — Дословно: «Ломая изгороди и укрепления разума».

⁶⁸ «Мельчайшая частица зла...» — Чрезвычайно темное место текста. «Кембриджское издание» приводит свыше восьмидесяти гипотез, стремящихся объяснить эти слова. Общее их значение, однако, ясно: ложка дегтя в бочке меда.

⁶⁹ «Твой образ возбуждает во мне столько вопросов». — Возможны другие толкования, например: «Твой образ так благосклонен» (см. A. Schmidt, «Shakespeare-Lexicon») или: «Ты явился в таком живом виде, что в состоянии отвечать на вопросы».

⁷⁰ «Куклы в руках природы». — Дословно: «шуты природы». Точно так же Ромео говорит: «Я шут судьбы». Шуты были предметом развлечения, игры. Ср. сонет 116: «Любовь — не шут времени».

⁷¹ «Призрак манит Гамлета». — Даем ремарку по тексту фол.

⁷² «Нет, последуем за Гамлетом». — Это пау (в точном переводе: «не только... но и») весьма существенно. На слова Горацио: «Небо направит датское государство», Марцелл возражает: «Нет, не только небо, но и мы поможем, последовав за Гамлетом». Фатализму Горацио противопоставлена активность Марцелла.

⁷³ «Входят Призрак и Гамлет». — Они, повидимому, появились на «верхней сцене» театра эпохи Шекспира, т. е. на балконе, который находился над альковым в глубине сцены.

⁷⁴ «Я готов слушать». — Фраза может также значить: «Я обязан слушать».

⁷⁵ «Поститься в пламени». — Согласно поверью средних веков, души умерших, находящиеся в пламени чистилища, томились также от голода и жажды.

⁷⁶ «Перевернуло бы твою душу». — Дословно: «Прошло бы, как борона, по твоей душе».

⁷⁷ «Сердитого дикообраза» (фол.) — «испуганного дикообраза» (кв.).

⁷⁸ «Гниет» (фол.) — «растет» (кв.).

⁷⁹ «Прощай, прощай, прощай!» (кв.) — «Прощай, прощай, Гамлет» (фол.).

⁸⁰ «В этом смятенном шаре». — Гамлет говорит о своей голове. Кетчер перевел: «в отуманенном этом черепе». Некоторые комментаторы предлагали другое толкование: «на этом безумном земном шаре».

⁸¹ «Записной книжки». — В эпоху Шекспира уже существовали записные книжки, у вельмож — из слоновой кости с золотыми застежками. Существовали и карандаши.

⁸² «За сценой». — Эта ремарка из текста фол. Согласно тексту кв., Горацио и Марцелл восклицают: «Милорд! Милорд!», уже войдя на сцену (очевидно, они не видят Гамлета в темноте).

⁸³ «Да будет так». — Согласно тексту кв., эти слова произносит Гамлет, согласно фол. — Марцелл.

⁸⁴ «Илло, хо-хо, милорд!» — Согласно кв., эти слова произносит Марцелл, согласно фол. — Горацио. «Илло, хо-хо!» — было криком сокольников, звавших сокола. Гамлет, как бы продолжая игру, вторит этому крику.

⁸⁵ «Отъявленным негодяем...» — «Гамлет начинает эту фразу в порыве откровенности, но вдруг, вспомнив, какую важную он выдает тайну, обрывает речь и кончает ее незначашим выражением» (Сеймур).

⁸⁶ «Клянусь святым Патриком». — Согласно официальной версии, отец Гамлета умер от укуса змеи. По древней легенде, св. Патрик изгнал змей из Ирландии. Не потому ли поклялся Гамлет св. Патриком, что вспомнил здесь о Клавдии, о «змее», которую он, Гамлет, обязан уничтожить?

⁸⁷ «И большая». — Непереводимая игра на двух значениях слова offense: обида и преступление (Горацио имеет в виду обиду, Гамлет — преступление).

⁸⁸ «Честный призрак» — т. е. действительно тот, кем он кажется, не оборотень.

⁸⁹ «Под сценой». — В кв. и в фол. ремарка: «Призрак кричит под сценой».

⁹⁰ «Старина», а также «парень в погребке», «старый крот», «достойный сапер» — были, как показали новейшие исследования, принятыми тогда названиями дьявола. Нам кажется, что вся эта «инфернальная терминология» передает смятение души Гамлета.

⁹¹ «Hic et ubique» (лат.) — «здесь и везде». Находиться «здесь и везде» считалось одним из свойств духов.

⁹² «Клянитесь!» (фол.) — «Клянитесь его мечом!» (кв.).

⁹³ «Как странника» — т. е. окажите ласковый прием.

⁹⁴ «Вашей философии» (кв.) — «нашей философии» (фол.).

⁹⁵ «Входят Полоний и Рейнальдо» (фол.) — «Входит Полоний с одним или двумя из своих людей» (кв.).

⁹⁶ «Вольной жизни». — Слово liberty здесь также может означать «беспутство», «распутство».

⁹⁷ «Необузданной крови». — Буквально: «неприрученной крови». Часто употреблялось о дичившихся соколах.

⁹⁸ «Играя в теннис». — Родина этой старинной игры — Франция, но она рано проникла в Англию и была в ней усовершенствована.

⁹⁹ «По кривой линии». — Прием из весьма распространенной в Англии шекспировской эпохи игры в деревянные шары.

¹⁰⁰ «Занятия музыкой» — неотъемлемая часть образования молодого дворянина в шекспировскую эпоху.

¹⁰¹ «Погубить тебя». — Нет ли в этом переходе на «ты» оттенка ласковости? Увидав в дочери будущую принцессу, а может быть, и королеву, Полоний вдруг стал нежен с ней.

¹⁰² «Грозные желания». — См. прим. 42.

¹⁰³ «Фруктами в конце большого пира». — В конце пира подавались фрукты и сласти.

¹⁰⁴ «Подает письмо». — Эта ремарка вставлена Мэлоном. Она, конечно, необходима по контексту.

¹⁰⁵ «Поразмыслите». — Шмидт (A. Schmidt, «Shakespeare-Lexicon») указывает, что слово «repent» встречается у Шекспира только в устах Полония, Пистоля и комиков.

¹⁰⁶ «Прекрасной белой груди». — В корсаже делался карманчик, в котором носили не только письма, но и деньги, наперсток, иголки, нитки и т. п.

¹⁰⁷ «Пока этот механизм принадлежит ему». — Сравнение тела с механизмом (часто — с часовым механизмом) было распространенным в литературе той эпохи.

¹⁰⁸ «Передавать их любовные записки». — Буквально: «Если бы я исполнял роль письменного стола и записной книжки». Существует и другое толкование: «если бы я стал записывать в книжку и записывать ее в стол», т. е. «если бы я стал молчать».

¹⁰⁹ «Послушалась моих советов». — Буквально: «приняла плоды моих советов».

¹¹⁰ «Отнимите это от этого». — Поп в XVIII веке здесь вставил сделавшуюся общепринятой ремарку: «показывая на голову и плечи». Но Дауден задал справедливый вопрос: почему обязательно так, а, например, не «показывая на жезл — символ своего сана, и на свою руку»?

¹¹¹ «В передней». — Можно также перевести: «в вестибюле».

¹¹² «Одним из arrasских ковров» (т. е. производившихся в г. Аррасе, во Франции). — Возможно, что здесь идет речь о занавесе, скрывающем альков в глубине сцены. Но, кроме того, фон сцены украшали холстами, раскрашенными под стенные ковры.

¹¹³ «Торговец рыбой». — Некоторые комментаторы утверждают, что так называли торговцев «живым товаром». Не намек ли это на отношение Полония к Офелии как к «вещи»?

¹¹⁴ «Будучи богом» (god) — общепринятое исправление. В кв. и фол. «будучи добром» (good).

¹¹⁵ «Целующим падаль» — т. е. даже самое прекрасное порождает одну гадость, если входит в общение с гадким. Так и Офелия может заразиться злом от окружающей ее порочной среды.

¹¹⁶ «Гулять на солнце». — Очевидно, идиом того времени, вероятно равнозначный русскому «бывать в свете», здесь — «бывать при дворе».

¹¹⁷ «Между кем?» — Каламбур на значениях слова matter: «содержание (книги)» и «причина ссоры».

¹¹⁸ «Пятиться назад» — т. е. молодеть с годами.

¹¹⁹ «Кроме моей жизни» — т. е. с жизнью я еще охотней бы расстался, чем с вами.

¹²⁰ «На колпаке Фортуны». — Не намек ли на то, что Фортуна, строящая всевозможные проказы, носит шутовской колпак?

¹²¹ «Тени нищих». — Излюбленная Шекспиром тема: титулы, пышные одежды, честолюбие и т. д. являются призрачными. Только «голый» человек обладает реальностью. (Напомним Лира в степи, срывающего с себя одежды.)

¹²² «Прислуживают мне отвратительно». — Благодаря многозначности глагола attend в этой фразе скрыт каламбур: «за мной до невероятности следят».

¹²³ «Правами нашего товарищества». — Это ясно указывает на то, что Гильденстерн и Розенкранц — студенты. Ср. прим. 205.

¹²⁴ *«Тихо Гильденстерну»*. — Хотя эта ремарка вставлена лишь в XIX веке, она необходима по контексту.

¹²⁵ *«Существо, квинтэссенцией которого является прах»*. — Но не «квинтэссенция праха», как обычно переводят (у праха не может быть квинтэссенции). Гамлет хочет сказать, что от человека, после удаления четырех «субстанций» (огня, воздуха, земли, воды), остается, как «пятая субстанция» («квинтэссенция»), лишь прах могильный. К этой теме Гамлет вновь возвращается в сцене на кладбище.

¹²⁶ *«Человек не радуется меня, ни мужчины...»* — Здесь приходится переводить распространено, так как тап значит и человек и мужчина.

¹²⁷ *«Последней новинки»*. — Повидимому, имеется в виду успех детских трупп, игравших в «частных» (закрытых) театрах и конкурировавших с труппами взрослых актеров, которые выступали в «публичных» (общедоступных) театрах. В закрытые театры благодаря высокой входной платё ходила только состоятельная публика. Партер общедоступных театров, к которым принадлежал и знаменитый «Глобус», был полон зрителей из народа, так как вход в партер (или «двор», как он тогда назывался) стоил всего один пенни. Успех детских трупп, повидимому, заставил взрослых актеров на время покинуть Лондон, чтобы поправить свои дела в провинции.

¹²⁸ *«Обыкновенные театры»*. — В этом слове «обыкновенные» («common») слышится то презрение, с которым «изысканные» детские труппы относились к общедоступным театрам.

¹²⁹ *«Не осмеливаются ходить туда»* — т. е. дворянская публика («носящая шпаги»), опасаясь насмешек со стороны театральных писателей и критиков («гусиных перьев»), боится ходить в публичные театры.

¹³⁰ *«Геркулеса с его ношей»* — т. е. театр «Глобус», на вывеске которого был изображен Геркулес, держащий на плечах небесную сферу.

¹³¹ *«Сокола от цапли»* — т. е. хищника от жертвы, недруга от друга. Но некоторые комментаторы утверждают, что здесь имеются в виду названия инструментов: «я умею отличить ручную пилу от мотыги», и предполагают, что это поговорка той эпохи.

¹³² *Росций* — знаменитый римский актер I в. до н. э.

¹³³ *«И каждый актер ехал на своем осле»* — вероятно, стих из какой-то песенки.

¹³⁴ *«О Иеффай, судья израильский!»* — Согласно библейской легенде. Иеффай принес в жертву свою единственную дочь. Не намекает ли здесь Гамлет на то, что Полоний готов пожертвовать дочерью ради успеха интриг Клавдия?

¹³⁵ «*Которую он очень любил*» — куплет из популярной в то время песни-баллады.

¹³⁶ «*Первый куплет этой благочестивой песенки*». — В этом куплете говорится о «великих войнах». Не намекает ли здесь Гамлет на то, что над Данией нависла угроза великих потрясений? Кетчер переводил: «святочной песни», и комментировал: «святочные песни вроде колядок, которые простой народ пел, ходя по улицам и собирая при этом подаяние».

¹³⁷ «*Мое развлечение*» — также может значить: «То, что заставляет сократить мою речь». Гамлет, вероятно, каламбурит.

¹³⁸ «*Входят актеры*» (кв.) — «Входят четыре или пять актеров» (фол.).

¹³⁹ «*На целый каблук*». — Мальчики, игравшие женские роли, носили, чтобы казаться выше, обувь с пробковыми подошвами и высокими каблуками.

¹⁴⁰ «*Золотая монета*». — У мальчиков, игравших женские роли, особенно ценился нежный («золотой») голос.

¹⁴¹ «*Для обычных зрителей она явилась икрой*» — т. е. была недоступна. В эпоху Шекспира английские купцы продавали вывезенную ими из России икру по очень высоким ценам.

¹⁴² «*Рассказ Энея*». — Эней на своих плечах вынес своего отца Анхиза из пылающей Трои. Античная легенда называет его «исполнившим долг». Гамлет не случайно вспомнил о нем.

¹⁴³ «*Свирепый Пирр*». — Не случайно вспомнил Гамлет и о Пирре, который мстил за своего отца Ахилла, убитого Парисом, сыном Приама.

¹⁴⁴ «*Гирканскому зверю*» — т. е. тигру. «Гирканией» назывались страны по ту сторону Каспийского моря.

¹⁴⁵ «*Багровый*». — В подлиннике геральдический термин, означающий «цвет львиного зева».

¹⁴⁶ «*Своих владык*». — Владыки улиц — жители города.

¹⁴⁷ «*Опозоренную царицу*». — Исправленное Чишвицем чтение фол.: «закутанную с головой царицу» — кв. Почему-то большинство редакторов предпочло второе разночтение. А между тем тогда непонятно, почему вдруг встрепнулся Гамлет (он подумал, вероятно, о своей матери), а с другой стороны, почему эпитет так понравился Полонию? (Он, должно быть, понял его в значении «изнасилованная».)

¹⁴⁸ «*Изнуренный деторождением стан*». — Гекуба была матерью двенадцати детей.

¹⁴⁹ «*Горящие очи небес*» — т. е. звезды.

¹⁵⁰ «*Нашего времени*» — «современности» (Кетчер).

¹⁵¹ «*Услышим пьесу*». — Для Шекспира, в творчестве которого

такое огромное значение имеет произносимое слово, очень характерно сказать: «услышим пьесу», а не «увидим пьесу».

¹⁵² «Убийство Гонзаго». — В 1538 году герцог Урбанский (в Италии) был убит Луджи Гонзаго, который, по преданию, влил ему яд в ухо.

¹⁵³ «Все его поведение». — Буквально: «все его функции».

¹⁵⁴ «Тупое». — Слово *dull* также значит: «бездеятельный, вялый, скучающий».

¹⁵⁵ «Голубиная печень». — Согласно представлению той эпохи, у голубей в печени отсутствовала желчь.

¹⁵⁶ «Признавались в своих злодеяниях». — Такие случаи иногда имели место в театрах той эпохи.

¹⁵⁷ «Я исследую его» — в том смысле, в каком это сказал бы вооруженный ланцетом хирург.

¹⁵⁸ «Эту книгу». — Повидимому, Полоний дает Офелии молитвенник.

¹⁵⁹ «В сторону». — Хотя эта ремарка вставлена лишь в XVIII веке, она необходима по контексту.

¹⁶⁰ «Раскрашенными словами» — т. е. неискренними, фальшивыми.

¹⁶¹ «Быть или не быть, вот в чем вопрос». — Столь же правомерна пунктуация: «Быть или не быть. Вот в чем вопрос: благороднее ли...» и т. д.

¹⁶² «Благороднее ли молча терпеть!» — Согласно другому (крайне, на наш взгляд, искусственному) толкованию: «Благороднее ли для души терпеть».

¹⁶³ «Вот в чем препятствие». — Слово «гиб» — термин игры в шары. Так называлось любое препятствие (например, неровность почвы), которое отклоняло шар от прямого движения к цели.

¹⁶⁴ «Мертвый узел суety». — Здесь слиты два значения: суета и спирально обвивающая тело веревка.

¹⁶⁵ «Чудовищ» — т. е. рогоносцев.

¹⁶⁶ «Кроме одного» — т. е. кроме Клавдия.

¹⁶⁷ «Входят Гамлет и трое актеров». — Даем ремарку по тексту кв.

¹⁶⁸ «Переиграл Термаганта и переиродил Ирода». — Термагант (легендарный сарацинский царь) и царь Ирод были персонажами мистерий. Они неистовствовали на подмостках и произносили «громовые речи».

¹⁶⁹ «Возрасту и телу века». — Мы бы сейчас сказали: «театральное искусство должно отражать эпоху».

¹⁷⁰ «Комиков» (в подлиннике «clowns») — в более широком значении, чем «шуты». Амплуа clown — комик-простак (ср. прим.

230) — следует отличать от fool — шут. Знаменитый Вильям Кемп играл «клоунов» (например, Лаунса в «Двух веронцах», ткача Основу в «Сне в летнюю ночь»). Его приемник Роберт Армин выступал в амплуа «шутов» (он играл Феста в «Двенадцатой ночи», шута в «Короле Лире»). Но иногда, как в данном контексте, слово clown употреблялось в широком значении «комик-эксцентрик».

171 «Входит Горацио» (кв.) — В фол. эта ремарка стоит после слов: «Охотно, милорд».

172 «Мне нужно притвориться беспечным». — Согласно другому толкованию: «Мне нужно притвориться безумным».

173 «Займите себе место». — Гамлет переходит с Горацио на обычное «вы», так как приближаются посторонние.

174 «Несущая факелы». — Даем сводную ремарку по кв. и фол.

175 «Пищей хамелеона». — Согласно поверью той эпохи, хамелеон питался воздухом.

176 «А теперь и не мои». — Намек на старинную пословицу: «владеть можно лишь несказанным словом».

177 «Меня убивали на Капитолии». — Историческая неточность, встречающаяся и в шекспировском «Юлии Цезаре». Цезарь был убит не на Капитолии.

178 «Несравненный сочинитель джиг» — т. е. «несравненный паяц».

179 «Позабыт конек». — В день первого мая один из ряженных надевал маску конька. Народная песенка, из которой цитирует Гамлет, оплакивая конец старинных игрищ.

180 «Гобои» и т. д. — Даем эту обширную ремарку по фол. Вариант кв. ничем существенным здесь не отличается.

181 «Круглый Теллус» — т. е. землю. Теллус в римской мифологии — воплощение земли.

182 «Полынь!» — Гамлет хочет сказать, что слова пьесы для Клавдия и Гертруды горьки, как полынь.

183 «Оскорбительного». — Каламбур на слове «offense» — «оскорбительное» и «преступное».

184 «Убийство, которое произошло в Вене». — В изд. 1603 г. — «в Гвиане». Гамлет, повидимому, произносит первое попавшееся ему на язык географическое название. Мы говорим с той же интонацией: «Где это произошло?» — «На луне» (имея в виду: «да здесь же, рядом с вами»).

185 «Пусть вздрагивает... загромок цел». — Поговорка, означавшая: пусть тревожится виновный, — нам-то с вами что за дело?

186 «Час от часу не легче». — В подлиннике непереводаемый

каламбур на словах *better and worse*, употребляемых при обряде бракосочетания.

¹⁸⁷ «Каркающий ворон / *взывает к мести*». — Стих из дошекспировской пьесы о Ричарде III, принадлежащей перу неизвестного автора. В этой пьесе в мрачных красках изображен преступник на троне.

¹⁸⁸ «*В с е. Огней, огней, огней!*» (фол.) — Согласно тексту кв., эти слова восклицает один Полоний.

¹⁸⁹ «*Провансальские розы*» — т. е. банты в виде больших роз.

¹⁹⁰ «*Цельного пая*». — Актеры первого положения владели цельным паем в театральном предприятии, актеры второго положения — половиною пая.

¹⁹¹ «*Павлин*». — Гамлет хотел срифмовать *was — ass* — «осел», но заменил последнее слово более подходящим к Клавдию словом «павлин». Павлин считался олицетворением тщеславия и сладострастия.

¹⁹² «*Показывая на свои руки*». — Вставляем эту ремарку для ясности. Ингльби предлагает: «беря за руки Розенкранца и Гильденстерна» (в таком случае Гамлет говорит об их руках). Сравнение рук с «ворами и грабителями» является перефразировкой цитаты из английского катехизиса.

¹⁹³ «*Пока растет трава...*» — конец этой пословицы: «хворый конь может пасть». Эта пословица соответствует украинской: «пока солнце взойдет, роса очи выест».

¹⁹⁴ «*В сторону*» (Стаунтон) — «Тихо, обращаясь к Горацио» (Кэпель). В кв. и фол. тут нет ремарки.

¹⁹⁵ «*Душа Нерона*» — т. е. матереубийцы.

¹⁹⁶ «*Становится на колени*». — Ремарка по изд. 1603 г.

¹⁹⁷ «*Сажает на нем язву*». — Комментаторы поясняют, что проституткам клеймили лоб каленым железом. Но не намек ли здесь на симптом венерической болезни?

¹⁹⁸ «*Масса*» — т. е. земля. Впрочем, Довер Вильсон считает, что Гамлет имеет в виду луну, на которую он указывает.

¹⁹⁹ «*С лицом печальным*» (фол.) — «С разгоряченным (от стыда) лицом» (кв.).

²⁰⁰ «*Разум становится сводником похотливого желания*» (фол.). — «Разум прощает похотливое желание» (кв.). Переводчики обычно понимали слово *will* в значении — воля. Но здесь оно значит — похотливое желание (часто употреблялось в ту эпоху в этом значении),

²⁰¹ «*Воплощение шутовства и порока среди королей*». — Гамлет сравнивает Клавдия со Старым Пороком, персонажем народного

фарса и моралите. Этот персонаж, с одной стороны, был воплощением всевозможных пороков, с другой — буффом, шутом.

²⁰² «Входит Призрак». — В изд. 1603 г.: «Входит Призрак в ночном халате».

²⁰³ «Либо приютить дьявола». — Предлагаем одну из многочисленных конъектур, стремящихся объяснить искаженное слово текста (повидимому, пропуск слова). Комментаторы здесь предлагали также: «подчинит дьявола», «приручит дьявола», «усмирит дьявола», «скроет дьявола», «устыдит дьявола».

²⁰⁴ «Подобно знаменитой обезьяне». — До сих пор не удалось установить, на какую басню намекает Гамлет. Повидимому, речь идет о какой-то обезьяне, которая, выдав тайну, сама себя этим погубила.

²⁰⁵ «Школьных товарища». — Слово «школа» употреблялось в значении «университет». В тексте уже раньше встречалось выражение: «школа в Виттенберге». См. прим. 123.

²⁰⁶ «Как обезьяна» (фол.) — «Как обезьяна орехи» (изд. 1603 г.) — «Как яблоко» (кв.).

²⁰⁷ «Хитрая речь спит в глупом ухе» — пословица, соответствующая русской: «дурак умного не понимает».

²⁰⁸ «Тело при короле, но король не при теле». — Вероятно, эта темная фраза значит: «Король еще жив и еще не находится вместе с Полонием».

²⁰⁹ «Прячься, лиса, все гонитесь за нею!» — Вероятно, слова из детской игры. Гамлет, повидимому, убегает, а Розенкранц и Гильденстерн гонятся за ним.

²¹⁰ «В другом месте» — т. е. в аду.

²¹¹ «Я вижу херувима, который видит их» (поговорка) — т. е. «мне кое-что известно».

²¹² «По сцене проходит Фортинбрас с войском» (кв.) — «Входит Фортинбрас с войском» (фол.).

²¹³ «Мелкого спора». — Буквально: «Спора из-за соломинки».

²¹⁴ «Ради выведенного яйца». — Буквально: «ради яичной скорлупы».

²¹⁵ «В мелочи». — Буквально: «в соломинке».

²¹⁶ «Входят королева, Горацио и придворный». — Даем этот разговор по тексту кв. В тексте фол. придворный отсутствует и его реплики произносит Горацио.

²¹⁷ «По шляпе, украшенной ракушками, посоху и сандалиям». — Это традиционный костюм пилигрима. Образ пилигрима (паломника к святым местам) часто в эпоху Ренессанса применялся к «влюбленному», поклонявшемуся «святой красоте». (См., например, «Ромео и

Джульетту», где Ромео отправляется на бал к Капулетти в костюме пилигрима.)

²¹⁸ «Они не были брошены в его могилу». — Так в кв. и в фол. В XVIII веке Поп, однако, произвольно изменил текст следующим образом: «Они были брошены в могилу». Эти первые песни Офелии говорят о возлюбленном. Она, видимо, считает Гамлета умершим и оплакивает его смерть, думает о том, что не смогла бросить цветы в его могилу. Поп, вероятно, решил, что Офелия и здесь поет о Полонии. Совершенно произвольное «исправление» Попа почему-то удержалось в позднейших изданиях.

²¹⁹ «Сова была дочерью булочника». — В одной из песен-баллад шекспировской эпохи рассказывалось о том, как дочь булочника была превращена в сову за то, что отказалась дать Христу хлеба.

²²⁰ «День святого Валентина». — Первая девушка, встреченная в день св. Валентина (14 февраля), становилась «валентиной» (нареченной) встретившего ее юноши. В песне Офелии девушка сама идет ранним утром к окну возлюбленного, чтобы стать его «валентиной».

²²¹ «Швейцарцы». — В эпоху Ренессанса во многих европейских странах телохранителями государей были наемные швейцарцы.

²²² «Мятеж гигантов» — т. е. восстание гигантов против Юпитера. Клавдий сравнивает монарха с Юпитером.

²²³ «Любовь к родителям... предметом любви». — Нам кажется, что правы те комментаторы, которые считают, что (природа) здесь означает естественное чувство, т. е. любовь к родителям. Офелия посылает самое себя следом за любимым отцом. Речь Лаэрта эвфунстична.

²²⁴ «Жужжание прялки к этой песне». — Некоторые комментаторы считают, что слово wheel означает здесь не «колесо» (прялки), а «припев»: «Как хорошо подходит припев к этой песне». Припев в самом деле грустный: слово down — вниз, лежа — намекает на смерть.

²²⁵ «Вот розмарин». — В словах Офелии каждый цветок и каждая из трав является эмблемой: розмарин — воспоминания, верности; анютины глазки — размышления, задумчивости; укроп — лести; водосбор — измены в любви; маргаритка — ветренности, легкомыслия; фиалка — верной любви.

²²⁶ «Каждый носит ее по-своему». — Повидимому, здесь игра слов: rue — рута и rue — раскаяние, сожаление, печаль.

²²⁷ «Входят матросы» (кв.) — «Входит матрос» (фол.).

²²⁸ «Так сделал ты» — т. е. «ты так убил Полония, как я сейчас убиваю тебя».

²²⁹ «Под луной». — По распространенному в ту эпоху поверью,

травы, которые были собраны в полночь при лунном свете, обладали особенными целебными свойствами.

²³⁰ «*Два комика-простака*» — см. прим. 170. Как в кв., так и в фол. здесь в ремарке мы находим слово *clown*, означающее в плане актерского амплуа комика-простака, в плане личной характеристики — увальня, простофилю, и, наконец, в смысле определения социальной характеристики — «мужика», деревенщину.

²³¹ «*Se offendendo*» (лат.) — «нападая на себя», вместо «*Se defendendo*» — «защищая себя».

²³² «*Был герб*». — Тут непереводимые каламбуры на слове *arms*, имеющем значения «герб» и «руки».

²³³ «*Сходи к Иохану*». — Шекспир, повидимому, хотел в шутку передать датское произношение имени Джон. Вблизи театра «Глобус» находился кабачок некоего «глухого Джона».

²³⁴ «*Ох! — мне казалось*». — Делиус полагает, что эти «охи» передают кряхтение могильщика, копающего землю:

²³⁵ «*Ты находишься в ней*». — Тут каламбуры на слове *lie* — «находиться» и «лгать, врать».

²³⁶ «*В комнату знатной дамы*» (фол.) — «К столу знатной дамы» (кв.).

²³⁷ «*Кладет череп*». — Эта ремарка является позднейшей вставкой.

²³⁸ «*Входит священник...*» и т. д. — Даем ремарку по кв. и фол.

²³⁹ «*Сокращенными обрядами*». — Буквально: «искалеченными обрядами».

²⁴⁰ «*Верховный приказ*» — т. е. приказ короля.

²⁴¹ «*Кремнями, камешками*». — Самоубийц бросали в яму без гроба, лицом вниз, и забрасывали камнями. Это называлось «ослиным погребением».

²⁴² «*Гамлет, король Дании*». — «Гамлет датчанин». Но уже в самом начале подлинника слово «датчанин» встречается в значении «король Дании», как и «норвежец» — в значении «король Норвегии».

²⁴³ «*Прыгает в могилу*». — Эта ремарка восходит еще к изд. 1603 г.

²⁴⁴ «*Будешь пить уксус, съешь крокодила?*» — Гамлет издевается под аффектацией чувств. Влюбленные щеголи пили уксус, чтобы быть бледными, или, чтобы доказать свою любовь, приносили обет съесть чучело одного из тех крокодилов, которыми были украшены окна аптекарских лавок.

²⁴⁵ «*Что бы ни делал сам Геркулес... дождется своего дня*» — т. е. есть вещи, в которых и Геркулес бессилен. Во фразе Гамлета объединено несколько поговорок.

²⁴⁶ «*Живой памятник*». — Клавдий намекает на готовящееся убийство Гамлета: намек, понятный одному Лаэрту.

²⁴⁷ «*Разучиться писать красиво*». — Кажется, никто еще не по-

ставил этих слов в связь с чрезвычайно некрасивым почерком самого Шекспира.

²⁴⁸ *«Верную услугу»*. — Буквально: «услугу йомена». Йомены (вольные крестьяне-землевладельцы) составляли самую надежную часть пехоты в английском войске.

²⁴⁹ *«Тяжеловесные сравнения»*. — Каламбур на словах *ass* (как, поскольку) и *ass* (осел). Второй смысл — «тяжело нагруженные ослы». Гамлет издевается над глупостью стиля, полного напыщенными, тяжеловесными сравнениями.

²⁵⁰ *«Их занятие»* — т. е. шпионство.

²⁵¹ *«Речного комара»*. — Маленькое и юркое насекомое с пестрыми крыльями.

²⁵² *«Королевский стол»*. — Издевательство над «выскачками» из нового дворянства, которые приобретали обширные земли, многочисленные стада овец и которых приглашали, наряду с родовой аристократией, к королевскому столу.

²⁵³ *«Мне так, честное слово, удобнее»*. — Гамлет, повидимому, старается надеть шляпу Озрика ему на голову.

²⁵⁴ *«Арифметику памяти»*. — Гамлет пародирует эвфуистический стиль Озрика.

²⁵⁵ *«Не в мою пользу»*. — Гамлет глухо намекает на тайну смерти своего отца («говорило бы не в мою пользу, если бы я проболтался вам»).

²⁵⁶ *«Носили ...пушку»*. — Тут каламбур на слове *carriage* — «держало» и «лафет» (мы перевели «упряжь»).

²⁵⁷ *«Французский заклад против датского»*. — Французские дворяне особенно гордились красивым оружием, английские (которые здесь названы «датскими») — верховыми лошадьми.

²⁵⁸ *«Все это «заложено», как вы выражаетесь»*. — Тут, повидимому, дело в непередаваемой в переводе аффектации произношения, типичной для Озрика.

²⁵⁹ *«Этого джентльмена»* — т. е. Лаэрта.

²⁶⁰ *«Скорлупой на голове»*. — По существовавшему тогда поверью, птенец чибиса, только что вылупившись из яйца, уже мог бегать. Скорлупа — большая шляпа Озрика.

²⁶¹ *«Рапиры и латные рукавицы»*. — Не только при поединках на шпагах, но и при фехтовании на рапирах употреблялись латные рукавицы (со стальными пластинками), которые надевались на левую руку. Каждый из противников, сражаясь (или фехтуя) правой рукой, левою старался, при случае, вырвать оружие из рук другого.

²⁶² Даем комбинированную ремарку по кв. и фол.

²⁶³ *«Я буду фольгой»*. — Тут непереводаемая игра слова: *foil* — «рапира» и «фольга».

²⁶⁴ «Он тучен». — Довер Вильсон толкует «He's fat» — «Он вспотел». Такое толкование представляется нам крайне искусственным. Тем более, что у Шекспира в других местах нигде и ни разу слово fat не встречается в значении «потный».

²⁶⁵ «Они вырывают друг у друга рапиры» — ремарка по изд. 1603 г. См. прим. 262. •

²⁶⁶ «Здесь твоя жемчужина?» — В кубке не оказалось жемчужины: король вместо нее бросил в кубок яд.

²⁶⁷ «Чей голос» — т. е. голос Гамлета за избрание королем Фортинбраса.

²⁶⁸ «Пушечный залп». — К этой ремарке фол. Кэпель в XVIII веке прибавил от себя: «Траурный марш».

В. Шекспир

ОТЕЛЛО, ВЕНЕЦИАНСКИЙ МАВР

*Подстрочный комментированный перевод
с английского*

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛІЦА¹

Дож Венеции.

Брабанцио — сенатор.

Другие сенаторы.

Грациано — брат Брабанцио.

Лодовико — родственник Брабанцио.

Отелло — благородный мавр², на службе у Венецианской республики.

Кассио — его лейтенант (заместитель)³.

Яго — его знаменосец⁴.

Родриго — одураченный господин⁵.

Монтано — предшественник Отелло по управлению Кипром.

Простофиля⁶ — слуга Отелло.

Дездемона⁷ — дочь Брабанцио и жена Отелло.

Эмилия — жена Яго.

Бьянка — куртизанка⁸.

Матрос, гонец, герольд, офицеры, господа, музыканты и слуги.

Место действия — первый акт в Венеции, остальные акты — в порту на Кипре.

АКТ I

СЦЕНА 1

Венеция, Улица. Входят Родриго и Яго.

Родриго. Вздор! Что ни говори, не поверю. Я очень обижен тем, что ты, Яго, который располагал моим кошельком, как своей собственностью⁹, знал об этом*.

Яго. Черт поberi! Да ведь вы слушать не хотите. Если мне снилось такое дело, можете гнушаться мной.

Родриго. Ты говорил мне, что ненавидишь его.

Яго. Презирайте меня, если это не так. Трое знатных вельмож Венеции били ему челом и лично просили, чтобы он сделал меня своим лейтенантом. Клянусь честностью человека, я себе знаю цену, я достоин не меньшего места. Но он, влюбленный в свою гордость и раз принятые решения, дает им уклончивый ответ в напыщенной речи, до ужаса напичканной военной терминологией, и в заключение отказывает моим ходатаям. «Дело в том,— говорит он,— что я уже выбрал себе лейтенанта». А кто же это такой? Конечно, великий арифметик, некий Микаэль Кассио, флорентинец, до чертиков влюбленный в одну смазливую бабенку¹⁰, который никогда не вел эскадрона в бой и понимает в военной тактике не больше пряжи, за исключением книжной теории, в которой болтливые сенаторы¹¹ могут отстаивать свои предложения с таким мастерством, как и он. Болтовня без практики — вот и все его военные достоинства. Но выбор, сударь, гал

* То есть о том, что Дездемона собирается бежать к Отелло (Прим. перев.)

на него. А я, кто на глазах мавра показал себя и на Родосе, и на Кипре, и в других землях, христианских и языческих, обойден и лишен попутного ветра¹² этой бухгалтерской книгой, этим счетоводом. Он, в добрый час, его лейтенант, а я — прости господи! — знаменосец его маврства¹³.

Родриго. Клянусь небом, я бы охотнее был его палачом.

Яго. Что ж, тут ничего не поделаешь. Это проклятие службы. Продвижение по службе происходит благодаря рекомендательным письмам и личным симпатиям, а не по старшинству, как в былое время, когда второй наследовал первому. Теперь судите сами, обязан ли я, по справедливости, любить мавра.

Родриго. В таком случае я бы не стал ему служить.

Яго. О, не беспокойтесь. Я служу ему, чтобы извлечь личную выгоду. Не всем быть господами, не всем и господам иметь верных слуг. Заметьте: есть много услужливых, преклоняющих колена дураков, которые, влюбившись в собственное подобострастное рабство, тратят жизни, подобно ослам своих хозяев, за один только корм. Когда они состарятся, их выгоняют. Порог бы таких честных холуев! Есть и другие, которые, приняв облик и лицо честно исполняемого долга, в глубине сердца служат самим себе; угождая господам видимой услужливостью, они благоденствуют за их счет, а когда набьют себе карманы, воздают почет себе самим. В таких парнях есть толк. И я причисляю себя к ним. Ибо, сударь, — это так же верно, как то, что вы — Родриго, — будь я мавром, я не был бы Яго. Служа ему, я служу себе. Пусть будет мне небо свидетелем, что служу не из любви и долга, а делаю тут вид, преследуя свою личную цель. Ибо если мое наружное поведение выказывало бы на людях то, что действительно происходит в моем сердце и каким оно является, то вскоре я стал бы ходить с душой нараспашку и меня заклевал бы любой простак¹⁴; я не то, что я есть.

Родриго. Как везет этому толстогубому, что он одерживает такие победы.

Яго. Разбудите ее отца. Начните охоту за мавром, преследуйте его, отравите его блаженство, ославьте на весь город, возбудите гнев ее родственников. Пусть жи-

вет он в благодатном краю счастья — докучайте ему мелкими пакостями¹⁵. Пусть радость его — истинная радость, — досаждайте ему всевозможными неприятностями, чтобы радость его несколько поблекла.

Родриго. Вот дом ее отца. Я его громко позову.

Яго. Отлично. Будите его испуганным криком и ужасным воплем, подобным тем, которые слышатся, когда пожар благодаря ночному часу и недосмотру распространяется по многолюдному городу.

