

ЛИЦА И ХАРАКТЕРЫ ШЕКСПИРА

ОКОНЧАНИЕ

И. АКСЕНОВ

Интересно знать, какие подмостки выдержат толпу этих невероятных по своему разнообразию существ, живущих своей безмолвной жизнью под переплетами собрания сочинений Шекспира? Не представляем себе ни картины, хотя бы размером с театральный занавес, ни барельефа, хотя бы опоясывающего Бетанкуровский манеж, где бы все они могли поместиться.

Дело, однако, не в многолюдстве. Лопе де Вега написал больше Шекспира, а из его современников больше написали Бомонт с Флетчером, и списки их действующих лиц во много раз, конечно, превысят приведенное собрание имен. Однако, читая или хотя бы только просматривая эти каталоги, поражаешься огромной разнице впечатления. Читателю представляется случай самому проверить сказанное: для этого стоит только просмотреть приведенный список. В нем, часто против ожидания, встретится очень немного незнакомцев. За каждым почти из прочтенных имен покажется фигура, образ и личность с определенными словами, поступками и свойственной одному человеку интонацией. Большинство именных лиц Шекспира не спутаешь ни с кем. А этого нет ни у Лопе, ни у Флетчера.

Большинство драматургов обходится небольшим стандартным набором лиц, которые под новыми именами комбинируются на новой интриге. Отвлеченные от нее и помещенные в сухом и непривлекательном каталоге, они сразу теряют всю свою специфичность. Различать их друг от друга становится трудно, иногда невозможно. У Шекспира же вы не спутаете ни двух Эскалов, ни двух Изабелл, ни двух Порций. Больше того, вы найдете даже двух Фальстафов — в хронике и в комедии. Лица Шекспира не только имена, не только роли — это образы и характеры.

Не пренебрегайте и второй частью списка, в котором собраны фигуранты сцены. Рассмотрение их группировок может дать немало поучительного всякому, кто сам пишет драму или хочет разобраться в ее строении. Это — фон действия, в значительной мере ее декорация (елизаветинский театр не знал механического иллюзионизма позднейшей сцены) и, главным образом, ее общая тональность. А тональность, как говорят композиторы, делает музыку. О музыкальности же самого Шекспира писано и говорено много. Профессор Довер Вильсон в «The Essential Spakespeare», 1933, стр. 40,

41) пытается на этом признаке даже построить его биографию.

Конечно, управлять такой армией характеров и не запутаться в ее маневрах можно только под музыку; но для создания этого сонма людей, отличающихся к тому же нечеловеческим долголетием, надо располагать, помимо гениальности и способности к непосредственному наблюдению человеческой природы, известными направляющими принципами, по которым наблюдаемые особенности человеческого поведения могли бы собираться, группироваться и образовывать целое, называемое характером. Но этого мало: работа, о которой сказано, не может быть лишена общего направляющего задания; без него она станет той бесцельной работой, которой наказывают до сих пор в английских тюрьмах провинившихся заключенных. Так называемое искусство для искусства ничем не отличается от безупречной техники окрашивания двадцативосьмифутовой стены с помощью бритвенного помазка, с последующим соскабливанием окраски, переливания воды из одного ушата в другой с помощью чайной чашки, при неограниченном числе повторений этой операции и прочих, тому подобных истязаний.

Шекспир не был ни ученым психологом, ни физиологом, ни философом, но взгляды своего времени на строение человека и принципы образования его характера он знал хорошо. Как и большинство из нас, он приобрел их не путем специального изучения и вряд ли мог бы, думается, привести в подтверждение их те цитаты, к которым мне придется прибегнуть. Они были тогда общей собственностью. Сейчас они кажутся во многих отношениях очень нелепыми — тогда они казались только естественными. Они были очень давно выведены из несовершенного опыта, а потом подвергались длительной обработке философами, которые опытов не производили, полагая, что чувства могут ошибиться, а боговдохновенное мышление ошибаться не может.

