

500

ДИСКУССИЯ

ТРИ ШЕКСПИРА

МИХ. ЛЕВИДОВ

Есть громадная литература о Шекспире—шекспирология. Есть и история шекспирологии. Но не написана еще история шекспирофилии и шекспиробии. Не приходится, однако, сомневаться, что если таковая будет когда-нибудь написана, то основным ее утверждением явится: если нет сколько-нибудь одаренного читателя, который не восхищался бы, читая Шекспира, то нет сколько-нибудь интеллигентного читателя, который не испытывал бы мучительного недовольства, тяготящей неловкости, глухого раздражения, читая Шекспира. Или другими словами: трудно встретить подлинного, целостного и убежденного шекспиролога (им не был и Лев Толстой, когда он читал Шекспира не для того, чтоб писать о нем, а просто для того, чтоб читать), но еще трудней найти шекспирофила, который, если он честен с собой, не был бы в значительной степени шекспиробом. Первым среди таковых был первый настоящий читатель Шекспира в Европе—Вольтер. Не боясь внешних противоречий, он умел серьезно и сознательно восхищаться Шекспиром, доложив о нем Европе в то же время знаменитым прозвищем: пьяный дикарь. Это двойственное, по внешности противоречивое, отношение нельзя считать индивидуально вольтеровским. В одном забавном литературно-историческом документе, попавшем мне в руки и озаглавленном: «Философско-критические письма мадемуазель КО... с ответами м-сье Д'АР.Г... Гаага, издатель

Пьер Ондт. 1744», некоторое количество писем, коими обменивались мадемуазель и м-сье, посвящено вопросам театра, английской трагедии и в частности драматургу «Шакспару» и его трагедии «Гамлету», каковую цитируют не в вольтеровском переводе-переложении, а в английском оригинале. И м-сье Д'Ар.Г..., будучи свободен от давления шекспирологии, с одной стороны, возмущается «Шакспаром», находит, что Вольтер значительно улучшил его трагедию, но, с другой стороны, не может скрыть своего восхищения перед некоторыми пассажами трагедии о «Гамелете».

Так называемое «целостное» восприятие Шекспира пришло в Европу лишь с конца XVIII в., с легкой руки Гете, и стало господствующим во всей шекспирологии XIX в., что, конечно, отразилось и на читателе, павшем жертвой в своем восприятии авторитета исследователей и комментаторов. Увы, Шекспира стал «изучать», но перестали его читать. А те, кто читал, они, за редкими исключениями, свою «шекспиробию», свое естественное отталкивание от весьма значительной части Шекспира попросту прятали, боясь быть обвиненными в «дурном вкусе», малой интеллигентности и т. д. Характерно, что даже Гейне, один из умнейших людей XIX в., как никто знавший толк в литературе, человек великолепной смелости, неукротимый бунтарь, не обошелся без лицемерия в своих рассуждениях о Шекспире. Страницы его, посвященные Шекспиру,—«Девушки и женщины у Шекспира», за исключением некоторых отдельных



„Сон в летнюю ночь“ в постановке М Рейнгардта. Берлин.



«Кориолан». Эскиз декорации худ. Л. Цукермана.

замечаний, наименее «гейневские» из всего написанного Гейне; они пестрят банальностями, громкокопящими общими местами, пышными фиоритурами стиля и громкозвучными, но пустомысленными эпитетами. И, конечно, нельзя себе представить, что Гейне «не заметил», «не понял» потрясающих, феноменальных слабостей и провалов Шекспира, наиболее частых в обрисовке как раз женских характеров. Нет, просто не хотел портить самому себе условного восприятия.

А что касается присяжных комментаторов Шекспира, в особенности немецких профессоров,—о них речь еще впереди, тут лицемерие расцветало с могучей пышностью. И принимало подчас весьма забавный характер. Не найти среди них, пожалуй, ни одного, у которого не встречалось бы такое приблизительно рассуждение: конечно, вот это и это, и это в пьесах Шекспира очень плохо, тут он не сводит концы с концами, тут абсолютная нелепость, тут кричащая антихудожественность и т. д., но нужно ведь принять во внимание, когда, в какую эпоху и в каких условиях писал Шекспир. Они ищут, значит, извинений и оправданий для Шекспира, не понимая, что именно вот этим оказывают ему плохую услугу. Поразительный факт в истории литературы подобных оправданий и извинений не приходится ведь искать для классиков XV, XVI, XVII веков, для Боккаччо, Чосера, Сервантеса, Рабле, Монтеня, Лопе де Вега, Кальдерона, Корнеля... Конечно, все они были ограничены своей эпохой, но в своем-то стиле, задании, творческом облике каждый из них был почти безупречен. А вот для Шекспира приходится искать извинений и оправданий. Тот же Гейне, например, с глубокою запрятым лицемерием, неосознанным, быть может, и для него самого, замечает: «Несправедливо предъявлять историческим драмам Шекспира такие требования, удовлетворить которые может только драматург, имеющий высшей целью только поэзию и ее художественную внешнюю форму». А почему, в сущности говоря, несправедливо? Гейне ощупью нащупал в этом суждении тот основной шекспировский конфликт, разгадка которого дает и разгадку секрета Шекспира, но ушел от темы, предпочтя ограничиться извиняющимся за Шекспира замечанием.

2

Но в том-то и дело, что за Шекспира отнюдь не приходится извиняться, ибо как раз этот автор, быть может,

единственный в истории мировой литературы, всегда прекрасно знал, что он делает и почему он это делает. Один из наиболее пронзительных, независимых и преодолевших лицемерие читателей Шекспира—Сэмюэль Джонсон, критикуя пятый акт одной шекспировской пьесы и безжалостно обнажая все чудовищные слабости этого акта, замечает: Шекспир все это знал, конечно, не хуже меня, но дело в том, что ведь ему нужно было как-то кончить пьесу...

Да, Шекспиру нужно было кончить пьесу. И ему нужно было еще очень и очень многое от собственного творчества. Это многое и определило секрет Шекспира, который в том состоял; что ведь, в сущности говоря, их было трое, этих Шекспиров. По меньшей мере трое.