Родриго. Эй, Брабанцио! Синьор Брабанцио!

Яго. Проснитесь! Эй, Брабанцио! Воры! Воры! Смотрите за вашим домом, за дочерью, за денежными мешками! Воры! Воры!

Брабанцио появляется наверху в окне.

Брабанцио. Что это за ужасная тревога? Что случилось?

Родриго. Синьор, вся ли ваша семья дома?

Яго. Заперты ли двери?

Брабанцио. К чему эти вопросы?

Яго. Черт возьми, вас обокрали! Стыдно, надевайте халат. Сердце ваше разбито, половина души вашей потеряна. Вот сейчас, как раз в данную минуту, старый черный баран кроет вашу белую овечку. Спешите, спешите! Разбудите набатом храпящих граждан, иначе черт сделает вас дедушкой. Говорю вам, спешите!

Брабанцио. Что вы, с ума сошли?

Родриго. Почтеннейший синьор, вы узнали мой голос?

Брабанцио. Нет. Кто вы такой?

Родриго. Имя мое — Родриго.

Брабанцио. Для тебя нет у меня привета. Я запретил тебе шляться возле моих дверей. С честной прямо-той я тебе сказал, что дочь моя не для тебя. И вот, в безумии, за ужином до отвала наевшись и напившись опьяняющих напитков, в злонамеренной дерзости ты пришел сюда, чтобы нарушить мой покой.

Родриго. Синьор, синьор, синьор...

Брабанцио. Но будь уверен: мой нрав и мое положение — достаточная сила, чтобы заставить тебя горько раскаяться.

Родриго. Выслушайте, добрый синьор.

Брабанцио. Что ты мне говоришь о ворах? Мы в Венеции. Мой дом не хутор.

Родриго. Достопочтенный Брабанцио, я пришел к вам в простоте и чистоте душевной.

Яго. Черт возьми, синьор, вы один из тех, которые не станут служить богу, если их даже дьявол попросит. Мы пришли, чтобы оказать вам услугу; но так как вы думаете, что мы негодяи, вы допускаете, чтобы вашу дочь покрыл берберийский жеребец, чтобы ваши внуки ржали вам в ответ и чтобы вашими потомками были рысаки и иноходцы.

Брабанцио. Ты что за сквернословящий мерзавец?

Яго. Я человек, синьор, который пришел сказать вам, что ваша дочь и мавр сейчас представляют собой зверя о двух спинах.

Брабанцио. Ты негодяй!

Яго. А вы — сенатор.

Брабанцио. За это ты ответишь. Тебя, Родриго, я знаю¹⁶.

Родриго. Синьор, я готов за все ответить. Но позвольте спросить: если имеется ваше желание и мудрейшее согласие, — как я уже отчасти подозреваю, — на то, чтобы ваша прекрасная дочь отправилась в глухой час ночи, когда ни зги не видно, без всякой охраны¹⁷, кроме наемного гондольера, в грубые объятия похотливого мавра, — если все это вам известно и сделано с вашего согласия, в таком случае мы виноваты перед вами в нахальном и дерзком поведении. Но если вы об этом ничего не знаете, призываю мое воспитание в свидетели, что вы напрасно упрекаете нас. Не думайте, что, забыв всякое приличие, я стал бы смеяться над таким почтенным человеком. Дочь ваша, — если на то нет вашего согласия, — повторяю, преступно восстала против родительской воли, связав свой долг, красоту, ум, судьбу с бродячим, кочующим чужеземцем, который живет то здесь, то в любой другой стране. Убедитесь собственными глазами. Если она у себя в комнате или в вашем доме, обрушьте на меня правосудие республики за то, что я вас так обманул.

Брабанцио. Высекайте огонь! Эй, дайте мне свечу! Сзовите всех моих домочадцев! Это несчастье сходно с моим сном. Одна мысль о возможности этого угнетает меня. Огня, говорю вам, огня! *(Удаляется от окна.)*

Я г о. Прощайте! Я должен оставить вас. По моему положению неприлично, да и невыгодно выступить свидетелем против мавра, чего не миновать, если я останусь. Я знаю, что правительство, хотя оно, возможно, и сделает ему досадный для него выговор, не сможет, в интересах собственной безопасности, отстранить его от должности. Ведь он срочно отправляется в Кипр в связи с начавшейся войной. Дожд и сенат ни за какие сокровища не найдут другого человека такого масштаба ¹⁸, как он, чтобы руководить их делом. В силу этого, — хотя я и ненавижу его, как муки ада, — однако, исходя из необходимости настоящей жизни, я принужден выкинуть флаг в знак любви, но это только знак. Чтобы наверняка найти его, ведите погоню к «Стрельцу» ¹⁹. Я буду там вместе с ним. Итак, прощайте! (*Уходит.*)

Входят Бр аб а н ц и о ²⁰ и слуги с факелами.

Бр аб а н ц и о. Несчастье слишком верно: она бежала. И в грядущем для моей опозоренной жизни не осталось ничего, кроме горечи. Где ты видел ее, Родриго? О несчастная девочка! С мавром, говоришь ты? Кто захочет быть отцом? Как ты узнал, что то была она? О, мысль о ее обмане и в голову не могла прийти! Что она сказала вам? Достаньте еще свечей, разбудите всех моих родственников. Вы думаете, что они уже обвенчались?

Р о д р и г о. По правде говоря, думаю, что да.

Бр аб а н ц и о. О небо! Как она вышла из дому? О, измена собственной крови! Отцы, отныне не полагайтесь на душу ваших дочерей и не судите о них по внешнему поведению. Разве нет таких чар, посредством которых можно обольстить юность и девственность? Вам не приходилось, Родриго, читать об этом?

Р о д р и г о. Конечно, приходилось, синьор.

Бр аб а н ц и о. Позовите моего брата. О, лучше бы она досталась вам! Одни идите в одну сторону, другие — в другую. Вам известно, где мы можем схватить ее и мавра?

Р о д р и г о. Думаю, что смогу накрыть его, если вы изволите дать мне сильную стражу и сами пойдете со мной.

Б р а б а н ц и о. Прошу вас, ведите погоню. Я буду заходить в каждый дом. В большинстве домов я могу приказывать. Достаньте оружия, эй! Созовите людей из ночных дозоров. Вперед, добрый Родриго! Я отплачу вам за ваши старания. (*Уходит.*)

СЦЕНА 2

Там же. Другая улица.
Входят Отелло, Яго и слуги с факелами.

Я г о. Хотя по ремеслу я и убивал людей, но я считаю противным совести совершить обдуманное убийство. Мне не хватает порочности, чтобы иной раз она мне сослужила службу. Раз девять или десять мне хотелось пырнуть его под ребро.

О т е л л о. Хорошо, что этого не случилось.

Я г о. Но он так кичился и говорил о вашей чести такие гнусные и дерзкие слова, что мне, многогрешному²¹, стоило большого труда пощадить его. Но, прошу вас, скажите, вы крепко связали себя браком? Не забывайте, что сиятельный сенатор весьма любим и голос его вдвое могущественней голоса дожа. Он разведет вас. Или будет вас притеснять и делать вам неприятности, насколько у него будет силы повернуть закон, куда он захочет.

О т е л л о. Пусть даст волю своей злобе. Услуги, которые я оказал синьории, перекричат его жалобы. Еще все должны узнать, — о чем я оповещу, когда увижу, что похвальба послужит к чести, — что я получил жизнь и бытие от людей царского рода и что я достоин той гордой удачи²², которой достиг. Ибо знай, Яго, не люби я милой Дездемоны, я не стеснил бы своей бездомной вольной жизни за все сокровища моря. Но посмотри: что за огни приближаются сюда?

Я г о. Это поднявшийся с постели ее отец и его друзья. Вам бы лучше войти в дом.

О т е л л о. Я не намерен скрываться. Пусть найдут меня. Мои достоинства, звание, моя безупречная совесть вполне оправдают меня. Это они?

Я г о. Клянусь Янусом²³, кажется — нет.

Входят Кассио и несколько офицеров с факелами.

О т е л л о. Это офицеры из свиты дожа и мой лейтенант. Доброй вам ночи, друзья! Что нового?

К а с с и о. Дождь приветствует вас, генерал. Он требует, чтобы вы поспешили срочно явиться к нему.

О т е л л о. Не знаете, для чего?

К а с с и о. Насколько могу догадаться, какие-то вести с Кипра. Дело довольно горячее. Этой ночью с галер прибыло подряд двенадцать вестников один за другим. Многие из сенаторов поднялись с постели и собрались у дождя. Вас ожидали с горячим нетерпением. Дома вас не застали. Тогда сенат послал три отряда в разные места города, чтобы разыскать вас.

О т е л л о. Хорошо, что вы нашли меня. Я только скажу несколько слов в этом доме и пойду с вами. (*Уходит* ²⁴.)

К а с с и о. Что он здесь делает?

Я г о. Этой ночью он, честное слово, взял на abordаж сухопутную галеру ²⁵. Если добычу признают законной ²⁶, счастье его составлено навсегда.

К а с с и о. Я не понимаю.

Я г о. Он женился.

К а с с и о. На ком?

Входит О т е л л о.

Я г о. Черт возьми, да на... ²⁷ Ну что ж, начальник, пойдемте?

О т е л л о. Идем.

К а с с и о. А вот другой отряд, который вас разыскивает.

Я г о. Это Брабанцио. Генерал, берегитесь! Он с недобрым умыслом.

Входят Брабанцио, Родриго и вооруженные дозорные с факелами.

О т е л л о. Эй, стойте.

Родриго. Синьор, это мавр.

Брабанцио. Хватайте вора!

С обеих сторон обнажают оружие.

Я г о. Вы, Родриго! Я к вашим услугам, синьор ²⁸.

О т е л л о. Вложите ваши светлые мечи в ножны, не то они поржавеют от росы. Добрый синьор, вы годами внушите больше повиновения, чем оружием.

Брабанцио. О гнусный вор, куда ты спрятал дочь мою? Проклятый, ты околдовал ее! Сошлюсь на здравый смысл: не будь она опутана цепями колдовства, возможно ли, чтобы такая нежная, прекрасная и счастливая

девушка, настолько отрицательно относившаяся к мысли о браке, что избегала богатых кудрявых баловней своей страны, возможно ли, чтобы она, на всеобщее посмеяние, бежала из-под отцовской опеки на черную, как сажа, грудь такого существа, как ты, способного внушить страх, а не дать наслаждение! Суди меня весь мир, если не ясно, что ты околдовал ее гнусными чарами, развратил ее хрупкую юность расслабляющими зельями или снадобьями. Я добьюсь, чтобы это было расследовано. Это возможно и правдоподобно. Я поэтому задерживаю и арестую тебя, всесветного развратителя, прибегающего к запрещенным и незаконным средствам. Схватите его! Если он будет сопротивляться, смирить под страхом смерти.

О т е л л о. Сдержите руки, вы, сочувствующие мне, и остальные. Если бы репликой мне тут было сражаться, я бы знал это без суфлера. Куда хотите, чтобы я пошел, чтобы ответить на ваше обвинение?

Б р а б а н ц и о. В тюрьму, пока не пройдет положенного по закону времени и не соберется судебное заседание, которое призовет тебя к ответу.

О т е л л о. Что, если я повинуюсь? Как в таком случае исполнить желание дожа, посланные которого стоят здесь рядом со мной и зовут меня к нему по срочному государственному делу?

1-й о ф и ц е р. Это правда, достойнейший синьор. Дож в совете, и я уверен, что и за вами, благородный синьор, посылали.

Б р а б а н ц и о. Как! Дож в совете! В такое время ночи! Ведите его. Мое дело не пустое: сам дож и любой из моих братьев-сенаторов не могут не почувствовать нанесенной мне обиды, как своей собственной. Ибо, если давать свободный пропуск таким поступкам, руководителями нашего государства станут рабы и язычники.

С Ц Е Н А 3

Там же. Зал совета.

Дож и сенаторы сидят за столом, на котором горят свечи²⁹.
Офицеры из свиты дожа.

Дож. Нет в этих новостях согласия, которое придавало бы им достоверность.

1-й сенатор. В самом деле, они разноречивы. Мне пишут о ста семи галерах.

Дож. А мне — о ста сорока.

2-й сенатор. А мне — о двухстах. Но хотя письма точно и не сходятся в числе, — в тех случаях, когда сообщают по догадкам, часто бывают расхождения, — однако все письма подтверждают, что это турецкий флот и он движется к Кипру.

Дож. Конечно, все это вполне возможно. Ошибки в числах не успокаивают меня, наоборот — главное содержание донесений я считаю правдой и потому страшусь.

Матрос (за сценой). Эй, там! Эй! Эй!..

1-й офицер. Гонец с галер³⁰.

Входит матрос.

Дож. Ну что, как дела?

Матрос. Турецкий флот направляется к Родосу. Так приказано мне донести сенату синьором Анджело.

Дож. Что скажете об этой перемене?

1-й сенатор. Это невозможно и противно уму. Это — демонстрация, чтобы отвести нам глаза. Не следует забывать о том, как важен для турок Кипр. Кроме того, не будем терять из виду, что, насколько Кипр для турок важнее Родоса, настолько же легче взять его, ибо у Кипра нет тех военных укреплений и оборонных средств, какими обладает Родос. Нам следует принять все это во внимание. Мы не должны считать турок настолько безыскусными, чтобы они оставили напоследок то, что интересует их в первую очередь, и пренебрегли легкой и сулящей выгоды попыткой, пустившись в опасное и неприбыльное предприятие.

Дож. Нет, конечно, они плывут не к Родосу.

1-й офицер. Вот новые вести.

Входит гонец.

Гонец. Почтенные и благородные синьоры! Оттоманы, плывшие к Родосу прямым курсом, соединились там с вспомогательным флотом.

1-й сенатор. Я так и предполагал. Как велик этот вспомогательный флот?

Гонец. В тридцать кораблей. Теперь турки повернули обратно и, не скрывая своих намерений, плывут к Кипру. Синьор Монтано, ваш верный и доблестный слуга, изъявляя готовность исполнить свой долг, сообщает вам об этом и просит вас верить этому сообщению.

Дож. Итак, теперь несомненно, что они плывут к Кипру. В городе ли Марк Лучикос? ³¹

1-й сенатор. Он уехал во Флоренцию.

Дож. Напишите ему от нашего имени. Срочно пошлите ему депешу с курьером.

1-й сенатор. Вот Брабанцио и доблестный мавр.

Входит Брабанцио, Отелло, Яго, Родриго и офицеры.

Дож. Доблестный Отелло, мы должны немедленно употребить вас в дело против всеобщих врагов — оттоманов. (*К Брабанцио.*) Я не заметил вас. Здравствуйте, благородный синьор! Этой ночью нам не хватало вашего совета и вашей помощи.

Брабанцио. А мне — вашей. Простите меня, ваша светлость: не сан мой, не то, что я слышал о государственных делах, заставило меня подняться с постели; общая забота не волнует меня, ибо личное горе разливается таким бурным и всесокрушающим потоком, что оно поглощает все другие печали и все же остается тем же горем.

Дож. Как? Что случилось?

Брабанцио. Моя дочь! О моя дочь!

Дож и сенаторы. Скончалась?

Брабанцио. Да, для меня. Она обманута, похищена у меня, испорчена колдовством и купленными у шарлатанов зельями. Ибо, если природа не имеет врожденного изъяна, если она не слепа и не хрома рассудком, она не может так нелепо заблуждаться без колдовства.

Дож. Кто бы ни был тот, который этим гнусным способом похитил вашу дочь у нее самой и у вас, вы сами прочтете кровавую книгу закона и сами дадите истолкование его горькой букве, хотя бы наш собственный сын был обвинен вами.

Брабанцио. Покорно благодарю, ваша светлость. Вот он, этот человек: это мавр, которого, кажется, особым приказом вы вызвали сюда по государственному делу.

Все присутствующие ³². Мы весьма сожалеем об этом.

Дож (*к Отелло*). Что со своей стороны можете вы сказать?

Брабанцио. Ничего, кроме того, что это так.

Отелло. Могущественные, важные и уважаемые

синьоры, благородные и испытанные добрые хозяева мои. То, что я увел дочь этого старика, — правда; правда и то, что я женился на ней. Этим ограничивается мой проступок. Груб я в речах. Не одарен я мягкой речью мирной жизни. Ибо с тех пор, как эти мои руки имели силу семилетнего возраста, вплоть до последних проведенных в праздности девяти лун эти руки проявляли главную свою деятельность в лагерном поле. Мало могу сказать я об этом великом мире, кроме того, что относится к подвигам, военным стычкам и сражениям. И поэтому, говоря в свою защиту, я мало смогу представить дело в выгодном для себя свете. Но если вы милостиво выслушаете меня, я передам вам прямо, без прикрас весь ход моей любви; я расскажу вам, какими зельями, какими чарами и заклинаниями, каким могучим колдовством — ибо я обвинен в применении этих средств — я завоевал его дочь.

Б р а б а н ц и о. Девушка, такая робкая, столь тихая и спокойная, что собственные душевные порывы заставляли ее краснеть от стыда, — и чтоб она, наперекор природе, возрасту, отечеству, молве, наперекор всему, влюбилась в то, на что боялась смотреть. Лишь больной и несовершенный разум может утверждать, что совершенство может до такой степени заблуждаться наперекор всем законам природы. Разум вынужден здесь искать лукавых козней ада, чтобы найти объяснение. Я поэтому снова утверждаю, что он действовал на нее снадобьями, воспаляющими кровь, или напитком, заговоренным с этой же целью.

Д о ж. Утверждать — это еще не значит доказать, не имея более исчерпывающих и явных улик, чем эти поверхностные малостоящие предположения и общие места, которые здесь выдвинуты против него.

1-й сенатор. Скажите, Отелло, покорили ли вы и отравили чувства этой юной девушки тайными и насильственными средствами, или произошло это путем мольбы и той прекрасной беседы, которую душа дарит душе?

О т е л л о. Прошу вас, пошлите за синьорой к «Стрельцу», и пусть она в присутствии отца все обо мне расскажет. Если из слов ее я окажусь бесчестным, не только отнимите у меня доверие и ту должность, которую я от вас получил, но пусть ваш приговор падет на самую жизнь мою.

До ж. Приведите сюда Дездемону.

Отелло. Яго, проводи их; ты знаешь, где она.

Яго и офицеры уходят ³³.

Пока она придет, с той же правдивостью, с какой исповедуюсь я небу в моих греховных страстях, я изложу строгому собранию, как я обрел любовь этой прекрасной синьоры, а она — мою.

До ж. Расскажите об этом, Отелло.

Отелло. Ее отец любил меня, часто приглашал к себе, постоянно расспрашивал про повесть моей жизни: как жил я из года в год, о битвах и осадах, превратностях судьбы, которые я пережил. Я пробегал все это, начиная от детских дней до того мгновения, когда он просил меня рассказать об этом. Я говорил о злосчастных неудачах, о волнующих случаях на море и на поле боя, как в проломе стен ускользал я от смерти, бывшей от меня на волосок; о том, как я был взят в плен наглым врагом и продан в рабство; о том, как снова получил свободу, и о том, как поступал я во время моих странствий. Я говорил об огромных пещерах, бесплодных пустынях, бесформенных нагромождениях скал, утесах и горах, касающихся вершинами небес, — обо всем этом рассказывал я; также о каннибалах, которые едят друг друга, антропофагах; и о людях, чьи головы растут ниже плеч ³⁴. Дездемона была расположена внимательно слушать мои рассказы. Но домашние дела постоянно отзывали ее. Она поспешно старалась их закончить, снова возвращалась и жадным ухом пожирала мой рассказ. Заметив это, я выбрал благоприятный час и нашел способ извлечь у нее просьбу от чистого сердца, чтобы я подробно рассказал о моих странствиях, о которых она слышала урывками и не сосредоточившись. Я согласился. И часто вызывал у нее слезы, когда я говорил о бедственных ударах, которые претерпел в юности. Когда я закончил свой рассказ, она меня наградила за труд целым миром вздохов ³⁵; она клялась, что, ей-богу, это удивительно, поразительно; это жалостно, невыразимо жалостно! Она желала бы и не слышать про это, но и желала бы, чтобы небо создало ее таким мужчиной ³⁶. Она благодарила меня. И просила меня, если есть у меня друг, который любит ее, научить его рассказывать мою повесть, и это заставит ее согласиться выйти за него

замуж. Услыхав этот намек, я сказал, что она полюбила меня³⁷ за те бедствия, которые я пережил, а я ее — за сострадание к ним. Это единственное колдовство, к которому я прибег. Вот идет синьора. Пусть она засвидетельствует мои слова.

Входят Дездемона, Яго и офицеры.

До ж. Думаю, и мою дочь покорил бы этот рассказ. Добрый Брабанцио, примиритесь с тем, чего уж не поправишь. Люди предпочитают сражаться хотя бы сломанным оружием, чем голыми руками³⁸.

Брабанцио. Прошу вас, выслушайте ее: если она признается, что сама наполовину способствовала их сближению, да падет гибель на голову мою, когда я стану укорять этого человека. Подойдите сюда, сударыня. Усматриваете вы в этом благородном собрании того, кому обязаны вы наибольшим повиновением?

Дездемона. Мой благородный отец, я усматриваю здесь, что долг мой раздвоен: вам обязана я жизнью и воспитанием. Жизнь и воспитание учат меня, как почитать вас. Вы — господин моего долга, и, насколько мне велит долг, я — ваша дочь. Но вот мой муж. И я утверждаю, что тот долг, который в отношении вас исполняла моя мать, предпочитая вас своему отцу, я вправе исполнить в отношении мавра, моего господина.

Брабанцио. Бог с тобой! Я все сказал. Прошу вас, ваша светлость, обратимся к государственным делам. Лучше бы я имел приемную дочь, чем родную. Подойди сюда, мавр. От всей души отдаю тебе то, что, если бы ты этим уже не владел, от всей души схоронил бы от тебя. (*К Дездемоне.*) Благодаря вам, сокровище мое, я душевно рад, что у меня нет других детей. Твой побег научил бы меня быть тираном, и я надел бы на них колодки. Я все сказал.

До ж. Разрешите мне выступить от вашего имени и высказать афоризм³⁹, который сможет послужить любящим ступенькой к достижению вашего расположения. Когда нет средств исправить случившееся и когда убеждаешься в худшем, тогда исчезает скорбь, которая еще недавно питалась надеждой. Оплакивать минувшее несчастье — вернейшее средство накликать новое. Нельзя спасти то, что отнимает судьба, но терпение превращает обиду, нанесенную судьбой, в шутку. Обворованный,

если он улыбается, тем самым крадет кое-что у вора; предающийся же бесполезной скорби обворовывает самого себя.

Брабанцио. Так пусть же турки отнимут у нас Кипр: ведь мы его не потеряем, если будем улыбаться. Тому легко выслушивать такие афоризмы, кто ничего не переживает, а только слушает щедрые утешения. Но тому, кто, чтобы расплатиться со своей скорбью, должен брать взаймы у нищего терпения, приходится переносить вдвойне: и афоризмы и собственное горе. Такие афоризмы двусмысленны, так как в одинаковой степени способны и подсластить горе и растравить раны. Но слова — только слова. Я еще не слыхал, чтобы раненое сердце можно было излечить словами. Покорнейше прошу вас обратиться к государственным делам ⁴⁰.

Дож. Турки, закончив мощную подготовку, плывут к Кипру. Отелло, вам лучше, чем кому-либо, известна обороноспособность этого острова. И хотя у нас там есть наместник признанных достоинств, однако общее мнение, этот верховный властелин успеха, считает вас более надежным. Вы должны поэтому согласиться омрачить блеск вашей удачи более суровым и шумным предприятием.

Отелло. Почтенные сенаторы, тиран-привычка превратила для меня ложе войны, сделанное из кремня и стали, в трижды взбитую пуховую постель. Сознаюсь, что я нахожу в тяжелых испытаниях естественную и живую радость. Я готов принять участие в настоящей войне против оттоманов. Поэтому, покорно склоняясь перед вашим собранием, я прошу вас должным образом устроить мою жену, предоставив ей жилище и содержание, удобства и прислугу соответственно ее воспитанию.

Дож. Если вы не возражаете, она может жить у отца.

Брабанцио. Я не согласен.

Отелло. Ни я.

Дездемона. Ни я. Я не хочу находиться там, чтобы, постоянно попадаясь отцу на глаза, возбуждать его нетерпеливые мысли. Светлейший дож, склоните благосклонный слух к моей искренней речи, и пусть ваш голос окажет поддержку моей простоте.

Дож. Чего хотите вы, Дездемона?

Дездемона. О том, что я полюбила мавра, чтобы жить с ним, открытое нарушение мной отцовской воли и

презрение к житейским выгодам ⁴¹ пусть трубят на весь мир. Сердце мое покорено достоинствами ⁴² моего господина ⁴³. Я увидала лицо Отелло в его душе. Его чести и его воинской доблести посвятила я душу и судьбу мою. Итак, дорогие синьоры, если я останусь здесь мирным мотыльком, а он отправится на войну, я лишусь того, за что люблю его, и в его отсутствие переживу тяжелое время. Позвольте мне ехать с ним.

Отелло. Подайте голоса, сенаторы. Прошу вас — пусть воля ее найдет свободный путь. Да будет мне свидетелем небо, не потому прошу об этом, чтобы удовлетворить свою чувственность, утолить жар — ведь чувства юности уже угасли во мне — и доставить себе личное наслаждение, но чтобы дать щедрую свободу ее душе. И да сохранит вас небо от мысли, чтобы я стал пренебрегать вашим важным и великим делом потому, что она будет вместе со мной. Нет, если легкие игры крылатого Купидона затемнят сладостной беспечностью мои умственные способности и умение нести службу, если развлечения повредят возложенному на меня делу, пусть хозяйки обратят мой шлем в кухонный котелок и пусть моя слава подвергнется недостойным и постыдным неудачам.

До ж. Пусть будет так, как вы решите меж собой — оставаться ли ей, или ехать. Дело требует поспешности, и нужно действовать быстро.

1-й сенатор. Вам нужно ехать сегодня в ночь ⁴⁴.

Отелло. Готов от всей души.

До ж. В девять утра мы снова здесь соберемся. Отелло, оставьте кого-нибудь из ваших офицеров, он отвезет вам наши поручения, а также такой приказ о вашем назначении, который внушит к вам должное уважение.

Отелло. С разрешения вашей светлости я оставляю своего знаменосца. Он человек верный и честный. Ему поручаю я привезти жену мою, а также все то, что ваша светлость найдет нужным переслать ко мне.

До ж. Пусть будет так. Всем доброй ночи! (*К Брабанцио.*) Благородный синьор, если душевные качества равноценны чарующей красоте, ваш зять гораздо более светел, чем черен.

1-й сенатор. Прощайте, храбрый мавр! Будьте ласковым к Дездемоне.

Брабанцио. Смотри за ней, мавр, если есть у тебя глаза, чтобы видеть. Она обманула своего отца, может обмануть и тебя.

Дож, сенаторы, офицеры и другие уходят.

Отелло. Жизнью ручаюсь за ее верность. Честный Яго, тебе оставляю я мою Дездемону; прошу тебя, пусть жена твоя находится при ней. Приезжай с ними, когда представится наиболее благоприятный случай... Пойдем, Дездемона. Только час могу я провести с тобой и посвятить его любви, делам и нужным распоряжениям. Мы должны повиноваться требованиям времени.

Отелло и Дездемона уходят.

Родриго. Яго...

Яго. Что скажешь, благородная душа?

Родриго. Как ты думаешь, что я собираюсь сделать?

Яго. Лечь в постель и заснуть.

Родриго. Я немедленно утоплюсь.

Яго. Если ты это сделаешь, я тебя разлюблю. К чему это, глупая голова?

Родриго. Глупо жить, когда жизнь — страдание. Нам предписано умереть, если смерть — наш врач.

Яго. О гнусная чепуха! Я гляжу на белый свет четыре семилетия. И с тех пор как я научился различать выгоду от убытка, я еще не нашел человека, умеющего любить себя. Прежде чем решить утопиться из-за любви к проститутке⁴⁵, я обменялся бы своей человеческой природой с павианом.

Родриго. Что же мне делать? Признаюсь, мне самому стыдно, что я так влюблен. Но мне не дано исправить это⁴⁶.

Яго. Не дано... Ерунда! Быть тем или другим зависит от нас самих. Наше дело — сад, а садовник в нем — наша воля. Захотим ли мы засеять этот сад крапивой или салатом, растить в нем иссоп или полоть в нем тмин; иметь в нем один сорт трав или несколько разных; сделать его бесплодным благодаря запущенности или заботливо его обрабатывать, — сила и власть изменить все это зависит от нашей воли. Если бы у весов нашей жизни⁴⁷ не было чаши рассудка для уравновешивания чаши чувственности, наши страсти и низость

нашей природы довели бы нас до самых нелепых последствий. Но у нас есть рассудок, чтобы охлаждать наши неистовые порывы, побуждения плоти и необузданную похоть; поэтому я считаю то, что вы называете любовью, всего лишь побегом или ростком ⁴⁸.

Родриго. Этого не может быть.

Яго. Просто похотливая страсть и потворство воли. Полно, будь мужчиной. Утопиться! Топи кошек и слепых щенят. Я объявил себя твоим другом и признаюсь, что привязан к твоим достоинствам канатами прочной крепости. Я еще никогда не мог быть тебе настолько полезным, как теперь. Насыпь денег в кошелек. Отправляйся на войну, измени свое лицо поддельной бородой. Говорю тебе, насыпь денег в кошелек. Невозможно, чтобы любовь Дездемоны к мавру продолжалась долго, — насыпь денег в кошелек, — невозможно, чтобы и он долго любил ее. Начало любви было бурным, и ты увидишь столь же бурный разрыв, насыпь только денег в кошелек. Эти мавры изменчивы в своих желаниях, — набей кошелек деньгами. Пища, которая для него теперь вкусна, как саранча ⁴⁹, скоро будет для него горька, как колоквинт ⁵⁰. И она должна по молодости измениться. Когда она пресытится его телом, она увидит, как ошиблась в выборе. Ей нужна будет перемена, непременно будет нужна. Поэтому насыпь денег в кошелек. Если ты непременно хочешь погубить свою душу, выбери для этого более приятный способ, чем утопиться. Собери денег, сколько можешь. Если лицемерная святость и пустые клятвы бродячего варвара и сверхлукавой венецианки не переселят моей смысленности и стараний целого ада, ты насладишься ею. Поэтому достань денег. К черту топиться! Это совершенно не к месту. Скорее уж старайся, чтобы тебя повесили после того, как ты удовлетворишь свое желание, чем утопиться, не обладая ею.

Родриго. Ты будешь мне помогать, если я буду надеяться на успех?

Яго. Положись на меня. Ступай достань денег. Я часто говорил тебе и повторяю снова: я ненавижу мавра. Это крепко сидит в моем сердце. И у тебя имеется не меньше оснований. Давай объединимся в нашей мести. Если тебе удастся наставить ему рога, ты доставишь себе удовольствие, мне — развлечение. Во чреве времени скрыто много событий, которые явятся на свет.

Марш! Ступай! Доставай денег. Мы еще завтра поговорим об этом. Прощай!

Родриго. Где мы встретимся утром?

Яго. У меня.

Родриго. Я приду к тебе пораньше.

Яго. Ступайте. Будьте здоровы. Слышите, Родриго?

Родриго. Что такое?

Яго. О том, чтобы утопиться, больше ни слова. Слышите?

Родриго. Я теперь — другой человек. Пойду и продам все свои земли. (*Уходит.*)

Яго. Так-то всегда делаю я одураченного мною глупца кошельком моим. Ибо это было бы осквернением лично приобретенного мною опыта, если бы я стал тратить время с такой вороной не ради потехи и выгоды. Я ненавижу мавра. И многие полагают, что он исполнял мою службу в моей постели. Я не знаю, правда ли это. Но я из одного лишь подозрения в подобного рода делах поступлю, как если бы был убежден в самом факте. Он хорошо относится ко мне. Тем легче поддается он моему намерению. Кассио красив собою. Подумаем, как поступить. Занять должность Кассио и дать торжествовать моей воле в двойной подлости... Но как, как?.. Подумаем... Через некоторое время начать отравлять слух Отелло словами о том, что Кассио слишком короток с его женой. У него такая внешность и такое приятное обхождение, что его можно заподозрить. Он создан, чтобы толкать женщин на измену. Мавр — по природе человек свободной и открытой души⁵¹. Он считает честными тех людей, которые такими только кажутся, и позволит так же покорно провести себя за нос, как осел... Найдено! Зачатие свершилось. Ад и ночь произведут на свет это чудовищное порождение. (*Уходит.*)

АКТ II

СЦЕНА I

Кипр⁵². Входят Монтано и два офицера.

Монтано. Не видно ли чего на море с мыса?

1-й офицер. Ничего. Волны вздымаются высоко. Между небом и водой я не могу различить ни одного паруса.

Монтано. Громко поговорил ветер и на суше. Еще никогда не потрясал наши укрепления такой шторм. Если он так же буйствовал и на море, разве смогут выдержать дубовые ребра, когда на них рушатся водяные горы? Что в результате этого услышим мы?

2-й офицер. Что турецкий флот рассеян. Ведь только стань на пенящийся берег, кажется, что разгневанная волна бьет в облака; кажется, что потрясаемый ветром вал с высокой и чудовищной гривой обдаёт водой горящую Большую Медведицу и гасит стражей вечно неподвижного полюса⁵³. Я еще никогда не видал такого смятения на разгневанном море.

Монтано. Если турецкий флот не укрылся в бухту, он потонул. Он не смог выдержать такой бури...

Входит 3-й офицер.

3-й офицер. Новость, ребята! Война закончена! Отчаянная буря так ударила по туркам, что предприятию их конец. Благородный корабль из Венеции был свидетелем того, как большая часть их флота претерпела бедственную гибель или пострадала.

Монтано. Как! Неужели это правда?

3-й офицер. Корабль вошел в гавань. Веронец Микаэль Кассио⁵⁴, лейтенант воинственного мавра Отелло, сошел на берег. Сам мавр еще в море. Он назначен правителем Кипра со всеми полномочиями.

Монтано. Я этому рад. Он достойный правитель.

3-й офицер. Но этот самый Кассио, хотя он и говорит с облегчением о гибели турок, смотрит печально и молится о спасении мавра. Ибо мрачная и свирепая буря разлучила их.

Монтано. Да спасет его небо! Я служил под его начальством; этот человек умеет начальствовать, как совершенный воин. Идемте на берег. Эй! Посмотрим на корабль, который вошел в гавань, и будем всматриваться вдаль, ожидая храброго Отелло, — туда, где море сливается с воздушной синевой.

3-й офицер. Пойдемте. Ибо каждую минуту можно ожидать его прибытия.

Входит Кассио.

Кассио. Благодарю храбрых мужей этого воинственного острова за то, что вы цените мавра! О, да

подаст ему небо защиту против стихий, ибо я потерял его в опасном море!

Монтано. Его корабль надежен?

Кассио. Судно построено из крепкого дерева, а капитан опытен и испытан. Поэтому моя надежда, еще не пресытившаяся до смерти ожиданием, смело ждет исцеления⁵⁵.

Крики за сценой⁵⁶: «Парус! Парус! Парус!»

Входит 4-й офицер.

Что это за шум?

4-й офицер. Город опустел. На морском берегу люди стоят рядами и кричат: «Парус!»

Кассио. Надежда подсказывает мне, что это правитель.

Пушечный выстрел.

2-й офицер. Приветственный салют с корабля. Во всяком случае это друзья.

Кассио. Прошу вас, синьор, пойдите и узнайте, кто прибыл, и сообщите нам.

2-й офицер. Иду. (*Уходит.*)

Монтано. Скажите, любезный лейтенант, ваш генерал женат?

Кассио. И весьма счастливо. Он добыл девушку, которая превосходит описания и шумную славу и которая выше стилистических ухищрений хвалебных стихов. В природной одежде мироздания она украшает творца⁵⁷.

Возвращается 2-й офицер.

Что нового? Кто прибыл?

2-й офицер. Некий Яго, знаменосец генерала.

Кассио. Он совершил плавание под благоприятным и счастливым покровительством: самые бури, взволнованное море, воюющие ветры, зазубренные скалы и собравшиеся вместе пески — предатели, погружившиеся в глубину, чтобы захватить безвинный киль корабля, — как бы обладая чувством прекрасного, изменили своей смертоносной природе и пропустили безопасно божественную Дездемону.

Монтано. Кто это такая?

Кассио. Та, о которой я говорил, — начальница нашего великого начальника. Сопровождать ее поручено

храброму Яго, чье прибытие сюда предвосхищает наши ожидания на семь дней. Великий Юпитер⁵⁸, охраняй Отелло, наполни паруса его твоим мощным дыханием, чтобы он смог осчастливить эту бухту своим гордым кораблем, дышать порывистым дыханием любви в объятиях Дездемоны, оживить наш упавший дух новым пылом и принести успокоение всему Кипру! О, смотрите!

Вошли Дездемона, Эмилия, Яго и Родриго.

Богатство корабля сошло на берег. О мужи кипрские, склоните перед ней колена! Привет тебе, госпожа! Да окружит тебя со всех сторон небесная благодать!

Дездемона. Благодарю вас, доблестный Кассио. Что вы скажете мне о моем муже?

Кассио. Он еще не прибыл. Знаю только, что он здоров и скоро будет здесь.

Дездемона. Ах, я боюсь... Как разлучились вы с ним?

Кассио. Великая борьба моря и небес разлучила нас... Но чу! корабль!

Крики за сценой: «Парус! Парус!» Пушечный выстрел.

2-й офицер. Корабль приветствует нашу крепость. Это тоже друзья.

Кассио. Узнайте, кто приехал.

Входит 2-й офицер.

