

# ОДЕН

УИСТЕН  
ХЬЮ

Генрих VI  
Ричард III

Комедия ошибок и Два веронца

Бесплодные усилия любви

Ромео и Джульетта

Сон в летнюю ночь

Укрощение строптивой

Король Иоанн и Ричард II

Венецианский купец

Генрих IV и Генрих V

Виндзорские насмешницы

Много шума из ничего

Кориолан

Сонеты

Юлий Цезарь

Двенадцатая ночь

Гамлет

Троил и Крессида

Отелло

Макбет

Король Лир

Все хорошо, что хорошо кончается

Как вам это понравится

Мера за меру

Антоний и Клеопатра

Тимон Афинский

Перикл и Цимбелин

Зимняя сказка

Буря

Лекции о Шекспире



Уистен Оден

**Лекции о Шекспире**

«Издательство Ольги Морозовой»

## **Оден У. Х.**

Лекции о Шекспире / У. Х. Оден — «Издательство Ольги Морозовой»,

Уистен Хью Оден (1907–1973) – англо-американский поэт, драматург, эссеист. Оден читал лекции о Шекспире в ньюйоркской Новой школе социальных наук в 1946-1947 годах. Детально восстановленные Артуром Киршем по конспектам студентов, особенно Алана Ансена, ставшего впоследствии секретарем и другом Одена, лекции позволяют лучше понять не только творчество Шекспира, но и самого Одена. По словам Ансена, “оденовские лекции о Шекспире – удивительное сочетание спокойного, терпеливого ума и поразительных прозрений – яркие, оригинальные, широкие по охвату, бесстрашные, свободные от слащавого почитания и очень, очень умные”.

© Оден У. Х.

© Издательство Ольги Морозовой

## Содержание

Лекции Уистена Одена о Шекспире	5
От составителя	7
Лекции	8
Генрих VI	8
Ричард III	17
Комедия ошибок и Два веронца	25
Конец ознакомительного фрагмента.	32

# Уистен Оден

## Лекции о Шекспире

### Лекции Уистена Одена о Шекспире

Не будет преувеличением сказать, что у предлагаемой вниманию читателя книги два автора. Пожалуй, первый из них – Шекспир, полумифический нарвал, сокрытый в глубине своих текстов. Второй автор (капитан смело рассекающего шекспировские строки корабля) – поэт Уистен Оден. В сентябре 1946 года газета “Нью-Йорк Таймс” сообщила, что “У. Х. Оден, поэт и критик, прочтет курс лекций о Шекспире в Новой школе социальных наук. Г-н Оден сообщил, что курс займет два семестра и охватит все шекспировские пьесы в хронологическом порядке”. За плечами у Одена, уже известного в то время тридцатидевятилетнего поэта, был значительный опыт преподавания и литературных чтений в Англии и Соединенных Штатах. По свидетельствам современников, лекции в Нью-Йорке пользовались огромным успехом: большая аудитория Новой школы социальных наук, в манхэттенском квартале Гринвич-виллидж (где жил тогда и сам Оден), была заполнена до предела (на каждой лекции присутствовали до пятисот человек), а входные билеты продавались у дверей. Впрочем, Оден, считавший всякую литературную критику лишь “живой беседой” и “совокупностью цитат”, выбрасывал, по собственному признанию, наброски и черновики лекций.

И все же лекциям Одена выпала более счастливая участь, чем, скажем, двенадцати лекциям Джойса о “Гамлете”, прочитанным в 1912–1913 годах в Триесте и безвозвратно утерянным. Оден, как и Джойс, не оставил ни одной рукописи шекспировских лекций. Но у Одена, как у иного из античных философов, были прилежные ученики. Речь, в первую очередь, идет об Алане Ансене – поэте, драматурге, знатоке древнегреческого, друге Одена и, в 1948–1949 годах, его литературном секретаре. Роль Ансена в сохранении живой речи поэта сложно переоценить – свидетельством тому “Застольные беседы” Одена и настоящий том шекспировских лекций.

Конспектам Ансена суждено было пылиться в Нью-Йоркской публичной библиотеке до тех пор, пока доступ к ним не получил американский исследователь творчества Одена и Шекспира, профессор Виргинского университета Артур Кирш. Последний проделал удивительную по научной добросовестности работу: скрупулезно сопоставив все сохранившиеся записи лекций (то есть конспекты Ансена, а также прослушавших курс Ховарда Гриффина, Хелен Лоуэнстайн и Беа Боденстайн), он свел их в единый текст. Наконец, Артур Кирш – автор комментариев к тексту лекций, приведенных, в несколько сокращенном виде, в конце тома.

Лекции Одена – это слова большого художника. Такое всегда интересно. Интересно и необычно, когда Набоков восхищается Толстым и клянет Достоевского или когда Беккет, с пронзительной нежностью, пишет о Прусте. Суждения о литературе из уст писателя звучат *по-другому* – если сравнивать с белинскими этого мира.

“Лекции о Шекспире” – это и памятник интеллектуальной изощренности Одена. По словам поэта Клайва Джеймса, в его прозе “оживают и ведут беседу художники прошлых эпох”. Мир авторов, по-видимому, занимавших Одена в сороковых годах XX века, простирался от Гомера до Рембо, от итальянских неоплатоников до Дени де Ружмона. Среди тех, к кому особенно часто обращается в лекциях Оден, следует выделить Кьеркегора (“Или – или”, “Деяния любви”), бл. Августина (“О граде Божьем”, “Исповедь”), Данте (“Божественная комедия”) и Паскаля (“Мысли”). Впрочем, не ограничиваясь классической литературой, Оден вводит в свой курс пересказ оперных сцен, газетных статей, эпизодов из кинофильмов и даже комиксов. Кто-то из критиков назвал лекции Одена “таблюдными”, сетуя на обилие в них

“окололитературных примеров”. Позволим себе не согласиться. Оден, описывающий, в лекции о “Ричарде III”, сатирический рисунок из журнала “Нью-Йоркер”, так же убедителен, как Набоков, приводящий, в лекции о “Превращении” Кафки, жутковатую историю из “Нью-Йорк Дейли Ньюс” (Ричард Уортман, “Воспоминания о Владимире Набокове”).

Рассуждая о философских основах творчества Шекспира, Оден утверждает, что “Шекспир, как и все мы, обладает душевным складом христианина. Можно до хрипоты спорить о том, во что именно верил Шекспир, но его понимание психологии основано на христианских допущениях, которые одинаковы для всех людей”. Эти слова созвучны собственным религиозным исканиям Одена той поры. Стремление сблизить Шекспира с христианством было присуще многим западным исследователям (например, Н. Фраю, В. К. Уитейкеру, Р. У. Баттенхаузу). Александр Аникст, подвергая эти взгляды вполне справедливой критике, говорит о том, что при всей важности вопроса о мировоззрении Шекспира, “все же центральной проблемой шекспироведения остается вопрос о [его] художественном методе” (А. Аникст, “Новое в литературе о Шекспире”). Но здесь существенно другое. Во вступительной статье к английскому изданию лекций Артур Кириш пишет, что Оден воспринимал персонажей шекспировских пьес “как живых людей” (хотя и не в духе бытового реализма) – замечательным образом сочетая в своих оценках сострадание и суровость. “Например, Томас Элиот, к мнению которого Оден очень прислушивался, тоже видел в шекспировских героях грешников, – в особенности рассматривая их связь со стоической философией. Но если элиотовская религиозная критика трагических героев Шекспира, да и Шекспира в целом, представляется излишне суровой и даже черствой, суждения Одена исполнены сочувствия и великодушия. Элиот не смог простить Шекспиру безразличия к томистической строгости, которой сам он так восхищался в Данте. Оден, почитавший Данте по схожим причинам, оказался гораздо милосерднее как художник”.

Обращаясь к русскому изданию оденовских лекций, нельзя не упомянуть, с величайшей признательностью, отечественных переводчиков Шекспира. Многим из них выпала, в звериные советские годы, нелегкая судьба. Их мужеству и поэтическому дару мы обязаны “русским Шекспиром” XX века. Работая с текстом лекций, мне приходилось подолгу изучать различные переводы Шекспира на русский. Основным условием при выборе цитат были, во-первых, точность перевода и, во-вторых, его соответствие контексту оденовской лекции. К сожалению, “многоликость” Шекспира в русских переводах неизбежно придает тексту некоторую эклектичность. Увы, единства достичь здесь не удастся, пока, по словам переводчика Вильгельма Левика, “не явится поэт, который переведет Шекспира заново, тем свежим, безудержным, буйным и многоцветным языком, которым писал великий Вильям” (В. Левик, “Нужны ли новые переводы Шекспира?”). И если у каждого человека, как подметил Оден, возникает искушение выдумать своего Шекспира, – “в этом нет ничего страшного, при условии, что, выдумывая Шекспира, мы опираемся только на его тексты”.

В заключительной лекции курса Оден говорит, что пьесы Шекспира “идут по пути последовательного упрощения”. Безусловно, такая “простота сложного” импонировала самому Одену, особенно в пору его творческой зрелости. Шекспир, по его словам, нашел в себе силы посвятить жизнь искусству, “не забывая при этом, что искусство легкомысленно, – это великое достижение незаурядной личности. Шекспир никогда не воспринимает себя слишком серьезно. Когда художник воспринимает себя слишком серьезно, он пытается сделать больше, чем может. <...> Во всяком случае, чтобы продолжать существовать в любой форме, искусство должно приносить удовольствие”.

*Марк Дадян*

## От составителя

В основе настоящего издания лежат замечательные записи, которые при посещении лекций и семинаров Одена в 1946–1947 годах вел Алан Ансен. Выход книги в свет стал возможен благодаря щедрости и научной поддержке Эдварда Мендельсона, литературного душеприказчика Одена. Именно Мендельсон впервые сообщил мне о существовании записей Ансена. Он же от начала и до конца помогал в составлении книги: прочитывал рукописи и окончательный вариант лекций, часто снабжал меня ключом к неясным вопросам и всегда оказывал поддержку как редактор.

Хелен Лоуэнстайн и Беа Боденстайн любезно предоставили собственные записи лекций, которые Оден читал в весеннем семестре.