Нет, речь не идет о Бэконах, лордах Дерби, Рэтлендах и так далее. Эта проблема—игрушечная проблема, изобретенная специально для представителей детективного метода в литературоведении. И не о том идет речь, что Шекспир это не Шекспир, а сборное блюдо, такая олла-подрида, из Марло, Кида, Грина плюс соус из Бен-Джонсона, плюс приправа из Бомонта-Флетчера. Быть может, это и так, но это вне моей темы. Мой Шекспир—это тридцать семь пьес, дошедших до нас в текстах отнюдь не аутентичных, несомненно изуродованных и условно называемых «театр Шекспира». В этом материале—таков как он есть—я и вижу три магистральных линии, по меньшей мере, созданных, будем опять-таки условно говорить, тремя авторами, или тремя творческими обликами одного автора.

3

Линия изощренного формалиста, исключительного техника и мастера театрально-словесного развлекательства, блестящего жонглера словесным материалом, своего рода циркача слова и формы,—это первая линия, какую я вижу, читая Шекспира, конечно, не в переводе, ибо нужно констатировать, что по-настоящему Шекспир еще не переведен на русский язык.

И вижу вторую линию—отчетливую и резкую. Линия Шекспира-приспособленца, политического угодника, сознательно превращающего свое творчество или те или иные моменты в нем в орудие для достижения некоторых весьма конкретных и элементарных целей. Но обе эти линии, как они ни резки и четки, не могут все же закрыть собою третью, конечно, главную: линию Шекспира—великого мыслителя и гениального художника, единственного в истории мировой культуры, который сумел гармонизировать эти два основных начала творческого духа в великодушный, неповторившийся после него синтез, который сумел возвысить мысль в степень искусства и сделать искусство орудием философии. И когда вот так думаешь о Шекспире, то не мыслишь по соседству ни о Бальзаке, ни о Толстом. Другие два имени заявляют о себе: художник в философии, но слабый художник—Платон, и философ в искусстве, но доморощено-убогий философ—Достоевский. У обоих есть какая-то степень приближения к Шекспиру, все трое на одном пути, но как далеко вверх, к вершине высочайшего синтеза ушел от них Шекспир.

Но, конечно, они двое неизмеримо ближе к нему, чем те два Шекспира к третьему. Нельзя даже пользоваться терминами «ближе» или «дальше» для определения взаимоотношений между теми двумя Шекспирами—назовем их условно—приспособленец и формалист—и третьим. Какая тут близость и дальность? Тут постоянный острый и напряженный конфликт, тут непрекращающиеся попытки первых двух линий—и достаточно часто попытки удачные—нарушить чистоту, сломать величие третьей линии, и тут, конечно, а не в фактах личной биографии—источники творческой трагедии Шекспира.

Чтобы обосновать вот эту основную мысль моих фрагментарных набросков, мысль, как мне кажется, отвечающую на мучительный вопрос, не могущий не возникнуть при внимательном чтении Шекспира—почему у Шекспира так много жалкого, слабого, безобразного, ничтожного,—потребовалось бы написать целую книгу. Я попытаюсь лишь предельно кратко иллюстрировать эту мысль беглыми примерами из одной из пьес Шекспира, где он очень характерно и показательно дан во всех трех своих обликах. Эта пьеса—«Ричард Третий». Правоверными шекспирианцами она считается, пожалуй, лучшей из шекспировских хроник и далеко не из худших во всем его театре. Шекспирскептики вообще не считают ее принадлежащей Шекспиру. Но их аргументы в данном случае не представляют интереса для нашей темы: все ее достоинства и недостатки, то-есть три облика ее автора, никак не разнятся качественно от недостатков и достоинств, всех пьес шекспировского театра... Тот или те, или то (сообщество), кто написал,...али,...ало «Юлия Цезаря», «Кориолана», «Гамлета», могли написать и «Ричарда», и наоборот.

Один наш драматург, восторженный шекспирианец, но знающий лишь одного Шекспира, восхищался как-то шекспировскими «началами». И очень нравилось ему начало «Ричарда». А оно в том состоит, что в длинном монологе Ричард пространно изъясняет, что он, вообще говоря, злодей, и делится с аудиторией своими злодейскими планами. Нашему драматургу этот прием очень нравится: вот, ведь, не стесняется Шекспир сразу разоблачать своих злодеев да еще самым бесхитростным лобовым методом самокритического монолога; а если б в наших современных пьесах какой-нибудь отрицательный персонаж в начале пьесы себя вот так разоблачил—я, мол, инженер-вредитель и намерен взрывать шахты—все закричали бы: агитка, фальшь, недопустимо. А Шекспир вот не стеснялся...

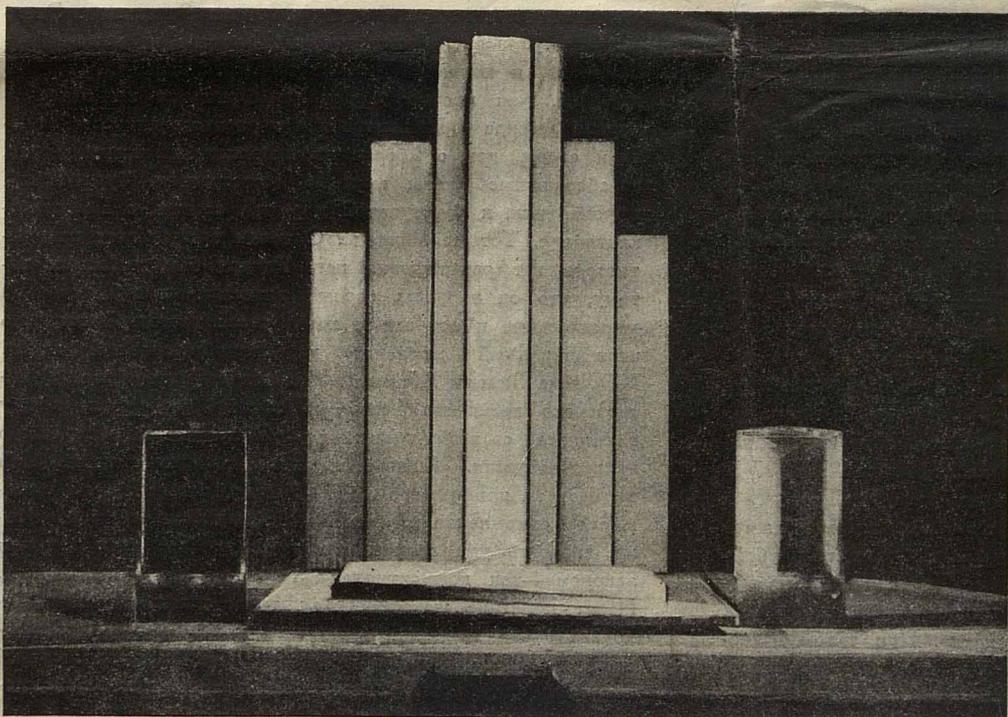
Так, приблизительно, рассуждал наш драматург.