Добрый знаменосец, привет вам. (Эмилии.) Привет, сударыня. Пусть не раздражит вас, добрый Яго, что я дозволю себе эту вольность. Мое воспитание разрешает мне это смелое выражение галантности. (Целует Эмилию⁵⁹.)

Яго. Синьор, если бы она угостила вас губами так же щедро, как она постоянно угощает меня языком, вам бы это опротивело.

Дездемона. Бедняжка, она совсем неговорлива.

Яго. Слишком говорлива, честное слово. Я постоянно в этом убеждаюсь, когда хочу спать. Черт возьми, это только в вашем присутствии, синьора, — ручаюсь в этом, — она придерживает язык и ругается мысленно.

Эмилия. У вас нет оснований так говорить.

Яго. Ну, ну!.. Вне дома все вы — картинки, кодо-

кольчики в гостиных⁶⁰, дикие кошки на кухне, святые, когда обижают, дьяволы, когда вас обижают, бездельницы в хозяйстве, зато хозяйки в постели.

Дездемона. Фу, стыдно, клеветник!

Яго. Нет, это правда, назовите меня иначе турком. Вы встаете, чтобы бездельничать, а ложитесь, чтобы работать.

Эмилия. Вы мне не напишите похвального слова.

Яго. Нет, уж лучше мне его не писать.

Дездемона. Что бы ты написал обо мне⁶¹, если бы сочинял в мою честь похвальное слово?

Яго. О благородная синьора! не принуждайте меня к этому. Ибо вне критики я -- ничто.

Дездемона. Полно, попробуй. Кто-нибудь пошел в гавань?

Яго. Да, синьора.

Дездемона. Мне невесело. Но я обманываю себя кажущейся веселостью. Ну, как бы ты хвалил меня?

Яго. Сейчас. Но, честное слово, моя фантазия так же трудно отделяется от башки, как птичий клей⁶² от сукна: вырывает вместе с собой мозги и все прочее. Однако моя муза рождает, и вот что она произвела на свет. Если женщина красива и умна, если в ней красота и ум, то красота создана для использования, ум -- чтобы использовать красоту.

Дездемона. Замечательная похвала! А если она черна, да умна?

Яго. Если она черна, но умна, она найдет белого красавца под стать своей черноте.

Дездемона. Час от часу не легче.

Эмилия. А если она красива и глупа?

Яго. Та, что красива, не может быть глупа. Ведь ее безумие⁶³ и помогло ей родить наследника.

Дездемона. Все это старые глупые парадоксы, которые заставляют смеяться дураков в пивных. Какую жалкую похвалу воздашь ты уродливой и глупой?

Яго. Нет женщины столь уродливой и глупой, которая не умела бы делать те же гнусные шалости, которые делают умные и красивые.

Дездемона. О глубокое невежество! Худшему ты воздаешь лучшую похвалу. Но как бы восхвалил ты действительно достойную женщину -- ту, за безусловные качества которой поручилось бы само злословие?

Яго. Та, что красива и нетщеславна, владеет даром речи, но не болтлива, имеет избыток золота, но не одевается в яркие платья, сдерживает свои желания и вовремя говорит: «Теперь можно»; та, которая, если рассердить ее, готова вспыхнуть гневом, но умеет подавить обиду и отогнать от себя чувство недовольства; та, которая в мудрости своей никогда не бывала столь непостоянной, чтобы заменить голову трески хвостом лосося⁶⁴; та, что умеет думать, но никогда не открывает своих мыслей, видит, что за ней следуют поклонники, но не оглядывается, — вот такой человек, если только есть на свете такой человек...

Дездемона. Годен на что?

Яго. На то, чтобы кормить грудью дураков и вести счет выпитому жидкому домашнему пиву⁶⁵.

Дездемона. О, какое слабое и бездарное заключение! Не учись у него, Эмилия, хотя он и твой муж. Что вы скажете, Кассио? Разве это не бесстыдный и распутный советчик?

Кассио. Синьора, он говорит без прикрас. Его легче оценить как солдата, чем как ученого.

Яго (*в сторону*). Он берет ее за кисть руки. Прекрасно, продолжайте шептаться. В эту маленькую паутину я поймаю такую большую муху, как Кассио! Да, улыбайся ей, улыбайся. Я запутаю тебя в твоей собственной галантности. (*Вслух.*) Вы говорите правду: это так в самом деле⁶⁶. (*В сторону.*) Если эти фокусы лишат вас места лейтенанта, вам бы лучше не целовать так часто кончики трех пальцев⁶⁷, щеголяя галантностью манер. Прекрасно, замечательный поцелуй! Великолепная галантность! Это в самом деле так⁶⁸. Снова пальцы к губам? Я хотел бы для вашей же пользы, чтобы они были клистирными трубками⁶⁹.

Звук трубы за сценой.

Это мавр. Я знаю звук его трубы.

Кассио. В самом деле, это он.

Дездемона. Встретим его, примем его!

Кассио. Смотрите, вот он идет.

Входит Отелло со свитой.

Отелло. О мой прекрасный воин!

Дездемона. Мой дорогой Отелло!

Отелло. Я охвачен столь же великим удивлением, как и великой радостью видеть вас здесь перед собой. О радость моей души! Если после каждой бури наступает такая тишь, пусть дуют ветры, пока не разбудят смерть; пусть борющийся корабль забирается на водяные горы, высокие, как Олимп, и снова ныряет в бездну, столь же глубокую, как бездна, отделяющая рай от ада. Если бы нужно было сейчас умереть, это было бы величайшим счастьем. Ибо боюсь, радость души моей настолько совершенна, что другого утешения, подобного этому, уже не последует в неведомой грядущей судьбе.

Дездемона. Да подаст небо, чтобы наша любовь и наше счастье возрастали вместе с днями нашей жизни.

Отелло. Аминь, сладостные силы неба! Я не могу высказать всей моей радости. Слова останавливаются здесь ⁷⁰. Слишком много радости.

Они целуются ⁷¹.

Пусть это и это ⁷² будет единственным раздором наших сердец!

Яго (*в сторону*). О, вы хорошо настроены! Но я спущу колки, от которых зависит эта музыка, клянусь своей честностью.

Отелло. Пойдем в замок. Новость, друзья: война закончена, турки потонули. Как поживают мои старые знакомые на этом острове? Медовая моя, вы будете желанной на Кипре. Меня здесь очень любили. О сладость моя, я болтаю беспорядочно, я заговариваюсь от радости. Прошу тебя, добрый Яго, сходи в бухту и выгрузи с корабля мои сундуки. Отведи капитана в замок. Это хороший капитан, и его достоинства заслуживают уважения. Пойдемте, Дездемона; еще раз приветствую вас на Кипре.

Отелло, Дездемона и свита уходят.

Яго. Немедленно ступай в гавань. Мы там встретимся. Поди сюда. Если в тебе есть доблесть, — ведь говорят, что в природе низких людей, когда они влюбляются, пробуждается благородство большее, чем свойственно им от рождения, — слушай меня. Лейтенант сегодня ночью дежурит в кордегардии. Во-первых, должен сказать тебе следующее: Дездемона решительно влюблена в него.

Родриго. В него? Это невозможно.

Я го. Положи палец так, и пусть душа твоя внемлет поучению. Ведь ты знаешь, как бурно она влюбилась в мавра только за то, что он хвастал и нес перед ней фантастическую ложь. Значит ли это, что она всегда будет любить его за болтовню? Пусть мудрое сердце твое этого не думает. Глазам ее нужна пища. А какая ей радость смотреть на черта? Когда кровь охладится наслаждением, необходимо, чтобы вновь воспламенить кровь и возбудить у пресыщенности свежий аппетит, — приятное лицо, соответствие возраста, умение держать себя, внешняя привлекательность: все то, чего недостает мавру. И вот благодаря отсутствию этих условий ее тонкие и нежные ощущения начнут подсказывать ей, что она обманулась. Она начнет чувствовать тошноту, мавр разонравится ей, станет ей противен. Сама природа ее этому научит и заставит ее сделать второй выбор. Если допустить это, поскольку это очевидный и естественный вывод, спрашивается: кто ближе всех к удаче, как не Кассио? Весьма красноречивый плут, у которого совести хватает лишь на то, чтобы напускать на себя притворную любезность и человечность и тем самым вернее осуществить свои похотливые и глубоко скрытые развратные желания. Конечно, никто иной; конечно, никто иной. Скользящий, тонкий плут, умеющий пользоваться случаем и обладающий способностью чеканить поддельные достоинства, не обладая настоящими. Дьявольский плут! Кроме того, плут красив, молод и обладает всеми теми качествами, на которые заглядываются распутство и неопытность. Отвратительный, законченный плут. Она уже выбрала его.

Родриго. Я этому не поверю. Она полна благословенных качеств.

Я го. Благословенная чушь. То вино, которое она пьет, сделано из виноградных лоз⁷³. Если бы она обладала благословенными качествами, она не полюбила бы мавра. Благословенная колбаса! Разве ты не видел, как она играла его рукой? Ты заметил это?

Родриго. Да, заметил. Но ведь это была галантность.

Я го. Похоть, клянусь этой рукой!⁷⁴ Вступление и темный пролог к повести о сладострастии и гнусных помыслах. Их губы были так близки, что дыхание их сливалось. Мерзостные помыслы, Родриго! Когда взаимно-

сти такого рода становятся нашими руководителями, за ними вскоре последует главное и основное действие: физическое завершение. Фу! Слушайтесь, сударь, меня, ведь я привез вас из Венеции. Будьте сегодня ночью в числе стражи. Что касается вашего назначения на ночное дежурство, то я это устрою: ведь Кассио вас не знает. Я буду недалеко от вас. Найдите какой-нибудь предлог, чтобы рассердить Кассио: болтайте слишком громко или издевайтесь над его распоряжениями. Или найдите другой способ, по вашему усмотрению, как подскажут время и обстоятельства.

Родриго. Хорошо.

Яго. Он, сударь, горяч и вспыльчив в гневе и, весьма возможно, ударит вас. Побудите его это сделать. Ибо по этому поводу я подыму возмущение среди жителей Кипра, которые не успокоятся до тех пор, пока Кассио не будет смещен. Таким образом сократится путь к достижению ваших желаний, осуществлению которых я буду помогать всеми средствами, и весьма выгодным образом будет устранена помеха, без удаления которой мы не можем рассчитывать на успех.

Родриго. Я это сделаю, если только представится случай.

Яго. Можешь не сомневаться, что представится. В самом скором времени жди меня у замка. Я должен выгрузить на берег пожитки мавра. Будь здоров.

Родриго. До свидания. (*Уходит.*)

Яго. Что Кассио любит ее, этому я охотно верю. Что она любит Кассио — естественно и весьма вероятно. Мавр, хотя я и не выношу его, человек благородный, постоянной в любви природы. И я полагаю, что он окажется любящим мужем Дездемоны. Но ведь и я ее люблю. Не с безграничной похотливостью, — хотя, возможно, я и ответствен за столь великий грех⁷⁵, — но отчасти побуждаемый желанием удовлетворить свою месть. Ибо я подозреваю, что похотливый мавр взбирался на мое ложе. Мысль об этом, как ядовитое зелье, гложет мне внутренности. И ничто не принесет и не сможет принести успокоения моей душе, пока я не расквитаюсь с ним женой за жену, или если это не удастся, то вызову по крайней мере такую сильную ревность в мавре, которую не сможет излечить рассудок. Для достижения моей цели, — если только этот жалкий, дрянной венеци-

анец, которого я, как пса, держу на привязи, потому что он слишком стремительно гонится за дичью, сумеет, побуждаемый мной, совершить нападение, — я затравлю нашего Микаэля Кассио. Я представлю его мавру в гнусном виде. Ибо боюсь, что и Кассио знаком с моим ночным колпаком. Я заставлю мавра благодарить меня, любить меня, вознаградить меня за то, что я постыднейшим образом превратил его в осла и, обдуманно нарушив его мир и спокойствие, довел его до настоящего безумия. Замысел у меня в голове, но он все еще неясен. Уродливое лицо подлости становится зримым только на деле. (*Уходит.*)

СЦЕНА 2

Улица. Входит герольд Отелло⁷⁶ и читает объявление; за ним следует народ.

Герольд. Отелло, нашему благородному и доблестному генералу угодно, чтобы по случаю только что полученных верных известий о полной гибели турецкого флота каждый житель Кипра праздновал это событие: одни бы плясали, другие зажигали потешные огни, и каждый предался веселью и развлечениям согласно своей склонности, ибо, кроме этих благих вестей, это также празднование его бракосочетания, о чем ему угодно объявить. Все служебные помещения замка⁷⁷ открыты, и в них дана полная воля пировать от настоящего времени, от пяти часов, до тех пор, пока колокол не пробьет одиннадцать. Да благословит небо остров Кипр и нашего генерала Отелло! (*Уходит.*)

СЦЕНА 3

В замке⁷⁸. Входят Отелло, Дездемона, Кассио и свита⁷⁹.

Отелло. Дорогой Микаэль, присматривайте за стражей этой ночью. Мы должны учиться достойной сдержанности, чтобы в развлечениях не прогулять рассудка.

Кассио. Яго получил нужные приказания. Но, несмотря на это, я лично за всем буду наблюдать.

Отелло. Яго — честнейший человек. Доброй ночи, Микаэль. Завтра утром как можно раньше приходите поговорить со мной. (*К Дездемоне.*) Идем, любовь моя; сделка совершена, теперь должны последовать ее плоды;

еще в будущем та прибыль, которую мы должны с тобой разделить. Доброй ночи!

Отелло, Дездемона и свита уходят. Входит Яго.

Кассио. Привет, Яго. Пора в караул.

Яго. Еще не время, лейтенант, еще нет десяти часов. Наш генерал отпустил нас так рано из любви к своей Дездемоне. Его за это нельзя винить. Он еще не провел с ней сладострастной ночи. А ведь она доставила бы развлечение самому Юпитеру.

Кассио. Восхитительная женщина!

Яго. И, ручаюсь за нее, игровая.

Кассио. Правда, это такое свежее и нежное создание.

Яго. А какие у нее глаза! По-моему, вот так и трубят, призывая вступить в переговоры и возбуждая сладострастные мысли.

Кассио. Да, ее взор как бы приглашает вас; но вместе с тем он, по-моему, полон исключительной скромности.

Яго. А когда она говорит, разве это не сигнал, призывающий к любви?

Кассио. Она в самом деле совершенство.

Яго. Что ж, пожелаем им счастливого ложа. Слушайте, лейтенант: у меня есть сосуд вина, и тут же, за дверью, на улице, находится несколько кипрских кавалеров, которые охотно выпили бы за здоровье черного Отелло⁸⁰.

Кассио. Не в этот вечер, добрый Яго. Бедная голова моя, к несчастью, плохо переносит вино. Я бы желал, чтобы для выражения взаимной любезности придумали бы другой обычай развлечения.

Яго. Ах, да ведь эти кипрские кавалеры наши друзья. Один лишь кубок. Я буду пить за вас.

Кассио. Я уже выпил один кубок этим вечером, притом значительно разбавленный водой, а вот посмотри, какая со мной перемена. Эта слабость — мое несчастье, и я не решусь испытать ее еще раз.

Яго. Э, полноте! Сегодня ночь ликований, и этого желают кипрские кавалеры.

Кассио. Где они?

Яго. Здесь, за дверью. Прошу вас, пригласите их войти.

К а с с и о. Хорошо, но это мне не по душе. (*Уходит.*)

Я г о. Если мне не удастся заставить его выпить хоть один кубок, не считая того, который он уже выпил сегодня вечером, он станет таким же задорным и готовым лезть в драку, как пес моей молодой хозяйки. А мой больной любовью дурак Родриго, которого любовь почти вывернула наизнанку, выпил сегодня вечером за здоровье Дездемоны не одну кварту вина. А ведь он будет дежурить ночью в числе стражи. Трех кипрских парней, духом благородных и надменных, готовых немедленно вступить в бой, если только затронут их честь, воплощающих самый дух этого воинственного острова, я сегодня вечером разгорячил обильными кубками вина. А ведь они тоже будут дежурить. И вот среди этого стада пьяниц мне нужно заставить Кассио совершить какой-нибудь поступок, который вызовет негодование жителей острова... Но вот они идут. Если последствия оправдают мою мечту, корабль мой поплывет свободно по ветру и по течению.

Входят Кассио, Монтано и офицеры, а также слуги с вином.

К а с с и о. Клянусь богом, они уже дали мне полный кубок.

М о н т а н о. Честное слово, маленький, не больше пинты. Это так же верно, как то, что я солдат.

Я г о. Вина, эй! (*Пьет.*) «Пусть кубки звенят, клинк, клинк! Пусть кубки звенят! Солдат — мужчина, жизнь — краткий миг, пусть же выпьет солдат». Слуги, вина!

К а с с и о. Клянусь богом, отличная песня!

Я г о. Я выучил ее в Англии, где здорово умеют пить: датчанин, немец, голландец с отвисшим брюхом — пейте же, эй! — ничто по сравнению с англичанином.

К а с с и о. Неужели англичане такие мастера пить?

Я г о. Еще бы! Англичанин легко перепьет датчанина и будет пить, пока тот не свалится замертво; он, не потея, уложит на обе лопатки немца; а голландца начнет рвать уже после второй кварты.

К а с с и о. За здоровье нашего генерала!

М о н т а н о. Присоединяюсь, лейтенант. Я от вас не отстану.

Я г о. О сладостная Англия! (*Поет.*) «Король Стефан⁸¹ был достойный вельможа, штаны ему стоили

только одну крону; но он решил, что переплатил шесть пенсов, и поэтому назвал портного плутом. Он был человеком высокой славы, а ты — низкого положения. Роскошь губит страну. Завернись же в свой старый плащ». Эй, вина!

Кассио. Это еще более восхитительная песня, чем та.

Яго. Хотите еще раз ее послушать?

Кассио. Нет, ибо я думаю, что тот, кто так поступает, недостоин своего места⁸². Впрочем, над всеми бог. Есть души, которые предназначены к спасенью, и есть души, которые не предназначены к спасенью.

Яго. Это правда, добрый лейтенант.

Кассио. Что касается меня, — не в обиду будь сказано нашему генералу или другому знатному лицу, — я надеюсь, что буду спасен.

Яго. Также и я, лейтенант.

Кассио. Да, но, с вашего разрешения, не прежде меня. Лейтенант должен войти в царствие небесное прежде знаменосца... Довольно об этом. Пора за дело. Прости нам прегрешения наши! К служебным обязанностям, господа! Не думайте, господа, что я пьян. Это мой знаменосец, это — моя правая рука, это — левая. Сейчас я не пьян. Я могу достаточно твердо стоять и достаточно твердо говорить.

Все. Как нельзя лучше!

Кассио. Что ж, пусть будет как нельзя лучше. Поэтому вы не должны думать, что я пьян. (*Уходит.*)

Монтано. На эспланаду⁸³, господа! Пойдемте расставлять часовых.

Яго. Вы теперь разглядели этого малого, который сейчас вышел отсюда! Как воин он мог бы сравняться с Цезарем. Он мог бы быть полководцем. Однако обратите внимание на его порок. Он относится к его достоинствам, как ночь ко дню во время равноденствия. Одно равняется другому. Боюсь, что доверие, которое ему оказывает Отелло, когда-нибудь в недобрый час, когда он предастся своей слабости, приведет к потрясениям на Кипре.

Монтано. Он часто бывает в таком состоянии?

Яго. Это его всегдашний пролог ко сну. Он не будет спать круглые сутки, если вино не укачает его колыбели.

Монтано. Хорошо бы предупредить генерала. Может быть, он этого не видит: Или, по доброте своей природы, ценит достоинства Кассио и смотрит сквозь пальцы на его пороки. Разве это не так?

Входит Родриго.

Яго (*тихо Родриго*). Что такое, Родриго? Прошу вас, следуйте за лейтенантом! Ступайте!

Родриго уходит.

Монтано. Очень жаль, что благородный мавр ввел такой пост, как пост своего заместителя⁸⁴, человеку с закоренелым пороком. Долг честного человека сказать об этом мавру.

Яго. Только не я возьмусь за такое дело, хоть по-
дари мне этот прекрасный остров. Я очень люблю Кас-
сио и дал бы многое, чтобы излечить его от этого по-
рока. Но слушайте!.. Что это за шум?

Крики за сценой: «Помогите! Помогите!»

Входит Кассио, преследуя Родриго.

Кассио. Черт возьми! Негодяй! Подлец!

Монтано. В чем дело, лейтенант?

Кассио. Чтобы мошенник учил меня исполнению
воинских обязанностей! Я вобью этого мошенника в до-
рожную фляжку!

Родриго. Меня бить?

Кассио. Ты еще рассуждаешь, негодяй!

Монтано. Постойте, добрый лейтенант! Прошу вас,
синьор, не давайте рукам воли.

Кассио. Пустите меня, синьор. Или я вам дам по
башке!

Монтано. Тише, тише, вы пьяны!

Кассио. Пьян!

Они сражаются.

Яго (*к Родриго*). Прочь отсюда, говорю тебе! Беги
на улицу и кричи, что начался бунт!

Родриго уходит.

Стойте, добрый лейтенант... увы, синьоры!.. Эй! Помо-
гите... Лейтенант... синьор Монтано... синьор... Помогите,
господа!.. Хорош караул, нечего сказать!

Звон колокола.

Кто это звонит в набатный колокол?.. Дьябло!⁸⁵ Эй! В городе начнется восстание... Ради бога, лейтенант, прекратите это. Вы будете опозорены навек.

Входят Отелло и свита.

Отелло. Что здесь случилось?

Монтано. Черт возьми! Я истекаю кровью. Я смертельно ранен.

Отелло. Остановитесь, если дорога вам жизнь!

Яго. Эй! Остановитесь. Лейтенант... синьор... Монтано... господа... Неужели вы позабыли и место и долг? Остановитесь! Генерал обращается к вам... Позор!

Отелло. Эй, вы, что такое? Из-за чего возникла ссора? Или мы превратились в турок и делаем с собой то, что небо не дало совершить Оттоману? Во имя христианской совести прекратите эту варварскую драку. Следующий, кто шевельнется, чтобы предаться личному своему гневу, дешево ценит жизнь: он умрет при первом движении. Прекратите звон колокола, наводящий ужас! Он волнует жителей острова. Что случилось, господа? Честный Яго, от огорчений ты выглядишь мертвецом. Скажи, кто это начал? Во имя твоей любви ко мне, приказываю тебе.

Яго. Я не знаю. Ведь сейчас, только что сейчас все были друзьями, в поведении и на словах друг с другом напоминая новобрачных, раздевающихся, чтобы лечь в постель. А затем, вот только что, точно какая-нибудь звезда лишила людей рассудка⁸⁶, мечи вон⁸⁷, давай пырять друг друга в грудь, и началась кровавая схватка. Я ничего не могу сказать о начале этой бессмысленной ссоры. Ах, почему в славных битвах не лишился я этих ног, которые привели меня сюда, чтоб сделать свидетелем чести того, что было!

Отелло. Как случилось, Микаэль, что вы так забылись?

Кассио. Прошу вас, простите меня: я не могу говорить.

Отелло. Достойный Монтано, вы всегда отличались благонравием. Строгость и смирение вашей юности заметил свет, и имя ваше прославилось среди мудрейших людей. Что же случилось, что заставило вас запятнать свое доброе имя и растратить богатое мнение о вас, чтобы получить взамен прозвище ночного буяна? Дайте мне ответ.

Монтано. Достойный Отелло, я опасно ранен. Ваш офицер Яго может рассказать вам все, что мне известно: я не в силах говорить, речь тяжела мне. Я не знаю, что я сказал или сделал дурного этой ночью, если милосердие к самому себе не является пороком и самозащита не грех, когда насилие совершает на нас нападение.

Отелло. Клянусь небом, кровь моя начинает брать верх⁸⁸ над более надежными руководителями поступков, и страсть, затемняя способность к суждению, стремится захватить первенство. Если я шевельнусь или подыму эту руку, достойнейший из вас падет от моего наказующего удара. Объясните мне, как началась эта гнусная драка, кто зачинщик? И тот, виновность которого в этом преступлении будет доказана, хотя бы мы с ним были близнецами, одновременно появившимися на свет, потеряет меня. Как! В городе, находящемся на военном положении, еще не усмиренном, где сердца людей переполнены страхом, заводить частные домашние ссоры ночью, находясь в карауле и охраняя порядок? Это чудовищно!.. Яго, говори, кто начал!

Монтано. Если по личной склонности или потому, что связан с обидчиком по службе, ты преувеличишь или преуменьшишь правду, ты не солдат.

Яго. Не задевай меня за живое. Я бы предпочел, чтобы у меня вырезали язык, чем повредить им Микаэлю Кассио. Но — я стараюсь убедить себя в этом — если я скажу правду, я не причиню ему этим никакого вреда. Вот как было дело, генерал... Мы с Монтано беседовали, когда вбегает какой-то парень, громким криком взывая о помощи, а следом Кассио с обнаженным мечом, готовый с ним расправиться. Тогда Монтано, сударь, подходит к Кассио и просит его остановиться. Я же бросился вдогонку за вопящим парнем, чтобы крик его, как это и случилось, не встревожил города. Но он бежал очень быстро, и я не догнал его. Я предпочел вернуться, ибо услышал звон и удары мечей, а также, как громко ругался Кассио, чего я никогда не слышал до этой ночи. Вернувшись, — все это произошло очень быстро, — я застал их в схватке, рубящих и колющих друг друга мечами, точь-в-точь как вы застали их сами, когда розняли их. Больше ничего не могу доложить об этом деле. Но люди всегда люди. Даже лучшие иногда забываются. Хотя Кассио слегка и оскорбил Монтано, — ведь люди, охва-

ченные бешенством, бьют прежде всего по своим доброжелателям, — однако, конечно, Кассио, как я полагаю, подвергся от убежавшего человека исключительно сильному оскорблению, которое, при всем своем терпении, не мог вынести.

Отелло. Я знаю, Яго, по честности и любви к Кассио ты стараешься преуменьшить это дело и выгородить Кассио. Кассио, я люблю тебя, но отныне и навсегда ты уже не в числе моих офицеров.

Входит Дездемона со свитой ⁸⁹.

Смотрите, моя нежная любовь поднялась с постели. (К Кассио.) На тебе я покажу пример другим.

Дездемона. Что случилось?

Отелло. Теперь все в порядке, радость моя. Иди ложись в постель. (К Монтано.) Синьор, что касается ваших ран, я сам буду вашим хирургом. Уведите его ⁹⁰. Яго, тщательно обойди весь город и успокой тех, кого встревожила эта гнусная схватка... Пойдем, Дездемона. Такова уж жизнь солдата — от сладкой дремы пробуждаться для битвы.

Уходят все, кроме Яго и Кассио.

Яго. Как! Вы ранены, лейтенант?

Кассио. Да, и неизлечимо!

Яго. Что вы, помилуй бог!

Кассио. Доброе имя, доброе имя, доброе имя! О, я потерял мое доброе имя! Я потерял бессмертную часть самого себя, осталась только животная. Мое доброе имя, Яго, мое доброе имя!

Яго. Клянусь честью, я думал, что вы получили какую-нибудь телесную рану. Это почувствительней, чем потеря доброго имени. Доброе имя — праздная и лживая выдумка. Его часто получают не по достоинствам и теряют без вины. Вы нисколько не потеряли вашего доброго имени, если только сами не убедите себя, что потеряли его. Полно, дружище! Есть много средств, чтобы вернуть расположение генерала. Он дал вам отставку в минуту раздражения и скорее для поддержания дисциплины, чем потому, что злился на вас. Совсем так же, как бьют невинную собаку, чтобы устроить могущественного льва. Попросите его — и он ваш.

Кассио. Я скорее сам буду настаивать, чтобы он презирал меня, чем стану обманывать такого хорошего

начальника, навязывая ему такого ничтожного, такого ненадежного пьяницу-офицера. Напиться и болтать, как попугай! Ссориться из-за пустяков, заноситься, ругаться и рассуждать о вздоре со своей же собственной тенью! О ты, незримый дух вина, если у тебя нет еще имени, по которому могли бы узнать тебя, пусть назовут тебя дьяволом!

Я г о. Что это за человек, которого вы преследовали с обнаженным мечом в руке? Что он вам сделал?

К а с с и о. Я не знаю.

Я г о. Как не знаете?

К а с с и о. Я помню множество вещей, но ничего не помню отчетливо. Помню, что была ссора, но не помню причины. О боже, и зачем эти люди вкладывают себе в рот врага, который похищает у них мозг? И подумать только, что мы с радостью, с наслаждением, ликуя и рукоплещая, превращаем себя в зверей!

Я г о. Ну что вы! Вы теперь в достаточно здоровом состоянии. Как это вы так быстро протрезвились?

К а с с и о. Дьявол пьянства пожелал уступить место дьяволу ярости. Один порок повлек за собой другой, чтобы заставить меня искренне презирать самого себя.

Я г о. Полноте, вы слишком строгий моралист. Принимая во внимание время, место и условия, которые создались на этом острове, я желал бы от всего сердца, чтобы этого не случилось. Но что сделано, то сделано, и потому старайтесь все уладить в свою пользу.

К а с с и о. Попроси я о возвращении мне моего места, он мне скажет, что я пьяница. Если бы у меня было столько же ртов, как у гидры⁹¹, такой ответ заткнул бы все эти рты. Быть разумным человеком, вдруг превратиться в дурака, а затем в зверя! О, как нелепо! Каждый лишний кубок проклят, и составная часть напитка в нем — дьявол.

Я г о. Полноте, полноте, доброе вино — доброе, дружелюбное существо, если умело с ним обращаться. Перестаньте бранить его. Добрый лейтенант, я думаю, что вы думаете, что я вас люблю.

К а с с и о. Это, сударь, я показал на деле: я напился пьяным.

Я г о. И вы, друг, и всякий другой вправе иногда напиться. Я скажу вам, что вы должны сделать. В настоящее время наша генеральша является нашим генералом.

Я вправе так говорить, потому что он посвятил и целиком отдал себя созерцанию, рассмотрению и обожанию ее качеств и достоинств. Откровенно излейте перед ней душу. Настойчиво просите ее, чтобы она помогла вернуть вам место лейтенанта. Она женщина столь свободного, доброго, впечатлительного, богом благословенного нрава, что по доброте своей считает пороком не сделать больше того, о чем ее просят. Умолите ее восстановить порванную связь между вами и ее мужем, и я готов заложить все, что имею, против самой пустой вещи, что этот разрыв только укрепит дружбу между вами.

К а с с и о. Вы мне даете хороший совет.

Я г о. Уверяю вас, советую от искренней любви к вам и честного доброжелательства.

К а с с и о. Охотно этому верю. Рано утром я буду молить добродетельную Дездемону заступиться за меня. Я отчаюсь в моем счастье, если оно мне тут изменит.

Я г о. Вы правы. Доброй ночи, лейтенант. Я должен обойти стражу.

К а с с и о. Доброй ночи, честный Яго. (*Уходит.*)

Я г о. Ну кто вправе сказать, что я поступаю, как злодей, когда я даю невинный, честный, разумный совет и когда указываю на лучший путь, чтобы вернуть расположение мавра? Ведь очень легко прямотдушным ходатайством убедить охотно нисходящую к просьбам Дездемону. Она по своей природе столь же щедрая, как свободные стихии. Кроме того, ей ничего не стоит склонить на свою сторону мавра, хотя бы убедить его отказаться от крещения и от всех обрядов христианской веры⁹². Он скован душой с любовью к ней так крепко, что она может все устроить, расстроить, сделать все, что ей угодно, ибо ее желание является божеством его ослабевшей силы⁹³. Так можно ли сказать, что я злодей, если я показываю Кассио путь, соответствующий его желаниям и ведущий прямо к его благу? Божественный образ ада!⁹⁴ Когда дьяволы хотят поощрить чернейший грех, они соблазняют сначала небесной видимостью, как поступаю и я сейчас. Ибо пока этот честный дурак будет просить Дездемону исправить случившееся, а она будет настойчиво ходатайствовать за него перед мавром, я волю мавру отраву в ухо⁹⁵, намекнув, что она добивается возвращения Кассио из-за плотской похоти. И чем больше будет она стараться сделать добро Кассио, тем больше

будет терять доверие мавра. Так превращу я ее добродетель в деготь и из ее же доброты сплету сеть, в которую попадутся они все.

Входит Родриго.

Что такое, Родриго?

Родриго. Я участвую в этой охоте не как собака, которая гонится за дичью, но которая нужна только для того, чтобы пополнить свору. Мои деньги почти все истрачены; сегодня ночью меня здорово поколотили. Я думаю, что в результате я получу за все свои старания всего лишь некоторое количество житейского опыта и, потеряв все свои деньги и приобретая небольшой запас ума, снова вернусь в Венецию.

Яго. Как жалки те, в ком нет терпения! Где та рана, которая зажила бы сразу? Ты знаешь, мы действуем умом, а не колдовством; деятельность же ума зависит от медлительного времени. Разве все не идет хорошо? Кассио побил тебя, зато ты ценой легкой боли лишил Кассио места. Хотя на солнце все хорошо растет, первыми созревают плоды, которые зацвели первыми⁹⁶. Потерпи немного... Однако, ей-богу, уже утро. Удовольствия и деятельность сокращают время. Ступай домой. Ступай, говорю тебе. Потом узнаешь больше. Нет, и слушать не хочу, уходи.

Родриго уходит.

Нужно сделать два дела: моя жена должна попросить свою госпожу за Кассио, — я подобью ее на это, — а между тем я уведу куда-нибудь мавра и вернусь с ним как раз в то время, когда Кассио будет упрашивать жену. Да, это верный путь! Не притупляй острия замысла равнодушным отношением к делу и отсрочкой.

АКТ III

СЦЕНА I

Перед замком. Входит Кассио с музыкантами.

Кассио. Играйте здесь, господа. Я вознагражу вас за труд. Сыграйте что-нибудь покороче и провозгласите: «Доброе утро, генерал!»⁹⁷

Музыка.

Входит Простофиля.

Простофиля. Что это, господа, уже не были ли ваши инструменты в Неаполе? Они что-то уж слишком гнусавят ⁹⁸.

1-й музыкант. Как так?

Простофиля. Скажите, пожалуйста, это духовые инструменты?

1-й музыкант. Ну да, сударь, духовые.

Простофиля. Значит, возле них висит хвост ⁹⁹.

1-й музыкант. Где это, сударь, висит хвост?

Простофиля. Да возле многих мне известных духовых инструментов. Однако, господа, вот вам деньги! Генералу так нравится ваша музыка, что он от всей души просит вас перестать.

1-й музыкант. Хорошо, сударь, мы больше не будем играть.

Простофиля. Если у вас есть такая музыка, которой не слышно, играйте с богом. Ведь, как говорят, слушать музыку толпа не очень любит ¹⁰⁰.

1-й музыкант. У нас нет такой музыки, сударь.

Простофиля. В таком случае спрячьте дудки в сумки, ибо мне пора идти. Ступайте. Аминь, аминь, рассыптесь, проваливайтесь!

Музыканты уходят.

Кассио. Послушай, мой честный друг.

Простофиля. Нет, послушаю я, а не ваш честный друг ¹⁰¹.

Кассио. Сделай милость, брось свои каламбуры. Вот тебе один ничтожный золотой. Если та дама, которая состоит при жене генерала, встала, скажи ей, что некто Кассио молит ее оказать ему небольшую милость — поговорить с ним. Ты это сделаешь?

Простофиля. Она уже встала. И если она направится сюда, я сделаю вид, что сообщаю ей ¹⁰².

Кассио. Пожалуйста, мой добрый друг.

Простофиля уходит.

Входит Яго.

Час добрый, Яго!

Яго. Итак, вы не ложились?

Кассио. Ну конечно, нет; ведь уже рассвело, когда мы расстались. Я осмелился, Яго, послать за вашей

женой. Я буду просить ее, чтобы она доставила мне доступ к добродетельной Дездемоне.

Яго. Я сейчас же пришлю ее к вам. И я придумаю способ удалить мавра, чтобы вам было свободнее поговорить и обделать дело.

Кассио. Покорно благодарю вас.

Яго уходит.

Я не знавал более доброго и честного флорентинца ¹⁰³.

Входит Эмилия.

Эмилия. С добрым утром, добрый лейтенант! Я сожалею о том, что вы впали у генерала в немилость. Но все, конечно, уладится. Генерал и его жена сейчас говорят об этом, и она горячо заступается за вас; мавр возражает, что тот, кого вы ранили, пользуется большой известностью на Кипре и имеет здесь большие связи и что благоразумие требовало удалить вас. Но он уверяет, что любит вас и что, кроме любви к вам, ему не нужно другого ходатая, чтобы ухватиться за первый подходящий случай и вернуть вам ваше место.

Кассио. Однако, прошу вас, — если вы считаете это удобным и если это возможно сделать, — дайте мне возможность несколько минут поговорить наедине с Дездемоной.

Эмилия. Пожалуйста, войдите. Я проведу вас туда, где вам никто не помешает высказаться откровенно.

Кассио. Я вам премного обязан.

Уходят.

СЦЕНА 2

Комната в замке. Входят Отелло, Яго и офицеры.

Отелло. Яго, отдай эти письма капитану корабля и передай через него мой почтительный привет сенату. Я буду находиться на укреплениях; приходи ко мне туда.

Яго. Хорошо, мой добрый господин, я все исполню.

Отелло. Что касается этой фортификации, господа, — осмотрим ее?

Офицеры. Мы следуем за вами, ваша милость,

Уходят.

В саду замка ¹⁰⁴. Входят Дездемона, Кассио и Эмилия.

Дездемона. Будь уверен, добрый Кассио, я сделаю все, что смогу, чтобы помочь тебе.