Я выражаю искреннюю признательность всем своим друзьям и коллегам. Когда меня заинтересовали лекции Одена о Шекспире, Пол Кантор предложил обратиться к Эдварду Мендельсону. Позже Кантор высказал ценные замечания по нескольким лекциям, а также помог разобраться со множеством цитат в текстах Одена. Прояснить ряд аллюзий и ссылок помогли мне также Гордон Брейден, Дэниел Кинни и Джеймс Норнберг. В беседах о книге ценными наблюдениями поделились со мной Дуглас Дей, Роберт Келлог и Энтони Спиринг. Множество людей помогли мне установить источник тех или иных отсылок Одена. Среди них – Питер Бейкер, Пол Барольски, Джанет Бейзер, Бенджамен Беннет, Джеймс Сизер, Стивен Кушман, Роберт Деномме, Хойт Дагган, Сесиль Лэнг, Вайолет Лэнг, Лотта Лофгрэн, Катрин Маус, Яцек Ничко, Стивен Рейлтон, Ричард Рорти, Джордж Рутерглен, Уолтер Сокель, Герберт Такер и Дэвид ван дер Мёлен. Ронда Чоллок прочла всю рукопись, внесла необходимую правку и высказав ряд полезных замечаний.

Необычайную заботу о книге проявили хранители и сотрудники нескольких библиотек, в особенности Родни Филиппс, Стивен Крук и Филип Милито из собрания Генри и Альберта Берга в Нью-йоркской публичной библиотеке, а также Хизер Мур из библиотеки Олдермена при Виргинском университете. Помощь Брюса Каммака, из библиотеки Техасского технического университета, невозможно переоценить. В издательстве Принстонского университета мне помогали Джейн Букс и Мэри Мюррелл, а также Лорен Лепоу, которые с большим тщанием и терпением осуществили предпечатную подготовку издания.

Во время работы над составлением тома лекций я занимал должность заведующего кафедрой английской литературы имени Элис Гриффин в Виргинском университете, и я признателен основателю кафедры и всему университету.

Наконец, мне бы хотелось выразить благодарность моей жене Беверли, которая с неизменным здравым смыслом и любовью помогала мне в разрешении множества спорных вопросов, связанных с работой над книгой.

*Артур Кириш*

## Лекции

### Генрих VI

#### *части первая, вторая и третья*

*9 октября 1946 года*

Генри Джеймс, в рецензии на какой-то роман, сказал: “Да, обстоятельства возникновения интереса присутствуют, но в чем же сам интерес?” Первый вопрос, которым нам следует задаться, – что такое интерес, в чем суть того волнения, которое побуждает автора творить, в противоположность случайным мыслям, занимавшим его в повседневности. В пьесе-хронике, каковая относится к истории, а не к мифу или вымыслу, основной интерес сосредоточен на поиске истоков и рисунка событий, то есть не только на изображении поступка, но и на его причинах и последствиях. Главным елизаветинским образцом таких исторических сочинений следует считать “Зерцало правителей”, сборник, с 1559 по 1587 год выдержавший множество переизданий и дополнений. Он состоит из назидательных монологов, которые звучат из уст призраков знаменитых британских государственных деятелей, от Ричарда II до Генриха VIII. Елизаветинцы считали, что задача летописца состоит в выявлении причин. Какова природа возмездия? В какой степени судьба человека зависит от внешних обстоятельств, от звезд? Как климат влияет на политику, насколько люди подвержены действию звезд и телесных соков, а также конкретного темперамента? *Наш* интерес к истории подобен, если не тождественен, представлениям елизаветинцев. Однако в историческом сочинении основу *интереса* составляют, прежде всего, не обыденные чувства, порождаемые аппетитом или страстью, а особенности политического мастерства и свобода выбора.

В “Зерцале правителей” граф Солсбери (персонаж, который фигурирует уже в первых сценах “Генриха VI”) задается вопросом, можно ли оправдать Генриха IV, казнившего его отца за попытку восстановить на престоле Ричарда II, законного монарха. Солсбери говорит, что цель его отца была, вне всяких сомнений, благородна:

*Что может быть у рыцаря в чести  
Как не царя с наследником спасти?<sup>1</sup>*

Солсбери, однако, заключает, что методы, к которым прибегал старший герцог Солсбери, были насильственными и, следовательно, порочными, ведь Богу противна жестокость, даже если преследуемые цели благородны. При каких обстоятельствах позволителен мятеж против правителя? И каким следует быть образцовому правителю? Елизаветинцы считали, что король не должен был попустительствовать преступлению и что чем дольше король находится на троне, тем меньше оснований для мятежа. Если король – тиран, то есть если он взошел на престол путем насилия, мятеж признается допустимым. Таким образом, в спорах между Генрихом VI и Эдуардом IV важность приобретает вопрос о добровольном отречении.

Персонажи “Генриха VI” подчинены действию. Основной интерес автора сосредоточен на природе государства – что делает государство жизнеспособным, что разрушает его? В “Ген-

---

<sup>1</sup> “Зерцало правителей”, 145. Здесь и далее, если не указано иное, выдержки из цитируемых Оденем произведений – в переводе Марка Дадяна. (Здесь и далее – примечания переводчика.)



рихе VI” изображено разложение общества. *Какова*, собственно, природа государства? Сегодня мы определяем общество как добровольный союз двух или более лиц, объединенных общей целью, например, желанием сыграть партию в шахматы или станцевать вальс. Предполагается, во-первых, что принадлежность человека к обществу основана на свободе выбора, во-вторых, что он разделяет цели общества, и, в-третьих, что он готов соблюдать неписанные обязательства – например, не терять самообладания из-за проигрыша в шахматы. Древнегреческое государство – *полис*, то есть город-государство, подобный Афинам, состояло из взрослых уроженцев города, и, следовательно, из него исключались женщины, дети, рабы и иностранцы. Семья – это общество, состоящее из взрослых и детей; греки, правда, исключили бы детей. Родители образуют общество несоциального типа. Детьми, как недееспособными, надлежит управлять посредством силы и обмана, причем сила предполагает и поощрение, и наказание.

В Средневековье государство было несоциальным образованием с редкими чертами социальности. Оно делилось на вотчины и состояло не из свободных граждан, а из людей, которым случилось родиться или оказаться в конкретном месте. Некоторые люди были правителями, остальные – подданными, а власть основывалась на обычаях и только потом на законах. Жена подчинялась мужу, вассал – сюзерену, а правитель был волен даровать свободу подданным. Согласно современным взглядам на общество наиболее желательной признается древнегреческая модель. Средневековое общество воспринимается как некое начало, которое диалектически перерастает в другую формацию и, по существу, служит питомником для нового общества, учитывая, что классовые барьеры проницаемы снизу вверх и что существует связь между образом жизни правителей и их подданных.

В Средние века государство воспринималось как живой организм, как нечто схожее с природой, и сравнения между государством и природой простирались очень далеко. Государственный порядок естественен, и человеческое общество существует как звено всеобъемлющей цепи творения, тянущейся от Бога до зверей и до неодушевленной природы. Как утверждает Джон Фортеस्कью, между высоким и низким, между горячим и холодным есть связь, и все в мире занимает как низшее, так и высшее положение. Вся цепь творения управляется Богом, и это особенно важно применительно к человеческому роду. Фортеस्कью полагает, что человек может сойти вниз по цепи творения и превратиться в зверя, наиболее близкого ему по темпераменту. Греки, равно как и люди Средневековья, видели в природе макрокосм, а в человеке – микрокосм, подчеркивая наличие между этими двумя телеологической связи. В эпоху Возрождения (за исключением Шекспира), а также в XVIII веке считалось, что Бог создал природу, а человек создал машины. Сегодня природу изучают ученые, а человека – историки.

“Генрих VI” состоит из трех пьес, в которых говорится о распаде. Правящее сословие не в силах управлять самим собой. Генрих VI может управлять своим, имманентным “я”, но не преходящими “я” других людей. В пьесе изображено общество, сползающее к состоянию антиобщественной толпы. Генрих V был великим королем – отношение к нему Шекспира мы рассмотрим позже. Генрих IV был узурпатором. Ричард II был плохим королем, но не тираном. Генриху VI, королю-ребенку, дана возможность проявить себя – дела не обязательно пойдут скверно.

В первой части “Генриха VI” мы видим представителей двух поколений. Глостер и Бедфорд – братья покойного короля, причем Глостер человек порядочный. В начале пьесы злодей – у него болезненное честолюбие, – это епископ Уинчестерский, затем ставший кардиналом. Уинчестер на поколение старше Глостера. Спор между Глостером и Уинчестером предвещает недоброе. Появляются три гонца – как в книге Иова. Первый сообщает о потере провинций, второй – об объединении французов и короновании дофина, третий – о пленении Толбота по вине трусившего сэра Джона Фастолфа. В конце первой сцены персонажи отправляются, как велит им честь, по делам, и в аббатстве остается один лишь Уинчестер, замышляющий государственный переворот. В следующей сцене появляется Жанна д’Арк. Высказывается

предположение, что она “избрана быть карой англичан” (ч. 1, i. 2)<sup>2</sup>. В поединках с Толботом Жанна предстает то ведьмой, то героической соперницей англичан. Одержав победу в поединке с Карлом (это противоречит логике вещей), она доказывает, что ей помогают чары. Лорд-мэр Лондона издает приказ в связи с яростной стычкой между Глостером и Уинчестером. В трех оставшихся сценах первого акта Солсбери гибнет от ядра, пущенного мальчишкой, Толбот терпит поражение в первом поединке с Жанной из-за ее колдовства, и французы, ведомые Жанной д’Арк, с триумфом занимают Орлеан. В следующем акте счастье изменяет французам. Толбот, совершив дерзкую ночную вылазку, изгоняет их из города.