Для того, чтоб понимать Шекспира, нужно только читать Шекспира, ничего больше. При внимательном чтении

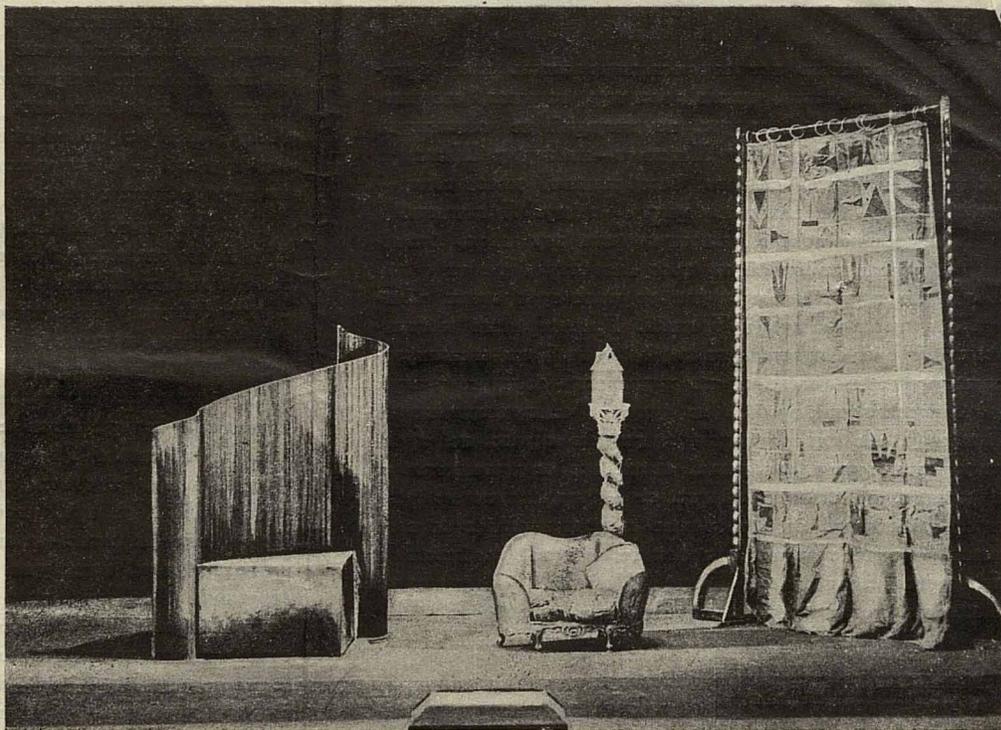
«Ричарда» замечаешь, что в первом акте есть еще два самокритических монолога одного злодея, для развития интриги абсолютно ненужные. Второй и третий акты обходятся без подобных монологов, и лишь в четвертом акте Ричард еще раз, но на этот раз очень коротко измывается сам над собой. Сила «самокритики» таким образом слабеет по мере развития пьесы.

Но еще что-то замечаешь при внимательном чтении. Злодей-то он злодей этот Ричард, а, ведь, очень этого злодея любит Шекспир. С гениальным искусством подбрасывает Шекспир все новые и новые штрихи в характеристику злодея, и такие, что совершенно естественно вырастают он в пятом акте, в последнем гениальном монологе, отнюдь не самокритическом, в фигуру изумительной силы и величия, по сравнению с которой жалким болваном выглядит победитель Ричарда, «положительный» герой, Генрих Ричмонд, родоначальник династии Тюдоров, дедушка монархини Шекспира, королевы Елизаветы. «Коня, коня, все царство за коня»—воскликает наш злодей, появляясь на поле битвы, когда уже изменили ему все вассалы, предавшие Ричмонду, и в ответ на предложение приближенного бежать могучим проклятием: «Раб, я поставил жизнь на карту, и я устою перед капризом судьбы. Мне представляется, что шесть Ричмондов было сегодня в битве, пятерых я убил, но не могу найти шестого. Коня, коня, все царство за коня». У кого ж из зрителей, слышавших эти могучие слова, произнесенные со всей огневою страстью Бербеджа, а затем Гаррика и Кина, не сжимались кулаки в молчаливом проклятии? По адресу кого? Ричарда? Нет, конечно,—по адресу ничтожества Ричмонда, победителя, «положительного героя». И кто из зрителей помнил в эти минуты о «самокритических» монологах Ричарда?

Еще внимательней прочитаем пьесу. И увидим с исчерпывающей ясностью: большая пьеса, одна из длиннейших у Шекспира, много действующих лиц, и за исключением нашего злодея—ни одного сколько-нибудь заметного персонажа. Все кругом—либо дурачки, либо ничтожества, либо мелкие жулики. Да вот Экинжем, соратник Ричарда, непрямой участник и исполнитель всех его злодейств, потом изменивший ему; его Шекспир презирает всей своей



„Гамлет“. Постановка реж. Илар. Чехо-Слования.



мощью и делает все, чтоб зритель был удовлетворен позорным и постыдным концом Бэкингема. И зритель удовлетворен. Ибо Бэкингем—ничтожный и трусливый злодей. Поэтому и создается впечатление—вполне обоснованное, что все персонажи пьесы—это специально подобранный для Ричарда фон, тщательно оттеняющий величие этого злодея, в которого так творчески влюблен Шекспир.