Эмилия. Постарайтесь, добрая госпожа. Уверяю вас, мой муж так огорчен этим, как будто он сам был на месте Кассио.

Дездемона. О, это честный малый! Не сомневайтесь, Кассио, я сделаю так, что вы и мой господин станете такими же друзьями, какими были прежде.

Кассио. Милостивая госпожа, что бы ни случилось с Микаэлем Кассио, он прежде всего — ваш преданный слуга.

Дездемона. Я знаю это и благодарю вас. Вы любите моего господина, вы давно его знаете. Не сомневайтесь в том, что он отдалился от вас лишь настолько, насколько этого потребуют политические соображения.

Кассио. Так, госпожа. Но эта политика может затянуться надолго, найти новые поводы в мелочах повседневной жизни ¹⁰⁵, укрепиться благодаря обстоятельствам, а между тем я буду отсутствовать, место мое будет занято другим и генерал позабудет мою любовь и службу.

Дездемона. Этого не будет. При Эмилии ручаюсь тебе в том, что ты снова получишь должность лейтенанта. Будь уверен, что если я даю обет дружбы, я держу свое слово до последней буквы. Я не дам покоя моему господину; я не дам моему соколу спать, пока он не станет ручным ¹⁰⁶; я буду говорить, пока он не потеряет терпения, постель его станет школой, обеденный стол исповедальней; во все, за что бы он ни принялся, я прибавлю просьбу за Кассио. Поэтому будь весел, Кассио. Твой ходатай скорее умрет, чем откажется от твоего дела.

Эмилия. Госпожа, вот идет мой господин.

Кассио. Госпожа, я ухожу.

Дездемона. Зачем же, останься и послушай, как я буду говорить.

Кассио. Нет, не теперь, госпожа. Мне не по себе, и я сейчас не способен действовать в интересах собственного дела.

Дездемона. Хорошо, поступайте, как хотите.

Кассио уходит.
Входят Отелло и Яго.

Яго. Ха! Это мне не нравится.

Отелло. Что ты говоришь?

Яго. Ничего, генерал... Но если... Я, право, не знаю...

Отелло. Не Кассио ли сейчас расстался с моей женой?

Яго. Кассио, генерал? Нет, конечно, я никак не думаю, чтобы он стал удаляться крадучись, с таким виноватым видом при вашем приближении.

Отелло. Мне кажется, что это был он.

Дездемона. Что случилось, господин мой? Я говорила здесь с просителем, с человеком, который томится тем, что вы недовольны им.

Отелло. С кем же это?

Дездемона. Как с кем? Да с вашим лейтенантом, с Кассио. Мой добрый господин, если во мне есть хоть сколько-нибудь благодатной силы, чтобы влиять на вас, примиритесь с ним сейчас же. Ибо, если он не один из тех, которые искренне любят вас, если он совершил проступок не благодаря заблуждению, а по злему умыслу, значит я не умею распознать честное лицо. Прошу тебя, вороти его.

Отелло. Это он вышел сейчас отсюда?

Дездемона. Ну да, он. Такой приниженный, что он оставил мне часть своей скорби, и я страдаю вместе с ним. Любовь моя, позови его, чтобы он вернулся.

Отелло. Нет, не сейчас, сладостная Дездемона¹⁰⁷; когда-нибудь в другой раз.

Дездемона. А это будет скоро?

Отелло. Ради вас, моя сладостная, я приближу срок.

Дездемона. Этим вечером за ужином?

Отелло. Нет, не этим вечером.

Дездемона. В таком случае завтра за обедом?

Отелло. Я не буду обедать дома. У меня назначена встреча в крепости с офицерами.

Дездемона. Ну, так, значит, завтра вечером или во вторник утром, во вторник в полдень или вечером, в среду утром, — прошу тебя назначить время. Но пусть оно не превысит трех дней. Право, он полон раскаяния.

Да и весь проступок его, — хотя и говорят, что на войне нужно выбирать лучших два примера, — по мнению людей непосвященных, едва ли заслуживает выговора даже с глазу на глаз. Когда же можно будет прийти ему? Скажи мне, Отелло. Я дивлюсь всей душой. Разве я отказала бы вам или стояла бы, как вы сейчас, в нерешительности, если бы вы меня о чем-нибудь просили? Как, Микаэль Кассио, который приходил вместе с вами сватать вас за меня? И часто, когда я дурно о вас отзывалась, вступался за вас. Сколько усилий приходится тратить, чтобы вернуть ему его место! Поверьте мне, я могла бы много сделать...

Отелло. Прошу тебя, довольно. Пусть приходит, когда захочет. Я не хочу тебе ни в чем отказывать.

Дездемона. Да разве я что-нибудь выпрашиваю? Ведь это то же самое, как если бы я просила вас носить перчатки, есть питательные кушанья, одеваться потеплее, — словом, сделать что-нибудь полезное для вас же самих. Нет, когда у меня будет просьба, которой я захочу испытать вашу любовь, она будет касаться важного дела и будет ужасно трудной для исполнения.

Отелло. Я не хочу тебе ни в чем отказывать. Поэтому и ты исполни мою просьбу: оставь меня на несколько минут наедине с самим собой.

Дездемона. Мне ли отказать вам? Нет! Прощайте, мой господин.

Отелло. Прощай, моя Дездемона. Я сейчас приду к тебе.

Дездемона. Эмилия, пойдем. Поступайте так, как вздумаете. Что бы вы ни решили, я вам послушна. (*Уходит с Эмилией.*)

Отелло. Дивное создание! Да погибнет моя душа, но я тебя люблю! И если я разлюблю тебя, вернется снова хаос.

Яго. Мой благородный господин...

Отелло. Что ты говоришь, Яго?

Яго. Когда вы искали руки госпожи моей, Микаэль Кассио знал о вашей любви?

Отелло. От начала и до конца. Почему ты спрашиваешь?

Яго. Лишь для того, чтобы подтвердить свою мысль. Без всякого злого умысла.

Отелло. Какую мысль, Яго?

Яго. Я не думал, что он был знаком с нею.

Отелло. О да! И не раз бывал посредником между нами.

Яго. В самом деле?

Отелло. В самом деле? Да, в самом деле,— ты разве что-нибудь видишь в этом? Разве он не честен?

Яго. Честен, господин мой?

Отелло. Честен? Да, честен?

Яго. Насколько мне известно, господин мой.

Отелло. Ты хочешь этим что сказать?

Яго. Что сказать, господин мой?

Отелло. «Что сказать, господин мой!» Клянусь небом, он вторит мне, как будто в мыслях его скрывается чудовище, слишком отвратительное, чтобы показать его. В твоих словах подразумевается что-то. Я слышал, как ты только что сейчас сказал, что это тебе не нравится, когда Кассио отошел от моей жены. Что тебе не понравилось? И когда я сказал, что он был посвящен в тайну моей любви к Дездемоне и знал все подробности моего ухаживания, ты воскликнул: «В самом деле?» — и нахмурил и свел брови, как будто в эту минуту ты замкнул в мозгу какую-то ужасную мысль. Если ты любишь меня, покажи мне эту мысль.

Яго. Мой господин, вы знаете, что я люблю вас.

Отелло. Думаю, что любишь. И так как я знаю, что ты исполнен любви и честности и взвешиваешь свои слова, прежде чем высказать их, тем более пугают меня твои недомолвки. У лживых, вероломных плутов — это обычная проделка. Но у честного человека такие недомолвки — тайные доносы¹⁰⁸, идущие от сердца, над которым не властвует страсть.

Яго. В отношении Микаэля Кассио я готов поклясться, что считаю его честным человеком.

Отелло. Я тоже так считаю.

Яго. Люди должны быть такими, какими кажутся. А те, которые не таковы, какими кажутся, лучше бы они такими не казались.

Отелло. Конечно, люди должны быть такими, какими кажутся.

Яго. Ну вот, поэтому-то я и думаю, что Кассио честный человек.

Отелло. Нет, тут кроется что-то большое. Прошу тебя, говори со мной, как со своими мыслями, передай

весь ход твоих размышлений и найди худшие слова для худших мыслей.

Я го. Мой добрый господин, простите меня. Хотя я по долгу и подвластен вам в делах службы, я не подвластен в том, в чем даже рабы свободны. Высказать свои мысли? Но предположим, что они подлы и лживы? Ведь где найти такой дворец, куда бы порой не проникала гнусность? Чье сердце так чисто, чтобы в нем не участвовали в сессиях и судебных заседаниях ¹⁰⁹ нечистые помыслы вместе с законными размышлениями?

О т е л л о. Ты становишься заговорщиком против своего друга, Яго, если, думая, что его обидели, скрываешь от его слуха свои мысли.

Я го. Прошу вас, — ведь я, возможно, ошибаюсь в своей догадке, так как, признаюсь, у меня от природы проклятая склонность следить за преступлениями, и часто моя подозрительность видит проступки там, где их не существует, — прошу вас, чтобы вы пока что, по мудрости своей, не обращали внимания на слова человека, который так несовершенно строит предположения; и не смущайтесь его случайными и непроверенными наблюдениями. Не послужило бы на пользу вашему спокойствию и не было бы вам на благо, не было бы достойно меня как мужчины, моей честности, не было бы мудрым с моей стороны, если бы я открыл вам мои мысли.

О т е л л о. Что ты хочешь этим сказать?

Я го. Доброе имя для мужчины и женщины, мой дорогой господин, — самое первое сокровище души. Тот, кто крадет мой кошелек, крадет хлам. Это сущий пустяк. Кошелек был моим, теперь принадлежит ему, а до того был рабом тысяч. Но тот, кто ворует у меня доброе имя, — крадет у меня то, что не обогащает его, но воистину обращает меня в бедняка.

О т е л л о. Клянусь небом, я непременно узнаю твои мысли!

Я го. Вы не смогли бы этого сделать, если бы держали мое сердце в своей руке; и не сделаете этого, пока я храню его в моей груди.

О т е л л о. Ха!

Я го. О, остерегайтесь, господин мой, ревности. Это зеленоглазое чудовище, которое издевается над своей жертвой ¹¹⁰. Тот рогоносец живет в блаженстве, который

сознает то, что выпало ему на долю, и не любит своей обидчицы. Но, о, каково же считать проклятие минуты жизни тому, кто обожает, но сомневается, подозревает, но сильно любит!

О т е л л о. О, это бедствие!

Я г о. Тот, кто беден, но доволен, — богат, вполне достаточно богат. Но и безграничные богатства бесплодны, как зима, для того, кто вечно боится стать бедняком. Благие небеса, сохрани души всех сынов моего рода от ревности!

О т е л л о. Зачем, зачем это так?.. Ты думаешь, что я буду жить ревностью, вечно следуя за изменениями лунны новыми подозрениями? Нет. Начать сомневаться — значит принять решение. Считаю меня козлом, если я обращаю деятельность своей души на пустые, раздутые подозрения, на которые ты намекаешь. Меня не сделать ревнивым, если сказать, что жена моя красива, ест с удовольствием¹¹¹, любит общество, свободна в речах, хорошо поет, играет на музыкальных инструментах и танцует. Там, где есть добродетель, эти качества лишь увеличивают ее. Тоже и то, что сам я беден достоинствами, не возбудит во мне ни малейшего опасения, ни сомнения в ее верности. Ведь у нее были глаза, и она сама выбрала меня. Нет, Яго: я должен увидеть, прежде чем усомниться; усомнившись — доказать, а когда доказано, остается сделать только одно, не больше — разом прочь и любовь и ревность.

Я г о. Я этому рад. Теперь я могу откровенней показать вам мою любовь и преданность. Поэтому выслушайте то, что я считаю своим долгом высказать вам. Я пока что не говорю о доказательствах. Следите за вашей женой. Наблюдайте за ней, когда она будет с Кассио. Наблюдайте без ревности, но и без излишней уверенности. Я не хотел бы, чтобы вы, человек свободной и благородной души, из-за вашего благодушия были обмануты. Следите за тем, чтобы этого не случилось. Я хорошо знаю нравы нашей страны¹¹²: в Венеции только небо видит проделки, которые они не осмеливаются показывать мужьям. Совесть их, в лучшем случае, состоит не в том, чтобы не делать, но чтобы скрывать.

О т е л л о. Неужели это так?

Я г о. Она обманула отца, выйдя за вас замуж. Когда

она делала вид, что дрожит и боится вашего вида, тогда-то она вас особенно сильно любила.

О т е л л о. Да, это правда.

Я г о. Ну, вот я и говорю! Она, такая еще молодая, сумела притвориться и отвести отцу глаза, — ведь он думал, что это колдовство... Но я достоин порицания. Покорно прошу вас простить меня за то, что я вас слишком люблю.

О т е л л о. Я тебе обязан навсегда.

Я г о. Я замечаю, что это немного смутило вас.

О т е л л о. Нисколько, нисколько.

Я г о. Честное слово, боюсь, что да. Надеюсь, вы сочтете, что сказанное мной было сказано из любви к вам. Но я вижу, что вы взволнованы. Я должен просить вас не насиловать смысла моих слов, не делать из них более существенных выводов и не вкладывать в них чего-нибудь большего, чем подозрение.

О т е л л о. Хорошо.

Я г о. Если бы вы это сделали, господин мой, моя речь привела бы к таким гадким последствиям, которых я и в мыслях не имел. Кассио — мой достойный друг. Мой господин, я вижу, что вы взволнованы.

О т е л л о. Нет, не очень... Я вполне уверен в том, что Дездемона честна.

Я г о. Пусть долго живет она в таком случае! И вы живите долго за то, что так думаете!

О т е л л о. И, однако, как же это природа, изменяя самой себе...

Я г о. Да, в этом-то и все дело. Ведь, говоря с вами откровенно, не ответить взаимностью многим искателям ее руки, ее соотечественникам, одинакового с ней цвета, равным ей по знатности, наперекор тому, к чему природа всегда стремится¹¹³, — фу!.. От таких разит порочным желанием, гнусной извращенностью, противоестественными мыслями... Но, простите меня, я не утверждаю этого определенно о ней. Хотя я и боюсь, как бы она, вновь подчинившись здравому смыслу, не начала сравнивать вашу внешность с внешностью ее соотечественников и — что возможно — раскаялась бы.

О т е л л о. Прощай, прощай! Заметишь еще что-нибудь — сообщи мне. Устрой так, чтобы и жена твоя наблюдала. Оставь меня, Яго.

Я г о. Мой господин, позвольте откланяться.

Отелло. Зачем я женился? Этот честный малый, несомненно, видит и знает больше, гораздо больше, чем говорит.

Яго. Мой господин, прошу вас разрешить мне просить вашу милость не углубляться в это дело. Предоставьте все времени. Хотя и следовало бы вернуть Кассио его должность, ибо, конечно, он исполняет ее весьма умело, — однако, если вы его отдалите на некоторое время, вы тем самым лучше сможете наблюдать и его и те средства, к которым он прибегает. Замечайте, будет ли ваша жена настаивать на возвращении ему должности с упорной и пылкой настойчивостью. Это многое обнаружит. А между тем думайте, что я уж чересчур поддался страхам, — а у меня есть серьезные основания опасаться, что я уж слишком им поддаюсь, — и считайте ее невинной, умоляю вашу милость.

Отелло. Будь уверен в моем умении владеть собой.

Яго. Ещё раз позвольте откланяться. (*Уходит.*)

Отелло. Этот малый исключительно честен, опытной душой он понимает все оттенки человеческих отношений. Если я найду доказательство тому, что сокол мой дичится и не поддается учению, хотя пути его и сделаны из самых крепких жил моего сердца ¹¹⁴, — свистну и пущу его по ветру ¹¹⁵: пусть питается тем, что пошлет ему судьба. Быть может, оттого, что я черен и не владею даром приятной речи, как опытные волокиты, или оттого, что я перевалил в долину лет, хотя и не настолько, — она ушла, я обманут, и утешением мне должно быть презрение к ней. О проклятие брака! Оно — в том, что мы получаем право назвать своими эти нежные создания, но не желания их! Я бы предпочел быть жабой и питаться испарениями темницы, чем представить то, что люблю, уголок для других. Но таково уже несчастье знатных людей, — у них меньше преимуществ, чем у людей низшего состояния; таков уж их удел, неизбежный, как смерть: этот рогатый недуг предопределен нам от самого рождения. Дездемона идет. Если она лжива, — о, тогда значит, небо посмеялось над самим собой! Я не верю этому!

Входят Дездемона и Эмилия.

Дездемона. Что случилось, мой дорогой Отелло?

Обед готов, и знатные жители острова, которых вы пригласили, ждут вас.

Отелло. Я виноват.

Дездемона. Почему вы говорите так тихо? Вы нездоровы?

Отелло. У меня болит лоб, вот здесь ¹¹⁶.

Дездемона. Ей-богу, это от бессонницы. Это сейчас же пройдет, позвольте только покрепче перевязать ваш лоб; в течение часа и следа не останется.

Отелло. Ваш платок слишком мал, не надо его. *(Отстраняет платок, она его роняет.)* Пойдемте вместе.

Дездемона. Мне очень жалко, что вам нездоровится.

Отелло и Дездемона уходят.

Эмилия. Я рада, что нашла этот платок. Это был первый подарок ей на память от мавра. Мой своенравный муж сотню раз приставал ко мне с просьбой украсть его; но она так любила этот знак его любви, ибо он заклинал ее вечно его хранить, что она всегда носит этот платок при себе, целует его и говорит с ним. Я закажу платок с таким же узором и подарю его мужу. Только небо знает, что он хочет с ним сделать, я этого не знаю. Я поступаю так только для того, чтобы удовлетворить его прихоть.

Входит Яго.

Яго. Ну что? Что вы здесь делаете одна?

Эмилия. Не ругайтесь. У меня для вас есть вещица.

Яго. Вещица для меня? Вещь обычная...

Эмилия. А?

Яго. Иметь глупую жену.

Эмилия. Ах, вот как, и это все? А что вы мне дадите за этот платок?

Яго. Какой платок?

Эмилия. Какой платок? Да тот самый, первый дар мавра Дездемоне, тот самый, который вы так часто просили меня украсть.

Яго. И ты его у нее украла?

Эмилия. Честное слово — нет. Она уронила его по небрежности, а я, находясь здесь и воспользовавшись случаем, его подняла. Посмотрите, вон он.

Яго. Молодец девка! Отдай его мне.

Эмилия. Что вы хотите с ним сделать, если так серьезно настаивали, чтобы я выкрала его?

Яго. А какое вам дело? *(Вырывает у нее платок.)*

Эмилия. Если это не для какой-нибудь важной цели, отдайте мне его. Бедная госпожа, она сойдет с ума, когда хватится и не найдет его.

Яго. Молчите о том, что вы нашли платок. Он мне нужен. Ступайте, оставьте меня.

Эмилия уходит.

Я оброну этот платок в квартире Кассио, пусть он его найдет. Безделицы, легкие, как воздух, — для ревнующих подтверждения столь же убедительные, как доводы священного писания. И этот платок может подействовать. Мавр уже меняется под влиянием моего яда. Опасные подозрения по самой природе своей — яды, которые сначала едва ли не приятны, но, начиная понемногу воздействовать на кровь, горят, как рудники серы.

Входит Отелло.

Я так и говорил. Смотрите, вот он идет! Ни мак, ни мандрагора¹¹⁷, ни все снотворные снадобья, которые существуют в мире, не возвратят тебе того сладкого сна, которым ты еще вчера владел.

Отелло. Ха! Не верна мне?

Яго. Что с вами, генерал? Довольно думать об этом.

Отелло. Прочь! С глаз долой! Ты вздернул меня на дыбу. Клянусь, лучше быть во многом обманутым, чем немного знать об обмане.

Яго. Ну что вы, мой господин!

Отелло. Разве я ощущал похищенные ею у меня и проводимые ею в похоти часы? Я этого не видел, не думал об этом, это мне не причиняло вреда. Я хорошо спал ночью, много ел, был свободен духом и весел. Я не находил поцелуев Кассио на ее губах. Тот, кто ограблен, если он не хватится того, что у него украли, пусть только не знает о грабеже, — не ограблен ни в чем.

Яго. Мне очень жаль, что я это слышу.

Отелло. Я был бы счастлив, если бы весь лагерь, саперы¹¹⁸ и все остальные солдаты вкусили ее сладостного тела, лишь бы я не знал об этом. О, теперь навек прощай, спокойный дух! Прощай, душевное довольство!

Прощайте, пернатые войска и великие войны, превращающие честолюбие в доблесть! О, прощай, прощай, ржущий конь ¹¹⁹ и звонкая труба, возбуждающий дух барабан, пронзительная флейта, царственное знамя и все достоинства — великолепиие, пышность и блестящий церемониал славных войн! И вы, о смертоносные орудия, чьи грубые глотки подражают ужасным громам бессмертного Юпитера, прощайте! То, что было деятельностью Отелло, ушло навсегда!

Я г о. Возможно ли, мой господин?

О т е л л о. Негодяй, ты обязан доказать, что жена моя шлюха, ты обязан! Дай мне наглядное доказательство. Или, клянусь бессмертной душой человека, тебе бы лучше родиться псом, чем отвечать моему пробужденному гневу!

Я г о. Уже до этого дошло?

О т е л л о. Сделай так, чтобы я увидел. Или по крайней мере докажи так, чтобы в доказательстве не было ни петли, ни крючка, где бы прицепить сомнение. Иначе — горе тебе!

Я г о. Мой благородный господин!..

О т е л л о. Если ты клеветешь на нее и подвергаешь пытке меня, не молись больше никогда, отрекись от совести, громозди злодейства на злодейства, совершай дела, от которых заплачет небо и которым изумится земля, ибо ничего большего, чем это, ты не можешь прибавить на погибель своей души.

Я г о. О милосердие божье! Помилуй меня, о небо! Или вы не человек? Есть ли у вас душа и чувства? Господь с вами! Увольте меня со службы. О несчастный глупец, доживший до того, что твоя честность стала пороком! О чудовищный мир! Смотри, смотри, о мир, — небезопасно быть прямым и честным. Благодарю вас за этот урок. Отныне я больше не буду любить друзей, раз любовь порождает такое оскорбление.

О т е л л о. Нет, не уходи. Ведь ты как будто должен быть честным человеком.

Я г о. Мне следовало бы быть умным человеком, ибо честность — дура и теряет то, чего добивается.

О т е л л о. Клянусь миром, я думаю, что моя жена честна, и думаю, что она нечестна; я думаю, что ты прав, и думаю, что ты не прав. Я должен иметь какое-нибудь доказательство. Ее имя, прежде чистое в свежести своей,

как лик Дианы, теперь запачкано и черно, как мое лицо. Если есть на свете веревки и ножи, яд, огонь или удушливые пары, я этого не потерплю. Как хотел бы я убедиться!

Я г о. Я вижу, сударь, вас пожирает страсть. Я раскаиваюсь, что поселил ее. Вы хотели бы получить доказательства?

О т е л л о. Хотел бы?.. Нет, я их получу!

Я г о. Вы можете их получить. Но как? Какие доказательства, мой господин? Или вам хотелось бы подглядывать и грубо глазеть на то, как она совокупляется?

О т е л л о. Смерть и проклятие!.. О!..

Я г о. Потребовалось бы много времени, и очень трудно найти случай, чтобы подсмотреть их, когда они представят это зрелище. Пусть будут они прокляты, если глаза смертных, кроме их собственных глаз, увидят их лежащими вдвоем. Что же делать? Как быть? Что мне сказать? Где доказательство? Невозможно, чтобы вы это увидели, если бы они были даже возбужденными, как козлы, горячими, как обезьяны, похотливыми, как волки во время течки, и глупыми и грубыми, как пьяные невежды. Но, однако, послушайте: если доказательства, основанные на убедительных косвенных уликах, ведущих прямо к дверям истины, смогут убедить вас, вы можете их получить.

О т е л л о. Предоставь живое доказательство ее неверности.

Я г о. Мне не по душе это поручение. Но, поскольку я так далеко зашел в этом деле, подстрекаемый глупой честностью и любовью, пойду и далее. Недавно я ночевал рядом с Кассио. Страдая от зубной боли, я не мог заснуть. Есть люди, которые столь распушенны и так мало владеют своей душой, что во сне выбалтывают все свои дела. К таким людям принадлежит Кассио. Я услышал, как он говорит во сне: «Сладостная Дездемона, будем осторожны, будем скрывать нашу любовь». И затем, сударь, он схватил мою руку, сжал ее, воскликнув: «О сладостное создание!», и стал крепко целовать меня, как будто с корнем вырывал поцелуи, росшие на моих губах. Затем он положил ногу мне на бедро и вздохнул и поцеловал меня, а затем воскликнул: «Пусть будет проклята судьба, отдавшая тебя мавру!»

О т е л л о. О, чудовищно! Чудовищно!

Яго. Да нет же, ведь это было только его сном.

Отелло. Но такой сон обнаруживает, что происходило прежде наяву. Он родит дурные подозрения, пусть это только сон.

Яго. И этот сон может пригодиться в подкрепление других доказательств, которые сами по себе слабы.

Отелло. Я разорву ее на куски!

Яго. Нет, будьте рассудительны. Мы пока еще не видим дела. Еще вполне возможно, что она невинна. Но скажите; вы никогда не видели в руках вашей жены платка с вышитыми на нем ягодами земляники?

Отелло. Я подарил ей такой платок. Это был мой первый подарок.

Яго. Я этого не знал. Но сегодня видел, как таким платком, — я уверен, что это был платок вашей жены, — Кассио вытирал себе бороду.

Отелло. Если это тот платок..

Яго. Если это тот платок или другой; принадлежащий ей, он наряду с другими уликами свидетельствует против нее.

Отелло. О, если бы у этого раба было сорок тысяч жизней! Одна слишком бедна, слишком ничтожна для моего мщения! Теперь я вижу, что это правда. Смотри сюда, Яго: так сдуваю я к небу свою глупую любовь. Ее уж нет. Вставай, черное мщение, из бездны ада! Уступи, о любовь, тиранической ненависти свой венец и утвержденный в сердце престол! Распухай, грудь, от груза своего, ибо груз этот — сердца престол! Распухай, грудь, от груза своего, ибо груз этот — жало аспидов.

Яго. Погодите, успокойтесь!

Отелло. О, крови, крови, крови!

Яго. Говорю вам, спокойствие! Вы еще, может быть, передумаете?

Отелло. Никогда, Яго! Подобно Понтийскому морю, чье ледяное и не зависящее от него течение не возвращается обратно и продолжает движение свое в Пропонтиду и Геллеспонт¹²⁰, мои кровавые мысли, движущиеся со стремительной быстротой, никогда не оглянутся назад и не возвратятся в отлив своем к смиренной любви, пока не поглотит их обширная и широкая месть. *(Становится на колени.)* Клянусь этим мраморным небом¹²¹, со всем должным благоговением перед священной клятвой, я здесь даю обет исполнить то, что сказал,

Яго. Погодите, не вставайте! (*Становится на колени.*) Будьте свидетелями вы, вечно горящие небесные светила, и вы, окружающие нас со всех сторон стихии ¹²², будьте свидетелями того, как Яго здесь отдает всю деятельность своего ума, своих рук, своего сердца на службу оскорбленному Отелло! Пусть он приказывает. И не будет во мне раскаяния, будет одно повиновение, каким бы кровавым ни было дело.

Отелло. Приветствую твою любовь не пустой благодарностью, но полнотою ее приятия и немедленно употребляю тебя в дело. Пусть в течение этих трех дней я услышу, как ты скажешь мне, что Кассио нет в живых.

Яго. Мой друг умер. Это сделано по вашему приказу. Но пусть она живет.

Отелло. Да будет проклята она, похотливая распутница! О, да будет она проклята! Пойдем, уединимся с тобой. Я удалюсь, чтоб обдумать, где найти скоро действующее средство, чтобы убить прекрасную дьяволицу. Отныне ты мой лейтенант.

Яго. Я ваш собственный навеки.

Уходят.

СЦЕНА 4

Входят Дездемона, Эмилия и Простофиля.

Дездемона. Не знаешь ли, малый, где живет лейтенант Кассио?

Простофиля. Я не смею сказать, что он где-нибудь лжет ¹²³.

Дездемона. Как так?

Простофиля. Он военный. А если сказать про военного, что он лжет, он заколет кинжалом.

Дездемона. Брось вздор болтать. Где он квартирует?

Простофиля. Сказать, где он квартирует, — значит солгать.

Дездемона. Это каким образом?

Простофиля. Я не знаю, где он квартирует. А выдумать адрес, сказать, что он живет здесь или живет там ¹²⁴, — значило бы нагло соврать.

Дездемона. Можешь ли ты расспросить и узнать от других, где он находится?

Простофиля. Ради него я поведу со всем миром нравоучительную беседу по катехизису, то есть буду задавать вопросы и сам давать ответы ¹²⁵.

Дездемона. Найди его, попроси его прийти сюда; скажи ему, что я расположила моего господина в его пользу и надеюсь, что все будет хорошо.

Простофиля. Сделать это — в силах ума человеческого, и потому я попытаюсь это сделать. (*Уходит.*)

Дездемона. Где же могла я потерять этот платок, Эмилия?

Эмилия. Не знаю, синьора.

Дездемона. Поверь, я бы охотней потеряла мой кошелек, полный крузядов ¹²⁶. Если бы мой благородный мавр не был человеком неподдельной души, сделанным не из того низкого материала, из которого сделаны ревнивые создания, этого было бы достаточно, чтобы навести его на дурные мысли.

Эмилия. Он не ревнив?

Дездемона. Кто? Он? Я думаю, что солнце его родины иссушило его ревность.

Эмилия. Посмотрите, вот он идет.

Дездемона. Я его теперь не оставлю в покое, пока он не призовет к себе Кассио.

Входит Отелло.

Как вы себя чувствуете, мой господин?

Отелло. Хорошо, добрая госпожа моя. (*В сторону.*) О, как тяжело притворяться! Как вы, Дездемона?

Дездемона. Хорошо, мой добрый господин.

Отелло. Дайте мне вашу руку. Это влажная рука, госпожа моя ¹²⁷.

Дездемона. Она еще не испытала старости и не знала печали!

Отелло. Это указывает на предрасположение к щедрости и на расточительность сердца. Горячая, горячая и влажная. Ваша рука требует ограничения свободы, поста и молитвы, постоянного умерщвления плоти и упражнения в благочестии. Ибо вот здесь, в этой руке, живет молодой потный дьявол ¹²⁸, который всегда готов бунтовать. Это хорошая рука, окровавленная рука.

Дездемона. Вы вправе это сказать, потому что эта рука отдала вам мое сердце.

Отелло. Расточительная рука. В старину руку отда-

вали вместе с сердцем, теперь, согласно нашей новой геральдике ¹²⁹, отдают руку без сердца.

Дездемона. Не мне судить об этом. Скажите лучше, как с вашим обещанием?

Отелло. Каким обещанием, цыпочка? ¹³⁰

Дездемона. Я послала за Кассио, чтобы он пришел поговорить с вами.

Отелло. Мне не дает покоя сильный насморк: одолжи мне свой платок.

Дездемона. Вот, мой господин.

Отелло. Тот, который я подарил тебе.

Дездемона. У меня его нет с собой.

Отелло. Нет?

Дездемона. Нет, в самом деле, мой господин.

Отелло. Плохо. Этот платок подарила моей матери цыганка. Она была колдунья и могла почти свободно читать мысли людей. Она сказала моей матери, что, пока она будет хранить этот платок, она сохранит привлекательность и отец мой будет всецело покорен ее любви; но что, если она потеряет этот платок или подарит его, она станет отвратительна в его глазах, и душа его устремится в погоню за новыми любовными мечтами. Моя мать, умирая, подарила мне этот платок и просила меня, когда судьба пошлет мне жену, подарить его ей. Так я и поступил; берегите же его, храните его как зеницу ока. Потерять или отдать его — значит навлечь беду, не сравнимую ни с чем.

Дездемона. Возможно ли?

Отелло. Это правда. В самой ткани его заключена магия. Пророчица, которая насчитала в этом мире двести обращений солнца, шила на нем узор в пророческом иступлении. Священны были черви, которые произвели шелк. Платок был смочен в зелье ¹³¹, которое люди сведущие изготовили из сердец умерших дев.

Дездемона. Неужели? Это правда?

Отелло. Истинная правда. А потому берегите его.

Дездемона. О боже, лучше бы я его никогда не видала!

Отелло. Ха! Почему?

Дездемона. Отчего вы говорите так порывисто и стремительно?

Отелло. Он потерян? Его нет? Говорите, он пропал?

Дездемона. Да сохранит нас небо!

Отелло. А? Что?

Дездемона. Он не потерян. Но что из того, если бы даже он был потерян?

Отелло. Как?

Дездемона. Говорю вам, что он не потерян.

Отелло. Достаньте его, дайте мне взглянуть на него.

Дездемона. Я могла бы это сделать, но сейчас не хочу. Это все хитрость, чтобы отделаться от моей просьбы. Прошу вас, примите Кассио.

Отелло. Принесите и покажите мне платок. Моя душа предчувствует дурное.

Дездемона. Ну же, ну! Вы нигде не найдете более достойного человека.

Отелло. Платок!

Дездемона. Прошу вас, поговорим о Кассио.

Отелло. Платок!

Дездемона. О человеке, который всю жизнь свою основывал свое счастье на вашем расположении к нему, делил с вами опасности.

Отелло. Платок!

Дездемона. Честное слово, вы достойны порицания.

Отелло. Прочь! (*Уходит.*)

Эмилия. И этот человек не ревнив?

Дездемона. Я этого раньше никогда не видала. Есть, повидимому, что-то чудесное в этом платке. Потеря его для меня несчастье.

Эмилия. Мужчину не узнаешь ни в год, ни в два. Они желудки, мы — пища. Они жадно съедают нас, а когда насытятся — изрыгают. Посмотрите — Кассио и мой муж.

Входят Кассио и Яго.

Яго. Нет другого средства. Сделать это должна она. Посмотрите, вот удача! Ступайте и настойчиво просите ее.

Дездемона. Ну как, добрый Кассио? Какие у вас новости?

Кассио. Все с прежней просьбой, синьора. Умоляю вас благодетельным заступничеством вашим вернуть мне существование, а также любовь того, кого я во всех отношениях почитаю, насколько только способно мое сердце. Я не хотел бы дольше оставаться в неизвестности. Если

мой проступок является смертельным грехом и ни прошлая служба, ни горесть в настоящем, ни те услуги, которые я собираюсь оказать в будущем, не могут быть достаточным выкупом, чтобы вернуть мне его любовь, одно уже знание этого будет для меня благодеянием: тогда я возьму себя в руки и выберу какой-нибудь другой путь жизни, в надежде на подавание судьбы.

Дездемона. Увы, трижды благородный Кассио! Сейчас мое заступничество не звучит, как должно. Мой господин уже не прежний господин мой. Я бы не узнала его, если бы он так же изменился лицом, как изменилось его душевное состояние. Да молят за меня святые духи так, как я просила за вас, как только могла. За свои свободные речи я попала под обстрел его гнева. Вам нужно на время запастись терпением. Что я смогу сделать, я сделаю. Сделаю больше, чем осмелилась бы сделать для себя. Удовольствуйтесь этим.

Яго. Мой господин в гневе?

Эмилия. Он только что сейчас вышел отсюда в каком-то странном беспокойстве.

Яго. Неужели он может разгневаться? Я видел, как пушка взметала в воздух ряды его солдат и, подобно дьяволу, подхватила у него из-под локтя его собственного брата, — и чтоб он мог разгневаться? Значит, это что-нибудь важное. Пойду повидать его. Это уж действительно неспроста, если он разгневался.

Дездемона. Прошу тебя, ступай к нему.

Яго уходит.

Его ясный дух, верно, замутили государственные заботы, — вести из Венеции или какой-нибудь раскрытый здесь, на Кипре, заговор, о котором ему стало известно. В таких случаях люди готовы раздражаться по пустяковым поводам, хотя в сущности взволнованы важными. Это, несомненно, так: заболит палец, и чувство боли распространяется на другие здоровые части тела. К тому же мы не должны думать, что мужчины — боги, и не должны ждать от них такого же ласкового внимания, как во время свадебного пира. Какая я, право, Эмилия! Я, недостойный воин¹³², в душе обвиняла его за недоброе ко мне отношение. Теперь я вижу, что подослала ложных свидетелей и что он несправедливо обвинен.

Эмилия. Дай бог, чтобы это были государственные

дела, как вы думаете, а не какие-нибудь ревнивые фантазии или причуды, касающиеся вас.

Дездемона. Помилуй бог, я никогда не давала ему повода.

Эмилия. А для ревнивых душ этого и не нужно. Они ревнуют не потому, что есть причина, но ревнуют потому, что они ревнивы. Ревность — чудовище, которое само себя зачинает и само себя порождает.

Дездемона. Да охранит небо душу Отелло от этого чудовища.

Эмилия. Аминь, синьора!

Дездемона. Пойду и найду его. Кассио, побудьте здесь. Если он в подходящем состоянии духа, попрошу его за вас и сделаю все зависящее от меня, чтобы добиться результата.

Кассио. Покорно вас благодарю, синьора!

Дездемона и Эмилия уходят. Входит Бьянка.

Бьянка. Спаси вас бог, друг Кассио!

Кассио. Почему ты не дома? Как поживаете, моя прекрасная Бьянка? Честное слово, любовь моя, я соби-
рался идти к вам.

Бьянка. А я шла к вам, Кассио! Как! Не приходите целую неделю! Семь дней и ночей? Сотню, шесть десятков и восемь часов? А для влюбленных часы разлуки в сто шестьдесят раз длиннее, чем на циферблате. Ах, как скучно их считать!

Кассио. Простите меня, Бьянка! Все это время я был подавлен тяжелыми, как свинец, мыслями. Но в более свободное время я возьму счет моих отсутствий. *(Дает ей платок Дездемоны.)* Сладостная Бьянка, вышесте мне такой платок.