Вслед за этим мы становимся свидетелями ссоры между домами красной розы Сомерсета и белой розы Ричарда Плантагенета, позже герцога Йоркского. Поначалу этот спор не несет династической природы, а относится к восстановлению титулов Ричарда, вопреки указу о лишении его дворянства и имущественных прав. Сомерсет говорит, что Ричард “запятнан” и “изъят из древнего дворянства” (ч. 1, ii. 4), так как его отец, Ричард Кембридж, был казнен за измену. Ричард отвечает, что его отец “был осужден, но невиновен; / В измене обвинен, но не изменник” (ч. 1, ii. 4) и что сам он вправе требовать восстановления титула. Правота в этом споре за Ричардом. Сеффолк, в ответ на просьбу Ричарда рассудить их, просит освободить его от ответственности:

*К законам я влеченья не имею:  
Им воли никогда не подчинял;  
Но подчинял закон своей я воле.*

*Часть I, акт ii, сцена 4.*

Уорик отвечает по-лиси уклончиво:

*О соколах – который выше взмыл,  
О псах – который голосом звончей,  
О ипагах – у которой лучше сталь,  
О скакунах – который лучше в беге,  
О девишках – которая красивей, –  
Еще судить я мог бы кое-как;  
Но в этих хитрых тонкостях закона,  
Клянусь душой, я не умней вороны.*

*Часть I, акт ii, сцена 4.*

Так или иначе, но Уорик срывает белую розу Плантагенета, а Сеффолк – красную розу Сомерсета.

Появление, в следующей сцене (ч. 1, ii. 5), дяди Ричарда – умирающего в темнице Мортимера – вызывает дух ушедшей эпохи, прежней несправедливости, а именно узурпации короны Ричарда II Генрихом IV и лишения Мортимера дворянских прав. Мортимер хочет воодушевить Ричарда, но Ричард, пока еще, стремится только к восстановлению “права крови” (ч. 1, ii. 5). Между людьми Уинчестера и Глостера начинаются уличные бои, но Глостер пытается уладить ссору. Ричарда восстанавливают в правах, но его вражда с Сомерсетом предвещает большую войну. Тем временем в битве при Руане верх одерживает сперва Жанна, потом – Толбот, а позже Жанна склоняет на сторону Карла герцога Бургундского, взывая к его французскому патриотизму, что не совсем соответствует образу Жанны как ведьмы. В Париже Толбот срывает с сэра Джона Фастолфа орден Подвязки, англичане узнают о переходе герцога Бургундского на

<sup>2</sup> Здесь и далее цитаты из “Генриха VI” – в переводе Е. Н. Бируковой.

сторону Карла, и мы становимся свидетелями ссоры между Верноном и Бассетом (ч. 1, ii. 1) – все эти эпизоды призваны подчеркнуть единство французов и раздор в стане англичан. Толбот и его сын гибнут в битве при Бордо – соперничество между Сомерсетом и Йорком помешало англичанам выслать подмогу. Теперь Толбот предан не трусливым соратником, не “французской мощью”, а междоусобицей англичан, “обманом английским” (ч. 1, iv. 4). Генрих IV и Генрих V начали войну с Францией для того, чтобы отвлечь внимание от прав Ричарда II. Ввиду того что военные кампании не увенчались успехом, теперь предпринимается попытка заключить мир с Францией посредством брака Генриха VI с дочерью графа д’Арманьяк. Жанна утрачивает былое могущество и попадает в плен. Сеффолк стремится во что бы то ни стало сосватать Генриху свою протеже, Маргариту Анжуйскую, – отчасти потому, что Сеффолк влюбился в Маргариту, отчасти же потому, что он надеется усилить через нее свое влияние при дворе. Генрих совершает ошибку и соглашается на брак с Маргаритой, тем самым оттолкнув и Глостера, и Йорка. Вина Генриха в его слабости перед лицом человека более страстного и умного, чем он сам. В первой части “Генриха VI” нет убийств или измены – если только не считать, что гибель Толбота была подстроеной.

С точки зрения драматургии вторая часть “Генриха VI” – наиболее удачная из трех хроник. В пьесе показано падение Глостера, а также возвышение Йорка и ухудшение его человеческих качеств. Генрих VI, Йорк, Глостер: каждый из них обладает какими-то из качеств, которые должны быть присущи хорошему королю. У Йорка самые обоснованные притязания на престол, и он – сильная личность. В нем сочетаются лев и лиса. Генрих слаб и безучастен, он – пеликан. В Глостере сочетаются лев и пеликан, а не лиса, и в нем проглядывает вероломство. Образуются два лагеря: Глостер, Солсбери, Йорк и Уорик – с одной стороны, Уинчестер, Бекингем, Сомерсет и Сеффолк – с другой. Поступки Йорка обусловлены сложными мотивами. И Бекингем, и Сомерсет надеются избавиться от Уинчестера и разделить победу на двоих. Брак Генриха и Маргариты Анжуйской открывает в истории новую страницу. К колдовству прибегают теперь англичане, а не французы. Герцогиня Глостер, в погоне за властью, обращается к злым чарам, а Сеффолк и кардинал подставляют ей *agent provocateur*<sup>3</sup>. В народе начинают поговаривать о герцоге Йоркском как о законном наследнике престола. Подмастерье оружейника обвиняет своего хозяина в измене, так как тот назвал Йорка наследником трона, что побуждает Глостера даровать французское регентство Сомерсету, а не Йорку. Так Глостер отталкивает от себя Йорка. Герцогиню Глостер застают за колдовством, и Глостера вынуждают отказаться от поста лорда-протектора – вопреки более трезвому суждению Генриха. В эпизоде с простолюдином Симпкоксом, который притворялся, будто чудо вернуло ему зрение, сопоставлены “ложное колдовство”, на которое вынуждает человека бедность, и “подлинное колдовство”, с помощью которого герцогиня надеялась захватить власть. Йорк убеждает Солсбери и Уорика признать его право на корону, а позже не мешает Сеффолку и ланкастерцам делиться с Глостером, которого умерщвляют. Уорик потрясен и, пользуясь возможностью, содействует изгнанию Сеффолка. Кардинал, тоже повинный в смерти Глостера, умирает в ужасе и страшных мучениях. Сеффолка казнят пираты. Он и сам поступал как разбойник.

Вслед за этим Йорк начинает разжигать мятеж Джека Кеда. Сцены с изображением мятежа представляются одними из самых удачных в трилогии. Общество, во главе которого стоит Кед, вырождается в люмпен-пролетариат.

Кед нападает на законников и сулит своим приверженцам коммунистическую утопию:

Кед

*Так будьте же храбры, потому что начальник ваш храбр и клянется изменить все порядки. В Англии будут продавать семь полупенсовых булок*

<sup>3</sup> Провокатор (фр.).

*за один пенс; кружка пива будет в десять мер, а не в три; и я объявлю государственной изменой потребление легкого пива. Все в королевстве будет общим, и мой конь будет пастись в Чипсайде. А когда я стану королем, – а я им стану...*

Все

*Да здравствует ваше величество!*

Кед

*Благодарю вас, люди добрые... – денег тогда не будет вовсе; все будут пить и есть на мой счет, и я всех наряжу в одинаковую одежду, чтобы все ладили между собой, как братья, и почитали меня, как своего государя.*

Дик

*Первым делом мы перебьем всех законников.*

Кед

*Да, уж это я обязательно сделаю. Ну, разве не достойно жалости, что из кожи невинного ягненка выделывают пергамент? А пергамент, когда на нем нацарапают невесть что, может погубить человека! Говорят, что пчела жалит; а я говорю: жалит пчелиный воск, потому что я один только раз в жизни приложил печать к какой-то бумаге и с той поры я сам не свой.*

*Часть 2, акт iv, сцена 2.*

Кеду приводят схваченного клерка:

Смит

*Четемский клерк. Он умеет читать, писать и считать.*

Кед

*Чудовище!*

Смит

*Мы схватили его, когда он проверял тетради учеников.*

Кед

*Вот негодяй!*

Смит

*У него в кармане книга с красными буквами.*

Кед

*Значит, он чародей.*

Дик

*Да, он умеет составлять договоры и строчить судебные бумаги.*

Кед

*Какая жалость! Клянусь честью, он славный мальчик; если я не признаю его виновным, он не умрет. Пойди-ка сюда, любезный, я хочу тебя порасспросить. Как тебя звать?*

Клерк

*Эммануил.*

Дик

*Да ведь это имя пишут в заголовках бумаг. Ну, не одобровать тебе!*

Кед

*Не вмешивайся. – Скажи, ты подписываешь свое имя или у тебя есть свой особенный знак, как у всякого честного, благонамеренного человека?*

Клерк

*Благодаренье Богу, сэр, я достаточно образован, чтобы написать свое имя.*

Все

*Он сознался! Взять его! Он негодяй и изменник!*

Кед

*Взять его, говорю! Повесить его с пером и чернильницей на шее.  
Часть 2, акт iv, сцена 2.*

Кед приказывает убить солдата, осмелившегося назвать его по имени:

Кед

*Теперь Мортимер – хозяин этого города. И здесь, сидя на лондонском камне, я повелеваю и приказываю, чтоб в первый год нашего царствования на счет города из всех городских фонтанов било одно только красное вино. И отныне будет изменником тот, кто назовет меня иначе, как лордом Мортимером.*

Вбегает солдат.

Солдат

*Джеск Кед! Джеск Кед!*

Кед

*Пристукнуть его.*

Солдата убивают.

*Часть 2, акт iv, сцена 6.*

Позже мятежная толпа, “сброд” Кеда, утратив способность к осознанному выбору, мечется между Клиффордом и Кедом. Клиффорд призывает толпу поклясться в верности героическому Генриху V и царствующему королю, и бунтовщики восклицают: “Бог, короля храни! – Бог, короля храни!” (ч. 2, ii. 8). Кед отвечает: “Как, Бекингом и Клиффордом, неужели вы так храбры? А вы, подлое мужичье, им верите? Или вы хотите, чтобы вас повесили, привязав к шее грамоту о вашем помиловании?” (ч. 2, ii. 8). Толпа кричит: “За Кедом мы пойдем! Пойдем за Кедом!” (ч. 2, ii. 8). Клиффорд вновь поминает Генриха V и играет на страхе народа перед французами, и толпа поддерживает его: “Клиффордом! Клиффордом! Мы пойдем за королем и Клиффордом” (ч. 2, ii. 8). Кед бежит и, в конце концов, гибнет от меча Александра Айдена, довольного жизнью кентского эсквайра, на месте которого, не выпади ему участь стать королем, с удовольствием оказался бы Генрих VI. В последнем акте второй части возвращается мятежный Йорк. Уорик и Солсбери предают короля Генриха, начинается гражданская война, происходит первая битва при Сент-Олбене. Старый Клиффорд гибнет в сражении, и его сын

дает клятву кровавой мести. В конце второй части впервые появляются сыновья Йорка – Эдуард и Ричард.