6

Теперь чуть-чуть истории. Шекспир прекрасно знал на основании хроник Холля и Мора, что исторический Ричард Третий был весьма значительной и эффектной фигурой. Знал, что его «аморализм» и злодейства были специфической чертой эпохи. Знал, что все Эдварды, Кларенсы и прочие, изображенные в его пьесе жертвами, отличались от Ричарда тем, что были ничтожны и трусливы. Знал, что короткое трехлетнее царствование Ричарда ознаменовалось смелыми и необычными актами в области внешней и внутренней политики, свидетельствованными о большом его размахе. Знал, что Ричмонд был по существу узурпатором престола, ставленником французских интервентов, победившим при Босворте при помощи французских денег, пошедших на подкуп вассалов Ричарда. Знал, одним словом, что Ричард имеет все права на творческую влюбленность с его, Шекспира, стороны.

Но, увы, еще кое-что знал Шекспир: что Ричмонд, он же Генрих VII Тюдор, был родоначальником царствовавшей династии, дедушкой королевы Елисаветы. И что поставить антитюдоровскую пьесу в 1597 г. на сцене театра «Глобус» было просто невозможно,—Шекспир со всеми его товарищами были бы сгноены в тюрьме, если не повешены. И недаром ведь пьеса эта была напечатана в 1597 г. под таким весьма красноречивым названием: «Трагедия о короле Ричарде Третьем. Содержит его изменнический заговор против его брата Кларенса, достойное сожаления убийство его невинных племянников, его тираническую узурпацию престола и рассказывает весь ход его презренной жизни и вполне заслуженной смерти». При таком названии—изволь обойтись без «самокритических» монологов Ричарда. Характерно, что в издании этой пьесы в 1627 г.,

когда династия Тюдоров сошла со сцены, никаких этих разоблачений в заглавии нет.

Следовательно? Следовательно, для Шекспира Ричард был настоящим его положительным героем, которого он хотел восславить, а знаменитые эти саморазоблачительные монологи являлись, говоря на нашем языке, принудительным ассортиментом, обязательной самостраховкой автора, флагом для провозимой контрабанды. Вот в чем секрет тех провалов и в «Ричарде» и в других исторических хрониках, на которые намекал Гейне в своем извиняющемся за Шекспира замечании.

Вот этого никогда не могли понять люди особого племени—племени комментаторов Шекспира и особенно немедких комментаторов, этих гейневских профессоров, предшественников буржуазно-гуманитарного мышления, сделавших все в своих силах, чтоб извратить и оклеветать великого художника и мыслителя эпохи позднего Ренессанса. Этого не могли понять Гервинусы и Ульрицы и позднейшие Брандесы, и наши российские пошляки типа Стороженко и Чуйко. Как прочно укрепилась благодаря им эта бездарная легенда о Шекспире как о писателе вне своей эпохи и среды, как о «борце за нравственный миропорядок, за абсолютные догмы морали» (естественно, буржуазный миропорядок, и буржуазной морали), словом, о Шекспир-кантианце. Тот же Ричард... С точки зрения всех комментаторов тут расхождения нет: Ричард был побежден потому, что он нарушил своими злодеяниями нравственный миропорядок, и вот это-то хотел своей трагедией показать этот школьный моралист и мелкобуржуазный ханжа XIX века Вильям Шекспир. У одних комментаторов (Брандес) это выражено несколько тоньше, у других, как у Гервинуса, со всей воспитательной наивностью поповского прекраснотушия. «Ричард научился строить свой мировой порядок на принципе зла, его слепое, ничем не облагороженное самомнение возносит его над умами, ниже стоящими, гордость ума влечет его пренебрегать нравственным законом»—так комментирует Гервинус тему Шекспира. И вот поистине шекспировская тема: участь великого человека эпохи Ренессанса, человека могучего ума, грандиозного таланта и бешеного темперамента, павшего жертвой прекраснотушино-пошлой клеветы гуманитарных профессо-

ов. Так значит этот великий реалист и органический, стихийный материалист считал внутренне оправданной гибель Ричарда, по причине «мирового порядка» и «нравственного закона»? Так значит он не видел, этот могучий мыслитель, то, что до него видели наивные хронисты Хэлл и Мор, а именно: беда, а не вина (а Шекспир гениально умел различать вину и беду) Ричарда в том, что он пришел слишком поздно, в момент, когда основные слои двух социальных группировок, ведших гражданскую войну Алой и Белой Роз, сумели остановиться на безразличной фигуре Ричмонда как точке компромисса, ибо социальные сдвиги, обусловившие эту войну, были уже закончены, а йоркист-Ричард в силу тяготевшей над ним исторической инерции застрял на повороте.

Ричард—узурпатор,—восклицают все Гервинусы, думая, что они комментируют Шекспира, на самом же деле лишь воспроизводят наивно-приспособленческое название пьесы. Да этот последний сын Возрождения, этот жестокий иронист и неукротимый бунтарь был влюблен в людей типа Ричарда, как был он влюблен во всех тех, кто противопоставлял свою творческую волю стихийным, слепым законам истории (их смысловую обусловленность не мог, конечно, понять Шекспир, человек своей эпохи). А вот эти законы—в социально-историческом ли или абстрактно-моральном разрезе—ненавидел Шекспир всей страстью своего гения. Ведь тема Ричарда—это одна из основных тем Шекспира, к ней возвращался он в «Короле Лире» и отчасти в «Гамлете», и в «Макбете», и, наконец, в великой социальной трагедии, жемчужине шекспировского творчества—в «Кориолане». Вот эту трагедию, перекликающуюся с «Ричардом», он писал в полный размах, не оглядываясь на цензуру театра и двора, и в ней показал, как бы написал он «Ричарда», если б мог писать, со всей своей мощью. то и дело в «Ричарде» прорывающейся.

7

А он не мог. И в этом его историко-социальная беда, а не личная вина. Ему нужно было Ричарда поелику возможно снизить, иначе пропала бы вся тема. Он это и сделал в знаменитом начальном монологе и некоторых других, сделал с предельным цинизмом презрения. И сделал это в стиле нарочито подчеркнутой халтуры. Ибо уже очень бездарны, антихудожественны и сценически бессмысленны эти монологи...

— «Вам нужно? Извольте, ешьте, сойдет». Наш восторженный драматург наивно восхищается: вот какой Шекспир смелый, как лихо работает «лобовым приемом»... А Шекспир не восхищался, прекрасно понимая, насколько отвратителен, лжив, недопустим с точки зрения элементарнейших законов искусства этот лобовый метод саморазоблачительного начального монолога. Шекспир не восхищался, а, стоя за кулисами на премьере, сжимал, очевидно, кулаки в бессильной злобе, думая: «Эх, испортил пьеску!» И, конечно, испортил. Испортил не только тем, что написал, но и тем, что не написал, хотя хотел и мог.