Бьянка. Кассио, откуда это? Это подарок новой подруги. То я чувствовала разлуку, теперь чувствую ее причину. Уже до этого дошло? Прекрасно, прекрасно!

Кассио. Полно! Бросьте свои глупые догадки в лицо наславшему их дьяволу. Вы ревнуете, полагая, что это подарок на память от какой-нибудь любовницы. Это не так, честное слово, Бьянка.

Бьянка. Ну, так чей же он?

Кассио. Я сам не знаю. Я нашел его в своей комнате. Мне нравится узор. Прежде чем его потребуют обратно, — а вполне вероятно, что его потребуют, — я бы хо-

тел, чтобы с него сняли узор. Возьмите его и выйдите такой же, а покамест оставьте меня.

Бьянка. Оставить вас! Почему?

Кассио. Я здесь ожидаю генерала и не думаю, что мне послужит на пользу, если он увидит меня в обществе женщины, да и не хочу этого.

Бьянка. Почему, смею спросить?

Кассио. Не потому, чтобы я вас не любил.

Бьянка. Но потому, что вы меня не любите. Прошу вас, проводите меня немного. И скажите, скоро ли я увижу вас ночью?

Кассио. Я провожу вас, но только недалеко: я должен ждать здесь. Но мы скоро увидимся.

Бьянка. Вот это хорошо. Мне приходится покориться обстоятельствам.

Уходят.

АКТ IV

СЦЕНА I

Кипр. Перед замком ¹³³. Входят Отелло и Яго.

Яго. И вы в самом деле продолжаете так думать?

Отелло. Так думать, Яго!

Яго. Да что тут особенного — целоваться тайком?

Отелло. Это недозволенный поцелуй.

Яго. Или полежать часок-другой голой с дружкой в постели, не намереваясь сделать ничего дурного?

Отелло. Голой в постели, Яго, и не намереваясь сделать ничего дурного? Это лицемерие перед дьяволом. Те, которые хотят быть добродетельными, но так поступают, подвергают свою добродетель искушению дьявола, сами же они искушают небо.

Яго. Если они при этом ничего не делают, это простительный проступок. Но если я дарю моей жене платок...

Отелло. Что тогда?

Яго. Ну что ж, тогда, значит, он принадлежит ей, господин мой. И, поскольку он принадлежит ей, я думаю, что она вправе подарить его любому мужчине.

Отелло. Она также обладательница и своей чести. Разве она вправе подарить и ее?

Я г о. Ее честь — незримая сущность ¹³⁴. Честью часто обладают те, у которых нет чести. Но что касается платка...

О т е л л о. Клянусь небом, я бы с радостью забыл о нем! Ты говорил... О, этот платок возникает в памяти моей, как ворон над зачумленным домом, предвещающий всем гибель... Ты говорил, что мой платок у него.

Я г о. Ну и что ж из этого?

О т е л л о. Хорошего в этом нет.

Я г о. А что, если бы я сказал, что видал, как он вам нанес обиду? Или что слышал, как он говорил, — мало ли на свете плутов, которые, настойчивым ухаживанием или по ее любви и добровольному выбору склонив любовницу уступить их желанию или дав ей то, чего та сама хотела, не могут удержаться от болтовни...

О т е л л о. Он что-нибудь сказал?

Я г о. Да, господин мой. Но, будьте уверены, не более того, от чего он готов клятвенно отречься.

О т е л л о. Что он сказал?

Я г о. Честное слово, он сказал, что он... Я, право, не знаю...

О т е л л о. Что? Что?

Я г о. Лежал...

О т е л л о. С ней?

Я г о. С ней, на ней, как вам угодно.

О т е л л о. Лежал с ней, лежал на ней! Мы говорим — лежать на ней, когда хотим сказать, что ее оболгали ¹³⁵. Лежать с ней! Это гнусно. Платок... Признания... Платок... Пусть признается, и затем повесить его за труды... Сначала повесить его, а потом пусть признается... Я дрожу при одной мысли об этом... Природа не без причины наслала на меня эту омрачающую рассудок бурю чувств... ¹³⁶ Не слова заставляют меня так содрогаться. Фу!.. Носы, уши и губы... ¹³⁷ Возможно ли?.. Признавайся... Платок... О дьявол!.. *(Падает без чувств ¹³⁸.)*

Я г о. Действуй, мое лекарство, действуй! Так ловят доверчивых глупцов, и именно так многие достойные и целомудренные дамы, хотя они и ни в чем не повинны, становятся предметом осуждения... Что с вами? Мой господин! Мой господин, говорю я! Отелло!

Входит К а с с и о.

А, Кассио!

К а с с и о. Что случилось?

Я г о. С моим господином припадок падучей. Это уже второй. Вчера у него тоже был припадок.

К а с с и о. Потрите ему виски.

Я г о. Нет, не надо. Нужно дать припадку спокойно развиваться. Иначе у него выступит пена на губах и он мгновенно впадет в неистовое бешенство. Посмотрите, он шевелится. Прошу вас, удалитесь на минутку, — он сейчас придет в себя. Когда он уйдет, мы поговорим с вами о весьма важном деле...

Кассио уходит ¹³⁹.

Как вы себя чувствуете, генерал? Вы не ушибли себе лба? ¹⁴⁰

О т е л л о. Ты издеваешься надо мной?

Я г о. Я издеваюсь над вами! Нет, клянусь небом! Мне бы только хотелось, чтобы вы переносили вашу участь как мужчина.

О т е л л о. Рогатый мужчина — чудовище и зверь.

Я г о. В таком случае в населенном городе много зверей и благовоспитанных чудовищ.

О т е л л о. Он признался в этом?

Я г о. Будьте мужчиной, сударь. Подумайте только, что любой из бородатой породы, стоит ему лишь впрячься в ярмо брака, тянет, возможно, наравне с вами. Среди живущих сейчас людей имеются миллионы, которые ежедневно ложатся в постель, являющуюся общим достоянием, но, по их убеждению, — они готовы в этом поклясться, — принадлежащую только им. Ваше положение лучше. О, это проклятие, посланное адом, сверхиздевательство сатаны — целовать распутницу на ложе, которое уверенно считаешь неприступным, и считать распутницу непорочной. Нет, уж лучше позвольте мне знать. И зная, что я такое, я тем самым знаю, чем будет она ¹⁴¹.

О т е л л о. О, ты мудр; это несомненно.

Я г о. На минуту встаньте в сторонку. Превратитесь весь в терпеливый слух. Когда вас здесь обуревала скорбь, — страсть, недостойная такого человека, — сюда пришел Кассио. Я удалил его отсюда, придумал благовидное объяснение вашему исступлению и попросил Кассио поскорее вернуться поговорить здесь со мною, что он и обещал. Вы только спрячьтесь и наблюдайте за усмешками, издевательскими улыбками и явным презрением,

которые выразятся в каждой черте его лица. Ибо я заставлю его снова пересказать рассказ о том, где, как, как часто, с каких пор и когда он совокуплялся с вашей женой и когда он снова собирается совокупиться с ней. Говорю вам, наблюдайте за его движениями. Черт возьми, терпение! Иначе я скажу, что вы целиком поддались гневному настроению и перестали быть мужчиной.

Отелло. Слышишь, Яго? Я буду хитер в своем терпении, но буду — слышишь! — и кровожаден.

Яго. Это не помешает. Но всему свое время. Спрячьтесь же.

Отелло прячется.

Теперь я расспрошу Кассио о Бьянке, проститутке, которая, продавая свою похоть, покупает на это для себя хлеб и одежду. Эта тварь влюблена в Кассио, ибо таково уж проклятие проституток — обманывать многих и быть обманутой одним. Кассио, когда он слышит о ней, не может удержаться от бурного хохота. Вот он идет. Когда он станет улыбаться, Отелло сойдет с ума, и его наивная ревность даст улыбкам, жестам и легкомысленному поведению бедного Кассио совершенно ошибочное толкование.

Входит Кассио.

Ну как вы себя чувствуете, лейтенант?

Кассио. Тем хуже оттого, что вы придаете мне то звание, отсутствие которого убивает меня.

Яго. Домогайтесь своего у Дездемоны, и дело ваше верное. (*Понизив голос* ¹⁴².) Если бы это дело зависело от Бьянки, как быстро вы добились бы удачи!

Кассио. Ах, бедняжка!

Отелло. Смотрите, он уже смеется!

Яго. Я никогда еще не видел, чтобы женщина так любила мужчину.

Кассио. Бедняжка! Мне кажется, что она действительно меня любит.

Отелло. Он и на словах не слишком отрицает, а смех его выдает всю правду.

Яго. Послушайте, Кассио...

Отелло. Теперь он заставит его пересказать все дело. Продолжай. Прекрасно, прекрасно.

Яго. Она распускает слухи, что вы женитесь на ней. Вы в самом деле намерены на ней жениться?

К а с с и о. Ха-ха-ха!

О т е л л о. Ты торжествуешь, римлянин? ¹⁴³ Торжествуешь?

К а с с и о. Мне жениться на ней! Как! На проститутке? Прошу тебя, будь помиловсрдней к моему уму. Не считай меня сумасшедшим. Ха-ха-ха!

О т е л л о. Так, так, так, так... Хорошо смеется тот, кто смеется последним.

Я г о. Честное слово, ходит слух, что вы женитесь на ней.

К а с с и о. Будь добр, брось шутить.

Я г о. Будь я подлец, если это не правда.

О т е л л о. А меня уже сбросили со счетов? Прекрасно!

К а с с и о. Это она сама, обезьянка, распустила слух. Она уверена, что я женюсь на ней, потому что любит меня и самообольщается, а не потому, что я ей обещал.

О т е л л о. Яго делает мне знак. Сейчас он начинает свой рассказ.

К а с с и о. Она только что была здесь. Она повсюду преследует меня. На днях я беседовал на морском берегу с несколькими венецианцами, как вдруг приходит эта дурочка и бросается мне на шею вот так...

О т е л л о. Воскликая: «О дорогой Кассио!» или что-нибудь в этом роде. Его жест показывает это.

К а с с и о. И висит у меня на шее, и склоняется ко мне на грудь, и плачет у меня на груди, и вот так влечет и тащит за собою. Ха-ха-ха!

О т е л л о. Он сейчас рассказывает, как она втащила его в мою комнату. О, я вижу твой нос, но не вижу собаки, которой брошу его.

К а с с и о. Да, мне нужно ее оставить.

Я г о. Ей-богу, посмотрите, вот она идет.

К а с с и о. Настоящий хореk! ¹⁴⁴ И вдобавок, черт возьми, надушенный!

Входит Бьянка.

Что значит это преследование?

Бьянка. Пусть вас преследуют дьявол и его мамаша! Что значит этот платок, который вы мне только что дали? Дура я, что взяла его. Вышей ему такой же! Вишь, нашли его в своей комнате и не знаете, кто его там оставил! Это подарок какой-нибудь шлюхи, а я вышивай с

него узор. Возьмите отдайте его своей зазнобе. Откуда бы вы его ни достали, я вышивать узор с него не буду!

К а с с и о. Что с вами, моя сладостная Бьянка, что с вами, что с вами?

О т е л л о. Клянусь небом, это, несомненно, мой платок!

Б ь я н к а. Если хотите прийти сегодня вечером ужинать — можете; если не хотите — приходите, когда будете расположены. (*Уходит.*)

Я г о. Идите вслед, идите вслед.

К а с с и о. Честное слово, придется, иначе она начнет ругаться на улице.

Я г о. Вы будете ужинать у нее?

К а с с и о. Да, собираюсь.

Я г о. Хорошо, мы, может быть, там увидимся. Мне очень хочется поговорить с вами.

К а с с и о. Приходите, прошу. Придете?

Я г о. Ступайте. Приду, ладно.

Кассио уходит.

О т е л л о. Как мне его убить, Яго?

Я г о. Вы заметили, как он радовался своим мерзостям?

О т е л л о. О Яго!

Я г о. А платок вы видели?

О т е л л о. Это был мой платок?

Я г о. Ваш, клянусь этой рукой! И подумать только, во что он ставит эту беспутную женщину, жену вашу. Она подарила ему платок, а он подарил его своей шлюхе.

О т е л л о. Мне хотелось бы девять лет подряд убивать его ¹⁴⁵. Прекрасная женщина, красивая женщина, сладостная женщина! ¹⁴⁶

Я г о. Нет, про это вам нужно забыть.

О т е л л о. Да, пусть погибнет, пусть отдаст душу на вечное проклятие этой же ночью. Не жить ей! Нет! Сердце мое обратилось в камень. Я ударяю по нему, и руке моей больно... О, во всем мире нет более сладостного создания. Она достойна делить ложе с императором и руководить его деятельностью ¹⁴⁷.

Я г о. Нет, это не тот путь, который вам нужен ¹⁴⁸.

О т е л л о. К черту ее! Я только говорю, какая она. Такая мастерица вышивать. Чудесная музыкантша. О, пение ее укротило бы свирепого медведя! Такой высокий и богатый ум и изобретательность!

Яго. Тем хуже.

Отелло. О, в тысячу тысяч раз хуже! И притом она так приветлива.

Яго. Да, слишком приветлива.

Отелло. Нет, это, конечно, так, но все же как жаль.

Яго! О Яго! Как жаль! Яго!

Яго. Если вы уж так влюблены в ее порочность, пожалуйста ее патентом на то, чтобы невозбранно грешить. Ибо, если это не трогает вас, никому до этого нет дела.

Отелло. Я изрублю ее в мелкие куски. Сделать меня рогоносцем!

Яго. О, это гнусно с ее стороны.

Отелло. И с моим подчиненным.

Яго. Это еще гнуснее.

Отелло. Достань мне яду, Яго, к ночи. Я не стану объясняться с ней, чтобы ее тело и красота не поколебали моей решительности. К ночи, Яго.

Яго. Не убивайте ее ядом, задушите ее в постели, в той самой постели, которую она осквернила.

Отелло. Отлично, отлично. Мне нравится справедливость этого решения. Превосходно.

Яго. Что касается Кассио, позвольте мне с ним порешить. Вы кой о чем услышите приблизительно в полночь.

Отелло. Великолепно!

Звук трубы.

Что это за трубные звуки?

Яго. Вероятно, вести из Венеции. Это Лодовико, посланный дожем. Посмотрите, ваша жена с ним.

Входят Лодовико, Дездемона и свита.

Лодовико. Да хранит вас бог, достойный генерал.

Отелло. От всего сердца приветствую вас, сударь.

Лодовико. Дожд и сенаторы Венеции шлют вам привет. *(Вскрывает пакет.)*

Отелло *(целует пакет)*. Целую посредника их воли. *(Вскрывает пакет и читает.)*

Дездемона. Какие новости, милый кузен Лодовико? ¹⁴⁹

Яго. Я очень рад вас видеть, синьор. Добро пожаловать на Кипр!

Лодовико. Благодарю вас. Как поживает лейтенант Кассио?

Яго. Живет, сударь.

Дездемона. Кузен, между ним и моим господином произошел недобрый разлад. Но вы все это уладите.

Отелло. Вы уверены в этом?

Дездемона. Что вы сказали, мой господин?

Отелло (*читает*). «Непременно исполните это, раз вы хотите».

Лодовико. Он не обращался к вам: он занят чтением документа. Значит, между генералом и Кассио произошла ссора?

Дездемона. Да, к несчастью. Я бы сделала много, чтобы помирить их, ради любви, которую я чувствую к Кассио.

Отелло. Огонь и сера! ¹⁵⁰

Дездемона. Что вы сказали, мой господин?

Отелло. Вы в своем уме?

Дездемона. Как, он сердится?

Лодовико. Может быть, его взволновало письмо. Как я предполагаю, ему приказано вернуться в Венецию ¹⁵¹ и сдать начальство Кассио.

Дездемона. Поверьте, я этому рада.

Отелло. Вот как?

Дездемона. Что, господин мой?

Отелло. Я рад, что вы сошли с ума.

Дездемона. Что вы, милый Отелло...

Отелло. Дьявол! (*Ударяет ее* ¹⁵².)

Дездемона. Я этого не заслужила.

Лодовико. Генерал, этому не поверили бы в Венеции, если бы я даже поклялся, что видел собственными глазами. Это уж слишком. Просите у нее прощения: она плачет.

Отелло. О дьявол, дьявол! Если бы земля была полна женскими слезами, каждая капля, которую она роняет, превратилась бы в крокодила ¹⁵³. Прочь с глаз моих!

Дездемона. Я уйду, чтобы не раздражать вас.

Лодовико. Воистину послушная жена. Верните ее, прошу вас, генерал.

Отелло. Сударыня!

Дездемона. Да, господин мой!

Отелло. Что вы хотите с ней делать, сударь?

Лодовико. Кто, я, генерал?

Отелло. Да, ведь вы же сами хотели, чтобы я заставил ее вернуться. Сударь, она умеет вертеться, вертеться¹⁵⁴, идти вперед и снова вертеться. И она умеет плакать, сударь, плакать. И она послушна, как вы сказали, послушна, весьма послушна... Продолжай плакать! Что же касается этого, сударь,—о, как искусно подделано ее отчаяние! — мне приказано вернуться в Венецию¹⁵⁵. Убейся! Я сейчас пришлю за тобой... Сударь, я повинуюсь приказу и возвращусь в Венецию...Прочь, сгинь!

Дездемона уходит.

Кассио займет мое место. А сегодня вечером, сударь, прошу вас отужинать со мной. Добро пожаловать, сударь, на Кипр. Козлы и обезьяны!¹⁵⁶ (*Уходит.*)

Лодовико. Это ли благородный мавр, которого наш сенат единогласно называет во всех отношениях совершенным? Это ли натура, не потрясаемая никакой страстью? Чью прочную силу не могла ни поранить, ни пронзить ни пуля случая, ни стрела судьбы?

Яго. Он очень изменился.

Лодовико. В здравом ли он уме? Не в беспамятстве ли он?

Яго. Он таков, каков он есть. Я не смею высказать ему осуждение. Если он не таков, каким он мог бы быть, я готов молиться, чтобы он стал таким, каким бы мог быть.

Лодовико. Как! Ударить жену!

Яго. Честное слово, это нехорошо, Однако я хотел бы быть уверенным в том, что он не сделает ничего худшего.

Лодовико. Он всегда таков? Или письмо из Венеции взволновало его кровь и впервые вызвало такой проступок?

Яго. Увы, увy! Нечестно было бы с моей стороны рассказывать о том, что я видел и знаю. Вы сможете наблюдать за ним. Его собственное поведение и без слов моих обнаружит его вполне. Следите же за ним и замечайте, как он будет дальше вести себя.

Лодовико. Мне жаль, что я ошибся в нем.

Уходят.

Комната в замке ¹⁵⁷. Входят Отелло и Эмилия.

Отелло. Вы, значит, ничего не видали?

Эмилия. И не слыхала и не замечала ничего подозрительного.

Отелло. Однако вы видели ее вдвоем с Кассио?

Эмилия. Но не видела при этом ничего дурного. К тому же я слышала каждое их слово.

Отелло. Как, разве они никогда не шептались?

Эмилия. Никогда, мой господин.

Отелло. И не отсылали вас куда-нибудь?

Эмилия. Никогда.

Отелло. Принести ее веер, перчатки, полумаску ¹⁵⁸ или за чем-нибудь еще?

Эмилия. Никогда, мой господин.

Отелло. Это странно.

Эмилия. Я готова, господин мой, отдать душу в заклад, что она честна. Если вы думаете иначе, прогоните эти мысли: они оскверняют ваше сердце. Если какой-нибудь мерзавец внушил вам это, пусть небо воздаст ему за это тем проклятием, которым был проклят змей-искуситель. Уж если она не честна, не целомудренна и не верна, тогда нет счастливых мужей, тогда чистейшая из их жен гнусна, как клевета.

Отелло. Попросите ее прийти сюда. Ступайте.

Эмилия уходит.

Наговорила! Но ведь только уж очень глупая сводня не сумела бы всего этого наплести. Эта хитрая шлюха — замкнутая на ключ и уединенная комната, скрывающая в себе отвратительные тайны. И, однако, она становится на колени и молится. Я сам видел.

Входят Дездемона и Эмилия.

Дездемона. Что вам угодно, господин мой?

Отелло. Прошу вас, цыпочка, подойдите сюда.

Дездемона. Что вы желаете?

Отелло. Дайте мне взглянуть в ваши глаза. Глядите мне в лицо.

Дездемона. Что это за ужасная причуда?

Отелло (к Эмилии). Принимайтесь за свое дело, сударыня, оставьте производителей потомства наедине и затворите дверь. Если кто-нибудь подойдет, кашляните или

скажите: «гм!» Принимайтесь за ваше ремесло! Ну, поскорей!

Эмилия уходит.

Дездемона. Умоляю вас на коленях, скажите, что значат ваши речи? Я понимаю, что в ваших словах заключена ярость, но не понимаю самих слов.

Отелло. Говори, что ты такое?

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

Отелло. Ну, клянись же в этом и погуби свою душу, чтобы дьяволы не побоялись схватить тебя, столь похожую на небесное существо. Так погуби же свою душу вдвойне ¹⁵⁹: клянись, что ты честна.

Дездемона. Воистину, то знает небо.

Отелло. Воистину небо знает, что ты лжива, как ад!

Дездемона. Перед кем, господин мой, с кем, в чем я лжива?

Отелло. Ах, Дездемона! Прочь, прочь, прочь!

Дездемона. О, какой тяжелый день! Почему вы плачете? Я ли причина этих слез, мой господин? Если вы, быть может, подозреваете, что мой отец содействовал тому, что вас отзывают в Венецию, не вините в этом меня. Если вы лишились его благосклонности, так ведь и я ее тоже лишилась.

Отелло. Если бы небу было угодно испытать меня горестями; если бы оно послало на мою непокрытую голову дождь всяческих болезней и позора; погрузило бы меня в бедность по самые губы; отдало бы меня в плен без всякой надежды на освобождение, — я бы нашел в каком-нибудь уголке моей души каплю терпения. Но, увы, превратить меня в мишень для нашего презрительно-насмешливого времени, чтобы оно указывало на меня своими ленивыми, неподвижными перстами... ¹⁶⁰ О-о! Однако я смог бы перенести и это, и легко, очень легко. Но там, где я храню свое сердце, там, где мне суждено жить, ибо без этого я должен умереть, — тот источник, где берет начало поток моего существования, который без этого источника должен иссякнуть, — быть изгнанным оттуда!.. Или хранить этот источник, как водоем, в котором кучами гнездятся и размножаются омерзительные жабы!.. Так изменись же в лице, терпение, ты юный розовогубый херувим, да стань мрачным, как ад!

Дездемона. Я надеюсь, что мой благородный господин считает меня честной.

Отелло. О да, точно так же, как летних мух на бойнях, которые размножаются, кладя свои яички в мясо и делая его гнилым. О плевел¹⁶¹, что так очаровательно прекрасен и пахнешь так сладко, что одурманиваешь чувства... Уж лучше бы ты не рождалась вовсе!

Дездемона. Увы, какой совершила я грех, о котором сама не знаю?

Отелло. Неужели эта прекрасная бумага, эта красивейшая книга были сделаны для того, чтобы написать слово «шлюха»? Что ты совершила?¹⁶² Что совершила? О уличная тварь, я превратил бы мои щеки в плавильную печь, которая сожгла бы скромность в золу, если бы я рассказал о твоих делах. Что ты совершила? Небо затыкает нос от твоих дел, луна закрывает глаза, распутный ветер, который целует все, что бы ему ни встретилось, замер в подземной пещере¹⁶³, чтобы не слышать о твоих поступках. Что ты совершила? Бесстыдная шлюха!

Дездемона. Клянусь небом, вы оскорбляете меня напрасно.

Отелло. Разве вы не шлюха?

Дездемона. Нет, клянусь верой Христовой. Если хранить это тело для моего господина от чужого гнусного незаконного прикосновения не значит быть шлюхой — я не шлюха.

Отелло. Как, вы не распутница?

Дездемона. Нет, клянусь спасением своей души!

Отелло. Неужели?

Дездемона. О небо, защити нас!

Отелло. В таком случае прошу вашего прощения. Я принял вас за ловкую венецианскую шлюху, которая вышла замуж за Отелло.

Входит Эмилия.

Вы же, сударыня, исполняющая обязанность, противоположную той, которую исполняет апостол Петр¹⁶⁴, и охраняющая врата ада... Вы, вы, да, вы! Вы сделали свое дело. Вот вам деньги за ваши труды. Прошу вас, замкнитесь на ключ и сохраните нашу тайну. (*Уходит.*)

Эмилия. Ах, боже мой, что это он вообразил? Как вы себя чувствуете, сударыня? Как вы себя чувствуете, моя добрая госпожа?

Дездемона. Честное слово, как в полусне.

Эмилия. Сударыня, что приключилось с моим господином?

Дездемона. С кем?

Эмилия. Как с кем? С моим господином ¹⁶⁵, сударыня.

Дездемона. Кто твой господин?

Эмилия. Тот, кто и ваш господин, сладостная госпожа.

Дездемона. У меня нет господина. Не говори со мной, Эмилия. Я не могу плакать, а отвечать могла бы только слезами. Прошу тебя, сегодня ночью постели мне брачные простыни ¹⁶⁶, не забудь. И позови сюда твоего мужа.

Эмилия. Вот действительно перемена! (Уходит.)

Дездемона. Так мне и надо, что со мной так обращаются. Поделом мне; как я вела себя, если у него могло родиться хотя бы малейшее подозрение в проступке с моей стороны.

Входят Яго и Эмилия.

Яго. Что вам угодно, сударыня? Что с вами?

Дездемона. Я сама не знаю. Те, кто наказывает маленьких детей, делают это кроткими средствами и задают им нетрудные уроки ¹⁶⁷. Так и он мог бы побранить меня, потому что я, честное слово, как ребенок, когда меня бранят.

Яго. В чем дело, госпожа?

Эмилия. Ах, Яго, мой господин обзывал ее шлюхой, осыпал ее такими злобными и грубыми словами, которых не в силах перенести честные сердца.

Дездемона. Я заслужила это название, Яго?

Яго. Какое название, прекрасная госпожа?

Дездемона. Которое, как она сказала, дал мне мой господин.

Эмилия. Он назвал ее шлюхой. Пьяный нищий не стал бы ругать такими словами свою девуку.

Яго. Почему же он это сделал?

Дездемона. Я не знаю. Я не знаю. Я уверена, что я не такая, какой он меня назвал.

Яго. Не плачьте, не плачьте. Какой несчастный день!

Эмилия. Неужели же она отказалась от стольких благородных женихов, от отца, от родины, от своих

друзей — лишь для того, чтобы ее назвали шлюхой? Как тут не заплакать!

Дездемона. О моя злосчастная судьба!

Яго. Как ему не стыдно! Что это на него нашло?

Дездемона. Это знает только небо.

Эмилия. Пусть меня повесят, если какой-нибудь отъявленный мерзавец, какой-нибудь вмешивающийся не в свои дела и умеющий втереться в доверие негодяй, обманщик, лживый раб не изобрел этой клеветы, чтобы заполучить себе должность. Пусть иначе повесят меня!

Яго. Фу, брось! Таких людей не бывает. Это невозможно.

Дездемона. Если есть такой человек, да простит ему небо!

Эмилия. Да простит ему висельная веревка, да гложет ад его кости! За что же он назвал ее шлюхой? Кто проводит с ней время? Где? Когда? Каким образом? Разве это похоже на правду? Мавр обманут каким-нибудь гнуснейшим подлецом, низким, отменным подлецом, паршивым малым... О небо, если бы ты только разоблачало таких проходимцев и вкладывало бы каждому честному человеку бич в руку ¹⁶⁸, чтобы гнать, бичуя, этих негодяев голыми по всему миру, с востока на запад!

Яго. Не кричи на весь дом.

Эмилия. Тьфу на него! Вот один из таких же молодчиков вывернул и тебе ум наизнанку и заставил подозревать меня в связи с мавром.

Яго. Ты — дура! Убирайся!

Дездемона. Увы, Яго, что мне делать, чтобы вернуть себе расположение моего господина? Добрый друг, ступайте к нему. Клянусь небесным светом, я не знаю, почему я потеряла его. Вот я преклоняю колени. Если когда-нибудь моя воля согрешила против любви его, в помыслах или на деле, или если мои глаза, уши или другое из моих чувств наслаждались кем-нибудь другим, если я не люблю его, не любила и не буду всегда его любить, хотя бы он отверг меня и обрек меня на жалкую участь разведенной жены, — да лишусь я покоя души навек! Недоброе отношение может многое сделать. Его недоброе отношение может разбить мою жизнь, но никогда не запятнает моей любви к нему. Я не в силах произносить слово «шлюха». Сейчас, когда я произношу это слово, оно мне отвратительно. Совершить же поступок, кото-

рый заслужил бы это название, не заставило бы меня все то количество роскоши, которое содержится в мире.

Яго. Умоляю вас, успокойтесь. Это лишь его мимолетное настроение. Его раздражили государственные заботы, и потому он бранится с вами.

Дездемона. Если бы это было так!

Яго. Только так, ручаюсь вам.

Музыка за сценой ¹⁶⁹.

Слышите, как эти инструменты приглашают к ужину. Послы Венеции ждут. Ступайте и не плачьте. Все уладится.

Дездемона и Эмилия уходят.

Входит Родриго ¹⁷⁰.

Ну что, Родриго?

Родриго. Я не нахожу, что ты честно со мной поступаешь.

Яго. В чем же я поступаю нечестно?

Родриго. Каждый день, Яго, ты откладываешь мое дело при помощи какой-нибудь выдумки и, как мне теперь кажется, скорее стремишься лишить меня всяких возможностей успеха, чем предоставить мне хотя бы малейший обнадеживающий шанс. Я это больше терпеть не хочу. И я отнюдь не убежден в том, что должен спокойно примириться с тем, что я претерпел так глупо.

Яго. Вы меня слушаете, Родриго?

Родриго. Честное слово, я слышал слишком много. Ибо ваши слова и поступки не в родстве друг с другом.

Яго. Вы несправедливо обвиняете меня.

Родриго. Совершенно справедливо. Я истратил все свое состояние. Драгоценности, которые вы получили от меня, чтобы передать Дездемоне, совратили бы и принесшую обет целомудрия. Вы сказали мне, что она приняла их, обнадеживала и ободряла меня, говоря, что скоро она обратит на меня внимание. Но до сих пор я ничего не вижу.

Яго. Хорошо, продолжайте, отлично.

Родриго. Отлично! Продолжайте! Я, любезный, продолжать не могу. И все это совсем не отлично. Я думаю, что все это препаршиво, и начинаю убеждаться, что одурачен во всем этом деле.

Яго. Отлично.

Родриго. Говорят вам, что это не отлично. Я все открою Дездемоне. Если она мне вернет мои драгоценности, я откажусь от ухаживания за ней и раскаюсь в своем противозаконном домогательстве. Если же нет, будьте уверены — я от вас потребую расчета.

Яго. Вы все сказали?

Родриго. Да, и я заявляю: все то, что я сказал, я намерен сделать.

Яго. Ну вот, теперь я вижу, что у тебя есть характер. И с этого момента я стансвлюсь лучшего о тебе мнения, чем раньше. Дай мне руку, Родриго. Ты имеешь полное право обижаться на меня, и, однако, я заявляю, что действовал честно в твоём деле.

Родриго. Это было незаметно.

Яго. Не могу не согласиться, что это было незаметно. И ваше подозрение не лишено ума и здравого смысла. Но, Родриго, если в тебе действительно есть то, что я теперь с большей, чем когда-либо, уверенностью надеюсь найти в тебе, — я имею в виду решимость, храбрость и мужество, — докажи это сегодня ночью. Если в следующую ночь ты не насладишься Дездемоной, отправь меня предательством на тот свет, изобрети искусный способ, чтобы лишить меня жизни.

Родриго. Ну, что же это такое? Это что-нибудь разумное и в пределах возможного?

Яго. Сударь, из Венеции прибыл чрезвычайный приказ, назначающий Кассио на место Отелло.

Родриго. Это правда? Значит, в таком случае Отелло и Дездемона возвращаются в Венецию.

Яго. О нет. Он едет в Мавританию¹⁷¹ и берет с собой прекрасную Дездемону, если только какой-нибудь случай не продлит его пребывания на Кипре; а что здесь найти более верного, чем устранение Кассио?

Родриго. Что вы называете его устранением?

Яго. Как что? Да сделать его неспособным занять место Отелло, вышибить у него мозги.

Родриго. И вы хотите, чтобы это сделал я?

Яго. Да, если в вас есть решимость принести себе пользу и отстоять свои права. Он вечером ужинает у одной шлюхи. Я пойду к нему туда. Он еще не знает о своем счастье и высокой чести, ему оказанной. Если вы подкараулите его, когда он будет возвращаться домой, — а я устрою так, что это случится между двенадцатью и

часом ночи, — вы сможете напасть на него врасплох. Я буду находиться поблизости, чтобы помочь вам, и ему придется иметь дело с нами обоими. Ну, не стойте же с таким изумленным видом, идите со мной. Я так докажу вам необходимость его смерти, что вы сочтете себя обязанным убить его. Сейчас уже время ужина, а ночь проходит быстро. За дело!

Родриго. Я хотел бы получить дальнейшие основания для этого.

Яго. Вы будете удовлетворены.

Уходят.

СЦЕНА 3

Другая комната в замке ¹⁷². Входят Отелло, Лодовико, Дездемона, Эмилия и свита.

Лодовико. Прошу вас, сударь, не утруждайте себя и дальше не идите.

Отелло. О, разрешите! Мне полезно прогуляться.

Лодовико. Сударыня, доброй ночи. Покорно благодарю вашу милость.

Дездемона. Вы, ваша честь, желанный гость.

Отелло. Пойдемте же, сударь. О Дездемона...

Дездемона. Что, мой господин?

Отелло. Немедленно ложитесь в постель. Я сейчас же вернусь. И отпустите прислуживающую вам женщину. Непременно сделайте это.

Дездемона. Хорошо, мой господин.

Уходят Отелло, Лодовико и свита.

Эмилия. Ну, как теперь дела? Он, кажется, смягчился.

Дездемона. Он сказал, что сейчас же вернется. Он приказал мне лечь в постель и просил меня отпустить вас.

Эмилия. Отпустить меня?

Дездемона. Это была его просьба. Поэтому, добрая Эмилия, дайте мне мою ночную одежду и прощайте. Нам теперь не следует сердить его.

Эмилия. Хотелось бы мне, чтобы вашей встречи с ним не бывало никогда.

Дездемона. Мне бы этого не хотелось. Моя любовь во всем одобряет его, так что даже его резкость, упреки,

нахмуренные брови,— прошу тебя, отколи вот здесь,— для меня благодатны и привлекательны.

Э м и л и я. Я постелила вам те простыни, о которых вы говорили.

Д е з д е м о н а. Все равно. Ей-богу, как мы иногда глупы! Если я умру раньше тебя, прошу тебя, заверни меня вместо савана в одну из этих простынь.

Э м и л и я. Полно, полно, не говорите глупостей.

Д е з д е м о н а. У матери моей была служанка, по имени Варвара. Она любила. Но тот, кого она любила, оказался беспутным человеком и бросил ее. Она знала песню об иве. Это была старинная песня, но выражала ее участь, и она умерла, напевая ее. Сегодня весь вечер эта песня нейдет у меня из ума. Я с трудом удерживаюсь от того, чтобы не склонить голову набок и не петь эту песню, как бедная Варвара. Прошу тебя, поторопись.

Э м и л и я. Подать ваш халат? ¹⁷³

Д е з д е м о н а. Нет, отколи вот здесь. Этот Лодовико красив.

Э м и л и я. Красавец!

Д е з д е м о н а. Он хорошо говорит.

Э м и л и я. Я знаю в Венеции одну даму, которая прошла бы босиком в Палестину за одно прикосновение его нижней губы.

Д е з д е м о н а (поет). «Бедняжка сидела, вздыхая, под кленом, — все пойте: зеленая ива ¹⁷⁴, — с рукой на груди, склонив голову на колени, — пойте: ива, ива, ива. Рядом с ней бежал свежий ручей и бормотанием своим повторял ее вздохи, — пойте: ива, ива, ива. Ее соленые слезы падали и смягчали», — убери эти вещи, — «пойте: ива, ива, ива». Прошу тебя, поторопись. Он сейчас придет. «Все пойте: зеленая ива будет мне венком. Пусть никто не осуждает его, я одобряю его презрение». Нет, тут раньше другая строка в песне. Слушай! Кто это стучит?

Э м и л и я. Это ветер.

Д е з д е м о н а. «Я назвала своего любимого неверным. Что же сказал он мне в ответ? — Пойте: ива, ива, ива. — Если я буду ухаживать за другими женщинами, что ж, и ты ляжешь с другими мужчинами». Ну, уходи. Доброй ночи. У меня чешутся глаза. Это к слезам?

Э м и л и я. Какие пустяки!

Д е з д е м о н а. Так говорят, я сама слышала. О мужчины, мужчины! И ты думаешь, — скажи по совести,

Эмилия, — что есть женщины, которые так грубо обманывают своих мужей?

Эмилия. Есть такие, несомненно.

Дездемона. Ты бы сделала такую вещь, если бы тебе за это предложили целый мир?

Эмилия. А вы бы разве не сделали?

Дездемона. Нет, клянусь небесным светом!

Эмилия. И я бы не сделала при небесном свете. Можно сделать это с тем же успехом и в темноте.

Дездемона. И ты бы это сделала, если бы тебе предложили целый мир?

Эмилия. Мир — вещь огромная. «Это большая цена за малый грех»¹⁷⁵.

Дездемона. Честное слово, я думаю, что ты не сделала бы.