В шекспировском тексте мы встречаем термины и имена, свойственные и нашей лексике, и можем предположить, что Шекспир говорит о вещах, нам известных. В действительности же, зачастую он говорит нечто совершенно другое. У Шекспира часто встречаются слова: вены, артерии. Но нельзя думать, что Шекспир имеет в виду сосуды, обслуживающие большой и



В. Шекспир „Усмирение строптивой“. Крымский гостеатр им. М. Горького (Симферополь). Пост. Б. А. Бертельс, худ. Н. А. Барышев

малый круг кровообращения. О кровообращении в наших терминах заговорил Вильям Гарвей, только через месяц после смерти Шекспира. Великий драматург его не знал. Его представления о человеке и его характере строились им на исследованиях других современников, по тогдашнему ученых и авторитетных.

Надо отдать им справедливость: какие бы они ни были схоласты, они все же с последовательной систематичностью отстаивали свой наивно-материалистический принцип образования эмоций человека и его характера. Психология, разработанная этими учеными, точно связана с их физиологией. Поэтому понимать психологические отступления шекспировских героев, не зная основ современной ему физиологии, нельзя. Пользуясь случаем, сделав небольшое историческое отступление, поговорить о ней.

Физиология времен Шекспира

Авторитеты прошлого, на которые ссылались многочисленные авторы объемистых «научных» сочинений эпохи Шекспира, были достаточно почтенны. Иппократ, Гален, Аристотель, Платон, Плутарх, Цицерон, Квинтилиан, Сенека, Гесиод, Августин и, конечно, Фома Аквинский. Первый английский перевод Галена, сделанный Джоном Джонсом, врачом, появился в 1754 году. Он назывался «Книги Галлена об элементах»¹. Это — первые слова заглавия, которое занимает не меньше десяти строк и потому не приводится полностью. В нем с исчерпывающей точностью изложено учение о человеческом организме как о замкнутом «малом мире» (микрокосме), построенном точно так же, как и окружающая его вселенная, большой мир (макрокосм).

На это имелись свои основания. Ни Фохт, ни Бюхнер, ни Молешотт не являлись авторами утверждения: «Человек есть то, что он ест». В XVI веке и не полагали иначе. А так как пища человека заимствована из «большого мира», то и человек, думали тогда, построен из веществ, элементов этого внешнего мира. Дело идет не об элементах периодической системы Менделеева. Тогда их насчитывали много меньше: всего четыре, и самое слово «элемент» означало одновременно «стихий». Стихий, как известно, насчитывалось четыре: огонь, воздух, вода и земля. При достаточном внимании можно проследить их признаки, а это открывает простор для достаточного числа сочетаний.

Стихиям принадлежат 4 свойства: жар, холод, влажность, сухость.

Огонь — жарок и сух.
 Воздух — жарок и влажен.
 Вода — холодна и влажна.
 Земля — холодна и суха.

В крови же человека, по воззрениям XVI века, заключено четыре начала (юмора), а именно:

Жаркий и сухой, горький на вкус,
 Огонь — холер.
 Жаркий и влажный, сладкий на вкус,
 Воздух — кровь.

Вода — флегма,
 холоден и влажен, безвкусен.
 Земля — меланхолия,
 холоден и сух, кисел на вкус²

Тимофей Брайт³, лично знавший Шекспира и создатель английской стенографии, в книге своей (он был врачом) «Трактат о меланхолии» указывает, что в крови больше всего заключено второй части: собственно крови, почти столько же флегмы, меньше меланхолии и еще меньше холера. Холер дитает особенно тонкие части организма, меланхолия — кости и соединительную ткань, флегма — влажные части организма, а кровь «собственно» — умеренную область тела и создает его «духов». Духи эти — вещества вполне конкретные и материальные. Ю них еще будет сказано.

По наблюдениям Томаса Ньютона⁴, если вскрыть сосуд и дать вытечь из него крови, первым обнаруживается

красная «собственно кровь», в которой — ной плотности бесцветная флегма и холер; черный осадок крови и есть меланхолия.

Юморы вырабатываются из пищи в печени и отуда направляются на питание организма по венам. Запасы юморов оседают: холер — в желчном пузыре, флегма — в почках, меланхолия — в селезенке.