Третья часть “Генриха VI” сложна для восприятия, так как здесь представлена картина полного распада, – пьеса становится несколько утомительной. Уорик примкнул к Йорку. Король Генрих выступает с предложением, в соответствии с которым он пребудет на троне до своей смерти, но завещает корону Йорку. Королева Маргарита отказывается признать это решение и рвется в бой. В битве при Уэйкфилде Маргарита одерживает победу, Клиффорд убивает юного графа Ретленда, отказав ребенку в пощаде, а позже он и Маргарита закалывают плененного Ричарда Йорка, предав его насмешкам. Дом Ланкастеров одерживает еще одну победу во второй битве при Сент-Олбене. В сражении под Таутоном удача вначале улыбается ланкастерцам, затем – йоркистам. Молодой Клиффорд гибнет.

Шекспир умышленно сопоставляет “кротовый бугорок” на уэйкфилдском поле, на который заставили встать Йорка прежде чем предать его мечу (ч. 3, i. 4), с бугорком, где позже, при Таутоне, сидит король Генрих и, обозревая сражение, предается мечтам о тихом счастье пастушеской жизни:

*Ах, если бы Господь послал мне смерть!  
Что в этом мире, кроме бед и горя?  
О Боже! Мнится мне счастливый жребий –  
Быть бедным деревенским пастухом,  
Сидеть, как я сейчас, на бугорке  
И наблюдать по солнечным часам,  
Которые я сам же смастерил  
Старательно, рукой неторопливой,  
Как убегают тихие минуты,  
И сколько их составят целый час,  
И сколько взять часов, чтоб вышел день,  
И сколько дней вмещается в году,  
И сколько лет жить смертному дано.*

*Часть 3, акт ii, сцена 5.*

Сразу после монолога Генриха “входит сын, убивший отца (он волочит за собой его тело)”, а чуть позже “входит отец, убивший сына (он волочит за собой его тело)” (ч. 3, ii. 5). Шекспир прибегает к таким ритуалистическим приемам в начальный период творчества, оставляет их в пьесах среднего периода и возвращается к ним в последних сочинениях.

Генрих бежит в Шотландию, Эдуард отправляет Уорика сватать французскую принцессу. Маргарита, в свою очередь, также обращается за помощью к французскому королю. Генрих попадает в плен, а провозглашенный королем Эдуард, тем временем, добивается благосклонности и женится на леди Грей, вдове (это, впрочем, признак вожделения, а не слабости). Уорик переходит на сторону Ланкастера и, застигнув Эдуарда врасплох, лишает его короны. Ричард устраивает побег Эдуарда. Кларенс решает поддержать Уорика. Эдуард неожиданно нападает на Генриха. Кларенс вновь принимает сторону Эдуарда, и в сражении при Барнете Уорик терпит поражение и погибает. Королева Маргарита и молодой принц Эдуард попадают в плен. Король Эдуард, Кларенс и Глостер закалывают принца на глазах Маргариты. Ричард хочет убить и Маргариту, но Эдуард останавливает брата. Ричард отправляется в Тауэр и убивает Генриха VI. Он восклицает: “Мне суждено и это было также”. Глостер ликует, взирая на истекающего кровью Генриха: “Как! Льется кровь Ланкастера на землю? / Я думал, что она взметнется к небу” (ч. 3, i. 6). В том же монологе он говорит, что не знает “Ни жалости, ни страха, ни любви”:

*Нет братьев у меня – не схож я с ними;  
И пусть любовь, что бороды седые  
Зовут святой, живет в сердцах людей,  
Похожих друг на друга, – не во мне.  
Один я.*

*Часть 3, акт v, сцена 6.*

Ранее, в сцене ухаживания Эдуарда за леди Грей, Ричард произносит гораздо более пространственный монолог, в продолжение которого размышляет о своем будущем. Это первый из великих шекспировских монологов. Перечислив препятствия, что стоят на его пути к престолу, Ричард говорит:

*Но если Ричард не получит царства, –  
Каких ему ждать радостей от мира?  
Найду ль блаженство я в объятьях женских  
И наряжусь ли в яркие одежды –  
Пленять красавиц взором и речами?  
О жалкая мечта! Ее достигнуть  
Трудней, чем двадцать обрести корон.  
Я в чреве матери любовью проклят:  
Чтоб мне не знать ее законов нежных,  
Она природу подкупила взяткой,  
И та свела, как прут сухой, мне руку,  
И на спину мне взгромоздила гору,  
Где, надо мной глумясь, сидит уродство;  
И ноги сделала длины неравной;  
Всем членам придала несоразмерность:  
Стал я, как хаос иль как медвежонок,  
Что матерью своею не облизан  
И не воспринял образа ее.*

Он убежден, что получит корону:

*Как заблудившийся в лесу терновом,  
Что рвет шипы и сам изорван ими,  
Путь ищет и сбивается с пути,  
Не зная, как пробиться на простор,  
Но вырваться отчаянно стремясь, –  
Так мучусь я, чтоб захватить корону;  
И я от этих лютых мук избавлюсь,  
Расчистив путь кровавым топором.  
Что ж, я могу с улыбкой убивать,  
Кричать: “Я рад!” – когда на сердце скорбь,  
И увлажнять слезой притворной щеки  
И принимать любое выражение.  
Людей сгублю я больше, чем сирена,  
И больше их убью, чем василиск;  
Я стану речь держать, как мудрый Нестор,*

*Обманывать хитрее, чем Улисс,  
И как Синон, возьму вторую Трою;  
Игрой цветов сравнюсь с хамелеоном;  
Быстрой Протея облики сменяя,  
В коварстве превзойду Макиавелли.  
Ужели так венца не получу?  
Будь вдвое дальше он, его схвачу.*

*Часть 3, акт iii, сцена 2.*

Ричард – первый значительный персонаж Шекспира.

Дэвид Лоуренс отмечает, в одном из стихотворений, что, читая Шекспира, он не перестает удивляться, как такие “банальные люди” могут говорить столь прекрасным языком:

*Лир, скупердяй, не диво, что дочки  
Отомстили хрычу,  
Не дали отцу ни минуты отсрочки.*

*И Гамлет, зануда, с кем жить невозможно,  
Низкий и робкий, как он щедр на плодящие  
Блуд монологи – мудрость точащие!*

*И Макбет с женой, в захоlustье кадящие  
Чёрту – им бы двор мести, – жадно разящие  
Старого Дункана плоть!*

*Как скучны и убоги шекспировы маски!  
Но язык так прелестен – что дегтярные краски!<sup>4</sup>*

Мнение Лоуренса о шекспировских персонажах кажется мне отчасти обоснованным, хотя и не вполне удовлетворительным. В конце концов, разве мы все не сукины дети? В стихах Киплинга то и дело встречаются шекспировские персонажи, вот только Киплинг пишет сафической строфой.

---

<sup>4</sup> Д. Г. Лоуренс, “Когда я читаю Шекспира”.



## Ричард III

*16 октября 1946 года*

В “Генрихе VI” повествуется об общей истории. “Ричард III” сосредоточен на одной личности – личности подлеца. Есть разница между подлецом и обычным человеком, совершившим преступление. Подлец обладает в высшей степени развитым самосознанием, он идет на преступление намеренно, злодеяние для него – самоцель. Примером подлеца в ранних пьесах Шекспира может служить Арон в “Тите Андронике”. Варавва в “Мальтийском еврее”, еще один жестокий мерзавец, – это пример из Марло. По внешним признакам все эти персонажи – еврей, мавр, горбун – стоят в обществе особняком. Варавва заявляет:

*Что до меня, брожу я по ночам,  
Больных я убиваю возле стен  
И отравляю иногда колодцы<sup>5</sup>.*

Арон, после того как его схватили, жалеет лишь о том, что не свершил “в тысячу раз больше” ужасов:

*Жалею лишь о том, что сделал мало.  
Клянц я каждый день, – хоть дней таких  
Немного в жизни у меня бывало, –  
Когда бы я злодейства не свершил:  
Не умертвил, убийства не замыслил,  
Не подготовил, не свершил насилья,  
Не обвинил и не дал ложных клятв,  
Не перессорил насмерть двух друзей,  
Скотину бедняка не покалечил,  
Гумна иль стога ночью не поджег,  
Хозяев принудив гасить слезами<sup>6</sup>.*

Ричард, как мы помним, хвалится в длинном монологе из третьей части “Генриха VI”, что он может “с улыбкой убивать”, что людей он “сгубит больше, чем сирена” и “больше их убьет, чем василиск”, что он “в коварстве превзойдет Макиавелли”<sup>7</sup>.

Первый монолог Ричарда в “Ричарде III” схож с его монологом в “Генрихе VI”, но интонация здесь несколько иная. Признавая, что он груб и что ему не хватает величия, Ричард утверждает, что он не создан для “нежного гляденья в зеркала” и ему нечем наслаждаться в этот “мирный и щедедушный век”:

*Разве что глядеть  
На тень мою, что солнце удлиняет,  
Да толковать мне о своем уродстве?  
Раз не дано любовными речами*

---

<sup>5</sup> Кристофер Марло, “Мальтийский еврей”, акт ii. Перевод В. А. Рождественского.

<sup>6</sup> “Тит Андроник”, акт v, сцена 1. Перевод А. И. Куршовой.

<sup>7</sup> “Генрих VI”, ч. iii, акт iii, сцена 2. Здесь и далее перевод Е. Н. Бируковой.

*Мне занимать болтливый пышный век,  
Решился стать я подлецом и проклял  
Ленивые забавы мирных дней*<sup>8</sup>.