Эмилия. Честное слово, я думаю, что сделала бы. И, сделав, забыла бы об этом. Черт возьми, я не сделала бы этого ради колечка или нескольких штук тонкого полотна, ради платьев, юбок, чепцов или ради пустяковых подарков. Но за целый мир — ах, да кто бы не сделал своего мужа рогоносцем, чтобы сделать его монархом? Я бы ради этого рискнула пребыванием в чистилище¹⁷⁶.

Дездемона. Позор мне, если бы я совершила такую неправду за целый мир.

Эмилия. Да ведь эта неправда — неправда только в глазах мира. Когда вы получите весь мир за свой труд, это будет неправдой в глазах вашего собственного мира и вы сможете мгновенно обратить ее в правду.

Дездемона. Я не думаю, что есть такие женщины.

Эмилия. Есть, сколько угодно. Их столько, что они переполняют мир, за обладание которым они ведут игру. Но я считаю, что когда жены доходят до падения, виноваты мужья, — скажем, потому ли, что они пренебрегают своими обязанностями и льют принадлежащие нам богатства в чужие подолы; или же на них находит глупая ревность и они стесняют нашу свободу; или, скажем, потому, что они бьют нас и со злости уменьшают количество выдаваемых нам на личные расходы денег. Ведь и в нас может разыграться желчь. При всей нашей способности прощать и нам не чуждо чувство мщения. Пусть знают мужья, что и у их жен есть чувства, как и у них: они видят, обоняют, различают сладкое от горького, как и их мужья. Что делают они, когда меняют нас на других?

Развлекаются? Думаю, что так. Или увлечение является тут причиной? Думаю, что да. Или слабость плоти вводит в грех? И это так. А разве у нас нет увлечений, желания развлечься, слабости плоти, как и у мужчин? Так пускай же они хорошо обращаются с нами, иначе пусть знают, что если мы поступаем дурно, то потому, что учимся этому у них.

Д е з д е м о н а. Покойной ночи, покойной ночи! Да пошлет мне небо уменье не брать от плохого плохое, но благодаря плохому исправляться.

А К Т V

С Ц Е Н А I

Кипр. Улица.

Входят Я го и Р о д р и г о.

Я го. Вот стань позади выступа этого дома. Он сейчас придет. Обнажи свой добрый меч и заколи его. Скорей, скорей! Не бойся ничего. Я буду рядом с тобой. Либо мы победим, либо мы пропали. Подумай об этом и укрепишь в своей решимости.

Р о д р и г о. Будь поближе, — мне, может, не удастся.

Я го. Я буду здесь, с тобой рядом. Будь смелым, становись ¹⁷⁷.

Р о д р и г о. Я не очень расположен к этому делу. Но он привел мне убедительные доводы. Всего только одним человеком меньше. Наружу, меч мой. Он умрет ¹⁷⁸.

Я го. Я растравил этот молодой прыщ ¹⁷⁹ почти до боли, и он начинает злиться. Ну, а убьет ли он Кассио, или Кассио убьет его, или они убьют друг друга, я в любом случае буду в выигрыше. Если Родриго останется в живых, он потребует от меня на большую сумму возмещения за золото и драгоценности, которые я выудил у него в качестве подарков для Дездемоны; этого не должно быть. Пока останется жив Кассио, день за днем в его жизни будет существовать красота, которая делает меня уродом. И к тому же мавр может рассказать ему то, что я говорил, и тогда мне будет грозить большая беда. Нет, он должен умереть. Пусть будет так. Я слышу, он идет.

Входит К а с с и о.

Родриго. Я знаю его шаги¹⁸⁰. Это он. Злодей, умри! (*Наносит Кассио колющий удар мечом.*)

Кассио. Этот удар оказался бы мне врагом, если бы мой камзол не был лучше, чем ты думал¹⁸¹. Теперь я испробую твой. (*Обнажает меч и ранит Родриго¹⁸².*)

Родриго. О, я убит!

Яго сзади ранит Кассио в ногу и уходит¹⁸³.

Кассио. Я изувечен навсегда¹⁸⁴. Эй, помогите! На помощь. (*Падает¹⁸⁵.*)

Входит Отелло.

Отелло. Это голос Кассио. Яго сдержал слово.

Родриго. О, какой я подлец!

Отелло. Это так¹⁸⁶.

Кассио. О, помогите, эй! Огня! Врача!

Отелло. Это он! О достойный Яго, честный и справедливый, в тебе есть благородное сочувствие нанесенной твоему другу обиде; ты показываешь мне пример. Потаскуха, твой возлюбленный лежит мертвым, и твоя злая гибель приближается быстро. Шлюха, я иду! Чары твоих глаз стерты с моего сердца; твоя постель, запятнанная похотью, запятнанная похотливой кровью. (*Уходит.*)

Входит Лодовико и Грациано.

Кассио. Кто там? Эй! Ни дозора, ни прохожих! На помощь! На помощь!

Грациано. Это какое-нибудь несчастье: крик полон отчаяния.

Кассио. О, помогите!

Лодовико. Слышите?

Родриго. О жалкий подлец!

Лодовико. Здесь стонут двое или трое. Ночь темна: это, может быть, ловушка. Я думаю, небезопасно идти на крик, не имея подмоги.

Родриго. Никто не идет! Я истеку кровью.

Входит Яго.

Лодовико. Слышите?

Грациано. Кто-то идет без камзола, в рубашке, с факелом и оружием в руках.

Яго. Кто там? Кто это так шумно звал на помощь?

Лодовико. Мы не знаем.

Яго. Разве вы не слышали крика?

Кассио. Сюда, сюда! Во имя неба, помогите мне!

Яго. Что случилось?

Грациано. Если не ошибаюсь, это знаменосец Отелло.

Лодовико. Да, это он. Он очень храбрый малый.

Яго. Кто вы, что испускаете такой страдальческий крик?

Кассио. Яго? О, меня искалечили, погубили мерзавцы! Окажите мне помощь.

Яго. Вот несчастье, лейтенант! Какие же мерзавцы сделали это?

Кассио. Кажется, один из них находится здесь поблизости. Он не в состоянии бежать.

Яго. О предатели, злодеи! *(К Лодовико и Грациано.)* Кто вы такие? Подойдите сюда и помогите.

Родриго. О, помогите мне!

Кассио. Это один из них.

Яго. О убийца! О злодей! *(Наносит Родриго удар.)*

Родриго. О проклятый Яго! О бесчеловечный пес! О-о-о!

Яго. Убивать людей во мраке! Где эти кровожадные воры? Город как вымер! Эй, на помощь! На помощь! *(К Лодовико и Грациано.)* Что вы за люди, добрые или злые?

Лодовико. Какими нас найдете, такими назовите.

Яго. Синьор Лодовико?

Лодовико. Он самый, сударь.

Яго. Прошу вашего прощения. Здесь Кассио ранен какими-то злодеями.

Грациано. Кассио?

Яго. Ну, как, брат?

Кассио. Моя нога рассечена.

Яго. Не дай бог! Посветите мне, господа! Я перевяжу рану моей рубашкой.

Входит Бьянка.

Бьянка. Что случилось? Кто это кричал?

Яго. Кто это кричал?

Бьянка. О мой дорогой Кассио! Мой сладостный Кассио! О Кассио, Кассио, Кассио!

Яго. О отъявленная шлюха! Кассио, не подозреваете ли вы, кто вас так искалечил?

К а с с и о. Нет.

Г р а ц и а н о. Мне жаль, что я нашел вас в таком положении. Я как раз искал вас.

Я г о. Одолжите мне подвязку... Так... О, носилки бы сюда, чтобы покойно его перенести.

Б ь я н к а. Увы, он лишается чувств! О Кассио, Кассио, Кассио!

Я г о. Все присутствующие здесь господа, я подозреваю эту дрянь в соучастии в преступлении. Терпение, добрый Кассио. Ну же, ну, дайте мне факел! Знакомое ли это лицо? Увы, мой друг и дорогой соотечественник Родриго... Нет... Да, он самый... О боже! Родриго.

Г р а ц и а н о. Как! Венецианец Родриго?

Я г о. Он, сударь. Вы знали его?

Г р а ц и а н о. Знал ли я его? Еще бы!

Я г о. Синьор Грациано. Умоляю вас извинить меня. Эти кровавые события должны служить мне оправданием в том, что я не оказал вам должной учтивости.

Г р а ц и а н о. Я рад вас видеть.

Я г о. Как вы себя чувствуете, Кассио? О, вот бы носилки, носилки!

Г р а ц и а н о. Родриго?

Я г о. Он, он, это он!

Вносят носилки.

О, вот легки на помине: носилки! Кто-нибудь из добрых людей, осторожно отнесите его. Я схожу за врачом генерала. (К Бьянке.) Что же касается вас, сударыня, не утруждайте себя понапрасну. Тот, кто лежит здесь убитым, был моим близким другом, Кассио. Что это за ссора произошла между вами?

К а с с и о. Да решительно никакой. Я даже и не знал его.

Я г о (к Бьянке). Ага! Вы бледны?.. О, унесите его с открытого воздуха в дом!

Кассио и Родриго уносят.

Постойте, добрые господа! Вы бледны, сударыня? Вы замечаете, каким ужасом полны ее глаза? Раз вы так таращите глаза, мы вскоре кое-что узнаем. Всмотритесь пристальней; прошу вас, смотрите на нее. Вы видите, господа? Да, дурная совесть заговорит и без языка.

Входит Эмилия.

Эмилия. Увы, что здесь случилось? Что случилось, супруг мой?

Яго. На Кассио в темноте напали Родриго и какие-то парни, которые скрылись. Он чуть жив, а Родриго мертв.

Эмилия. Ах, добрые господа! Ах, добрый Кассио!

Яго. Вот плоды распутства. Прошу тебя, Эмилия, сходи и узнай, где ужинал сегодня ночью Кассио.

(К Бьянке.) Ага! Вы задрожали при этих словах?

Бьянка. Он ужинал у меня, но не поэтому я дрожу.

Яго. Ах, вот как! Приказываю вам, следуйте за мной.

Эмилия. Тьфу, тьфу тебя, шлюха!

Бьянка. Я не шлюха. Я такая же честная, как и вы, кто так оскорбляет меня.

Эмилия. Такая же честная, как я? Тьфу! Тьфу на тебя!

Яго. Любезные господа, пойдемте посмотрим, как будут перевязывать бедного Кассио. (К Бьянке.) Пойдемте, сударыня, вы нас не проведете... Эмилия, беги в замок и расскажи моему господину и госпоже обо всем, что случилось... Прошу идти вперед... Эта ночь приведет меня либо к победе, либо к гибели.

Уходят.

СЦЕНА 2

Дездемона спит в постели. Входит Отелло ¹⁸⁷.

Отелло. Этого требует дело, этого требует дело, моя душа ¹⁸⁸, я не назову его вам, целомудренные звезды, — этого требует дело. Но я не пролью ее крови и не оцарапаю кожи ее, которая белее, чем снег, и гладка, как алебастр надгробных памятников. Однако она должна умереть, иначе она обманет и других. Погасить свет, а затем погасить твой свет ¹⁸⁹. Погасив тебя, пламенный прислужник ¹⁹⁰, я могу восстановить твой прежний свет, если подумаю, но если я погашу твой свет, хитрейший образец превзошедшей себя природы, я не знаю, где тот Прометеев огонь ¹⁹¹, который может снова возжечь твой свет. Сорвав розу, я не могу вернуть ей жизненного роста, и она неизбежно должна увянуть. Я понюхаю ее на кусте. (Целует Дездемону.) О благовонное дыхание, ты почти убеждаешь правосудие сломить свой меч! ¹⁹² Еще раз, еще раз... Будь такой же, когда ты будешь мертва, когда я

убью тебя и буду любить тебя потом. Еще раз, и это последний. Столь сладостное никогда еще не бывало столь гибельным. Я не могу не плакать, но это жестокие слезы. Эта печаль божественна; она поражает там, где любит...¹⁹³ Она просыпается.

Дездемона. Кто там? Отелло?

Отелло. Да, Дездемона.

Дездемона. Вы ляжете, мой господин?

Отелло. Вы молились на ночь, Дездемона?

Дездемона. Да, мой господин.

Отелло. Если вы вспомните о каком-нибудь преступлении, еще не примиренном с небом и милосердием Божиим, немедленно молитесь о его отпущении.

Дездемона. Увы, мой господин, что вы хотите этим сказать?

Отелло. Ну, молитесь же, и поскорей. Я отойду в сторону. Мне не хотелось бы убить твой неподготовленный дух. Нет, избавь небо! — мне не хотелось бы убить твою душу.

Дездемона. Вы говорите об убийстве?

Отелло. Да, об убийстве.

Дездемона. Да умиласердится же надо мною небо!

Отелло. Аминь — от всей души!

Дездемона. Раз вы говорите так, я надеюсь, что вы не убьете меня.

Отелло. Гм...

Дездемона. И, однако, я боюсь вас. Ибо вы становитесь зловещим, когда так вращаете глазами. Чего мне бояться, я не знаю, так как не знаю за собой вины; но, однако, я чувствую, что боюсь.

Отелло. Подумай о своих грехах.

Дездемона. Мои грехи — моя любовь к вам.

Отелло. Да, и за это ты умрешь.

Дездемона. Противоестественно та смерть, которая убивает за любовь. Увы, почему кусаете вы так свою нижнюю губу? Какая-то бушующая в крови страсть сотрясает все ваше существо. Это страшные предвестники, но я надеюсь, я надеюсь, что они не для меня.

Отелло. Молчи, больше ни слова!

Дездемона. Я замолчу. Но что произошло?

Отелло. Тот платок, который я так любил и отдал тебе, ты отдала Кассио.

Дездемона. Нет, клянусь жизнью и спасением своей души! Пошлите за ним, спросите его.

Отелло. Голубка, берегись, берегись клятвопреступления: ты на смертном одре.

Дездемона. Да, но ведь не теперь же я умру.

Отелло. Сейчас же. Поэтому добровольно покайся в грехе. Ибо, если ты будешь клятвенно отрицать каждый пункт обвинения, это не поколеблет и не задушит во мне того крепкого убеждения в твоей виновности, которое исторгает у меня стоны. Ты умрешь.

Дездемона. Так пусть же смилуется надо мной господы!

Отелло. Аминь, говорю я.

Дездемона. Смилуйтесь надо мной и вы. Я за всю мою жизнь ни в чем не провинилась перед вами. Я никогда не питала к Кассию другой любви, кроме той, всем разрешенной небом, которой я вправе была любить. Я никогда не делала ему подарка.

Отелло. Клянусь небом, я видел мой платок в его руках. О клятвопреступница! Ты обращаешь мое сердце в камень и заставляешь назвать убийством то, что я намерен сделать, тогда как я считаю, что приношу жертву. Я видел платок.

Дездемона. Значит, он нашел его. Я ему никогда его не дарила. Пошлите за ним. Пусть он скажет по правде.

Отелло. Он уже признался.

Дездемона. В чем, мой господин?

Отелло. В том, что он был с тобою в связи.

Дездемона. Как? В незаконной?

Отелло. Да.

Дездемона. Он этого не скажет.

Отелло. Нет, не скажет, — его рот закрыт: честный Яго получил приказ сделать это.

Дездемона. О, страх объясняет мне все! Как, он мертв?

Отелло. Если бы все его волосы были жизнями, моя великая месть поглотила бы их все.

Дездемона. Увы, он стал жертвой предательства, и я погибла!

Отелло. Шлюха! Ты при мне плачешь о нем?

Дездемона. О, прогоните меня, мой господин, но не убивайте меня!

Отелло. Смерть тебе, шлюха!

Дездемона. Убейте меня завтра, позвольте прожить эту ночь!

Отелло. Если вы будете сопротивляться...

Дездемона. Хоть полчаса!

Отелло. Раз дело уже сделано ¹⁹⁴, нечего медлить.

Дездемона. Хоть пока прочту одну молитву!

Отелло. Поздно. (*Душит ее.*)

Дездемона. О господи, господи, господи! ¹⁹⁵

Эмилия (*за сценой*). Мой господин! Мой господин!
Эй! Мой господин! Мой господин!

Отелло. Что это за шум?.. Не мертва? Еще не совсем мертва? Я жесток, но все же милосерд. Я не хочу, чтобы ты томилась в мучениях. Так, так ¹⁹⁶.

Эмилия (*за сценой*). Эй, мой господин! Мой господин!

Отелло. Кто там?

Эмилия (*за сценой*). О мой добрый господин, мне нужно сказать вам несколько слов!

Отелло. Да это Эмилия... Сейчас... Она мертва... Вероятно, она пришла рассказать о смерти Кассио... Здесь какой-то шорох ¹⁹⁷. Ха! Не шевельнется. Тиха, как могила... Впустить ее? Хорошо ли это?.. Мне кажется, что она снова шевельнулась. Нет... Что нужно теперь сделать? Если она войдет, она, конечно, заговорит с моей женой. Моей женой! Моей женой! Какой женой? У меня нет жены. О, невыносимо! О тяжелый час! Мне кажется, что сейчас наступит огромное затмение солнца и луны и что земля разверзнет пасть, дивясь происходящему.

Эмилия (*за сценой*). Прошу вас — разрешите мне поговорить с вами, о добрый мой господин!

Отелло. Я забыл про тебя. Войди, Эмилия. Тише. Сейчас. Сначала задерну полог. Где ты? (*Отпирает дверь.*)

Входит Эмилия.

Что тебе нужно?

Эмилия. О мой добрый господин, там совершенно гнусное убийство.

Отелло. Как! Сейчас?

Эмилия. Только что, мой господин.

Отелло. Это луна уклонилась от своего пути ¹⁹⁸; она подошла к земле ближе, чем обычно, и сводит людей с ума.

Э м и л и я. Мой господин, Кассио убил молодого венецианца по имени Родриго.

О т е л л о. Родриго убит! И Кассио убит!

Э м и л и я. Нет, Кассио не убит.

О т е л л о. Кассио не убит? Тогда, значит, фальшивит убийство и хрипло звучит сладостное мщение.

Д е з д е м о н а. Без вины, без вины убита!..

Э м и л и я. Увы, что за крик это?

О т е л л о. Это? Какой крик?

Э м и л и я. Беда! Увы! Это был голос моей госпожи! Помогите! Помогите! Помогите! О госпожа! Подайте голос еще раз! Сладостная Дездемона! О сладостная госпожа, говорите!

Д е з д е м о н а. Я умираю невинной.

Э м и л и я. О, кто же сделал это?

Д е з д е м о н а. Никто. Я сама. Прощай! Передай привет моему доброму господину. О, прощай! (*Умирает.*)

О т е л л о. Как же могло случиться, что ее убили?

Э м и л и я. Увы, кто это знает? —

О т е л л о. Вы слышали, как она сама сказала, что это не я?

Э м и л и я. Да, она сказала. Я обязана сообщить всем правду.

О т е л л о. Лгуньей отправилась она в пылающий ад. Это я убил ее.

Э м и л и я. О, тем более она ангел, а вы — тем более черный дьявол!

О т е л л о. Она стала распутной, она была шлюхой.

Э м и л и я. Ты лжешь на нее.

О т е л л о. Нет. Она была вероломна, как вода ¹⁹⁹.

Э м и л и я. А ты необдуманно скор, как огонь, говоря, что она была неверна. О, она была верна, как небо!

О т е л л о. Кассио совокуплялся с ней, спроси у своего мужа. О, мало бы низвергнуть меня в самые глубокие недра ада, если бы я пошел на эту крайность, не имея справедливых оснований. Твой муж все узнал.

Э м и л и я. Мой муж?

О т е л л о. Твой муж.

Э м и л и я. Что она изменила брачному обету?

О т е л л о. Да, с Кассио. Будь она верна, если бы небо создало другой мир из цельного, не имеющего пороков хризолита, я бы не продал ее за него.

Э м и л и я. Мой муж?

О т е л л о. Да, это он первый мне об этом сказал. Он честный человек и ненавидит тину, которая липнет к грязным делам.

Э м и л и я. Мой муж?

О т е л л о. К чему это повторение, женщина? Говорят тебе: твой муж.

Э м и л и я. О госпожа! Подлость насмеялась над любовью! Мой муж говорит, что она была неверна?

О т е л л о. Он, женщина. Говорят тебе — твой муж. Ты понимаешь это слово? Мой друг, твой муж, честный, честный Яго.

Э м и л и я. Если он это сказал, пусть вредоносная душа его гниет по полкрупинке в день! Он сказал отъявленную ложь. Она слишком любила свое гнусное приобретение.

О т е л л о. Ха!

Э м и л и я. Сделай худшее, на что ты только способен. Этот твой поступок так же достоин неба, как ты был достоин ее.

О т е л л о. Замолчите, вам лучше будет.

Э м и л и я. У тебя нет силы причинить мне и половины того зла, которое я в состоянии перенести. О глупец! Я не боюсь твоего меча. Я изобличу тебя, хотя бы пришлось потерять двадцать жизней. Помогите! Помогите! Помогите! Мавр убил мою госпожу! На помощь! На помощь!

Входят Монтано, Грациано, Яго и другие.

М о н т а н о. В чем дело? Что случилось, генерал?

Э м и л и я. Ах, вы пришли, Яго! Хороши вы, если можете сваливать на вас убийства.

Г р а ц и а н о. В чем дело?

Э м и л и я. Если ты мужчина, опровергни слова этого злодея. По его словам, ты ему сказал, что его жена не верна. Я знаю, что ты этого не сделал, ты не такой негодяй. Говори, ибо сердце мое готово разорваться.

Я г о. Я сказал ему то, что думал; не более того, что он сам считал естественным и правдивым.

Э м и л и я. Но вы говорили ему когда-нибудь, что она не верна?

Я г о. Говорил.

Э м и л и я. Вы сказали ложь, отвратительную, проклятую ложь; клянусь душой — ложь, злую ложь! Она изменила с Кассио? Вы говорили — с Кассио?

Яго. С Кассио, сударыня. Ну, ну, придержите язык!
Эмилиа. Не придержу. Я должна говорить. Моя госпожа лежит здесь, на своей постели, убитая.

Монтано. | Помилуй бог!
Грациано. |

Эмилиа (к Яго). И ваши наветы вызвали это убийство.

Отелло. Не смотрите так изумленно, господа. Это правда.

Грациано. Поразительная правда!

Монтано. О, чудовищный поступок!

Эмилиа. Злодейство, злодейство, злодейство! Я припоминаю это, я припоминаю; я чувствую, в чем здесь дело. О, злодейство! Я так и думала тогда. Я покончу с собой с горя. О, злодейство, злодейство!

Яго. Что вы, с ума сошли? Приказываю вам, ступайте домой!

Эмилиа. Добрые господа, разрешите мне говорить. Мне надлежит повиноваться ему, но не сейчас. Может быть, Яго, я больше никогда не вернусь домой.

Отелло. О-о-о!.. (Падает на постель.)

Эмилиа. Что ж, валяйся и рычи. Ибо ты убил сладчайшую невинность из всех, смотревших на мир.

Отелло (вставая). О, она была гнусна! (К Грациано.) Мы с вами мало знакомы, дядя. Вот лежит ваша племянница, чье дыхание только что остановили эти руки. Я знаю, что этот поступок кажется ужасным и мрачным.

Грациано. Бедная Дездемона! Я рад, что твой отец умер. Твой брак убил его, а горе разрубило надвое старую нить его жизни. Если бы он был жив, это зрелище заставило бы его совершить отчаянный поступок, проклятиями отогнать от себя своего лучшего ангела²⁰⁰ и быть отвергнутым богом.

Отелло. Все это достойно сожаления. Но Яго знает, что она тысячу раз совершила постыдное деяние с Кассио. Кассио признался в этом. И она вознаградила его любовные труды тем знаком и залогом любви, который был первым моим подарком ей. Я видел его в его руках. Это был платок, старинная вещь, которую мой отец подарил моей матери.

Эмилиа. О небо! О силы небесные!

Яго. Черт возьми, молчите!

Эмилиа. Рвется наружу, рвется наружу! Мне за-

молчать? Нет, я буду говорить так же свободно, как свободен северный ветер ²⁰¹. Пусть небеса, и люди, и дьяволы, пусть все, все, все позорят меня!.. Я буду говорить.

Я г о. Будьте благоразумны и ступайте домой.

Э м и л и я. Не пойду!

Яго пытается заколоть Эмилию.

Г р а ц и а н о. Фу! На женщину — с мечом!

Э м и л и я. О глупый мавр! Этот платок, о котором ты говоришь, я нашла случайно и отдала моему мужу, потому что часто, с торжественной серьезностью, — большей, чем соответствовала такой безделке, — он просил меня украсть его.

Я г о. Подлая шлюха!

Э м и л и я. Она подарила его Кассию! Нет, увы, это я нашла его и отдала его моему мужу.

Я г о. Грязь, ты лжешь!

Э м и л и я. Клянусь небом, я не лгу, я не лгу, господа! О кровавый шут! Да что же было и делать такому дураку с такой прекрасной женой?

О т е л л о. Неужели нет камней на небе, кроме тех, которые производят гром? ²⁰² Отменный злодей! *(Бросается к Яго, который закалывает Эмилию и уходит.)*

Г р а ц и а н о. Она падает. Он убил свою жену.

Э м и л и я. Да, да. О, положите меня подле моей госпожи...

Г р а ц и а н о. Он бежал, жена его убита.

М о н т а н о. Это отъявленный злодей. *(К Грациано.)* Возьмите этот меч, который я отобрал у мавра. Ступайте, охраняйте дверь снаружи; не выпускайте его, хотя бы пришлось убить, а я — в погоню за этим самым мерзавцем, ибо это проклятый раб.

Уходят все, кроме Отелло и Эмилии.

О т е л л о. Я утратил и мужество. Любой ничтожный мальчишка отнимает у меня меч. Но к чему чести переживать честность? Пусть пропадает все.

Э м и л и я. Что предвещала песня твоя, госпожа? Чу, можешь ли ты слышать меня? Я сыграю роль лебедя и умру с песней. *(Поет.)* «Ива, ива, ива». Мавр, она была чиста. Она любила тебя, жестокий мавр. Да будет спасение моей души так же верно, как верно то, что я говорю.

И, говоря то, что думаю, я умираю, я умираю, я умираю.
(Умирает.)

О т е л л о. У меня в этой комнате есть другой меч. Это испанский меч, закаленный в ручье, холодном, как лед. О, вот он! Дядя, я выйду.

Г р а ц и а н о (за дверью). Если ты попытаешься это сделать, ты дорого заплатишь за это; у тебя нет оружия, покорись необходимости.

О т е л л о. Тогда загляни ко мне сюда, поговорим, иначе и безоружный я нападу на тебя.

Входит Г р а ц и а н о.

Г р а ц и а н о. Ну что?

О т е л л о. Смотрите, у меня есть меч; лучший никогда еще не висел на бедре воина. Я видел дни, когда этой ничтожной рукой ²⁰³ и этим добрым мечом я пролагал себе путь через препятствия, в двадцать раз большие того сопротивления, которое вы способны оказать. Но к чему бесполезное хвастовство! Кто может управлять своей судьбой? Теперь уже не то ²⁰⁴. Не бойтесь, хотя я и вооружен. Здесь конец моего путешествия, здесь — цель и маяк моего последнего плавания. Вы пьтаетесь в ужасе? Это напрасный страх. Направьте хоть тростинку в грудь Отелло, и он отступит. Куда идти Отелло! Как выглядишь ты теперь? О злосчастная! Бледна, как твоя рубашка! Когда мы встретимся в Судный день, этот взгляд твой низринет мою душу с небес, и ее подхватят бесы. Холодна, холодна, девочка моя, как твоя чистота! О проклятый, проклятый раб! Бичуйте меня, дьяволы, прочь от этого небесного видения! Крутите в вихрях! Жарьте в сере! Купайте в сере! Купайте в крутых безднах жидкого огня! О Дездемона! Дездемона! Мертва! О-о-о!..

Входят Лодовико, Монтано, Кассио на носилках и офицеры; вводят арестованного Яго.

Л о д о в и к о. Где этот опрометчивый и несчастнейший человек?

О т е л л о. Тот, кто прежде был Отелло? Я здесь.

Л о д о в и к о. Где эта ехидна? Подведите этого злодея.

О т е л л о. Я смотрю на его ноги ²⁰⁵, но ведь это сказки. Если ты дьявол, я не смогу тебя убить. (Ранит Яго.)

Л о д о в и к о. Вырвите у него меч.

Яго. У меня течет кровь, сударь, но я не убит.

Отелло. Тем лучше. Я бы хотел, чтобы ты жил. Потому что, по-моему, умереть — счастье.

Лодовико. О ты, Отелло, который некогда был таким хорошим человеком и который попался в сети этого проклятого раба, что сказать тебе?

Отелло. Что угодно. Если хотите, назовите честным убийцей: ибо ничего не сделал я ради ненависти, но сделал все ради чести.

Лодовико. Этот мерзавец частично сознался в своей подлости. Вы сговорились с ним о смерти Кассио?

Отелло. Да.

Кассио. Дорогой генерал, я никогда не давал вам повода.

Отелло. Верю и прошу вашего прощения. Спросите, прошу вас, у этого полудьявола, для чего он так опутал мою душу и тело?

Яго. Ни о чем не спрашивайте меня. Что знаете, то знайте. С этого мгновения я не скажу ни слова.

Лодовико. Как, и для того, чтобы помолиться?

Грациано. пытки вам откроют рот.

Отелло. Да, лучше тебя этого никто не сможет сделать ²⁰⁶.

Лодовико. Сударь, вы должны узнать о том, что случилось, — о чем, как мне кажется, вы еще не знаете. Вот письмо, найденное в кармане убитого Родриго, а вот еще другое. Из одного явствует, что убийство Кассио должен был совершить Родриго.

Отелло. О злодей!

Кассио. Достоин язычников и низко!

Лодовико. А вот другое, полное неудовольствия письмо, которое тоже нашли в его кармане. Следует предположить, что Родриго собирался послать это письмо проклятому подлецу, но как раз в это время, повидимому, Яго пришел к нему и успокоил его.

Отелло. О вредоносный негодяй! Как вам попал в руки, Кассио, платок, который принадлежал моей жене?

Кассио. Я нашел его в моей комнате. И он только что сам сознался, что он обронил его с умыслом, который осуществился согласно его намерению.

Отелло. О глупец! глупец! глупец!

Кассио. Кроме того, в своем письме Родриго укоряет Яго за то, что он подбил его на ссору со мной,

когда мы были на карауле, следствием чего явилось смещение меня с должности. И вот он только что сказал, — после того как долго казался мертвым ²⁰⁷, — что Яго ранил его, что Яго подстрекал его ²⁰⁸.

Л о д о в и к о. Вы должны оставить эту комнату и следовать за нами. Ваша власть и пост начальника отняты у вас, и Кассио теперь правитель Кипра. Что же касается этого раба, если только есть на свете такая хитрая, жестокая казнь, которая заставит его сильно мучиться и долго не умирать, она будет его уделом. Вы же останетесь под строгой стражей, пока сущность совершенного вами преступления не станет известной правительству Венеции. Пойдемте. Ведите их.

О т е л л о. Погодите, — слова два прежде, чем вы уйдете. Я оказал правительству услуги, и оно об этом знает. Довольно об этом. Прошу вас, в ваших письмах, когда вы будете рассказывать об этих несчастных событиях, скажите обо мне то, чем я на самом деле являюсь ²⁰⁹. Ничего не смягчайте, ничего не припишите и по злобе. И вы должны будете сказать о том, кто любил не мудро, но слишком любил; о том, кто не легко ревнив, но, когда воздействовали на него, дошел до крайнего смятения чувств; о том, кто своей рукой, подобно невежественному индейцу ²¹⁰, выбросил жемчужину, более драгоценную, чем все богатства его племени; о том, чьи смягченные глаза, хотя и не привыкшие к слезам, роняют капли столь же быстро, как роняют аравийские деревья целебную мирру ²¹¹. Напишите об этом. И, кроме того, скажите, что однажды в Алеппо, где злой турок в чалме побил венецианца и поносил Венецианскую республику, я схватил за горло обрезанного пса и поразил его так. (*Закалывается.*)

Л о д о в и к о. О, кровавое заключение!

Г р а ц и а н о. Здесь бессильны слова.

О т е л л о. Я поцеловал тебя прежде, чем убить. У меня нет другого пути, как, умертвив себя, умереть с поцелуем. (*Падает на постель и умирает* ²¹².)

К а с с и о. Я боялся этого, но думал, что у него нет оружия. Ибо он был велик сердцем.

Л о д о в и к о (*к Яго*). О спартанский пес ²¹³, более свирепый, чем страдание, голод и море! Взгляни на трагический груз этой постели: это твоя работа. Вид этого отравляет зрение, пусть это будет скрыто ²¹⁴. Грациано, храните дом и примите все состояние мавра, ибо оно пере-

ходит к вам по наследству. (*К Кассио.*) Вам же, господин правитель, остается вынести приговор этому адскому злодею и назначить время, место и самый род мучительной казни. О, осуществите его со всей строгостью! Я же немедленно отправляюсь в Венецию и с тяжелым сердцем донесу дожу и сенату об этом тяжком событии.

Уходят все.

КОММЕНТАРИИ

Основными источниками принятого текста трагедии являются: текст, напечатанный в вышедшем отдельной книжкой в 1622 г. издании трагедии, так называемое «первое кварто», которое мы сокращенно обозначаем кв.; текст, напечатанный в первом собрании пьес Шекспира 1623 г., так называемое «первое фолио», которое мы сокращенно обозначаем фол.

¹ *«Действующие лица»*. — Список действующих лиц впервые напечатан в фол. в конце текста.

² *«Благородный мавр»*. — В эпоху Шекспира слово «мавр» употреблялось в широком значении «чернокожий» и «темнокожий». Шекспир, повидимому, представлял себе Отелло с черным, а не смуглым лицом. Заметим также, что Родриго называет его «толстогубым».

³ *«Лейтенант»* — т. е. заместитель командующего (таково первоначальное значение слова «лейтенант»). (Ср. прим. 84.)

⁴ *«Знаменосец»* исполнял должность адъютанта командующего (генерала) и в то же время занимал пост, следующий по старшинству за заместителем (лейтенантом) командующего. Некоторые комментаторы полагают, что Яго, судя по имени, испанец. (Ср. прим. 85.)

⁵ *«Одураченный господин»*. — Так в фол. Мы не переводим «дворянин», так как слово, стоящее в подлиннике, «джентльмен», уже в эпоху Шекспира употреблялось в более широком значении (ср. русское дореволюционное «барин», «господин»).

⁶ *«Простофиля»*. — Так переводим мы слово «клоун» (возможно, от древнескандинавского «клунни» — «деревенщина»). Это слово часто употреблялось в эпоху Шекспира в значении «деревенщина», «простота» (ср. в *commedia dell'arte* комический слуга «дзання», в первоначальном значении. «Иванушка»). В этом же значении в старинной ремарке могильщики в «Гамлете» названы «клоунами». Но

многие комментаторы считают, что «клоун» в «Отелло» — профессиональный шут, хотя для обозначения последнего обычно употреблялось другое слово (fool). Шуты входили в число челяди знатных господ. Но «клоун» в «Отелло», согласно нашему толкованию, комический слуга, как и «дзанти» в итальянской комедии масок.

⁷ *Дездемона* — по-гречески это имя значит «злосчастливая».

⁸ *Куртизанка* — так в фол. В позднейших изданиях — «любовница Кассио».

А К Т I

С Ц Е Н А I

⁹ «...который располагал моим кошельком, как своей собственностью». — В подлиннике: «словно шнурки моего кошелька принадлежали тебе». Кошельками служили сумочки, стягивавшиеся шнурками.

¹⁰ «...до чертиков влюбленный в одну смазливую бабенку». — Так переводим мы эту фразу, вызвавшую множество различных толкований. Яго, повидимому, намекает на Бьянку. Но можно также предположить, что он здесь метит в Дездемону.

Слово «wife», которое мы перевели «бабенка», употреблялось в значении «проститутка». Яго в течение первого акта дважды называет Дездемону «проституткой».

¹¹ «...болтливые сенаторы» — так в фол. В кв. — «сенаторы, одетые в тогу».

¹² «...лишен попутного ветра». — В роли Яго больше флотских метафор, чем в любой другой шекспировской роли.

¹³ В подлиннике «his Moorship's», т. е., как мы и перевели: «его маврства» — в смысле титулования, подобно «его превосходительству», «его светлости» и т. д.

¹⁴ «...и меня заклевал бы любой простак». — В подлиннике: «на расклевание галкам». Ни в шекспировских словарях, ни у комментаторов не объяснено, насколько нам известно, это место. А между тем в комедии Юдолла «Ральф Ройстер Дойстер» (XVI в.) нам встретилось слово «галка» в значении «глупец» (ср. русск. «ворона»).

¹⁵ «...мелкими пакостями». — В подлиннике: «мухами».

¹⁶ «Тебя, Родриго, я знаю» — т. е., зная тебя, я смогу установить, кто этот негодяй, который пришел вместе с тобой.

¹⁷ «...без всякой охраны». — В эпоху Шекспира не только женщины, но и мужчины редко рисковали выходить из дому ночью. Ночное освещение улиц в Лондоне впервые появилось в конце XVII века. Эта деталь, таким образом, свидетельствовала для зрителей шекспировской эпохи о смелости Дездемоны.

¹⁸ «...другого человека такого масштаба». — Мы не нашли лучшего перевода. Дословно в подлиннике: «другого человека такого фатом» (фатом — морская мера глубины).

¹⁹ «...к *Стрельцу*». — Стрелец (созвездие, а также знак зодиака) — кентавр, стреляющий из лука. Имеется в виду гостиница, на вывеске которой был изображен Стрелец и в которой находились Отелло и Дездемона. Название гостиницы обычно соответствовало тому, что было изображено на вывеске. Одни написанные вывески не достигали цели: читать умели немногие.