Юморы, как показывает самое их название, — вещества жидкие. Но кроме жидкости организму потребны еще — естественный жар и «духи», им управляющие.

Что до естественного жара, он распределяется в организме по артериям. Духи же бывают трех родов: натуральный, жизненный и животный.

Пища нагревается сначала в желудке, как в замкнутой кастрюле, потом переваривается в печени и превращается в известную уже нам четырехсоставную кровь. В ходе этого процесса в печени же возникают натуральные духи, как дым в печке. Они растворяются в крови и с нею поступают в вены. О них и говорил Томас Ньютон. Попав в сердце, натуральные духи под действием жара и воздуха, поступающего из легких, превращаются в «жизненных духов» и рассылаются по всему телу посредством артерий.

Попав в мозг, жизненные духи превращаются путем дистилляции в животных духов и рассылаются по телу помощью нервной (сосудистой же) системы. Они производят соответственные движения тела⁵.

В идеальном человеке все составные части находятся в равной пропорции, попросту в равном количестве. Отклонения от нормы образуют разные темпераменты и разные характеры.

Характер и темперамент

Основных темпераментов, считали при Шекспире, — четыре: горячий, холодный, влажный и сухой. Сочетания этих свойств образует простые характеры, а именно: горячий — влажный: сангвинический (кровь); горячий и сухой: холерический; холодный и влажный: флегматический; холодный и сухой: меланхолический. Легко понять, что такое устройство человеческого состава должно соответственно отразиться и на внешности человека. Отсюда и руководящие указания современников Шекспира о поведении с людьми той или иной внешности. Райт в книге о «Страстях разума» приводит стихотворную формулу: «С красным человеком можешь быть откровенным, с карим — водись хлебом-солью, на бледного человека припаси нож, от черного человека — прячь свою жену. Красный — мудр, карий — верен, бледный — ехиден, черный — сластолюбив».

Теперь нам понятно, почему Юлию Цезарю не нравятся бледность и худоба Кассия, почему Горацио надо гримировать шатеном, Яго не следует делать краснощеким толстяком и почему он дразнит Брабанцио сластолюбием его неожиданного зятя.

Нарушения равновесия и страсти

Юморы, как всякая жидкость, думали при Шекспире, способны испаряться. Если их пары проникают в мозг, они поражают соответственным образом животные духи и окрашивают собой поведение человека⁶. Чем плотнее юмор, тем сильнее должна быть причина для его испарения и тем серьезнее его последствия. Нетрудно видеть, что самым плотным юмором является меланхолия (холодный и сухой — земля), отсюда и тяжкие последствия меланхолического процесса в человеке.

Сохраняя любезную тогдашней систематике манеру изложения, скажем, что нарушение равновесия в пользу того или иного юмора и представляемого им стихийного начала порождает страсти⁷:

Огонь, Холер, Гнев — Лир.
 Воздух, Кровь, Скорбь — Гамлет.
 Вода, Флегма, Ревность (Любовь) — Отелло.
 Земля, Меланхолия, Страх — Макбет.

У разных людей и при разных темпераментах страсти эти могут иметь разные последствия. Они могут

¹ John Janes Physician Galens Bookes of Elementes etc.
² «A. Treatise at Melancholie». By T. Bright, Doctor of Physicke, 1586, стр. 4 и 5.
³ John Jones, «Bathes of Gathes Aydes Land». 1572, Tales I и II.
⁴ Thomas Newton, «The Touchstone of Complexions», 1581, стр. 86.

⁵ Newton op cit cop. II.
⁶ См. John Donne, The Progress of the Soul, Stanzas 150.
⁷ The Sreuch Academia, 1594, стр. 364.
 Подробно этот вопрос рассмотрен у Burton Anatomy of Melancholy, Part I, sec. II, membr. III, subs. III.

и не получить преобладания в человеческом организме: разум может во время их осилить.