*Акт i, сцена 1.*

По неприкрытости намерений и полному отсутствию самообмана монолог Ричарда III сродни речи Адольфа Гитлера перед генштабом вермахта 23 августа 1939 года. Подобная откровенность поражает, потому что обычно люди придумывают благовидные предлоги для заведомо дурных поступков. Мильтон в “Потерянном рае” исследует схожие мотивы в поведении Евы – до того, как праматерь вкусила запретный плод, и позже, когда она пытается оправдаться за то, что побудила Адама отведать с древа познания:

*Столь горячо  
Его люблю, что рада всем смертям,  
Но вместе с ним. Жизнь без него – не жизнь!*<sup>9</sup>

Ева произносит это любовное признание как раз в ту минуту, когда она, по сути, собирается убить Адама.

Подлецы представляют для художника особый интерес – в искусстве их больше, чем в жизни. Учитывая, что средство литературы – это язык, люди, изображаемые в литературных произведениях, должны обладать развитым самосознанием. Они принадлежат к одному из двух типов: во-первых, это люди, не обладающие самосознанием, но наделенные таковым искусственно; во-вторых, подлинно образованные люди, к которым писатели явно питают пристрастие. Вот почему большинство произведений о крестьянах невыносимо скучны – литература состоит преимущественно из высказываний. В кино люди, не очень ясно выражающие свои мысли, выходят лучше. В драме проблема, присущая литературным произведениям, обостряется: персонажи пьес обязаны быть более красноречивыми, чем в романах или в жизни, но, пытаясь объяснить свои поступки, они запутывают публику. К тому же, согласно условиям елизаветинской драмы, персонаж может *выйти* из собственной роли и стать хором. Последнее обстоятельство придает особую важность персонажам с высоко развитым самосознанием. Ричард, избавляясь от врагов, неизменно говорит о своей главной цели:

“Я выше мечу, потому останусь: / Не из любви к Эдварду – для короны” (“Генрих VI”, ч. iii, iv. 1). Так, образованный подлец лучше подходит на роль плохого персонажа, так как он интереснее подлнца-простолюдина.

Рассмотрим монолог Ричарда в пятом акте “Ричарда III”.

Король просыпается на Босуортском поле после ночи дурных снов, в которых ему являлись призраки убиенных им людей:

*Боюсь себя? Ведь никого здесь нет.  
Я – я, и Ричард Ричардом любим.  
Убийца здесь? Нет! Да! Убийца я!  
Бежать? Но от себя? И от чего?  
От мести. Сам себе я буду мстить?  
Увы, люблю себя. За что? За благо,  
Что самому себе принес? Увы!  
Скорее сам себя я ненавижу*

---

<sup>8</sup> Здесь и далее цитаты из “Ричарда III” – в переводе А. Д. Радловой.

<sup>9</sup> Джон Мильтон, “Потерянный рай”, книга ix. Перевод А. А. Штейнберга.

*За зло, что самому себе нанес!  
Подлец я! Нет, я лгу, я не подлец!  
Шут, похвали себя. Шут, не хвались.  
У совести моей сто языков,  
Все разные рассказывают сказки,  
Но каждый подлецом меня зовет.  
Я клятвы нарушал – как много раз!  
Я счет убийствам страшным потерял.  
Грехи мои – чернее нет грехов –  
В суде толпятся и кричат: “Виновен!”  
Отчаянье! Никто меня не любит.  
Никто, когда умру, не пожалеет.  
Как им жалеть, когда в самом себе  
К себе я жалости не нахожу?*

*Акт v, сцена 3.*

Этот монолог нуждается в истолковании. Есть два значения, в которых Ричард использует слова “я” и “сам”, и разъяснить их поможет эпизод из “Пер Гюнта” Ибсена.

Когда Пер Гюнт, желая обручиться с дочерью Доврского старца, оказывается в королевстве троллей, Доврский старец, король троллей, говорит ему, что в противоположность людской поговорке – “Человек, оставайся собой!”, тролли говорят – “Тролль, упивайся собой!” Тролли припиливают Пер Гюнту хвост, потчуют его странной едой и разыгрывают перед ним жутковатое представление. Когда Пер, сколь бы ни были благи его намерения, говорит правду о явленном ему уродливом спектакле, Доврский старец пытается убедить его расстаться с одним глазом, чтобы Пер Гюнт стал похож на троллей и излечился от “человечьих чувств”. Пер отказывается<sup>10</sup>. Он готов на многое, но перемены должны быть обратимы. Истина всегда найдет лазейку.

Существует два полюса личности. Хантер Гатри отмечает, что, говоря о сущности вещи, он подразумевает ее природу. Сущностное “я” несет личную ответственность за данное ему имя и обязано этому имени соответствовать. Сущностное “я” – это всегда возможность, личность в развитии. Это субъект, который основывается на общечеловеческой природе, он неотделим от общения, постижим и универсален. Для сущностного “я” необязательно существование – сущностным “я” обладают персонажи книг или наши умершие друзья. Для сущности характерно стремление родиться в мир. Это проявляется в тревоге людей слабых, жаждущих стать сильными, в потенциале, жаждущем актуализации. Сущностное “я” стремится к самодостаточности – внутренней независимости от сострадания, внешней независимости от других личностей. Столкнувшись с внешней угрозой, сущностное “я” либо пытается ее поглотить или уничтожить, либо спасается бегством. Оно желает самореализоваться. Как голод соотносится с едой, а жажда знаний со знанием, так сущностное “я” соотносится с потенциалом, который оно хочет претворить в жизнь. Оно требует восхищения и испытывает страх перед внешними объектами, более сильными, чем оно само. Идеалы сущностного “я” тоже относительны. Для греков такими идеалами были сила, красота и свобода от страданий. Цель исповедания веры состоит для сущностного “я” в предотвращении враждебного действия более могущественных внешних объектов.

Иное – экзистенциальное “я”. Оно сознает свое присутствие в мире *сейчас*, оно завершено и не сослагательно, оно зависимо и неустойчиво. Существование не принадлежит мне, это не данность, так как оно зависит от других. Другую природу имеет и экзистенциальная

---

<sup>10</sup> См. Г. Ибсен, “Пер Гюнт”, акт ii, сцена 6.

тревога. Экзистенциальное “я” – это одинокая личность, находящаяся в поисках более сильной личности, к которой можно было бы прикрепиться. Оно, это экзистенциальное “я”, стремится к внешнему воплощению силы, оно страшится слабых объектов и желает, чтобы его любили таким, какое оно есть. Его Бог не греческий, а абсолютный, причем этот абсолют лишен логического обоснования – то не самодостаточный, непознаваемый, безучастный “недвижимый двигатель” Аристотеля, а существо, исполненное бесконечной любви. Для экзистенциального “я” ненависть не лучше любви, но лучше равнодушия. Экзистенциальное “я” восхищается *качеством* и тяготеет к качественным категориям. Оно хочет, чтобы его познали. Напротив, сущностное “я” само жаждет *знать* и *мочь*, но в отличие от экзистенциального “я” не стремится к этической значимости.

Посмотритесь в зеркало. Что мы видим? Мы видим объект, познанный другими, некую сущность. В видимом образе отсутствует первичная тревога, так как существование ему даруем мы сами. В чем очарование актерства? Актер – живой человек, выражающий чужую сущность, однако эта последняя не испытывает тревоги и не стремится обрести плоть, поскольку исполняемая роль есть только возможность. Большинство из нас достигает компромисса между сущностным и экзистенциальным “я”. Родители любят нас и ценят наши достоинства, и это смягчает экзистенциальную тревогу. Мы стремимся к любви и уважению окружающих и стараемся избежать осуждения. Взамен, ради любви окружающих, мы отказываемся от некоторых целей сущностного “я”. Большинство из нас стремится уйти от тревог, сопряженных с выбором: мы либо вносим разнообразие в наше окружение, дабы состояние страстности, в которое мы себя привели, само диктовало нам что делать (мы гонимся за всеми зайцами сразу), либо мы подавляем все альтернативы, кроме одной, чтобы у нас не оставалось выбора. Выбор подразумевает стремление к несчастью.

А что насчет человека в особом положении? Горбун Ричард как никто другой сознает собственное одиночество, так как его “я” отвергнуто другими, и он потерял веру в любовь. Ему остается или искать подлинный абсолют, которому он мог бы подчиниться, или создать такой абсолют – превратить свое сущностное “я” в могущественнейшее “не-я”, заслуживающее поклонения. Так, его сущностное “я” должно постоянно подвергаться испытаниям на силу и выносливость. Дон Жуан, в своем экзистенциальном порыве, не делает различий между девушками, которых соблазняет. Он ведет обезличенный список любовных побед. Греческих богов отличала большая избирательность: они соблазняли только красивых людей, и прошлая жизнь их любимцев не шла в счет. Экзистенциальный порыв распадается на бесконечное множество порывов, но не для того чтобы удовлетворить сущностное “я”, которое жаждет только избавления от тревоги, а чтобы, наперекор усталости, насытиться чужими “я”, приобретаемыми посредством поглощения или убийства.

Убийство отличается от других преступлений: вор может вернуть украденное, жертва – простить насильника. Ни то, ни другое невозможно в случае убийства. Между расистами и юдофобами есть разница. Евреи угрожают существованию юдофобов, негры же угрожают сущностному “я” расистов. Южанин не стремится к уничтожению всех негров. Ему нужно, чтобы они продолжали существовать в качестве слуг. Юдофоб хочет, чтобы евреи перестали существовать. Если сущностному “я” не удалось обрести силу, оно прибегает к методу, противоположному донжуановскому, то есть, подобно Тристану, в самоубийственном порыве уничтожает себя, чтобы раствориться в личности другого.