²⁰ «*Входят Брабанцио...*» (фол.) — «Входит Брабанцио в ночном халате...» (кв.).

СЦЕНА 2

²¹ «...что мне, многогрешному». — Дословно: «при той малой божественности, которая есть во мне».

²² «...я достоин той гордой удачи». — Дословно: «Мои достоинства могут говорить без шапки с той гордой удачей». Выражение «без шапки» объяснялось комментаторами различно. Согласно принятому одно время толкованию, Отелло имеет в виду сенаторскую шапку: последняя наряду с тогой была в Венеции признаком сенаторского достоинства. Отелло, согласно этому толкованию, хочет сказать, что, даже не имея сенаторской шапки, он достоин Дездемоны. Однако новейшие комментаторы отвергли это толкование и интерпретируют выражение «без шапки» в значении «открыто», «смело». В таком случае фраза значит: «Мои достоинства могут смело говорить с той гордой удачей», т. е. «я достоин этой гордой удачи», как мы и перевели. Возможно, что «без шапки» здесь является вводным словосочетанием, на что, как полагает автор шекспировского «Лексикона» Шмидт, указывает тот факт, что в некоторых старых изданиях это словосочетание заключено в скобки. Шмидт толкует: «Мои достоинства могут говорить (заявляю, сняв шапку, т. е. со всей скромностью говорю без надменности) с той гордой удачей...» Нам это толкование кажется искусственным.

²³ «*Клянусь Янусом*». — Типично, что Яго клянется этим двуликим богом.

²⁴ «*(Уходит)*», — Ни в кв., ни в фол. этой ремарки нет.

²⁵ «...он... взял на *абордаж сухопутную галеру*». — На языке моряков шекспировской Англии «сухопутной галерой» называли проститутку. Кассио не понимает этого выражения.

²⁶ «*Если добычу признают законной*» — т. е. если сенат признает брак законным. Английским пиратам было официально разрешено грабить корабли конкурирующих с Англией стран, в первую очередь — испанские. Часть своей добычи они должны были сдавать в

королевскую казну. В сомнительных случаях «законность» грабежа решалась верховным судом Адмиралтейства.

²⁷ *«Черт возьми, да на...»* — После этих слов в стихе не хватает слога. Его заменяет пауза. Яго, увидав входящего Отелло, вдруг оборвал свою речь (так толкует Делиус). Возможно и другое объяснение паузы. Яго шепчет Кассио на ухо непристойное слово. Ни в кв., ни в фол. нет ремарки: «Входит Отелло». (Ср. выше, прим. 24.)

²⁸ *«Я к вашим услугам...»* — В подлиннике яснее двойное значение этой фразы: «Я готов сражаться с вами» и «я стою за вас», «я на вашей стороне».

СЦЕНА 3

²⁹ *«Дож и сенаторы сидят за столом, на котором горят свечи».* — В кв. читаем: «Входят дож и сенаторы и садятся за стол, на котором горят свечи». В фол.: «Входят дож, сенаторы и офицеры».

³⁰ *«Гонец с галер».* — Согласно кв., эти слова говорит входящий матрос.

³¹ *«В городе ли Марк Лучикос?»* — К чему это упоминание о каком-то Марке Лучикосе? Высказываем следующее предположение: первая мысль дожа — назначить командующим этого Лучикоса. Но так как он уехал, остается один выход: назначить мавра Отелло.

³² *«Все присутствующие».* — Заменено позднейшим редактором текста (Мэлоном) словами «дож и сенаторы».

³³ *«Яго и офицеры уходят»* (фол.) — «Уходят двое или трое» (кв.).

³⁴ *«...чьи головы растут ниже плеч».* — В Лондоне того времени мореплаватели рассказывали всевозможные чудеса, которым охотно верили. Верил в них и во всяком случае сам рассказывал о них знаменитый мореплаватель Уолтер Ролей. Достоверным рассказом считалась старинная книга XIV века, полная фантастических вымыслов, «Путешествия сэра Джона де Мандевилья».

³⁵ *«...целым миром вздохов»* (кв.) — «Целым миром поцелуев» (фол.).

³⁶ *«...чтобы небо создало се таким мужчиной».* — Некоторые комментаторы по-иному толкуют смысл этой фразы: «Чтобы небо послало ей такого мужа».

³⁷ *«...я сказал, что она полюбила меня».* — По нашему мнению, мы здесь имеем дело с косвенной речью, а не с афористической формой, как у нас обычно переводили. Например, у Вейнберга:

При этом
Намеке я любовь мою открыл.
Она меня за муки полюбила,
А я ее — за состраданье к ним.

³⁸ «Люди предпочитают сражаться хотя бы сломанным оружием, чем голыми руками». — Вероятно, поговорка: лучше примириться со случившимся несчастьем, чем впадать в отчаяние.

³⁹ «...высказать афоризм». — В подлиннике — в двойном значении: «высказать афоризм» и «вынести приговор».

⁴⁰ «Покорнейше прошу вас обратиться к государственным делам». — Весь монолог Бранцио идет в стихах и в рифму. В этой последней фразе он переходит на прозу.

⁴¹ «...презрение к житейским выгодам». — Этот перевод основан на тексте кв. («scorn of fortunes»). Согласно разночтению — «буря судьбы». Высказываем и другое предположение — «шторм судьбы», хотя слово «storm» нигде не встречается у Шекспира в значении «шторм». Согласно этому гипотетическому толкованию, Дездемона говорит о том, что пошла на шторм своей судьбы (позднее Отелло назовет Дездемону «прекрасным воином»).

⁴² «Сердце мое покорено достоинствами...» — В подлиннике: «самим качеством». Некоторые комментаторы понимают «качество» в значении «воинская доблесть»: «Сердце мое покорено воинской доблестью Отелло». Другие толкуют здесь слово «качество» как «своеобразная особенность»: «Я полюбила даже черного Отелло».

⁴³ «...моего господина». — Так обычно жена называла мужа.

⁴⁴ «1-й сенатор. Вам нужно ехать сегодня в ночь». — Мы здесь следуем фол.; в кв. эти слова говорит дож. После этих слов в тексте кв. Дездемона спрашивает: «Сегодня ночью, ваша светлость?», на что дож отвечает: «Да». Отелло: «Готов от всей души» и т. д.

⁴⁵ «...из-за любви к проститутке». — Дословно: «Из-за любви к цесарке». «Цесарками» называли проституток.

⁴⁶ «...мне не дано исправить это». — Дословно: «Не по моим свойствам исправить это». Здесь, конечно, «virtue» не «добродетель», но «свойство» (как, например, в выражении: «свойства целебных трав»). Яго противопоставляет словам Родриго об отсутствии у него врожденной способности побороть в себе любовь, свою концепцию воли.

⁴⁷ «Если бы у весов нашей жизни» (кв.) — «Если бы у мозга нашей жизни» (фол.).

⁴⁸ «...я считаю то, что вы называете любовью, всего лишь побегом или ростком» — т. е. чем-то таким, что можно при желании легко вырвать.

⁴⁹ «...вкусна, как саранча». — На Востоке саранча употребляется в пищу. Однако Онионс в своем «Шекспировском глоссарии» переводит «locusts» не «саранча», а «леденцы», указывая, что слово сохранило и поныне это значение в Девоншире и Корнвалисе. Мы, однако, предпочитаем старое толкование этого слова.

⁵⁰ «...горька, как колоквинт». — Колоквинт — горький на

вкус овощ, растет в Африке. Употребляется как сильно действующее слабительное и глистогонное средство.

⁵¹ «Мавр — по природе человек свободной и открытой души». — Любопытно, что, вспоминая о Шекспире, Бен Джонсон охарактеризовал его буквально этими же словами.

АКТ II

СЦЕНА I

⁵² «Кипр». — В обычно принятом теперь тексте читаем пространную ремарку позднейших редакторов текста: «Порт на Кипре. Открытое место возле набережной». Или: «Порт на Кипре. Площадка (эспланада)». Такие площадки (эспланады) сооружались вокруг замка: атакующим замок войскам приходилось пересекать открытое пространство площадки и становиться мишенью для артиллерийского и мушкетного обстрела из замка. Но нам кажется, что эта сцена происходит в помещении. Монтано расспрашивает кипрских офицеров о том, что делается на море. Если бы он находился на морском берегу, он сам бы, вероятно, описал бурю в монологе. А главное: вряд ли Яго и Дездемона стали бы вести шуточный разговор и Кассио стал бы галантно любезничать с Дездемоной под открытым небом. Ведь буря еще продолжается! Поэтому мы ограничились краткой ремаркой: «Кипр».

⁵³ «...стражей... полюса». — Так назывались две звезды из созвездия Малой Медведицы.

⁵⁴ «Веронец Микаэль Кассио». — Спорное место в тексте. Большинство современных редакторов текста относит слово «веронец» к предшествующей фразе: «В гавань вошел веронский корабль». Однако Верона не стоит на морском берегу. Комментаторы пускаются на ухищрения: это-де корабль, построенный на средства города Вероны. Но не совсем ясно, к чему такая деталь в данном контексте. Судя по пунктуации кв. и фол., слово «веронец» относится к Кассио, хотя, с другой стороны, оно как в кв., так и в фол. дано в женском роде (слово «корабль» в английском языке — женского рода). В изд. 1632 г. оно — в мужском роде и по пунктуации, как и во всех других изданиях XVII века, относится к Кассио. Исходя из непосредственного восприятия данного контекста, естественней предположить, что это слово относится к Кассио. Правда, мы знаем из предыдущего, что Кассио флорентинец, а не веронец, но разве и в других пьесах Шекспира не встречаются такого рода противоречия?

⁵⁵ «Поэтому моя надежда... ждет исцеления». — Заметьте витиеватую, пышную речь Кассио, этого военного теоретика, несомненно,

судя по языку его, начитанного в поэзии, представителя флорентинской академии эпохи Ренессанса или же увлекавшихся кончетти и эвфуизмами просвещенных молодых людей шекспировской Англии.

⁵⁶ «Крики за сценой». — Это ремарка фол. Согласно кв., входит гонец и сообщает: «Парус! парус! парус!» Все это лишний раз подтверждает, что эта сцена происходит в помещении.

⁵⁷ «В природной одежде мироздания она украшает творца». — Можно также перевести: «В субстанциональной одежде творения...» Смысл этих слов, казавшихся темными многим комментаторам, на наш взгляд, достаточно ясен. Кассио, повидимому, пантеист. Мир в его представлении «одежды творца», и Дездемона является в этой одежде украшением. Отсюда — «божественность» Дездемоны для Кассио. Все это типично для тех людей Ренессанса, которые поклонялись «божественной красоте».

⁵⁸ «Великий Юпитер». — Известный английский шекспировед Мэлон предполагал, что Шекспир написал здесь слово «бог», но что церемониймейстер двора, возглавлявший цензуру, заставил заменить «бог» словом «Юпитер»: пуритане требовали, чтобы было запрещено произносить слово «бог» на сцене. Однако для такого типичного человека Ренессанса, как Кассио, характерно обращение к Юпитеру.

⁵⁹ «(Целует Эмилию)». — Поцеловать при встрече знакомую женщину считалось выражением дружеского расположения и признаком светской галантности.

⁶⁰ «...колокольчики в гостиных» — т. е. «болтаете в гостиных».

⁶¹ «Что бы ты написал обо мне». — Эмилия, как жена к мужу, обращается к Яго на «вы». Дездемона обращается к нему то на «вы», то, как к подчиненному своего мужа, на «ты».

⁶² «...птичий клей» — клейкое вещество, при помощи которого ловили птиц. Возможно, что в самом этом слове скрыт намек: Яго уже приготовил «птичий клей» для Кассио и Дездемоны. Во всяком случае в дальнейших репликах Яго ощутим скрытый смысл: ум Дездемоны подтолкнет ее на «использование» своей красоты, «она найдет белого красавца», ее «безумие» (с оттенком значения «распутство») поможет ей «родить наследника» (не рожать же ей от черного Отелло!), — не быть же ей скучной «добродетельной» женой, которая всю жизнь только и ведет счет выпитому мужем пиву.

⁶³ «...ее безумие». — Слово «folly» употреблено здесь в двух значениях: «глупость» и «распутство».

⁶⁴ «...заменить голову трески хвостом лосося» — т. е. заменить одного мужчину другим.

⁶⁵ «На то, чтобы кормить грудью дураков и вести счет выпитому жидкому домашнему пиву». — По мнению Яго, добродетельная

женщина годна только на то, чтобы рожать детей и заниматься домашним хозяйством.

⁶⁶ «...это так в самом деле». — Яго говорит эти слова вслух, в ответ на последнюю реплику Кассио.

⁶⁷ «...кончики трех пальцев». — Кассио целует кончики своих пальцев. Это галантный жест: он, повидимому, восхваляет перед Дездемоной ее красоту.

⁶⁸ «Это в самом деле так». — Эти слова Яго, повидимому, также произносит вслух.

⁶⁹ «Я хотел бы для вашей же пользы, чтобы они были клистирными трубками». — Вполне возможно, что оборот «для вашей же пользы», который мы перевели дословно, здесь является непереводаемым идиомом, выражающим злое раздражение Яго. В таком случае можно передать смысл фразы следующим образом: «Я хотел бы, чтобы они (ваши пальцы) были клистирными трубками и чтобы вы подавились ими».

⁷⁰ «Слова останавливаются здесь». — Повидимому, Отелло показывает на горло: рдостное волнение не дает ему говорить.

⁷¹ «Они целуются». — Даем ремарку по тексту кв. Теперь обычно принята ремарка позднейшего происхождения: «Он целует ее».

⁷² «...это и это» — т. е. этот и этот поцелуй.

⁷³ «То вино, которое она пьет, сделано из виноградных лоз» — т. е. она такая же, как и все мы, грешные.

⁷⁴ «...клянусь этой рукой». — При этом поднимали правую руку.

⁷⁵ «...я и ответственен за столь великий грех». — Заметьте пуриганские черты в образе Яго.

СЦЕНА 2

⁷⁶ «...герольд Отелло». — Так по тексту фол. По тексту кв.: «Входит джентльмен и читает объявление».

⁷⁷ «Все служебные помещения замка» — т. е. кухни, помещения для челяди и пр. (Ср. русск. «службы».)

СЦЕНА 3

⁷⁸ «В замке». — Обычно принятая здесь ремарка: «Зал в замке», вписана в XVIII веке. Как в кв., так и в фол. ремарка здесь отсутствует. Однако из дальнейшего текста ясно, что действие происходит внутри замка.

⁷⁹ «Свита». — О свите упоминает ремарка фол. В ремарке кв. сказано только: «Входят Отелло, Кассио и Дездемона».

⁸⁰ «...черного Отелло». — Типично, что Яго, когда говорит об Отелло, почти во всех случаях называет его «мавром» (не без оттен-

ка презрения, конечно). Здесь, называя его по имени, он прибавляет эпитет «черный».

⁸¹ *«Король Стефан»*. — В Англии времени Шекспира как пуритане, осуждающие лишние расходы и всяческую роскошь, так и джентльмены старинного склада, а также и гуманисты, возмущенные резким контрастом между богатством одних и бедностью других, обличали новомодную роскошь и расточительность нового поколения. Пышно одетый щеголь, «выскачка», был обычным предметом сатиры. Легендарный король Стефан, царствовавший в Англии в XII веке, не раз упоминается в литературных произведениях и памфлетах того времени как образец бережливости стародавних патриархальных времен. Ср., например, следующее место из памфлета Роберта Грина, драматурга, современника Шекспира: «Хорошее и благословенное время было в Англии, когда король Стефан платил за штаны всего один золотой и считал это чрезвычайно дорогой ценой». (Роберт Грин, Шутка для придворного высочки, или Странный спор между бархатными и холщовыми штанами, 1592.)

⁸² *«...недостойн своего места»* — т. е. недостойно здесь сидеть, пить вино и слушать песенки, когда давно пора идти проверять стражу.

⁸³ *«На эспанаду»*. — См. прим. 52.

⁸⁴ *«...пост своего заместителя»*. — Мы уже объясняли, что слово «лейтенант» значило заместитель командующего. Здесь Монтано прямо называет Кассио заместителем («second») Отелло.

⁸⁵ *«Диабло — черт (исп.)»*. Мы уже говорили о том, что, по мнению некоторых комментаторов, Яго, судя по имени, испанец.

⁸⁶ *«...точно какая-нибудь звезда лишила людей рассудка»*. — Согласно астрологическим воззрениям, не только судьба человека, но и душевные состояния зависели от влияния звезд и планет.

⁸⁷ *«...мечи вон»*. — Действующие лица вооружены не шпагами, а мечами, напоминавшими современный эскадрон, но более длинны. Такие мечи служили и рубящим и колющим оружием.

⁸⁸ *«Клянусь небом, кровь моя начинает брать верх»*. — Здесь «кровь» отнюдь не обязательно связывать с «африканской породой». Дело в том, что, согласно воззрениям шекспировской эпохи, кровь была той «влажгой», господством которой в человеческом организме определялась страстность человека (как «флегма» определяла флегматичность, «черная желчь» — меланхолию и пр.). Шекспир часто употребляет слово «кровь» в связи с этим общепринятым в его эпоху представлением.

⁸⁹ *«Входит Дездемона со свитой»* (фол.) — «Входят Дездемона и другие» (кв.).

⁹⁰ *«Уведите его»*. — Возможно, что эти слова — сценическая ремарка, вкравшаяся в текст по недосмотру наборщика старинного

издания. Ремарки часто писались на полях рукописи «режиссером», если только это наименование применимо к «хранителю книг» театра шекспировской эпохи, и часто ставились в повелительном наклонении («уведите его», «бейте в колокол» и пр.). Таким образом, возможно, эту фразу правильной перевести ремаркой: «Монтано уводят».

⁹¹ «...столько же ртов, как у гидры». — Г и д р а — многоголовое чудовище древнегреческой мифологии.

⁹² «...от всех обрядов христианской веры». — Дословно: «...всех печатей и символов искупленного греха».

⁹³ «...ее желание является божеством его ослабевшей силы». — В подлиннике вместо «желание» — «аппетит», вместо «ослабевшей силы» — «слабой функции». Комментаторы толкуют «аппетит» в значении «каприз», «двоевольное желание», а слово «функция» расшифровывают как «умственные способности». Но гораздо проще и естественней, по нашему мнению, понимать эти слова в прямом физическом смысле. Ведь в пьесе говорится о том, что Отелло уже не молодой человек.

⁹⁴ «Божественный образ ада!» — Эти слова можно понять и как обращение: «Божество преисподней!» Но наше толкование кажется нам более соответствующим контексту: Яго как бы сам удивлен «божественному образу», т. е. «божественной» видимости, внешности зла, прикидывающегося добром.

⁹⁵ «...я волью мавру отраву в ухо». — Эта метафора, вероятно, была подсказана использованием в ту эпоху особых ядов, которые вливали в ухо (ср., например, убийство старого Гамлета и убийство Гонзаго в сцене «Мышеловка» в «Гамлете».).

⁹⁶ «Хотя на солнце все хорошо растет, первыми созревают те плоды, которые зацвели первыми». — Вероятно, поговорка, означавшая — «всему свой черед», «каждому овощу свое время».

А К Т III

С Ц Е Н А I

⁹⁷ «Доброе утро, генерал!» — Во времена Шекспира в Англии существовал обычай исполнять ранним утром веселую приветственную песню под окном новобрачных. Распространенный мотив содержания таких песенок — охота началась, охотник гонится за ланью.

⁹⁸ «Они что-то уж слишком гнут савят». — Намек на носовой говор неаполитанцев.

⁹⁹ «Значит, возле них висит хвост». — Каламбур на созвучии слов «tail» — хвост и «tale» — рассказ, история. Фраза звучит двусмысленно: «возле них висит хвост» и «об этом можно кое-что рассказать».

¹⁰⁰ «...*слушать музыку толпа не очень любит*». — Каламбур на слове «general», которое употреблялось в значении «генерал» и в значении «толпа». Фраза поэтому имеет два значения: «слушать музыку генерал не очень любит» и «слушать музыку толпа не очень любит» (повидимому, имеются в виду зрители партера театра «Глобус»). Мы даем в тексте второе значение, так как только оно имеет реальный смысл. У нас нет никаких оснований предполагать, что Отелло не любит музыки, — наоборот, он, как мы знаем из текста, восхищается тем, что Дездемона хорошо играет на музыкальных инструментах и хорошо поет.

¹⁰¹ «...*послушаю я, а не ваш честный друг*». — Непереводимая игра слов. Так как в английском языке нет падежных окончаний, то предыдущая реплика Кассио может значить: «слышишь, мой честный друг» и «слышишь моего честного друга», на что Простофиля отвечает: «Нет, я слышу вас, а не вашего честного друга».

¹⁰² «...*я сделаю вид, что сообщаю ей*». — Комментатор Делиус полагает, что клоун говорит здесь нарочито витиеватую фразу, а комические слуги Шекспира любят щеголять витиеватыми фразами, подражая, повидимому, своим господам. Так, например, слуга в «Ромео и Джульетте» (1, 3) говорит, обращаясь к леди Капулетти: «Сударыня, гости собрались, ужин подан, вас зовут, о моей молодой госпоже спрашивают, няньку ругают в кладовой и все в чрезвычайности».

¹⁰³ «*Я не знал более доброго и честного флорентинца*». — Неясная фраза. Мы уже указывали, что, по мнению некоторых комментаторов, Яго, судя по имени, испанец (ср. также прим. 85). Значит ли эта фраза, что Яго флорентинец, как и Кассио? Противоречия подобного рода часто встречаются у Шекспира. Но вполне возможно, что фраза Кассио имеет следующее значение: «Во Флоренции (у себя на родине) я не встречал такого честного и доброго человека».

СЦЕНА 2

¹⁰⁴ «*В саду замка*». — Как в кв., так и в фол. ремарка, обозначающая место действия, здесь отсутствует. Различные комментаторы различно варьируют ремарку: «Комната в замке» или: «Перед замком».

¹⁰⁵ «...*найти новые поводы в мелочах повседневной жизни*». — Дословно: «питаться такой тощей и водянистой пищей».

¹⁰⁶ «*Я не дам моему соколу спать, пока он не станет ручным*». — Если сокол дичился, сокольников не давал ему спать ни днем, ни ночью, пока он не подчинялся воле человека.

¹⁰⁷ «*Сладостная Дездемона*». — В тексте фол. здесь не «Дездемона», но сокращенно: «Дездемон». Некоторые комментаторы видят

в этом сокращении выражение ласковости. Вряд ли это так, поскольку такое же сокращение встречается и в речи Кассио (по английскому тексту — III, 1, 55) и в речи Грациано отнюдь не в ласковую минуту (V, 2, 204). В тексте кв. во всех случаях полностью «Дездемона».

¹⁰⁸ «...такие недомолвки — тайные доносы». — Так по тексту фол. По тексту кв. — «тайные знаки».

¹⁰⁹ «...в сессиях и судебных заседаниях». — Яго сравнивает сердце человека с залом судебных заседаний.

¹¹⁰ «Это зеленоглазое чудовище, которое издевается над своей жертвой». — Дословно: «Это зеленоглазое чудовище, которое издевается над пищей, которой оно питается». Так и в «Венецианском купце»: «Зеленоглазая ревность» (III, 2, 110). По мнению некоторых комментаторов, эпитет «зеленоглазый» здесь значит «видящий все в унылом, мрачном свете».

¹¹¹ «...ест с удовольствием». — Русские переводчики почему-то избегали этого упоминания об аппетите Дездемоны.

¹¹² «Я хорошо знаю нравы нашей страны». — Мы уже говорили о том, что Яго, как полагают некоторые комментаторы, испанец (см. прим. 85). В зависимости от истолкования слов Кассио, можно предположить, что он флорентинец (см. прим. 103). Здесь Яго называет Венецию «нашей страной». Значит ли это, что Яго венецианец? Неточность ли это Шекспира, или Яго — кочующий кондотьер, не имеющий отечества?

¹¹³ «...к чему природа всегда стремится». — Имеется в виду распространенное в ту эпоху воззрение, согласно которому всю природу проникает «симпатия». В силу этой «симпатии» родственные вещества стремятся друг к другу.

¹¹⁴ «Хотя путы его и сделаны из самых крепких жил моего сердца». — Путы — шелковые или кожаные ремешки, которыми привязывали сокола. Согласно воззрениям древней анатомии, сердце было подвешено в сети жил.

¹¹⁵ «...свисну и пуцу его по ветру». — «Сокольниковые всегда пускают сокола против ветра. Если пустить сокола по ветру, он редко возвращается. Поэтому, когда хотят по какой-либо причине избавиться от сокола, его пускают по ветру» (Сэмюэль Джонсон, редактор издания сочинений Шекспира 1765 г.).

¹¹⁶ «У меня болит лоб, вот здесь». — Отелло намекает на то, что у него прорезаются «рога».

¹¹⁷ «Ни мак, ни мандрагора». — Мак является снотворным средством. Корень мандрагоры считался одним из самых сильно действующих наркотических средств.

¹¹⁸ «Саперы». — Саперы, обязанность которых заключалась главным образом в том, чтобы вести подкопы под стенами осажденных

крепостей и подкладывать под эти стены бочки с порохом; считались низшим разрядом войск.

¹¹⁹ «О, прощай, прощай, ржущий конь...» — Большинство редакторов текста читает: «О, прощайте! Прощай, ржущий конь...»

¹²⁰ «Подобно Понтийскому морю... в Пропонтиду и Геллеспонт». — Понтийское море — Черное море, Пропонтида — Мраморное море, Геллеспонт — Дарданеллы. Еще со времен античной древности существовало представление о том, что, поскольку в Черное море впадают большие реки, воды Черного моря вечно текут через Дарданеллы в Мраморное море, не возвращаясь обратно. Шекспир мог прочитать об этом у Плиния, перевод которого был издан в Англии в 1602 году. «Море Понтийское, — пишет Плиний, — вечно течет в Пропонтиду и никогда не возвращается обратно к Понту».

¹²¹ «Клянусь этим мраморным небом». — Комментаторы различно толкуют эпитет «мраморный»: «сияющий облаками, как мрамором», или «вечный» (мрамор как бы является воплощением прочности, неизменяемости). Но не ближе ли по контексту значение «жесткий», «неумолимый»? Ср. «с мраморным сердцем» в значении «жестокосердый» — «Король Лир» (I, 4, 283).

¹²² «...окружающие нас со всех сторон стихии» — т. е. огонь, воздух, земля и вода, из которых, согласно воззрению эпохи Шекспира, состояла вселенная.

¹²³ «...что он где-нибудь лжет». — Незамысловатый каламбур, основанный на созвучии английских глаголов to lie — лежать, обитать (теперь не употребляется в последнем значении) и лгать.

¹²⁴ «...живет здесь или живет там». — Та же игра слов. Эта фраза благодаря указанному созвучию глаголов может быть понята и так: «лжет здесь и лжет там».

¹²⁵ «...буду задавать вопросы и сам давать ответы». — Повидимому, насмешка над всевозможными религиозными проповедниками, которыми в ту эпоху кишела Англия.

¹²⁶ «...кошелек, полный крузадов». — К р у з а д — португальская монета (равная 3 шиллингам).

¹²⁷ «Это влажная рука...» — По распространенному в ту эпоху мнению, горячие и влажные руки были признаком чувственности.

¹²⁸ «...молодой потный дьявол». — Потливость считалась признаком чувственности.

¹²⁹ «...согласно нашей новой геральдике». — Возможно, намек на новое дворянство, которое, по мнению Отелло, служит только для выгоды.

¹³⁰ «Каким обещаи́ем, цыпочка?» — это дословный перевод.

¹³¹ «Платок был смочен в зелье». — Дословно: «в мумии»

«Мумией» называлось знахарское средство, которое было якобы изготовлено из трупов. Его считали универсальным средством против всех болезней.

¹³² «Я, недостойный воин». — Быть может, Дездемона здесь вспоминает, как Отелло назвал ее «прекрасным всином».

А К Т IV

С Ц Е Н А I

¹³³ «Кипр. Перед замком». — В других редакциях текста находим следующие ремарки: «Торжественный зал», «Двор перед дворцом».

¹³⁴ «Ее честь — незримая сущность». — По представлению того времени, мир состоял из четырех «сущностей» («эссенций»): воды, земли, воздуха и огня. Моральные категории составляли «пятую сущность» («квинтэссенцию»).

¹³⁵ «Мы говорим — лежать на ней, когда хотим сказать, что ее оболгали». — Непереводимое место. В английском языке глаголы «лежать» и «лгать» созвучны (to lie), поэтому слова «лежать на ней» могут также значить «лгать на нее». Но слова «лежать с ней» имеют только один несомненный смысл. Отелло, повидимому, цепляется, как утопающий за соломинку, за каждое слово, которое может доказать невинность Дездемоны: может быть, Яго хотел сказать, что Дездемону оболгали? Может быть, он, Отелло, не так понял? Заметьте, что в подлиннике здесь внезапный переход от стихов к прозе. Наиболее сильные, несдержанные взрывы чувств в «Отелло», как и в «Лире», выражены иногда не стихами, а прозой как замечает автор «Шекспировской грамматики» Эббот.

¹³⁶ «Природа не без причины наслала на меня эту омрачающую рассудок бурю чувств». — В подлиннике крайне хаотическая фраза, как, впрочем, и самое состояние Отелло. Некоторые комментаторы по-иному понимают смысл этой фразы: «В охватившей меня буре чувств, которую наслала на меня природа, таится предчувствие». Дословный перевод: «Природа не облеклась бы в такую омрачающую страсть без побуждения» (или «без предчувствия», но значение «предчувствие» кажется нам здесь сомнительным). Повидимому, в самой охватившей его буре чувств (страсти) Отелло видит наличие вызвавшей ее причины (побуждения), т. е. в самих своих душевных страданиях видит доказательство измены Дездемоны.

¹³⁷ «Носы, уши и губы». — «Отелло думает о ласках Кассио и Дездемоны. Или же он думает о том жестоком наказании, которое ждет преступных любовников» (С т и в е н с, редактор издания сочинений Шекспира: 1766 года).

¹³⁸ «(Падает без чувств)». — Непонятно, на каком основании Кетчер, а за ним Вейнберг и некоторые другие переводчики переводили «падает в судорогах», между тем как слово «trance» (фол.) значит «беспамятство» или «неистовство», и ни о каких «судорогах» не говорится. В кв. ремарка гласит просто: «Он падает». Неужели переводчики приняли слова Яго о том, что Отелло страдает припадками падучей, за чистую монету?

¹³⁹ «Кассио уходит». — Этой ремарки нет ни в кв., ни в фол., хотя она, конечно, логически вытекает из контекста. В одном из изданий XVII века она поставлена после слов: «Ты издеваешься надо мной?»

¹⁴⁰ «Вы не ушибли себе лба?» — Яго, повидимому, намекает на растущие у Отелло «рога».

¹⁴¹ «И зная, что я такое, я тем самым знаю, чем будет она». — Смысл этих слов, повидимому, следующий: и она будет так же обманута своим любовником.

¹⁴² «(Понизив голос)». — Эта ремарка впервые вставлена в XVIII веке.

¹⁴³ «Ты торжествуешь, римлянин?» — Это место кажется нам далеко не ясным, хотя комментаторы, если не ошибаемся, не останавливались на нем. Значит ли это, что флорентинец Кассио вдруг сказался римлянином? Такого рода неточности, как мы уже видели, встречаются у Шекспира. Но возможно, что это — цитата, ставшая своего рода поговоркой. В таком случае, возможно, «Ты торжествуешь, римлянин?» равносильно восклицанию: «Погоди! рано еще торжествовать!»

¹⁴⁴ «Настоящий хорек!» — В литературе шекспировской эпохи хорек неоднократно упоминается как воплощение распутства и сладострастия.

¹⁴⁵ «Мне хотелось бы девять лет подряд убивать его». — Число «девять» встречается в народных поверьях. Согласно старинной английской поговорке, «у кошки девять жизней». Можно поэтому раскрыть подтекст этой фразы следующим образом: «Мне хотелось бы, чтобы Кассио оказался живучим, как кошка, и долго мучить его».

¹⁴⁶ «Прекрасная женщина, красивая женщина, сладостная женщина!» — В кв. в конце фразы здесь просто точка, а не восклицательный знак; в фол. — вопросительный знак.

¹⁴⁷ «...руководить его деятельностью». — Дословно: «приказывать ему задания».

¹⁴⁸ «Нет, это не тот путь, который вам нужен». — Дословно: «Нет, это не ваш путь».

¹⁴⁹ «...милый кузен Лодовико». — Слово «кузен» вообще обозначало родственника, а не исключительно двоюродного брата, как в современном языке.

¹⁵⁰ «*Огонь и сера*!» — т. е. адское пламя. Вспомним также, что, по предсказанию Яго, яд, которым он отравил Отелло, возгорится в крови его, как рудник серы.

¹⁵¹ «...вернуться в Венецию». — Итак, черного Отелло, как только миновала в нем надобность, смещают с поста командующего.

¹⁵² «(Ударяет ее)». — Эта ремарка вставлена только в XVIII веке, но она оправдана контекстом.

¹⁵³ «...каждая капля, которую она роняет, превратилась бы в крокодила». — Ср. «крокодиловы слезы», т. е. лицемерные слезы. Согласно древнему поверью, крокодил плачет, пожирая свою жертву. У Шекспира — ср. 2-ю часть «Генриха VI» (III, 1, 226).

¹⁵⁴ «...она умеет вертеться...» — Непереводаемо, так как глагол to turn, «вертеться», употреблялся также и в значении быть непостоянным, неверным.

¹⁵⁵ «... мне приказано вернуться в Венецию». — В так называемом «Девонширском экземпляре» кв. после этих слов почерком XVII века вписана ремарка: «Он ударяет ее».

¹⁵⁶ «Козлы и обезьяны!» — Отелло, возможно, вспоминает слова Яго, когда тот сравнил Кассио и Дездемону с похотливыми козлами и обезьянами.

СЦЕНА 2

¹⁵⁷ «Комната в замке». — Эта ремарка, принадлежащая шекспироведу Мэлону, является теперь общепринятой. Но не ближе ли к контексту была бы ремарка: «Спальня Отелло и Дездемоны?»

¹⁵⁸ «...полумаску». — Как в Италии, так и в Англии XVI века дамы часто носили на улице и в публичных местах полумаску.

¹⁵⁹ «Так погуби же свою душу вдвойне» — т. е. содеянным грехом (изменой мужу) и лживой клятвой.

¹⁶⁰ «Но, увы, превратить меня в мишень для нашего презрительно-насмешливого времени, чтобы оно указывало на меня своими ленивыми, неподвижными перстами». — Пожалуй, одно из самых сложных в текстологическом отношении мест во всей трагедии. Дело в том, что слово figure, которое мы перевели «мишень», имеет также значение «цифра» (помимо основного значения «фигура»), а слово finger, помимо основного значения «палец», также значит «часовая стрелка». «Превратить меня в цифру на циферблате мира» — так объясняют некоторые комментаторы. В таком случае «насмешливо-презрительное время» приобретает абстрактное значение. Это толкование легче согласуется с фол.: «чтобы оно указывало на меня медленным и движущимся перстом (часовой стрелкой)», чем с кв., которому мы здесь следовали: «чтобы оно указывало на меня своими медленными (мы перевели «ленивыми»), неподвижными перстами». Итак, возможен следующий вариант перевода: «Но, увы, — превра-

тить меня в цифру на циферблате, чтобы насмешливо-презрительное время указывало на меня медленно движущейся стрелкой». Нам, однако, это толкование кажется искусственным. Мы перевели «время» как «наше время», т. е. «люди нашего времени» (у Шекспира «время» часто употребляется в значении «наша эпоха», «наша современность», «люди нашего времени»), и поэтому сохранили, следуя кв., множественное число «перстами». После этих слов мы дали, согласно кв., восклицание: «О-о!» В фол. этого восклицания нет.

¹⁶¹ «*О плевел...*» — так в фол. В кв. — «О черный плевел...»

¹⁶² «*Что ты совершила?*» — Глагол «to commit», «совершать», употреблялся также в значениях «совершать грех» (см. «Два веронца», V, 4, 77) и «прелюбодействовать» (см. «Король Лир», III, 4, 80). Возможно, что здесь имеется этот подтекст.

¹⁶³ «*...ветер... замер в подземной пещере*». — Согласно древним мифологическим воззрениям, ветры находились в огромной подземной пещере, откуда боги рассылали их во все стороны света.

¹⁶⁴ «*...апостол Петр...*» — Согласно церковной легенде, апостол Петр является сторожем у врат рая.

¹⁶⁵ «*С моим господином...*» — Эмилия называет Отелло «своим господином», так как она жена его подчиненного.

¹⁶⁶ «*...постели мне брачные простыни*». — Простыни брачной ночи сохранялись в доме как реликвии. Непонятно, как могли некоторые исследователи, забыв об этих словах Дездемоны, утверждать, что у Отелло и Дездемоны еще не было брачной ночи.

¹⁶⁷ «*...задают им нетрудные уроки*». — В виде наказания мальчикам задавали выучить наизусть латинские стихи, девочкам — вышить какой-нибудь узор и т. п. Все детали такого рода отражают быт Англии эпохи Шекспира.

¹⁶⁸ «*...вкладывало бы каждому честному человеку бич в руку*». — В шекспировскую эпоху преступника, в виде наказания, гнали через город или от одного города до другого по большой дороге, причем каждому предоставлялось право нанести ему удар бичом.

¹⁶⁹ «*Музыка за сценой*». — В принятом теперь тексте находим ремарку: «Трубы за сценой». Но Яго говорит об «инструментах». Ни в кв., ни в фол. ремарки здесь нет.