Социальный заказ его эпохи—заката Ренессанса, с которым вполне совпадали творческие стремления Шекспира, требовал: возвысить погибшего Ричарда, героя воли, титана страсти, мастера мысли, ученика великого Маккиавелли, спой песнь о его борьбе и моральной победе в физической смерти! А элементарные требования политического дня да просто соображения о безопасности, о собственной шкуре диктовали: помни, Ричард—узурпатор, а Ричмонд—родоначальник Тюдоров, дед Елисаветы! И что же делать? Шекспир пошел—и отнюдь не в последний раз—на приспособленчество, на политическое угодничество. Еще раз скажем: это не вина его, это беда его. И у него было утешение: ведь монолог пятого акта, уничтожающий, ни-

спровергающий, в словесную пыль обращающий саморазоблачающие монологи первого акта, все же был написан! Но была у Шекспира и вина.

«Читая шекспировскую пьесу, как часто наталкиваемся мы на крикливую декламацию, глупые, утомительные шутки... Как утомляет и раздражает грубое комикование в его комедиях, как надоедают эти банальные и бесконечно повторяющиеся ситуации, эти невеселые остроты, эта невыносимая, сходящая за юмор словесная игра! А как наводнены раздутой риторикой его исторические пьесы, как оглушают эти трубы и барабаны! Какой мелодрамой насыщены его трагедии...»

Эту неслезную характеристику, взятую из только что появившейся в Англии новой книги о Шекспире (Логан Смит «Читая Шекспира»), нельзя считать особо дерзкой или сколько-нибудь парадоксальной. Если шекспировская критика XVIII и XIX веков сводилась в общем к экзегетическим комментариям отцов шекспировской церкви, причем для этих критиков—за двумя исключениями, о которых дальше,—Шекспир отличался от солнца только тем, что на нем не было пятен и уж, конечно, как солнце для древних астрологов, был вне времени и пространства, то XX век несколько более смел. Причем, замечу, что речь не идет о свержении кумиров: этот Логан Смит, судя по рецензии о его книге, считает Шекспира Шекспиром, но он всего только хочет относиться к нему критически.

И вот, вооружившись этим желанием и отнюдь не преувеличивая его, вполне боа фиде прочитаем один пассаж из «Ричарда Третьего».

Акт II, сцена 2-я. Только что получена весть, что убит герцог Кларенс и умер скоропостижно его брат, король Эдуард. На сцене мать обоих, герцогиня йоркская, Елисавета, жена Эдуарда, и дети Кларенса. И вот происходит нижеследующий поучительный разговор:

ЕЛИСАВЕТА. Увы, мой муж, мой дорогой лорд Эдуард!

ДЕТИ. Увы, наш отец, наш дорогой лорд Кларенс!

ГЕРЦОГИНЯ. Увы, вы оба, оба мои, Эдуард и Кларенс!

ЕЛИСАВЕТА. Какая была у меня опора, кроме Эдуарда,—и его нет!

ДЕТИ. Какая была у нас опора, кроме Кларенса,—и его нет!

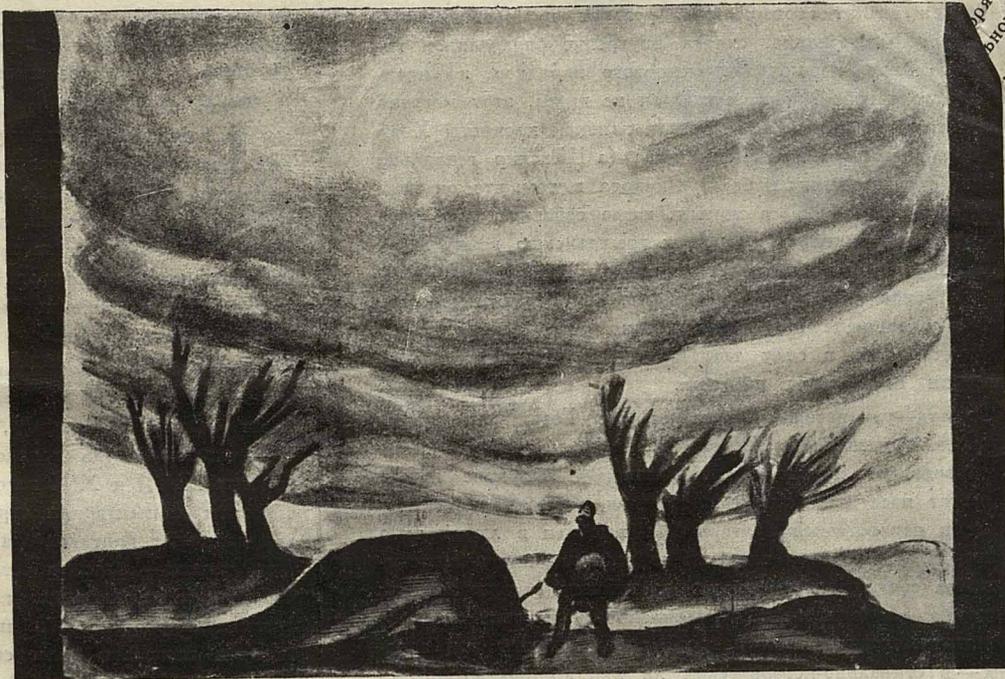
ГЕРЦОГИНЯ. Какая была у меня опора, кроме них,—их нет!

ЕЛИСАВЕТА. Никогда не было вдовы с такой тяжелой потерей!

ДЕТИ. Никогда не было сирот с такой тяжелой потерей!

ГЕРЦОГИНЯ. Никогда не было матери с такой тяжелой потерей!.. Она плачет по Эдуарду, а также и я; однако, я плачу по Кларенсу, но не она; эти дети плачут по Кларенсу, а также и я; однако я плачу по Эдуарду, но не они...