А что насчет Ричарда III? В “Генрихе VI” он предстает крепкого телосложения горбуном, вызывающим в людях жалость или страх – страх потому, что его внешний облик, якобы, должен отражать его сущность. Он – полная противоположность актеру, который умышленно воплощает другого человека. Люди в пьесе превратно понимают намерения Ричарда. Он пытается подражать своему отцу Йорку, который вызывал в нем восхищение: “Большая честь – героя сыном быть” (“Генрих VI”, ч. iii, ii. 1). Но он заходит слишком далеко. Он чувствует,

что люди поверят только его делам, а не словам (как, учитывая его внешность, люди могут поверить в его речи?), и поэтому в первое время предпочитает не говорить, а действовать. Так, хвастливо бросив на землю голову Сомерсета, Ричард говорит: “Ты за меня скажи, что сделал я” (“Генрих VI”, ч. iii, i. 1). Ранее, в сцене убийства Сомерсета, он провозгласил: “Попы возносят за врагов молитвы, / А короли разят их в вихре битвы” (“Генрих VI”, ч. ii, v. 2).

Ричард открывает для себя могущество слов, когда Йорк отказывается лишить Генриха короны, ибо ранее Йорк “клятву дал, что сохранит он власть” (“Генрих VI”, ч. iii, i. 2). Ричард немедленно придумывает игриво-лицемерное оправдание клятвoprеступлению:

*Но клятва не имеет силы, если  
Принесена не при властях законных,  
Которым подчинен дающий клятву;  
А Генрих незаконно трон присвоил,  
И так как он от вас ту клятву принял,  
Она, милорд, бессильна и ничтожна.  
Итак, к оружию!*

*“Генрих VI”, ч. iii, акт i, сцена 2.*

Его отец немедленно хватается за эту мысль. Ричард видит, насколько нерешителен его брат Эдуард, когда гонец приносит весть о гибели Йорка. Эдуард потрясен вестью и, похоже, вовсе не думает о том, что теперь дорога к трону открыта для него. Он говорит гонцу: “О, замолчи!

Сказал ты слишком много”. Ричард, наоборот, восклицает:

“Скажи, как умер он? Я знать хочу” (“Генрих VI”, ч. iii, ii. 1).

Вскоре он убедит брата взяться за оружие:

*Но что же предпринять нам в день тревоги?  
Железные кольчуги снять, облечься  
В одежды траурные и по четкам  
Отсчитывать свои “Ave, Maria”  
Иль мстительной рукою начертать  
На шлемах вражеских молитвы наши?*

*“Генрих VI”, ч. iii, акт ii, сцена 1.*

Монологи Ричарда разительно отличаются от его разговоров с другими персонажами. Поначалу люди воспринимают Ричарда не таким, какой он есть, – в то время он еще играл в открытую. *Затем* он заставляет людей думать о нем хорошо, несмотря на творимые им подлости. Он не прямое, а кривое зеркало своей сущности – люди видят в нем то, что хотят увидеть. Например, в “Ричарде III” лорд Хестингс, всего за несколько минут до того, как Ричард отдает приказ о его казни, говорит:

*Нет в христианском мире человека,  
Кто б искреннее был в любви и злобе;  
Тут по лицу сейчас же видно сердце.*

*Акт iii, сцена 4.*

Горбун Ричард ищет расположения людей не для того, чтобы им понравиться. Он знает, что его существование не зависит от этого. Он говорит:

*Пусть о венце мечта мне будет небом.  
Всю жизнь мне будет мир казаться адом,  
Пока над этим туловищем гадким  
Не увенчает голову корона.*

*“Генрих VI”, ч. iii, акт iii, сцена 2.*

Его брат Эдуард смягчает экзистенциальную тревогу, покоря одну девушку за другой. Ричард, впрочем, не завидует победам Эдуарда – позже он и сам завоюет Анну.

Зависть Ричарда происходит оттого, что Эдуард так легко насыщается любовью, никак не связанной с его сущностным “я”. Ричард страстно хочет, чтобы его любили за то, *что* он есть – не за его красоту (будь он красив), и не за ум, но за его сущностное “я”. Того же хочет каждый человек. То, что люди привыкли называть любовью, есть отражение их любви к самим себе, и вот почему мы любим или желаем любить того, кто похож на нас или похож на человека, которому нам хотелось бы уподобиться. Для Ричарда это невозможно, так как он никогда не будет похож на других людей.

Осознав, что отцу необходимо оправдание для тех или иных поступков, Ричард произносит замечательный монолог о заблудившемся “в лесу терновом” (“Генрих VI”, ч. iii, iii. 2). Он еще не строит планов, а пытается понять, чего он хочет. Вопрос этот имеет решающее значение, так как “мирный и щедушный век” (“Ричард III”, i. 1) уже близок.

Война разрешает экзистенциальную тревогу. В военное время число самоубийств идет на убыль. У Чарльза Эддамса есть сатирический рисунок: маленький человек с зонтиком (буржуазный зонтик чем-то напоминает волшебную палочку) вступил в смертельную схватку с гигантским осьминогом, вылезшим из люка посреди улицы в Нью-Йорке. Толпа зевая молча наблюдает за происходящим. Чуть поодаль по тротуару идут двое мужчин с портфелями; один из них, не удосужившись обернуться, говорит другому: “В Нью-Йорке несложно собрать толпу”. Маленький человек существует потому, что сражается за собственную жизнь. Толпа существует наблюдая – зеваки злорадствуют и думают, что “со мной ничего такого не произойдет”. Двое мужчин существуют в отрицании: что бы ни делала толпа, они поступят противоположным образом. Во время войны Ричард необходим. В послевоенное время его замыслы вызывают ужас, так как теперь он еще более одинок и острее обычного сознает себя.

Ричард не честолюбив в обычном смысле слова. Королем он хочет стать не столько из жажды власти, сколько из-за того, что стать королем невероятно сложно. Ему не очень интересно заставлять других делать то, что нужно ему, но его волнует, когда люди поступают так или иначе против собственных желаний. Хороший пример – сцена ухаживания Ричарда за Анной. Во-первых, он откровенно признается в убийстве членов ее семьи, и это задевает струнку в экзистенциальном “я” Анны, так как она тяготеет к силе. Во-вторых, он дерзко возглашает, что она вольна убить его, и даже говорит, что готов покончить с собой по ее приказу. Соответственно, Ричард воспринимает Анну как существо неизмеримо более могущественное, чем он сам, так как собственную жизнь он выводит из ее существования:

*Скажи, чтоб сам себя убил, – убью.*

Леди Анна

*Сказала я.*

Глостер

*Но это было в гневе.*

*Лишь повтори, – и тот же, кто убил  
Любовь твою, тебя любя, – убьет,  
Любя тебя, любовь, что всех вернее,  
И ты причиной будешь двух смертей.*

Леди Анна

*Твое б мне сердце знать!*

Глостер

*Язык о нем сказал.*

*Акт I, сцена 2.*

Когда Анна сдается, Ричард ликует не потому, что будет обладать ею, а потому, что завоевал ее несмотря ни на что:

*Кто обольщал когда-нибудь так женщину?  
Кто женщину так обольстить сумел?  
Она – моя! Но не нужна надолго.  
Как! Я, убивший мужа и отца,  
Я ею овладел в час горшей злобы,  
Когда здесь, задыхаясь от проклятий,  
Она рыдала над истцом кровавым!  
Против меня был Бог, и суд, и совесть,  
И не было друзей, чтоб мне помочь.  
Один лишь дьявол да притворный вид.  
Мир – и ничто. И все ж она моя.  
Ха-ха!  
Я герцогство против гроша поставлю,  
Что до сих пор в себе я ошибался.  
Клянусь, хоть это мне и непонятно,  
Я для нее мужчина хоть куда.  
Что ж, зеркало придется покупать  
Да завести десятка два портных,  
Что нарядить меня бы постарались.  
С тех пор как влез я в милость сам к себе,  
На кой-какие я пойду издержки.*

*Но прежде сброшу этого в могилу,  
Потом пойду к возлюбленной стонать.  
Пока нет зеркала, – свети мне, день,  
Чтоб, проходя, свою я видел тень.*

*Акт I, сцена 2.*

Ричард суеверен. Его тревожит титул герцога Глостер: “Пусть буду Кларенс я, а Глостер – Джордж; / В том герцогстве есть что-то роковое” (“Генрих VI”, ч. iii, iii. 2). Он чует недоброе, обнаружив запертыми ворота Йорка:

*Ворота заперты. – Недобрый знак!  
Ведь кто споткнется на пороге дома,  
Опасность должен в нем подозревать.*

*“Генрих vi”, ч. iii, акт iv, сцена 7.*

И его страшит, что над Босуортским полем не сияет солнце:

*Кто видел нынче солнце?*

Ретклиф

*Не видал я.*

Король Ричард

*Оно светить не хочет; а по книге  
Уж час тому назад оно возило.  
Кому-нибудь день этот черным будет.*

*Акт V, сцена 3.*

Суеверный человек воспринимает предметы и явления так, как если бы те обладали “интенцией”. Чем выше вознесся человек, чем больше его власть над другими, тем значимее для него все ненарочное и неподвластное. Люди с очень сильной волей склонны верить в судьбу и знаки – например, Кармен, гадающая на картах<sup>11</sup>. Если, играя в карты, я проигрываю из-за собственных ошибок, то я не сержусь. Но если я проигрываю оттого, что мне идет плохая карта, я могу прийти в бешенство, так как не вижу расклада, которого, как мне кажется, я заслуживаю. Мне кажется добрым предзнаменованием, если, спустившись утром в метро, я успеваю запрыгнуть в вагон отходящего поезда. Если же поезд отходит от перрона в ту самую минуту, как я спустился в подземку, мне кажется это дурным знаком. Впрочем, я не виню в этом машиниста. Я виню поезд. Ведь очевидно, что мыслящие существа, в противоположность неодушевленным предметам, управляемы. Ричард обречен на поражение, соразмерное его ошеломительным победам. В конце концов, даже подчини он себе весь мир, он был бы вновь ввергнут в бездну экзистенциальной тревоги – на чем тогда держалось бы его собственное существование?

Поэтому Ричард принужден постоянно создавать врагов, ибо только тогда он может быть уверен, что существует.

---

<sup>11</sup> Ж. Бизе, “Кармен”, акт iii.