¹⁷⁰ «*Входит Родриго*». — Непонятно, как Родриго мог оказаться в замке. Если предположить, что вся эта сцена происходит в спальне Дездемоны (ср. прим. 157), то появление Родриго еще необоснованней. Но не забудем, что в театре эпохи Шекспира переход актеров из «калькова» («задней сцены») на сцену или со сцены на просцениум означал изменение места действия. Один из редакторов текста «Отелло», знаменитый английский поэт XVIII века Александр Поп, начинал здесь новую сцену.

¹⁷¹ «Он едет в Мавританию». — Это название было, вероятно, взято Шекспиром из древних римских авторов. В начале нашей эры так называлась страна в Северной Африке (включая современное Марокко и часть Алжира), населенная предками современных берберов. Эта страна была завоевана и обращена в римскую провинцию при императоре Клавдии. На основании этого слова нельзя, конечно, делать никаких этнографических выводов в отношении Отелло.

СЦЕНА 3

¹⁷² «Другая комната в замке». — Эта ремарка принадлежит шекспироведу Мэлону.

¹⁷³ «Подать ваш халат?» — Во времена Шекспира обычно спали, надев халат на голое тело. Ночных рубашек не было.

¹⁷⁴ «...все пойте: зеленая ива». — Согласно народным представлениям эпохи Шекспира, плакучая ива была эмблемой девушки или женщины, покинутой любимым человеком. Так и на берегу того ручья, в котором утопилась Офелия, росла плакучая ива. Песня Дездемоны является вариацией на тему народной песни-баллады.

¹⁷⁵ «Это большая цена за малый грех». — Вероятно, цитата из известной в то время песенки или эпиграммы.

¹⁷⁶ «...чистилище». — По учению католической церкви, место, где души умерших очищались от грехов посредством страданий.

АКТ V

СЦЕНА 1

¹⁷⁷ «Будь смелым, становись». — После этих слов некоторые позднейшие редакторы текста вставляют ремарку: «Отходит в сторону».

¹⁷⁸ «Он умрет». — И здесь иногда вставляют ремарку: «Становится на указанное ему место».

¹⁷⁹ «Я растравил этот молодой прыщ». — «Прыщом» презрительно называли молодого человека; приблизительно соответствует русскому «молодчик».

¹⁸⁰ «Я знаю его шаги». — Дословно: «Я знаю его походку» (gait). Мы здесь следуем принятому тексту, канонизировавшему исправление, внесенное в XVIII веке. Но и первоначальный текст, возможно, приемлем. Как в кв., так и в фол. находим здесь слово «gate» — ворота. «Я знаю его ворота». Если принять этот вариант, то следует предположить, что действие происходит перед воротами того дома, в котором живет Бьянка. Но разве Родриго знает, где живет Бьянка и что Кассио навещает именно ее?

¹⁸¹ «...если бы мой камзол не был лучше, чем ты думал». — По-видимому, Кассио носит под камзолом панцырь.

¹⁸² «(Обнажает меч и ранит Родриго)». — Ни в кв., ни в фол. здесь нет ремарки. Она вставлена Кэпелем в XVIII веке. До Кэпеля в первом научно отредактированном издании пьес Шекспира (1709) Роу вписал здесь следующую ремарку: «Они сражаются и оба падают».

¹⁸³ «Яго сзади ранит Кассио в ногу и уходит». — Эта ремарка, которой нет ни в кв., ни в фол., также вставлена в XVIII веке. Мы сохранили ее, так как она, как нам кажется, оправдана контекстом.

¹⁸⁴ «Я изувечен навсегда». — Стройные ноги считались признаком мужской красоты.

¹⁸⁵ «(Падает)». — Также вставка, сделанная в XVIII веке.

¹⁸⁶ «Это так». — Отелло принимает Родриго за Кассио.

СЦЕНА 2

¹⁸⁷ «Дездемона спит в постели. Входит Отелло». — Даем ремарку согласно тексту фол. В тексте кв.: «Входит Отелло со светильником» (или «свечой», или «факелом»). В позднейших вариантах ремарки: «Дездемона спит. Горит светильник (или свеча, или факел). Входит Отелло».

¹⁸⁸ «Этого требует дело, этого требует дело, моя душа». — Отелло как бы беседует со своей душой. Слово «case» имеет два значения. Значение «дело», как, например, в выражениях «дело справедливости», «дело нашей борьбы». Отелло говорит, что дело борьбы с пороком требует умерщвления Дездемоны. Так мы и перевели это место. Но данное слово может также значить «причина». Можно также понять эту фразу следующим образом: «В этом причина» (с ударением на слове «этом»), т. е. причина совершаемого Отелло поступка — совершенное Дездемоной преступление. Итак, возможен следующий вариант: «В этом причина, в этом причина, моя душа, — я не назову ее вам, целомудренные звезды, — в этом причина».

¹⁸⁹ «Погасить свет, а затем погасить твой свет». — Слово «твой» вставлено в XVIII веке. Мы здесь следуем этому исправленному тексту. Как в кв., так и в фол.: «Погасить свет, а затем погасить свет» — крайне неясная строка, вызвавшая множество споров, над которыми еще в XVIII веке иронизировал Филдинг. Данную фразу можно прочесть и так: «Погасите свет, а затем погасите свет». Высказывалось предположение, что эта строка — режиссерская ремарка, принятая наборщиком за часть текста монолога.

¹⁹⁰ «...пламенный прислужник» — так Отелло называет светильник (или свечу, или факел).

¹⁹¹ «Прометеев огонь». — По-видимому, здесь имеется в виду один

из древнегреческих мифов о титане Прометее, который сделал изваяние из глины, а затем, наперекор воле богов, похитил огонь с неба. Этот огонь сообщил изваянию жизнь: так появился первый человек на земле.

¹⁹² «...правосудие сломить свой меч!» — Аллегорическая фигура правосудия часто изображалась с карающим мечом в руке.

¹⁹³ «Эта печаль божественна: она поражает там, где любит». — Согласно существующему на многих языках изречению, боги карают тех, кого они любят.

¹⁹⁴ «Раз дело уже сделано». — Шекспировед Брэдли тонко заметил, что Отелло говорит об уже сделанном поступке. Он уже принял решение и теперь только выполняет его, а не убивает Дездемону в припадке неистовой ревности, как обычно играли эту сцену многие трагики.

¹⁹⁵ «О господи, господи, господи!» — так согласно тексту кв. В тексте фол. этих слов нет. Интересно, что этот возглас Дездемоны «перекликается» со словами Эмили: на английском языке «господь» и «господин» — одно и то же слово.

¹⁹⁶ «Так, так». — Возможно, что на сцене эпохи Шекспира Отелло здесь разил Дездемону кинжалом. Во всяком случае на английской сцене XVIII века кинжал обычно фигурировал в руке Отелло. Не отказался от кинжала и Гаррик.

¹⁹⁷ «Здесь какой-то шорох» — так согласно тексту кв. Согласно тексту фол. — «Шум был велик» (вероятно, относится к громким крикам Эмили за дверью).

¹⁹⁸ «Это луна уклонилась от своего пути». — Согласно воззрениям того времени, одной из причин безумия было влияние луны, уклонившейся от своего обычного пути.

¹⁹⁹ «Она была вероломна, как вода». — Это сравнение встречается, вероятно, в литературе всех народов: вода вечно течет, вечно изменяется, тихие и глубокие воды таят в себе гибель и пр.

²⁰⁰ «...своего лучшего ангела» — т. е. ангела-хранителя, который, согласно верованиям того времени, стоял по правую руку человека; по левую же руку стоял ангел зла (ср. трагедию Марло «Доктор Фауст»).

²⁰¹ «...как свободен северный ветер» — так согласно тексту фол. Согласно тексту кв. — «Как свободен воздух».

²⁰² «Неужели нет камней на небе, кроме тех, которые производят гром?» — По современным Шекспиру представлениям, причиной грома было столкновение метеоров. Сопоставьте это место с упоминаниями о «мрачной ночи» в сцене ранения Родриго и о ветре в той сцене, где Дездемона ложится в постель. Возможно, что, по замыслу Шекспира, постепенно надвигалась гроза, которая, наконец, разрази-

лась громовыми раскатами. Буре в душе человека вторит буря в природе (ср. «Король Лир»).

²⁰³ «...этой ничтожной рукой». — Дословно: «этой маленькой рукой». Из данных слов заключали, что Отелло был мал ростом. Но, как давно разъяснили комментаторы, «маленький» употреблено здесь в значении «ничтожный»: рука, даже и большая, будет маленькой по сравнению с обширным полем битвы.

²⁰⁴ «Теперь уже не то» — т. е. «теперь уж я не тот».

²⁰⁵ «Я смотрю на его ноги». — Считалось, что у черта на ногах копыта.

²⁰⁶ «Да, лучше тебя этого никто не сможет сделать». — Повидимому, эти слова обращены к Грациано. Если так, то это интересный штрих для характеристики этого сурового венецианца.

²⁰⁷ «...после того как долго казался мертвым». — Итак, Родриго, повидимому, остается в живых.

²⁰⁸ «...что Яго ранил его, что Яго подстрекал его». — Хотя и логичней было бы сказать, что «Яго подстрекал его, что Яго его и ранил», но мы сохранили порядок подлинника.

²⁰⁹ «...скажите обо мне то, чем я на самом деле являюсь». — Так в тексте фол. В тексте кв.: «скажите о них (о событиях) то, чем они на самом деле являются».

²¹⁰ «...подобно невежественному индейцу». — Можно также перевести «индусу». Вероятней всего, что имеются в виду туземцы новооткрытых стран Западного полушария, поражавшие английских купцов-путешественников тем, что не понимали ценности драгоценных камней. Мы переводим по тексту кв. и всех других изданий XVII века, за исключением фол., где находим вместо «индеец» — «иудей». По толкованию некоторых комментаторов, Шекспир здесь имеет в виду царя Ирода, возревновавшего невинную жену свою Мариамну.

²¹¹ «...целебную мирру». — Итак, узнав о невинности Дездемоны, Отелло перед смертью плачет «целебными» слезами облегчения, слезами радости.

²¹² «(Падает на постель и умирает)». — В кв. лаконично: «Он умирает»; в фол. еще лаконичней: «Умирает».

²¹³ «...спартанский пес». — У Шекспира и современных ему писателей псы древней Спарты упоминаются как воплощение кровожадной свирепости.

²¹⁴ «...пусть это будет скрыто». — В глубине сцены эпохи Шекспира находился альков («задняя сцена») с занавесом. Повидимому, постель Дездемоны стояла в алькове, и при этих словах Лодовико задерживает занавес.

Этот сделанный мною с английского языка перевод «Отелло» Шекспира отнюдь не претендует на художественно-литературные качества. Главной моей целью было — по мере сил, с максимальной точностью и полнотой передать смысловое содержание великой трагедии Шекспира. Эту же цель преследует и написанный мною комментарий к переводу, поясняющий отдельные места. Перевод сделан мною целиком в прозе, между тем как в подлиннике основной формой является «белый стих» (нерифмованный пятистопный ямб), чередующийся с прозой.

При художественном переводе подлинник, проходя через творческое сознание переводчика, неизбежно видоизменяется. Можно даже высказать следующее положение: художественному переводчику необходимо «отойти» от подлинника, чтобы с наибольшей ясностью уловить его общие типические контуры. Художественный переводчик как бы пишет картину с подлинника, а не переводит ее на свое полотно дюйм за дюймом, как это делает копиист-ремесленник. Но для того чтобы написать картину, художнику нужно видеть подлинник. Художественный переводчик, даже являющийся крайним сторонником «вольного» перевода, должен понять подлинник во всех его деталях и оттенках смысла. Если он идет на «вольности», то делает это сознательно, а не по невежеству. Между тем шекспировский текст представляет исключительные трудности даже для тех, кто прекрасно владеет английским языком. Нужна многолетняя кропотливая работа, чтобы разобраться в поражающих своим богатством лексике, семантике и идиоматике языка Шекспира и чтобы уметь критически подойти к тем бесчисленным комментариям, которыми оброс шекспировский текст, но без которых многие детали этого текста остались бы для нас темными загадками. Мы надеемся поэтому, что настоящая работа окажет помощь нашим художественным переводчикам и позволит большему числу наших поэтов и драматургов испробовать себя в качестве художественных истолкователей Шекспира. В особенности это относится к переводчикам на языки народов Советского Союза, в большинстве случаев отправляющимся от русского переводного текста.

Нужен «подстрочник» смыслового содержания и для актеров и режиссеров. Актер и режиссер прежде всего стремятся понять текст, постигнуть его во всех деталях. Часто та деталь, мимо которой прошел художественный переводчик, может оказаться отправной точкой для создания актерского образа, «ключом» режиссерского раз-

решения спектакля. В этом отношении мы не случайно остановили свой выбор на «Отелло», поскольку, судя по количеству постановок, «Отелло» является самой популярной из пьес Шекспира на нашей сцене. Нужен, наконец, дословно точный перевод и для теоретиков искусства, не знающих английского языка или не владеющих им в достаточной степени, чтобы читать Шекспира в подлиннике. В частности, мы имеем в виду историков театра и театральных критиков, изучающих актерские и режиссерские интерпретации. Очевидно, что при таком изучении возникает необходимость постоянно справляться с текстом подлинника.

Из сказанного, конечно, не следует, чтобы мы считали наш перевод идеальным по точности. В нем, несомненно, найдутся промахи и недостатки, и мы будем благодарны за все указания, которые помогут нам в дальнейшем внести необходимые исправления и улучшения.

В шекспировском тексте встречаются неясные места, по-разному толкуемые комментаторами. Можно, например, перевести те слова, с которыми Отелло входит к спящей Дездемоне (V акт, 2-я сцена), следующим образом: «Этого требует дело, этого требует дело, душа моя». Отелло, обращаясь к своей душе, как бы беседуя с ней, утверждает, что дело уничтожения порока требует смерти Дездемоны. Можно понять эти слова и так: «В этом причина, в этом причина, душа моя» (с ударением на слове «этом»), т. е. причина умерщвления Дездемоны в совершенном ею преступлении. В подобных случаях мы либо выбирали одно из существующих толкований, либо выдвигали новое, руководствуясь, помимо общей логики контекста, соображениями лексическими и грамматическими, а также учитывая казавшуюся нам наиболее естественной интонацию данной фразы. При этом, однако, мы приводим в нашем комментарии наиболее обоснованные параллельные толкования.

Не меньшей трудностью является и проблема самого текста. Как известно, авторские рукописи Шекспира до нас не дошли. Принятый в настоящее время текст «Отелло», далеко не устойчивый и до сего дня варьируемый в различных изданиях, создан многими поколениями комментаторов путем сличения вышедших в XVIII веке изданий «Отелло» и исправления изобилующих в этих изданиях неточностей и опечаток. Основными источниками текста являются издания 1622 года, так называемое «первое кварто», и издание 1623 года, так называемое «первое фолио». В отдельных местах эти тексты расходятся.

Мы не будем излагать здесь различные гипотезы, объясняющие эти расхождения. Ограничимся следующими. По нашему мнению, эти два текста являются двумя «режиссерскими экземплярами», в

основе которых лежит одна и та же авторская рукопись. Во всяком случае оба эти текста в равной степени авторитетны, и мы, таким образом, получаем ряд одинаково «правомочных» разночтений. Так, например, в конце трагедии Отелло сравнивает себя, согласно тексту «кварто», с выбросившим драгоценную жемчужину индейцем (или, что тоже возможно, индусом), а согласно тексту «фолио» — с выбросившим драгоценную жемчужину иудеем, причем, как толковали еще в XVIII веке Варбуртон и Теобальд, здесь имеется в виду царь Ирод, возревновавший свою невинную жену Мариамну. Вполне вероятно, что в данном случае причиной расхождения является неясность в авторской рукописи, так как на английском языке есть сходство в начертании этих двух слов. Точно решить, какой из двух вариантов принадлежит Шекспиру, невозможно. Логика контекста и эстетическая оценка отнюдь не всегда являются достаточными критериями авторства. В своем знаменитом монологе в сенате Отелло говорит, что Дездемона, прослушав повесть его жизни, подарила ему «мир вздохов» — согласно «кварто», «мир поцелуев» — согласно «фолио». Конечно, «мир вздохов» логичней, поскольку Отелло и Дездемона еще не объяснились друг другу в любви. Но кто знает? Быть может, Шекспир написал «мир поцелуев», а «хранитель книг» (должность, соответствовавшая помощнику режиссера) или актер Ричард Бербедж, первый исполнитель роли Отелло, «исправили» Шекспира? Когда Эмилия разоблачает Яго, она говорит, что речь ее будет так же свободна, «как свободен воздух», — согласно «кварто», «как свободен северный ветер» — согласно «фолио». Сравнение с северным ветром, несомненно, конкретней. Но отсюда не следует, что именно этот образ принадлежит Шекспиру и что текст его в данном месте не был «улучшен» в процессе репетиций. В нашем переводе мы следовали наиболее авторитетным изданиям принятого текста. Мы, однако, постоянно заглядывали в указанные источники этого текста и в некоторых отдельных случаях решились на самостоятельный выбор варианта. Само собой разумеется, что наиболее «правомочные» разночтения приводятся нами в комментарии.

Что касается ремарок, то всего вероятней, что они не принадлежат Шекспиру, а созданы по ходу действия, как режиссерские пометки во время работы над пьесой в театре. Количество ремарок в «первом кварто» и «первом фолио» не совпадает. Кроме того, сравнение самих ремарок показывает с достаточной, как нам кажется, ясностью, что мы в данном случае имеем дело не с двумя редакциями одного текста. Эти два ряда ремарок «кварто» и «фолио» созданы, несомненно, разными лицами, и, всего вероятней, в разное время.

Ремарки «кварто» и «фолио» подверглись достаточно вольной редакции со стороны позднейших редакторов текста. Так, например, в знаменитом «Кембриджском издании» Шекспира находим следующую ремарку: «Отелло бросается к Яго; Яго поражает Эмилию в спину и уходит». Этот удар в спину, несомненно, очень эффектен и весьма типичен для Яго. Но в «первом кварто» мы находим всего лишь следующую ремарку: «Мавр бросается к Яго; Яго убивает свою жену». В «первом фолио» ремарка тут вообще отсутствует. Удар «в спину» является вставкой, сделанной в XIX веке. В подобных случаях, если в самом тексте не было достаточного оправдания позднейшей вставки, мы возвращались к лаконичности первоначальной ремарки. Большинство ремарок просто вписано позднейшими редакторами. Значительная часть этих ремарок бесспорно необходима и с очевидностью вытекает из контекста. Но в некоторых случаях ремарки являются весьма спорными. Так, например, в начале второго акта ремарка как в «кварто», так и в «фолио» отсутствует. Мы находим здесь целый ряд позднейших интерполяций: «Столица Кипра» (Роу); «Столица Кипра. Площадка перед замком» (Кэпель); «Портовый город на Кипре. Открытое место возле набережной» (Райт) и т. д. Цель подобных интерполяций — облегчить читателю восприятие трагедии. Лично мы предполагаем, что второе действие начинается внутри помещения. Но само собой разумеется, что это личное мнение отнюдь не обязательно. Мы поэтому максимально сжали ремарку и ограничились одним словом, бесспорно оправданным контекстом: «Кипр». Чем скупее ремарка, тем легче развернуться фантазии режиссера и художника. Наиболее существенные различия ремарок даны нами в комментариях.

Если принятое в настоящее время деление «Гамлета» на акты встречается впервые в издании 1676 года, т. е. через шестьдесят лет после смерти Шекспира, то в отношении «Отелло» дело обстоит иначе, и нет оснований предполагать, что существующее деление «Отелло» на акты не принадлежит самому Шекспиру. Это деление имеется не только в «первом фолио» (где дано также деление на сцены), но и в «первом кварто», хотя и с некоторыми неточностями. Кстати сказать, это единственный случай во всех изданиях пьес Шекспира, вышедших раньше «первого фолио» (первого собрания пьес Шекспира, выпущенного в 1623 году его товарищами по сцене, актерами Хемингом и Конделлом), где имелось бы деление на акты. Само по себе это деление весьма логично и стройно; в композиционном отношении «Отелло», пожалуй, наиболее стройная из пьес Шекспира. В нашем переводе мы полностью сохранили принятое деление на акты и сцены.

Трагедия была написана Шекспиром в 1604 или 1605 году, после

«Гамлета» (1601) и до «Короля Лира» (1606). Общие контуры сюжета были заимствованы Шекспиром из новеллы итальянца Чинтио, изданной в Венеции в 1565 году. Эта новелла не была переведена на английский язык. Шекспир знал о сюжете понаслышке или же читал новеллу в подлиннике.

Первым исполнителем роли Отелло был знаменитый трагик Ричард Бербедж. «Опечаленный Мавр» был отнесен в элгии на смерть Бербеджа к числу его лучших ролей. Заметим мимоходом, что первой крупной женской ролью, сыгранной в Англии актрисой, а не переодетым в женское платье мальчиком, была роль Дездемоны (1660).

В течение XVII века мы не находим ни одной попытки проникнуть в идейное содержание великой трагедии. И лишь в следующем столетии у «отца шекспироведения», комментатора Теобальда (1668—1744), находим следующие замечательные слова. Сравнивая Чинтио и Шекспира, Теобальд указывает, что новелла первого — наглядное поучение молодым девицам, предостерегающее их от неравных браков. «Такого поучения нет у Шекспира. Наоборот, Шекспир показывает нам, что женщина способна полюбить человека за его достоинства и блестящие качества, невзирая на цвет его кожи».

Судя по количеству постановок, «Отелло» является самой популярной пьесой в шекспировском репертуаре на советской сцене. Трагедия переведена на шестнадцать языков народов Советского Союза.

ПРИМЕЧАНИЯ

ВИЛЬЯМ ШЕКСПИР

Статья напечатана впервые в качестве предисловия к изданию: Вильям Шекспир, Трагедии, Гос. изд-во детской литературы, М. 1951.

К стр. 21—22. Говоря о годах молодости Шекспира, М. М. Морозов оказывает известное доверие сохранившимся в Стрэтфорде и Лондоне устным преданиям о нем, сомнительность которых подчеркивается многими новейшими исследователями. К числу легенд, противоречащих документальным данным, относятся предание о разорении отца драматурга, якобы помешавшем последнему окончить школу, о бегстве из Стрэтфорда, вызванном преследованиями со стороны местного помещика, о присмотре за лошадьми около театра в первые годы по приезде в Лондон и т. п. (См. А. А. Смирнов, Современное состояние шекспириологии в Западной Европе и в США, «Вестник Ленинградского университета», 1947, № 6).

К стр. 47. Смысловое значение имен дочерей Лира не столь уже ясно. Оно вероятно в отношении Корделии, возможно в отношении Реганы, но между именами Гонерильи и Венеры нет ничего общего. Во всяком случае все эти три имени Шекспир нашел в старых легендах о Лире, и осмысление их принадлежит не ему.

Шекспир на советской сцене.

Печатается впервые, по рукописи 1947 г.

Язык и стиль Шекспира.

Статья напечатана впервые в сборнике: «Из истории английского реализма». Институт мировой литературы им. А. М. Горького, АН СССР, М. 1941. Здесь печатается с некоторыми сокращениями.

О динамике созданных Шекспиром образов.

Печатается впервые, по рукописи 1947 г.

К стр. 169. Мысль М. М. Морозова о том, что Джульетте ведом голос родовой мести, дискуссионна. Ничто в роли Джульетты не указывает на то, чтобы она в какой-то мере разделяла чувство семейной вражды. То же самое касается и Ромео.

Метафоры Шекспира как выражение характеров действующих лиц.

Напечатано впервые в книге: «Шекспировский сборник», изд. Всероссийского театрального общества, М. 1947.

К стр. 180. Кроме книги Сперджен, существует еще одно столь же обстоятельное исследование на эту тему: W. Clemen, Shakespeares Bilder, ihre Entwicklung und ihre Funktionen im dramatischen Werk. Bonn, 1937.

Белинский о Шекспире.

Печатается впервые, по рукописи 1948 г.

Островский — переводчик Шекспира.

Впервые напечатано в книге. «А. Н. Островский — драматург». «Советский писатель», М. 1946.

Сонеты Шекспира в переводах Маршака.

Напечатано впервые в книге: «Сонеты Шекспира в переводах С. Маршака», «Советский писатель» М. 1948.

Баллады о Робин Гуде.

Статья напечатана впервые в журнале «Литературный критик» 1938, № 12.

Кристофер Марло.

Напечатано впервые в журнале «Литературный критик». 1938, № 5.

Роберт Бернс.

Напечатано впервые в книге: «Р. Бернс. Избранное», Гослитиздат, М. 1947.

К стр. 318. В 1688 г. династия Стюартов была вторично (и на этот раз окончательно) низложена. Однако ее сторонники — «якобиты», особенно распространенные в Шотландии, долго лелеяли мечту о реставрации Стюартов.

Перевод трагедии Шекспира «Гамлет».
(Предисловие к переводу, перевод и комментарии.)

Работа эта предназначалась к изданию Всероссийским театральным обществом в 1948 г., но по техническим причинам это издание не состоялось. Сейчас публикуется впервые.

К стр. 340—341. «...вернуться обратно в школу в Виттенберг». — Имеется в виду Виттенбергский университет.

К стр. 375. Перевод: «в борьбе покончить с ними» — сомнителен. Он противоречит контексту и единодушному мнению всех комментаторов. Гамлет не может колебаться в вопросе о том, что «благороднее» — смириться ли перед злом и пассивно терпеть его, или же «бороться» с ним с целью его искоренить. При том душевном состоянии, которое переживает Гамлет, борьба со злом представляется ему бессцельной и невозможной, и единственным способом «противиться» злу (таков здесь смысл выражения «by opposing» переводимого М. Морозовым: «в борьбе») ему представляется уход из жизни, самоубийство (умереть — уснуть).

К стр. 432. «Он тучен». — Это выражение здесь звучит неожиданно, так как на всем протяжении пьесы нет ни малейшего указания на «тучность» Гамлета, плохо вяжущуюся с его обликом, как он рисуется в трагедии. Поэтому многие комментаторы предлагают здесь вместо fat (тучный; один из постоянных эпитетов Фальстафа) читать близкое ему по начертанию hot — горячий, порывистый.

Перевод трагедии Шекспира «Отелло».
(Комментарии и послесловие.)

Напечатано впервые в книге «Отелло — венецианский мавр» В. Шекспира. Материалы и исследования, изд. Всероссийского театрального общества, М. 1946.

ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Книги, статьи, рецензии
профессора *М. М. Морозова*

1. Комментарии к пьесам Шекспира.— ВТО, М.—Л. 1941. 104 стр., илл.
2. Шекспир В.— Молодая гвардия, 1947, 280 стр., илл. (Жизнь замечательных людей). Стр. 272—279. Библиография (92 назв.).
3. Митрофан Трофимович Иванов-Козельский (1850—1898). — Искусство, М.—Л., 1947, 52 стр., илл. (Массовая б-ка «Искусство»).
4. Смерть Кристофера Марло. — Искусство и жизнь, Л. 1938. № 6, стр. 40—41.
5. «Макбет» на сцене Кировского областного театра. — Советское искусство, М. 1938, № 41 (447), стр. 2. Рецензия на спектакль.
6. Новый шекспировский спектакль «Комедия ошибок» в Московском драматическом театре им. Баумана. — Вечерняя Москва, М. 1939, 10/XI, № 257, стр. 3.
7. Слово Шекспира. — Советское искусство, М. 1939, 21/IV, № 40, стр. 2.
8. Заметки о «Гамлете». — Театр, М. 1939, № 4, стр. 45—52. Статья.
9. Шекспир В. Общая ред. М. М. Морозова. — (Бюллетень № 1 Кабинета Шекспира и зап. европ. классики Всероссийск. театр.-об-ва.) Искусство, М. 1939, 92 стр., стеклогр. изд.
10. Шекспир В. «Сон в летнюю ночь». Сокр. текст. Ред., словарь и комментарии М. М. Морозова.— Учпедгиз, М. 1939, 120 стр., илл. (на англ. яз.).

11. Шекспир В. «Гамлет, принц Датский». Полный текст трагедии со словарем и комментариями М. М. Морозова. — Изд. литерат. на иностр. яз., 1939, 192 стр. (на англ. и русск. яз.).
12. «Как вам это понравится». Шекспировский спектакль в театре имени Ермоловой. — Комсомольская правда, М. 1940, 6/III, № 54, стр. 3. Рецензия на спектакль.
13. «Гамлет» Шекспира. — Молодая гвардия, М. 1940, № 5—6, стр. 251—254.
14. «Читайте его снова и снова...» — Театр, М. 1940, № 8, стр. 121—130.
15. Стилистическое своеобразие Шекспира. — Красная новь, М. 1941, № 4, стр. 172—178.
16. Морозов М. проф., Ворошилов М., реж. «Цимбелин» Шекспира на самодеятельной сцене. — Правда, М. 1941, 11/III, № 69, стр. 6.
17. «Отелло». Гастроли армянского театра им. Сундукяна в Москве. — Правда, 1941, 15/VI, № 164. Рецензия на постановку трагедии Шекспира.
18. «Гамлет» в Воронеже. — Советское искусство, М. 1941, 2/III, № 9, стр. 3. Рецензия на постановку «Гамлета» в Воронежском областном театре драмы.
19. Шекспир В. «Цимбелин». Драма в 5 действиях, пер. В. Шершеневича. Общая ред., краткая справка и прим. М. М. Морозова. — Искусство, М.—Л., 1941, стр. 184.
20. Новый перевод «Ромео и Джульетты». — Литература и искусство, М. 1942, 21/XI, № 47, стр. 2.
21. Советское шекспироведение. Подпись: М. Михайлов. — Литература и искусство, М. 1943, 18/XII, № 51, стр. 3.
22. «Пигмалион». — Литература и искусство, М. 1943, 18/XII, № 51, стр. 4.
23. «Укрощение строптивой» в Горьковском драматическом театре. — Литература и искусство, М. 1943, 20/XI, № 47, стр. 2 (смотр молодых режиссеров).
24. «Пигмалион» в Малом театре. — Правда, М. 1943, 18/XII, № 310, стр. 4. Краткая рецензия на постановку комедии Шоу (пост. Зубов, худ. Козлинский).
25. «Глубокая разведка». Новая постановка Московского Художественного театра. — Труд, М. 1943, 30/VI, № 152, стр. 2.
26. Шекспир на советской сцене ВОКС, бюллетень. — ВОКС, М. 1944, январь — февраль, стр. 66—68. Статья.

27. VI Всесоюзная Шекспировская конференция. — Коммунист, Ереван, 1944, 25/IV, № 82, стр. 2. Отчет о втором дне конференции (к 380-летию со дня рождения Шекспира).
28. Т. Л. Щепкина-Куперник. К 70-летию со дня рождения. — Литература и искусство, М. 1944, 28/I, № 5, стр. 2.
29. Шекспировские дни в Ереване. — Литература и искусство, М. 1944, 10/VI, № 24, стр. 1.
30. Чехов в оценке английской и американской критики. — Октябрь, М. 1944, № 7—8, стр. 162—168. Статья.
31. Новый перевод «Антония и Клеопатры» Шекспира. — Правда, М. 1944, 2/X, № 237, стр. 3.
32. Сила жизнеутверждения. — Советское искусство, М. 1944, 19/XII, № 7, стр. 2.
33. Шекспир в переводе Бориса Пастернака. — В сб. «Театр». ВТО, М. 1944, стр. 51—61.
34. «Двенадцатая ночь» Шекспира в Малом театре. — Известия, М. 1945, 6/VII, № 157, стр. 3.
35. Пьесы Горького в США. — Литературная газета, М. 1945, 8/IX, № 38, стр. 2.
36. Новое на английской сцене. — Советское искусство, М. 1945, 24/IV, № 17, стр. 4.
37. Впервые на русской сцене. «Награда женщины» Флетчера в театре ВТО. — Советское искусство, М. 1945, 25/V, № 21, стр. 4. Рецензия на спектакль «Укрощенный укротитель».
38. Московский театр им. Ермоловой, «Как вам это понравится». — Советское искусство, М. 1945, 8 стр. (Моск. театр. им. М. Н. Ермоловой).
- Статья к постановке и программа. Сост. М. М. Морозов.
39. Вильям Шекспир (1564—1616). — Известия, М. 1946, 23/IV, № 97, стр. 3.
40. Задачи советских шекспироведов. — Литературная газета, М. 1946, 20/IV, № 17, стр. 2. Статья.
41. «Наш общий друг». — Правда, М. 1946, 15/II, № 39, стр. 4. Рецензия на постановку пьесы Н. Венкстерн «Наш общий друг» (по Диккенсу) в Московском театре им. Ленинского комсомола.
42. Подлинный Шекспир на сцене Большого театра. — Советский артист, М. 1946, 29/XII, № 28, стр. 1. Отзыв о постановке балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» в ГАБТ.
43. Шекспир в Белорусском театре. Письмо из Минска. — Советское искусство, М. 1946, 1/III, № 10, стр. 3. Рецензия на постановку

трагедии «Ромео и Джульетта» в драматическом театре им. Янки Купалы.

44. О спектаклях в Дзауджикау. — Социалистическая Осетия, Дзауджикау, 1946, 21/VII. Статья о спектакле русского и осетинского театров.

45. Шекспир на советской сцене. — Социалистическая Осетия, Дзауджикау, 1946, 13/VII, № 139.

46. «Ромео и Джульетта» в Белорусском театре. — В сб. «Научно-творческая работа ВТО. Отчеты, рефераты, сообщения. Апрель, 1946 г.», М. 1946, стр. 28.

47. Островский в Англии. — Доклад на научно-творческой конференции, посвященной творчеству А. Н. Островского. Реф. в сб. «Научно-творческая работа ВТО. Июль — август, 1946 г.», М. 1946, стр. 30—31.

48. Драматургия Бернарда Шоу. — В сб. «Пигмалион», М. 1946, стр. 5—29.

49. Беседа о современном английском театре (Книга о режиссуре и учебник актерской игры). — В сб. «Театральный альманах», ВТО, М. 1946, кн. I (3), стр. 241—242.

Рецензия на книги.

50. Анализ трагедии «Отелло» по ходу действия. — В сб. «Отелло, венецианский мавр» В. Шекспира. Материалы и исследования, ВТО, М. 1946, стр. 94—112.

51. Театральная столица мира. — Вечерняя Москва, М. 1947, 28/VIII, № 202, стр. 3.

52. «Ромео и Джульетта». — Вечерняя Москва, М. 1947, 30/I, № 25, стр. 3. Рецензия на постановку балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» в ГАБТ (балетм. Л. Лавровский).

53. «Ромео и Джульетта». Премьера Воронежского госуд. драматич. театра. — Коммуна, Воронеж, 1947, 13/VII. Рецензия на постановку трагедии Шекспира.

54. Нет повести печальнее на свете... — Огонек, М. 1947, № 5, стр. 37. Отзыв о постановке балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» в ГАБТ.

55. Три спектакля театра имени Руставели. — Правда, М. 1947, 17/VI, № 153. Рецензия на показанные на гастролях в Москве спектакли: «Хевисбери Гоча» Шаншиашвили, «Великий государь» В. Соловьева, «Отелло» Шекспира.

56. Две культуры. — Театр, М. 1947, № 11, стр. 59—64.

57. Советский театр и западный репертуар. — В сб. «Научно-творческая работа ВТО. Сентябрь — октябрь 1946», М. 1947, стр. 35.

58. Шекспир Вильям. «Гамлет, принц Датский». Перев. Б. Пастернака. Предисловие и комментарии М. Морозова. Худож. Г. Филипповский.— Ленгиз, М.—Л. 1947, 190 стр., илл. (Школьная б-ка).

59. Зарубежная пьеса на советской сцене.— В сб. «Советский театр», ВТО, М. 1947, стр. 309—340.

60. О Шекспире на советской сцене.— В сб. «Театральный альманах», кн. 6, ВТО, М. 1947, стр. 197—213.

61. Советское шекспироведение и театр.— В кн. «Шекспировский сборник», ВТО, М. 1947, стр. 5—18.

62. Памяти Бернарда Шоу. — Литературная газета, М. 1950, 4/XI, № 104, стр. 4.

63. Великий англичанин.— Литературная газета, М. 1951, 7, III, № 93, стр. 3.

СОДЕРЖАНИЕ

М. М. Морозов — Р. М. Самарин 3

СТАТЬИ

Вильям Шекспир .	21
Шекспир на советской сцене	52
Язык и стиль Шекспира . . .	93
О динамике созданных Шекспиром образов	149
Метафоры Шекспира как выражение характеров действующих лиц	179
Белинский о Шекспире .	223
А. Н. Островский — переводчик Шекспира .	243
Сонеты Шекспира в переводах С. Маршака	269
Баллады о Робин Гуде	285
Кристофер Марло	299
Роберт Бернс	311

ПЕРЕВОДЫ

<i>В. Шекспир</i>	
Трагедия о Гамлете, принце Датском (подстроч- ный перевод и комментарии) .	331
Отелло, венецианский мавр (подстрочный перевод и комментарии)	465
Примечания	587
Избранная библиография .	590

Редактор Ф. Иванова
Художник М. Раженский
Художеств. редактор Г. Кудрявцев
Технич. редактор Д. Ермоленко
Корректор В. Туманская

Сдано в набор 5 VIII 1954 г.
Подписано к печати 29 XI 1954 г. А08332.
Бумага 84×108¹/₁₆—37,25 печ. л.—30,54 усл.
печ. л. 31,46 уч.-изд л. + 1 вкл.—31,51 л.
Тираж 20 000. Заказ № 691. Цена 14 р. 10 к.

Гослитиздат
Москва, Ново-Басманная, 19.

20-я тип. Главполиграфпрома
Министерства культуры СССР.
Москва, Ново-Алексеевская, 52.