Джюльетта боится последствий принятия напитка, который стоит перед ней. ей предстоит проснуться под ЗЕМЛЕЙ. Стихия страха—земли (меланхолия, основной материал человеческого скелета, юмор, движущийся по венам) приходит в движение. Она говорит:

...Холодный, темный страх сверлит мне вены,
Он замораживает жизни жар...
Мысль страшная о темноте и смерти...
Играть безумно буду с прахом предков...
Иль в бешенстве прадедовской костью,
Как палкой, разобью свой жалкий лоб.

(Пер. А. Радловой.)

Мы не склонны восхищаться этим монологом. Некоторые считают его не шекспировским. Для поэта он слишком протоколен. Но если Шекспир его не написал, то, во всяком случае, он его не вычеркнул и тогдашняя аудитория справедливо могла наслаждаться в нем «строгой научностью изложения». Джюльетта выходит победительницей в своей борьбе с точно описанным чувством страха. Он носит характер припадка, вполне естественного в данном положении. Бывает и хуже.

...Мысль о смерти отца обрушилась на Гамлета совершенно неожиданно. Этот сангвиник (красный—см. выше) и весельчак (так характеризуют его решительно все, кто знал его до катастрофы) испытал резкое повышение «меланхолического юмора». В его «горячей» темпераменте меланхолия сгорела и превратилась в пепел. Бертон в своей знаменитой «Анатомии меланхолии»¹ подробно описывает такой процесс. В результате, в крови Гамлета не осталось меланхолии и воздушная стихия крови оказалась неуравновешенной. Отсюда—потеря ориентации и критерия дурного и хорошего, должного и недолжного, необходимости мести и ее ненужности.

Читателю нетрудно будет прикинуть в памяти «психологическую оправданность» страстей Лира и Макбета.

Страсти в трагедии Шекспира

Изображение страстей человека считалось основной задачей трагедии шекспировской эпохи. Немудрено, что их трактовка оттесняет и у Шекспира другие моменты характеристики его героев. В частности, слабо развит момент социальный. Его герои носят традиционные имена королей и принцев, но выражают мысли и чувства, свойственные среднему посетителю тогдашнего театра, который меньше всего был похож на короля и принца. Он, правда, любил смотреть на «высоких лиц», со сцены изображавших такую жизнь, какой он сам не жил, но был бы весьма недоволен, окажись, что принцы и короли чувствуют и размышляют, как люди другой породы. Недаром он освистал Сеяна Бен Джонсона, где была сделана подобная попытка. Единственная пьеса, о которой точно известно, что она написана для придворного спектакля—Виндзорские проказницы.

Страсти, подлежавшие изображению на сцене, не могли рассматриваться как зло. Они присущи человеческому образу, и священное писание снабжало ими даже само божество². Они становятся вредными или полезными в зависимости от обращения с ними. Если разум получает возможность обуздать их и руководить ими—они только полезны. Но гибнет человек, который подчинит разум своим страстям или, вернее, превеличенному развитию одной страсти. Эта борьба разума и страсти и составляла основной сюжет тогдашней трагедии. Герой овладевал страстью, хотя бы за это одоление он расплачивался жизнью.

В трактовке этой проблемы Шекспир развернул все свое мастерство по части построения характеров. Здесь он наиболее оригинален. Тот же Довер Вильсон отмечает особенность комедий Шекспира: их тройственное построение. Классические образы этого рода сочинений строились на началах противопоставления двух героев: веселого и грустного, удачливого и не-



В. Шекспир „Отелло“. Первый гос-театр ССР Армении (Эривань). Дездемона—нар. арт. респ. Арус Восканян



В. Шекспир „Гамлет“. Ивановский областной драматический театр. Гамлет—засл. арт. респ. М. Л. Курский

удачливого, активного и пассивного, рассуждающего и наперсника. Шекспир неизменно выводит трех героев. Редактор «Нового Кембриджского Шекспира» делает остроумную попытку объяснить это обстоятельство биогенетически. Три приятеля (Ромео—Меркуцио—Бенволио и т. п.) списаны с натуры; это—Эссект, Саумсэмпн и Ретленд. Но Д. Вильсон вряд ли сможет объяснить портретностью тройку Лаэрт—Гамлет—Фортинбрас, Яго—Отелло—Дездемона, и т. п.