Вот этот «параллелизм скорбей» и убийственная логика lamentаций—это поистине «шекспировский» прием! Какому обычному драматургу могла бы притти на ум настолько выхолащенная от всякого смысла словесная забава, кто стал бы так увлекаться дешевой игрой в эти формалистические бирюльки, эти обнаженные фокусы, кто стал бы предаваться такому оголенному штукарству? Правда, этот стиль вообще свойственен драматургии елисаветинской эпохи, но разве может сомневаться хоть кто-нибудь, соприкоснувшийся с Шекспиром, что именно у него доведен этот стиль до своего ужасающего уродством максимума! Я не буду приводить цитат, но вспомним хотя бы «варварски длинную и чудовищную по своему безвкусию реплику Ромео, завидующего мухам, которые целуют ручку Юлии» — как говорит Георг Брандес.



Что же может сказать по этому поводу distinguished критик и аналитик, написавший тысячстраничную диссертацию о Шекспире? Да ничего, кроме как пожать плечами и пробормотать, что у Шекспира был просто плохой вкус, от которого он затем освободился.

Но тот же Брандес не может скрыть, что подобными и еще большими безвкусицами полны и «Король Лир» и «Макбет», что они характерны вообще для всего шекспировского нано в шекспирологии — что в одной из первых своих комментаторами Шекспира, констатирует — это общепризнанно в шекспирологии — что в одной из первых своих пьес «Потерянные усилия любви» Шекспир вводит специальный персонаж, функция которого заключается в безжалостном осмеянии вот этого самого стиля! В чем же здесь дело?

Тот же Брандес мимоходом, сквозь зубы бросает замечание, тут же как будто забывая о нем, что этот стиль очень нравился королеве Елизавете. И, конечно, никаких выводов из этого довольно ценного замечания Брандес не делает, как не делает, за двумя исключениями, никто из представителей шекспировской критики, хотя с фактами были они все прекрасно знакомы. Ибо этим выводам пришлось бы быть весьма низменными, не соответствующими общечеловеческим, идеалистически-гуманитарным установкам буржуазных шекспирологов.

А они в том заключаются, что вся эта сторона шекспировского театра, условно назовем ее формалистическо-штукарская сторона, — она вызвала к себе резко критическое отношение и самого Шекспира. То, что у него с этой точки зрения плохо, не просто плохо, а намеренно плохо, плохо с его полного ведома и сознания. Выступая очень часто в роли формалиста, штукаря, скажем просто, халтурщика, — Шекспир в большинстве случаев знал, что он делает.

8

И дело здесь не только в королеве Елизавете. Ее вкус был господствующим вкусом высших слоев английского общества, влиятельнейших посетителей и покровителей шекспировского театра. Это был вкус и стиль позднего Ренессанса, уже деградирующего, уже вырождающегося, уже упадочнического, характерно формалистский вкус и стиль. Эта эпоха в искусстве и литературе по отношению к эпохе

расцвета Возрождения была тем же, чем александрийская эпоха греко-римской литературы по отношению к классическому периоду Августа. Именно в литературе александрийской эпохи с ее максимумом словесной извращенности, при полном отсутствии семантического звучания нужно искать аналогии с формалистской стороной шекспировского театра.

Это был властный групповой заказ важнейшего потребительского слоя, и Шекспир ему подчинился, вступая в болезненный конфликт с требованиями своего творческого мирозерцания. Кой на чем он отыгрывался, но подчинился. Об этом прекрасно известно двум представителям материалистической критики Шекспира — уже цитированному Сэмюэлю Джонсону, английскому критику XVIII в., и немецкому критику середины XIX в. Рюмелину, работа которого о Шекспире затерялась в болотах гуманитарно-либеральной жвачки, известной под термином шекспирологии. Оба энергично подчеркивают страшную зависимость Шекспира от заказчика, аристократической молодежи.

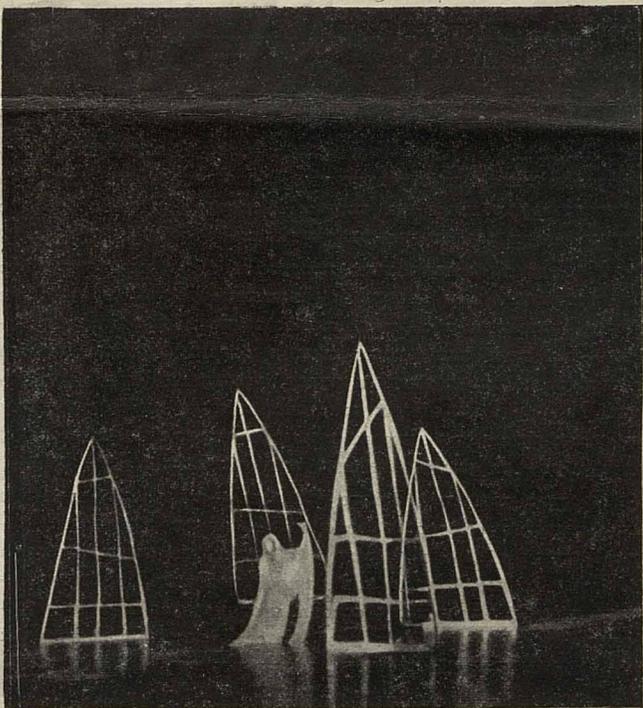
«Далек я от мысли, — говорит Джонсон, — что Шекспир подчинял свои произведения своим собственным литературным требованиям; поскольку они были таковы, чтоб удовлетворять публику, они удовлетворяли и его». И эту мысль он настойчиво проводит во всех своих работах о Шекспире, составляющих небольшой том, но более ценных, чем все Гервинусы, вместе взятые. И Джонсон знает и признает величие Шекспира, но он умеет его брать «отсюда и досюда», решительно отбрасывая то, что сделано, по его выражению, «льстецом и лентяем», т. е. политико-приспособленческую и формалистскую сторону его театра. А Рюмелин, ехидно издеваясь над поэтической справедливостью и торжеством нравственного миропорядка, найденными у Шекспира Гервинусами; указывая, что «торжество добра» на сцене было обусловлено требованиями театральной цензуры, прекрасно показывает, как именно влияла аудитория на работу Шекспира, как аристократическая молодежь требовала словесно-формалистских изысков, а посетители райка обуславливали вульгарное комикование, дурное и пошлое остроумие, чисто халтурное обыгрывание заштампованных приемов смеха (об этом говорит и Джонсон), столь характерное для театра Шекспира. И полной мерой, со всем необузданным максимализмом своего гения Шекспир удовлетворял и тех и других. Шекспирологи из породы театральных режиссеров до сих пор любят

повторять эти бессмертные пошлости о «гениальном театральном инстинкте» Шекспира, в том, мол, выражавшемся, что он совмещал трагические пассажи с комическими эффектами. Но для этого «у кого ума не доставало!» Все дело было в том, что Шекспир лишь с максимальным цинизмом владел этим элементарным и стародавним театральным приемчиком, расшвыривая плоды его с щедростью, правда, несбужденной, ибо неистощимая была его сокровищница театральные штампов.