## Комедия ошибок и Два веронца

23 октября 1946 года

Начнем с природы комичного. Комичное не равнозначно комедии, так как не все в комедии комично. Комичное состоит в противоречии между индивидуальным или личным и всеобщим или безличным, причем зритель или слушатель не вовлекается в переживания или страдания, и, в сущности, страдания персонажа тоже не должны быть настоящими. Последнее обстоятельство отличает комедию от трагедии. Ситуацию, при которой страдания действующего лица подлинные, может счесть комичной только ребенок, наблюдающий противоречие, но не сознающий, что таковому сопутствуют страдания. Так ребенок смеется над горбуном. Взрослый человек не считает горбуна комичным, так как понимает, что горбун страдает от уродства, которое ребенок находит смешным. Утверждения – “Клянусь жизнью, эта авторучка стоит три доллара” и “Рост Голиафа – шесть метров и сорок два с половиной сантиметра” – комичны из-за контраста в соотношении. Если человек, основав гостиничное дело, разоряется, это не комично. Если, напротив, девушка хочет стать проституткой и терпит неудачу (такое иногда случается), это комично – “неудача неудачи”. Человек под мухой смешон, если он пытается выглядеть трезвым. Раскрыв “Нью-Йорк Таймс”, я первым делом проглядываю некрологи. Извещение о похоронах “сотрудника пекарной компании” кажется мне смешным. Извещение о похоронах повара не комично. Повар – это призвание. “Сотрудник пекарной компании” – неподходящая для человека характеристика. На карикатуре в журнале “Нью-Йоркер” дама с Парк-авеню примеряет шляпу и с пренебрежением фыркает. Продавец говорит ей: “Простого ‘да’ или ‘нет’, мадам, будет вполне достаточно”. В данном случае речь идет о противоречии между личным и сословным.

Сидни Смит шагает по грязному закоулку Эдинбурга и видит двух бранящихся женщин – рыночных торговек, которые стоят по обе стороны небольшого заграждения.

“Эти женщины никогда не договорятся, – говорит он, – они находятся по разные стороны баррикад”. Высказывание основано на законе языка, в соответствии с которым всякая вербальная последовательность звуков всегда означает одно и то же. В рассказе о Сидни Смите каламбур происходит из очевидного как для рассказчика, так и для слушателя столкновения двух значений слова “баррикада” – буквального и метафорического. Чем дальше отстоят друг от друга значения слова, тем смешнее каламбур. Схожий комический эффект могут произвести рифмы, если рифмуемые слова, на основе их звукового родства, “овладевают” речевой ситуацией: кажется, что слова не описывают событие, а создают его. Много лет назад журнал “Панч” напечатал каламбур, который иногда приписывают поэту Альфреду Хаусману. На рисунке были изображены два господина средних лет, учителя английской словесности, прогуливающиеся весной по деревенской местности. Подпись к рисунку гласила:

Первый учитель

*О, птицей ли тебя назвать  
Иль звуком перелетным?*

Второй учитель

*Извольте птицу описать,*

*Оставьте беззаботность*<sup>12</sup>.

Филологам каламбуры не очень нравятся.

Спунеризм обусловлен нарушением второго закона языка, согласно которому осмысленность высказывания зависит от того, насколько правильно употребляет слова говорящий. Пример спунеризма: за обедом мужчина обращается к сидящей рядом даме: “Вы не опороситесь соблазненочком?” В отличие от каламбура, в котором значимы обе его части, спунеризм случаен и абсурден. Более того, если значение каламбура очевидно сразу, для осознания спунеризма, возможно, потребуется некоторое время. Каламбур отличают остроумие и умышленность. Спунеризм, подобно шутиливой рифме, должен казаться невольным. Спунеризм в действии – это когда “повар натер моченки и смолот перковку”: здесь верное, по существу, описание разбито на неправильные составляющие.

Свобода воли и необходимость по-разному предстают в комедии и трагедии. В комедии рок, для того чтобы казаться комичным, должен выступать как своего рода деспотичный протагонист, а покоряющиеся року персонажи не могут нести ответственности за происходящее. В трагедии рок – не деспот, так как мы сами несем ответственность за события и навлекаем на себя гнев судьбы. Тем не менее, если роль рока слишком велика, следует говорить не о трагедии, а о бедствии. Если миллион человек умирает от чумы, это бедствие, а не трагедия. Подобным образом, бедственными могут казаться события в древнегреческой трагедии. Греки наивно полагали, что несчастье – это признак вины, и, следовательно, там, где есть несчастье, есть и вина. *Комический* рок деспотичен, но не ведет к настоящим страданиям – страдания, если таковые присутствуют в комедии, ограничены во времени или иллюзорны.

В фарсе рок или отсутствует, или он всемогущ. Комического эффекта можно достичь, повернув вспять течение кинофильма или одного дня из вашей жизни: вы вдруг станете бездеятельны, а предметы вокруг вас обретут волю. Если человек обеими руками выдавил из тюбика зубную пасту, в обратном воспроизведении мы увидим, как столбик зубной пасты залез обратно в тюбик, а человек был вынужден отнять от него руки. Человек, надевший пальто, обернется пальто, слезающим с человека. В комической сцене место рока или “сущности” может занять “существование”, например, когда Граучо Маркс, пытаясь нащупать пульс у женщины, говорит: “Либо она мертва, либо мои часы остановились”. В уединении своей комнаты вы можете разыграть фарс. Безумцы ведут себя так на людях, и *тогда* это не смешно.

Персонажи могут выглядеть комичными, если они так себялюбивы, что объективный мир перестает для них существовать. Святой настолько бескорыстен, что сливается с окружающим миром. Граучо Маркс поступает с точностью до наоборот. С эстетической точки зрения Граучо ближе всего стоит к святому, хотя подлинный святой никогда не привлекает к себе внимания, и поэтому о нем невозможно говорить в эстетических категориях. Трагический герой совершает ошибку, думая, что он свободен от необходимости, тогда как ему следовало бы думать, что он прикован к ней. Так герой трагедии идет навстречу гибели. В трагедии пути главного героя и зрителя (или читателя) расходятся.

В комедии персонажи движутся от необходимости к судьбе, от страсти – к свободе. Персонаж комедии и зритель приближаются друг к другу, пытаясь *научиться* свободе.

Только фарс может быть *сугубо* комичным.

Формально, события в “Комедии ошибок” трагичны.

Герцог Эфесский поклялся убивать всех встретившихся ему сиракузян, но вот перед ним сиракузянин по имени Эгеон, которого он хотел бы пощадить:

<sup>12</sup> Обыгрываются строки из стихотворения У. Вордсворта “К кукушке”: “Едва начнешь ты куковать, / Я стану беззаботным, / О, птицей ли тебя назвать / Иль звуком перелетным?”. Перевод Г. В. Иванова.

*Несчастный Эгеон, судьба судила  
Тебе до края горестей дойти!  
Поверь, когда бы мне не воспрещал  
Закон, долг венценосца, клятва, сан –  
Все то, что должен государь блюсти, –  
Я сам бы адвокатом был твоим<sup>13</sup>.*

*“Комедия ошибок”, акт i, сцена I.*

Противостояние общего и частного. В одной исландской саге герой дает обет убить первого повстречавшегося ему всадника, и первым всадником оказывается его сын.

О том же говорится в библейской повести о дочери Иеффая.

Иеффай дал “обет Господу”, что если Бог дарует ему победу над аммонитянами, то “по возвращении моем с миром от аммонитян, что выйдет из ворот дома моего навстречу мне, будет Господу, и вознесу сие на всеожжение”. И далее:

*пришел Иеффай в Массифу в дом свой, и вот, дочь его выходит  
навстречу ему с тимпанами и ликами: она была у него только одна, и не было  
у него еще ни сына, ни дочери.*

*Когда он увидел ее, разодрал одежду свою и сказал: ах, дочь моя! ты  
сразила меня; и ты в числе нарушителей покоя моего! Я отверз [о тебе] уста  
мои пред Господом и не могу отречься<sup>14</sup>.*

Сложные случаи – источник дурных законов, но хороший закон призван охранять от сложных случаев.

Кораблекрушение и разлука Эгеона с женой и ребенком – это беда, но не трагедия, так как здесь нет ничьей вины. Примечательно, что кораблекрушение – впоследствии великая шекспировская тема – появляется в его творчестве так рано. В поздних пьесах кораблекрушение становится очистительным испытанием – не карой за грехи, а дорогой к осознанию вины и раскаянию. В этих поздних пьесах морское путешествие может привести к смерти, к возрождению, а также к срыванию масок и обнажению подлинного естества персонажей. Однако в “Комедии ошибок” тема кораблекрушения еще не приобрела такого смысла.

Юмор или фарс в “Комедии ошибок” происходит из неразберихи с близнецами. В “Двух веронцах” персонажи переодеваются в чужой наряд. В обеих пьесах подчеркивается разница между сущностью и существованием. В “Комедии ошибок” действуют два человека, обладающие разными сущностями, а нам кажется, что это одно лицо. В случае с доктором Джекилом и мистером Хайдом одно существование, по-видимому, вмещает две сущности. В переодевом персонаже мы словно различаем две личности. Существует разница между знанием себя и знанием других. Взгляните на тень, и вы увидите сущность, отделенную от существования. Эффект комичен, если он неосознан. Например, когда ребенок и собака видят друг друга в зеркале. Если из-за зеркала в ресторане, которое вы не заметили, вы вдруг попытаетесь уступить себе дорогу – это комично.

Для того чтобы близнецы выглядели комичными, один из них должен быть человеком хорошо узнаваемым, а другой – совершенным незнакомцем. Близнецы должны быть абсолютно похожи: в театре этого достичь сложнее, чем в кино. Напротив, изменение внешнего облика должно быть очевидно для зрителя, поэтому маскарад лучше удастся в театре. Персонаж, изменивший внешность, должен вызывать в нас сильные чувства. Персонаж волен изменить внешность, но человеческая природа сильнее, и его настоящие мысли могут проявиться в соматиче-

---

<sup>13</sup> Здесь и далее цитаты из “Комедии ошибок” – в переводе А. Некора.

<sup>14</sup> Книга Судей, 11. 30–31, 34–35.