Трагическая стройка производится Шекспиром так: 1. Страсть, подчинившая себе разум; 2. Страсть в борьбе с разумом; 3. Страсть, подчиненная разумом. Ясно, что наибольшей разработке подвергается средний член этой тройки и его борьба со страстью образует трагедию.

Лаэрт потерял отца и подчинился своему горю без остатка. Свой разум, всю свою изобретательность он ставит на службу мести. Фортинбрас также потерял

¹ Об этом же v Sir. Thomas Elyot-Castel of Health 1547; стр. 66.

² Аргумент Фомы Аквинского. Протестантская точка зрения исчерпывающе изложена в Bishop Revnol Treatise, of The Cassions and Faculties of the Sul of Men.

отца, но подчинил свое горе требованиям разума и превратил страсть в «благородное честолюбие», увлекающее его к славе, бранным подвигам, и в конце концов получает высшую награду трагедии — наследство павших героев.

Гамлет борется за одоление страсти и старается ввести ее веления в рамки разума. Когда это ему наконец удается, он перестает уже настолько отличаться от Фортинбраса, что сценически заменяется им.

Яго подчинил свой разум страсти злости, переходящей в ненависть и в ревность. Он ревнует без всякого повода, кого и к чему угодно. Он ревнует Кассио к служебной карьере, Мавра к Кассио, Эмилию к Мавру, Дездемону и к Кассио и к Мавру, Кассио к Эмилии. Все свое рассуждение и немалые житейские способности он посвящает велениям своей зависти и порожденной ею ревности. Он становится общим злодеем и терпит заслуженную и самую жестокую гибель. Но и до нее, где бы он ни находился, он живет в злейшем аду своих чувств, порожденных всепоглощающей страстью.

Отелло дает увлечь себя любви и гневу (в дуэли Кассио — Монтано). Яго помогает ускорению процесса перехода любви в ревность, как зависть и охрану собственности (виды ревности были тогда классифицированы со знакомой нам уже точностью). Начинается борьба Отелло и несколько раз он близок к победе — Яго всегда удается сбить его с позиции. В суде над собой и в осуждении себя Отелло наконец одерживает эту победу.

Дездемона ревностно защищает то, что считает справедливостью (Кассио и его отставка) и не менее ревностно относится к доброму имени мужа. Ей легко осудить его, оправдать много трудней. Она его оправдывает и защищает в последнем своем вздохе. Задачу доказательства своей любви к Отелло, которую она приняла на себя в Сенате, она выполнила, и прямога ее стремлений вместе с бурями ее судьбы действительно протрубили об этом на весь свет. Разум от начала до конца руководит ее страстью и она является тем образцом женщины, о каком мог мечтать современник Шекспира, видевший идеального мужчину в лице Брута, которого «природа создала из равного количества всех элементов».

Образы Шекспира

Руководство разума превращает характеры (меланхолический, сангвинический, холерический и флегматический) в образы живых людей. Страсти могли быть изображены в согласии с научными схемами того времени, исходя из данных живого опыта. Характер направления усилий разума и цель этих усилий принадлежат самому Шекспиру.

Веления морали средневековья были до Шекспира предметом жестокой критики. К его приходу на сцену от них ничего не осталось. Между прошлым и настоящим зияла пропасть, «связь времен» была разрушена. Новое общество складывалось медленно, а моральные

запросы эпохи были настойчивы. Ограничиваться голым отрицанием, как это делал Марло и его ближайшие друзья, было уже невозможно, реставрировать феодальную «разумность» было еще более безнадежно. Полоний оказывается комическим персонажем именно потому, что пытается это делать.