9

Удовлетворял и тех и других... Но где же и в чем же удовлетворял он самого себя, или, другими словами, выполнял подлинный социальный заказ своей эпохи, каковой никак нельзя смешивать с откровенной и сознательной работой на рынок? Когда и где был он «третьим», настоящим Шекспиром, не политическим льстецом и угодником и не формалистом-трюкачом, а Шекспиром, гармонизировавшим два основных начала творческого духа, тем Шекспиром, учиться у которого призывал Маркс? Знаменитое место в «Гамлете» — сцена с актерами. Приведем одно за другим важнейшие высказывания Гамлета, в диалогах II и III актов, ибо в них, как мне кажется, ключ к проблеме трех Шекспиров:

«Я слышал однажды твой монолог, правда, он ни разу не был исполнен на сцене, или если был, то лишь однажды: ведь, пьеса, насколько я помню, была не для миллиона, для него она была вроде как икра, но это была — и как мне кажется, и по отзывам людей — превосходная пьеса; прекрасно усвоенное действие, показанное и просто и остроумно. Кто-то сказал, я помню, что в тексте не было жирной приправы, делающей его более аппетитным, что в строении фразы нет ничего, что могло бы обличить автора в аффектации, и назвал это честным методом... В самом потоке, буре и даже урагане страсти ты должен приобрести и познать ту трезвость, которая может сделать ее правдивой. Мою душу оскорбляет зрелище грубого парня в лохматом парике, рвущего страсть в клочья, чтоб ворваться в уши, сидящих в глубине зала... Но не будь также и вялым, пусть тобой управляет твое собственное чутье... Цель актерского искусства была и есть — подставить



„Макбет“. Эскиз декорации худ. Р. Джон. Нью-Йорк.

природе зеркало, показать добродетели ее черты, злобе — ее собственный образ, и самому веку и существу времени — его форму и облик... Пусть те, кто играют клоунов, говорят не больше, чем им назначено; ведь, есть среди них такие, что начинают смеяться, чтоб заставить какое-то количество огоденных от разума зрителей также смеяться как раз в тот момент, когда нужно задуматься над каким-то важным вопросом пьесы. Это гнусно и показывает жалкое тщеславие глупца, который этим пользуется».

Сколько восторженно-лирических чернил было израсходовано комментаторами всяких толков по поводу этих высказываний Гамлета-Шекспира! Высказывания, на самом деле, замечательны, но почему-то никто из них не отметил адресата этой шекспировской полемики. А адресат был очень близко от Шекспира, ибо адресатом был он сам, ибо сам к себе — не как к актеру, а как к автору обращал он эти жгучие, язвительные упреки, ибо вот этот монолог был максимально самокритический. Кто ж, как не Шекспир, «рвал страсть в клочья», кто ж, как не он, пренебрегал «честным методом», подавал все свои блюда с «жирной приправой», строил фразу с максимальной аффектацией, игнорировал ту трезвость, которая делает страсть правдивой... Кто, как не он, страдал от того, что единственно важное для него в его театре пропадает для «миллиона», становясь «икрой», т. е. недоступным блюдом... Кто, как не он, изнемогал от горя, специфического горя художника и мыслителя, видя, что вместо того, чтобы задуматься над кардинальной проблемой пьесы, зрители смеются над комикованием его же собственных клоунов. Только так и можно понять этот монолог: не обличенье, а самообличенье. И понимаешь еще больше, понимаешь, что Шекспир, настоящий Шекспир, не только не любил, но ненавидел театр, заставлявший его стать политическим угодником и трюкачом-халтурщиком, и обращался к нему лишь по необходимости, ибо это был единственный способ для него выполнить свое жизненное дело мыслителя и художника, ответить на социальный заказ эпохи, дать форму и облик века и существа времени... Это была единственная возможность самоудовлетворения, и на это он пошел ценой мучительного конфликта, ценой сознательно и планомерного воспитания в себе «льстеца и лентяя», ценой появления, помимо настоящего, еще двух Шекспиров... Так и видишь, как он планировал в холодном расчете каждую свою пьесу: вот этот кусочек исторической лести для двора, этот бессмысленно добродетельный финал для многогласной цензуры, вот этот вульгарный театральная приемчик для «интереса», эта сумасшедше-изысканная игра слов для эстетов из аристократической молодежи, эта бурная страсть для жен торговцев сукном и рыбой, эти комические трюки для райка, а вот этот философский монолог, этот мировоззренческий диалог, эта высоко-патетическая сцена, это мысль-проблема — для меня. При стольких жирных приправах, быть может, проглотят и этот кусочек, если не будет слишком смешить болван-клоун! Таков он — третий Шекспир.

10

Чему же нам, советским драматургам, учиться у Шекспира? Не его драматургической технике, не его сценическому языку, не его театральным приемам. Все это временно и условно и, за немногими исключениями, не специфично для настоящего Шекспира, будучи главным образом обусловлено требованиями тех двух линий его театра.

А только и исключительно примату волевого начала в его творчестве.

Учиться у Шекспира это значит уметь видеть, как пробирает себе свой путь эта могучая творческая воля через болота, трясину и шлаки словесно-театральной тухли. Это

значит уметь видеть сквозь его методы и средства — его цели. Уметь понять и воспринять проблемно-публицистическую стихию его творчества.

А цель его не в том, чтоб «объективно отразить облик и форму века». Тут Шекспир заблуждался, и заблуждение его во сто крат увеличила буржуазная шекспирология, создав идеалистическую легенду о «вечном» объективисте Шекспире, судьбе «нравственного миропорядка». Нет, творчески деформируя и обобщая действительность, воздействовать на век — вот была его цель. Не забавлять, не поучать, а воевать.