ских реакциях. Путаница с близнецами – прихоть судьбы, хотя кажется, будто все подстроено, потому что люди лгут. Напротив, измененная внешность кажется естественной, но здесь действует умысел. Путаницу с близнецами разрешают не персонажи, а только судьба, сводящая их вместе: комичной неразбериха выглядит только потому, что никто в ней не виноват. Переодевание, как правило, не трагично, так как на одураченном персонаже нет вины. Для того чтобы ситуация стала трагичной, персонаж, изменивший свой облик, должен быть чуть ли не воплощением зла. Всеобщая доверчивость разрушает комедию с близнецами, всеобщая подозрительность разрушает комедию с переодеванием. Чтобы казаться смешным, один из близнецов должен вести себя странно. Например, хороший муж, ведущий себя плохо, – комичен, но не наоборот. Наконец, персонаж комедии, изменивший свою внешность, не должен вызывать страсть в других персонажах.

В комедиях часто фигурируют слуги. Достойно сожаления, что находить слуг становится все сложнее, так как с их исчезновением искусство потеряло нечто важное. Слуга, как инструмент воли хозяина, лишен экзистенциальных черт – его отношения с хозяином определены договором и могут прерваться, если слугу уволят. Слуга становится доверенным лицом, которому известны все тайны дома, и, кроме того, он может стать вторым “я” хозяина. Комичность отношений состоит и в том, что слуги обладают личностными особенностями, которые могут противоречить или карикатурно повторять характер господ. В “Двух веронцах” это противоречие проявляется в речи Протея и Валентина, с одной стороны, и Ланса и Спида – с другой. Валентин и Спид обсуждают любовь Валентина к Сильвии:

Валентин

*Я полюбил ее, как только увидел, и все время вижу ее прекрасной.*

Спид

*Если вы ее любите, то не можете ее видеть.*

Валентин

*Почему?*

Спид

*Потому что любовь слепа. Вот если бы у вас были мои глаза или если бы ваши глаза имели ту зоркость, как когда вы бранили синьора Протея за то, что он разгуливает с незавязанными подвязками!..*

Валентин

*Что же бы тогда я увидел?*

Спид

*Ваше грядущее безумие и ее нынешнее безобразие. Ведь Протей, будучи влюблен, забывал только завязывать подвязки, а вы, как влюбились, забыли и сами штаны надевать.*

Валентин

*Так выходит, братец, что ты и сам влюблен, потому что сегодня утром забыл мне башмаки почистить<sup>15</sup>.  
“Два веронца”, акт ii, сцена 1.*

Сравните с диалогом Спида и Протея:

<sup>15</sup> Здесь и далее цитаты из “Двух веронцев” – в переводе М. А. Кузмина.

Спид

*Пастух ищет барана, а не баран – пастуха. Я ищу своего хозяина, он меня не ищет. Значит, я не баран.*

Протей

*Баран из-за корма ходит за пастухом, а пастух не ходит из-за корма за бараном. Ты за деньги ходишь за своим хозяином, а твой хозяин из-за жалованья не ходит за тобой. Значит, ты баран.*

Спид

*Еще одно такое доказательство, и мне останется только закричать:  
“Бэ-э, бэ-э!”  
“Два веронца”, акт i, сцена 1.*

В другом ироничном разговоре с хозяином Спид говорит:

Спид

*Ну что вы задумались, сударь? Пора обедать.*

Валентин

*Я уже обедал.*

Спид

*Послушайте, сударь. Конечно, любовь, как хамелеон, может питаться воздухом, но для моего питания мне нужны продукты, и я здорово проголодался. Не берите примера с вашей возлюбленной: пошевеливайтесь!  
“Два веронца”, акт ii, сцена 1.*

Обе пары персонажей – Протей и Ланс, Валентин и Спид, – любят языковые игры, причем в обеих парах изысканную любезность оттеняют изощренные каламбуры. Обе пары немного нелепы, но удачно дополняют друг друга. В литературе, среди слуг, которые знали всю подноготную жизни своих господ, следует упомянуть Санчо Пансу из “Дон Кихота” Сервантеса, Дживза, слугу Берти Вустера в романах Пелема Гренвилла Вудхауса, а также Крайто-на, слугу лорда Лоумшира в “Восхитительном Крайтоне” Джеймса Мэтью Барри.

Комедия о двух друзьях в “Двух веронцах” не очень смешная: ее смысл, в конечном итоге, состоит в самопознании. В трагедии предательство Протея привело бы, вероятно, к гибели обманутого персонажа. В “Двух веронцах” Шекспира очень интересует проблема неверности и предательства.

Чего хочет Протей? Ребенок говорит “мне”, юноша говорит “я”, зрелый человек говорит “ты”, причем в смысле новозаветных заповедей (“Не убий...”, “Возлюби...”). В силу способности и потребности зрелого человека открыться самому себе, он воспринимает собственную личность в понятиях “ты” и вступает в схожие отношения с Богом и ближними. Кьеркегор рассматривает императив христианских заповедей в “Деяниях любви”. Протей – юноша, и стремится он к обладанию, к власти. На словах он и Валентин поклялись помогать друг другу, но в действительности Протей одержим духом соревнования: он влюбляется раньше Валентина, но любовь интересует его лишь в той мере, в какой он сомневается во взаимности чувства. Убедившись, что любовь взаимна, Протей теряет интерес. Пословица “дальше с глаз – ближе к сердцу”, может быть, и верна, но разлука – это и большое испытание для любви. Влюбившись, Валентин сравнивается с Протеем. Однако Протея интересуют только те женщины, сердце которых уже занято, что наталкивает на мысль о различии между сущностным и экзистенци-

альным желанием. Экзистенциальное желание направлено на объекты определенного класса, а не на единственный в своем роде объект. Но желание, присущее *личности*, уникально: “Никто не живет так, как я”. Если бы желание действительно было взаимнооднозначным, направленным от личности к личности, в мире не существовало бы неверности; но желание всегда, вне всяких сомнений, направлено на определенный *класс*. Желание в отношении некоего исключительного *объекта* – это иллюзия, но *чувство* должно быть уникальным, и хотя чувство может не быть естественным, оно обязательно. Вы должны любить ближнего так же, как любите себя, то есть в *исключительном* смысле. С точки зрения личности плотское влечение, в силу его безличной, неизменной природы, – это комическое противоречие. Отношения между двумя влюбленными всегда уникальны, но в постели они ведут себя как все млекопитающие. Всякая дружба, всякие духовные отношения могут обладать неповторимостью. В плотской любви неповторима только верность.

Герцог Миланский, тиранический отец в “Двух веронцах” разовьется, в конечном итоге, в короля Лира. Протей хочет *получить* власть; герцог Миланский хочет *удержать* власть. Для герцога Сильвия – его ребенок – тождественна общим представлениям о дочери. Напротив, любовь Ланса к своему псу, Кребу, исключительна: Ланс принимает за Креба побои, но, увы, не получает от него благодарности. В какую-то минуту Ланс даже отождествляет себя с псом: “Я буду собакой. Нет, собака будет сама собой, а я буду собакой. Вот как собака будет я, а я сам собой” (“Два веронца”, ii. 3). Позже он произносит пространную речь о неблагодарности пса:

*Когда слуга человека обращается с ним как собака, это, видите ли, не легко перенести. Я взял его еще щенком, я спас его от смерти, когда его хотели утопить после того, как этому подверглись трое или четверо слепых его братьев или сестриц. Я выдрессировал его так, что всякий, кто ни взглянет, скажет: “Вот так бы я хотел выдрессировать свою собаку”. Меня послали преподнести его в виде подарка госпоже Сильвии от имени моего хозяина, и не успел я войти в столовую, как он подошел к ее тарелке и стащил каплюню ногу. О, плохо дело, когда пес не умеет себя вести в обществе. По-моему, как говорится, уж если ты хочешь быть настоящим псом, так будь псом по всем статьям. Если бы я не оказался умнее его и не принял бы его вины на себя, то наверняка, думаю, быть бы ему повешенным. Умереть мне на месте, я уверен, что не сносить бы ему головы! Судите сами. Случилось ему тут как-то в компании с тремя-четырьмя благовоспитанными псами забраться к герцогу под стол. И что бы вы думали? Не провел он там, прости Господи, столько времени, сколько надо, чтобы помочиться, как навонял на всю комнату. “Выгоните собаку!” – кричат одни. “Откуда эта псина?” – кричат другие. “Отстегайте ее!” – кричат третьи. “Убрать ее ко всем чертям!” – говорит герцог. Я уже по запаху слышу, что это мой Креб сделал, и обращаюсь к парню, который должен был собак стегать. “Приятель, – говорю, – вы собираетесь отстегать пса?” – “Да, – говорит, – собираюсь”. – “Напрасно, – говорю, – ведь это... того... я сделал”. Он шума не поднял, а выстегал меня вон из комнаты. Какой бы хозяин сделал это для своего слуги? Да, право слово, я в колодках сидел из-за колбасы, которую он стащил, а то не избежать бы ему казни. Я у позорного столба стоял из-за гусей, которых он задавил, а то не сносить бы ему головы! – Ты, небось, и не помнишь об этом. Да, не могу забыть я, какую шутку ты сыграл, когда я стал прощаться с госпожой Сильвией! Ведь говорил я тебе: “Смотри на меня: что буду делать я, то и*

*ты делай”. Так где же ты видывал, чтобы я подымал ногу и орошал юбку  
благородной дамы? Где ты видел, чтобы я проделывал такие штуки?  
“Два веронца”, акт iv, сцена 4.*

Протей любит Сильвию, которая, подобно Кребу, не отвечает ему взаимностью. Комичен, однако, именно Ланс, ведь он *знает*, что пес не способен ответить на его любовь так, как ему бы хотелось.

Турио богат и любит только самого себя. Он комичен, так как его вполне устраивает, что его могут полюбить за деньги. В нем нет страстности и ему все равно, любят ли его как личность. Напротив, трагичной может оказаться ситуация, при которой герой думает, что его любят за человеческие качества, а потом понимает, что это неправда, – таким Шекспир изображает Тимона.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.