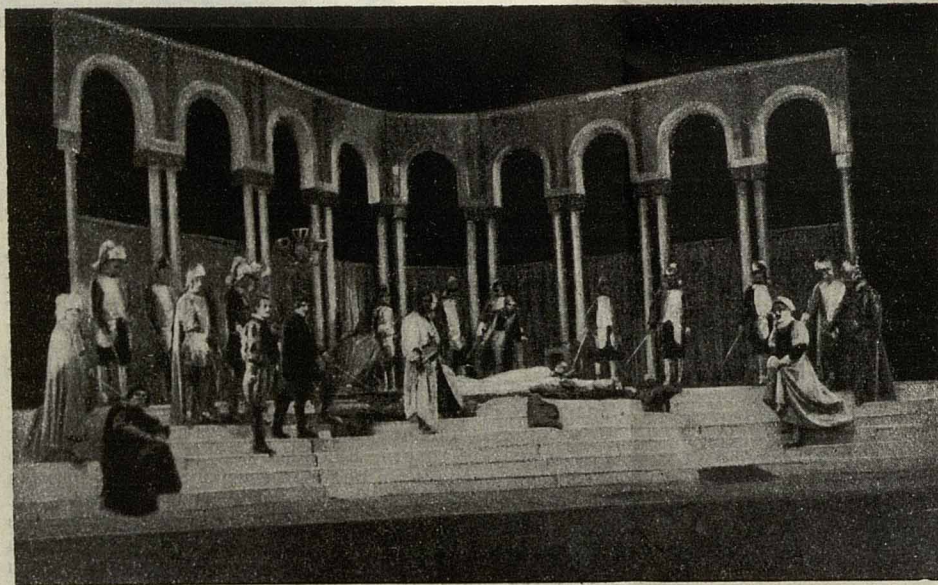
Шекспир, разорвав парное строение схемы страстей, в области разума разрывает замкнутую схему микрокосма, малого мира человека, в котором все происходит по своим законам и никакому внешнему критерию не подчиняется. Он начинает рассматривать действия человека в сравнении с двумя противоположными ему проявлениями одной и той же страсти и выносит свой приговор в зависимости от судьбы человека в окружающем его «большом мире» — макрокосме. Это и есть коперниковский подвиг Шекспира.

Гамлет гибнет оттого, что, замкнувшись в ореховую скорлупу личного горя, личной мести и личных сомнений, он отождествился одним презрением на окружающие его безобразия и бесчиния. Он слишком презирал и весь мир — тюрьму, и самую скверную его камеру — Данию, чтобы принять участие в их судьбе. Но... мир этот интересовался Гамлетом, и Гамлет оказался физически беззащитным перед этим миром.

Когда Отелло, обязанный всем своей общественной деятельности, Отелло — эта вооруженная рука «светлейшей республики» — только что отпраздновал свое обручение с Венецией в лице Дездемоны, как дож праздновал свое обручение с Адриатикой, когда Отелло отказывается от всей своей бранной славы и боевых трудов ради возможности безраздельного погружения в домашние дела, — он отказывается от велений разума, как его понимает Шекспир. Он замыкает над собой хрустальную крышку птоломеевых сфер, заключает в свой малый мир и сгорает в нем желтым пламенем своей ревности, пока, наученный примером Дездемоны, последние слова которой были обращены «к миру», не находит себе утешения в поступке, который ставит в параллель с безвестным патриотическим (внеличным) подвигом, совершенным когда-то в далеком Алеппо.

Лэди Макбет подчиняет свой разум велению своей страсти — страху потерять возможность осуществить свое честолюбие. Макбет с этой страстью борется. Макдуф не мстит лично убийце своей жены и сына, а освобождает свою страну от тирана.

Страсти подчиняются разумом на служение общему благу. Этой формулы Шекспир не произнес. Он дал ее в построении своих образов и поэтому они живы до сих пор. Поэтому, пробегая каталог имен, собранных со страниц его произведений, мы не остаемся равнодушными. Еще меньше способны мы к равнодушию, когда читаем его текст или видим, как разыгрывают его со сцены. И именно у нас, в наше время и в нашей стране, где разум и план строят новый большой мир, обуздывая, подчиняя и направляя личные страсти к счастью человечества, эти образы великого драматурга могут быть правильно поняты, оценены и оживлены.



В. Шекспир „Отелло“. Сталинградский краевой театр им. М. Горького. Картина 9-я. Пост. засл. арт. респ. Н. А. Соколов