Но под каким знаменем воевать, во имя чего воевать? Каковым было в конце концов мироощущение, мировоззрение Шекспира?

Эта проблема — вне рамок данной статьи, да и, признаться, она не интересует меня. Совершенно ясно, что Шекспир, делая бросок в будущее, был в то же время сыном своей эпохи, эпохи позднего, упадочнического Ренессанса, когда в воздухе Англии уже началось чувствоваться суровое веяние XVII в., века первого призыва английской буржуазии в ее первом облике, мелкобуржуазном облике ханжески-антииндивидуалистического пуританизма.

Еще при жизни Шекспира родился Кромвель, но можно ли представить себе более яркий социально-психологический контраст, чем между ними двумя? Если Шекспир и предвидел век Кромвеля, то всей страстью своего гения он его ненавидел, ибо не забудем — Шекспир был исключительной, потрясающей по силе своей концовкой эпохи, но не началом.

II

Учиться примату волевого начала в творчестве. А в этом смысле мы, современники и участники эпохи, являющейся началом нового миропорядка, неизмеримо счастливей Шекспира, исторически гениальней его. Ибо нам нет нужды иметь три плана в нашей работе и планировать — что кому. Ибо мы не в роли жертвы конфликта между социальным заказом эпохи и требованием ремесла. «Шекспир знал свое ремесло» — говорит Джонсон, комментируя грубый намек по адресу Генриха VII, деда Елисаветы, вложенный Шекспиром ни к селу ни к городу в уста одного из персонажей Генриха VI. Нам нечего и некому льстить, если мы сами того не желаем. И нам нет нужды итти на творческие компромиссы в нашей работе, ибо с каждым днем уменьшается разрыв между художником и массой — это проклятие буржуазного искусства. И если мы умеем пользоваться этими талантами эпохи, нам полезно будет изучать настоящего Шекспира, умея откинуть остальных.

Эта опасность — в легкости, повседневности и якобы всеобъясненности.

«Все проблемы решены, наше дело дать лишь иллюстрацию к этим решениям» — вот лозунг, опасный, соблазнительный и глубоко порочный. Лозунг, способный убить нашу драматургию, если осуществить его полностью.

И в эпоху Шекспира могло казаться ленивому мелко-скептическому и развратному таланту, что все проблемы решены, а задача художника лишь иллюстрировать. Если бы так казалось и Шекспиру, — мы имели бы лишь Шекспира, приспособленца и формалиста, но не подлинного. Были вот Бомонт и Флетчер, они владели всей техникой и приемами, и языком, и чем угодно, не хуже Шекспира, но у них не было воли к постановке и решению проблем о человеке. И их больше нет. А Шекспир — настоящий — он есть и будет. Ибо он, бессовестный и безудержный плагиатор, воровавший все, все реквизиты ремесла, не воро-

вал лишь одного — мысли и страсти. И каждый возникавший перед ним вопрос о человеке, во всех его опосредствованиях, он умел трактовать и желал трактовать именно так, как будто никогда ни перед кем вопрос этот не ставился, только для него он возник, и только он призван на него ответить. Такова была его творческая жадность и творческая воля: «Я призван думать и решать обо всем мире и за весь мир, и я хочу этого!»

Вот это нужно осознать, и этим решается вопрос о приспособленчестве в советской литературе, драматургии. Шекспир, «обезвреживая» свои пьесы условно-добродетельными, «легитимистскими» концовками, спасал этим самым свою революционную в историческом плане концепцию о свободном человеке, восстающем против слепого рока, — для Шекспира, названного впоследствии комментаторами «нравственным миропорядком». И в этой своей концепции и в бунте своем за свободного человека, предвосхитивши идеологические бури предреволюционного XVIII в., Шекспир, с одной стороны, сын позднего Ренессанса, был вместе с тем значительно впереди своей эпохи, сделал бросок в будущее.

Но что спасал бы какой-либо современный приспособленец, пусть наделенный даже большим талантом и желающий работать — в этом отношении «по Шекспиру»? Идею, концепцию, противопоставленную генеральным идеям нашей эпохи, т. е. контрреволюционную идею. Ибо в наше время нельзя, ведь, не понимать, что лишь на путях освобождения человечества лежит освобождение человека, и новый, шекспировский, т. е. хозяин судьбы своей, автономный человек рождается лишь в процессе рождения нового общества. Внешне приспособляться к этой генеральной идее века, беря ее лишь в качестве условной «концовки» и под прикрытием концовки проводить контрабандой свое неприятие, свой бунт — это можно, конечно, при известной «ловкости рук», но путь этот ведет только к творческой смерти: за примерами не нужно далеко ходить. Сколько их было таких, оседлавших конька контрреволюционной идеологии, предварительно свежеекрашенного, возмечтавших, что вот вознеслись они на творческом Пегасе, и увидевших, увы, что они трусцой, трусцой поспевают на водовозной ялче. И не они столь опасны, сколь приспособленцы другого порядка, смиренные иллюстраторы: они ничего не понимают в эпохе, эти около эпохи стоящие, эти мотыльки, по революции порхающие, искренне считая и в своем творчестве подчеркивая, что задача писателя ни о чем не задумываться — за него думают другие, а просто шевелить пером на тему дня. Нужно ли доказывать, что это творчество, как бы ни было оно внешне нарядно и занятно, — порочно и никчемно в основе своей, что такую вот изящную литературу убивает на смерть Шекспир? Что бороться с ними это и значит шекспиризировать!

Нам дано историческим процессом общее магистральное направление. Мы понимаем закономерность процесса и этим счастливы и сильны. Но освоение магистрального пути — это ведь наше дело; своими руками должны мы его освоить, убрать щебень и мусор, установить дорожные вехи. И одним из элементов освоения пути к бесклассовому обществу является литературное творчество, но лишь тогда, когда оно не иллюстративно, а проблемно.

Процесс рождения нового человека — а это есть для нас гамлетовское «существо времени» — может художник нашей эпохи облечь в форму и облик лишь тогда, когда в каждом данном случае и в каждой избранной теме художник для себя по-новому освоил этот процесс и внес в решение связанных с ним проблем свой разум и волю. Как это делать — вот этому и нужно учиться у Шекспира.