

Валентина Ржевская

**Уилл, хитроумный
лицедей**

**Дневниковые заметки, стихотворные переводы
и стихотворения
на шекспировские темы**

Моим родителям Сергею Владимировичу Ржевскому
и Татьяне Ивановне Овчаренко, с благодарностью и
любовью



СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|-----|
| Принц-дилетант | 8 |
| О шекспировских произведениях и их образах | 20 |
| Укрощение и театральность | 20 |
| Трагедия ироничного человека | 23 |
| Три персонажа «Бориса Годунова» и шекспировские хроники | 84 |
| Пьесы о свергнутых королях | 127 |
| О стихах Максима Рыльского «Фальстаф» | 141 |
| Кейт Валуа - примирительная принцесса | 146 |
| Царь за сценой | 164 |
| Милосердие и мстительность «Венецианский купец» и «Драхма языка» | 175 |
| Гамлет и Розалинда | 179 |
| Арденский лес и Сычуань | 186 |
| «Сверчок» и «Отелло» | 188 |
| Почему они полюбили друг друга | 196 |
| Сложный волшебник | 198 |
| | 201 |

| | |
|---|---------|
| Продолжения в «Буре» | 203 |
| Трагедия искренности | 205 |
| «Когда б не ты, любовь моя...» | 207 |
| Мировая пара | 211 |
| О постановках шекспировских произведений | 217 |
| Тот — это я? | 217 |
| «Гамлет» Козинцева и «Гамлет» Оливье | 225 |
| Двум злодеям посвящается | 251 |
| Ричард III как сказочник-волшебник | 274 |
| «Пустая корона» — драгоценная ловушка | 282 |
| «Пустая корона» — 2: а потом пришел Ричард III. И пообедал | 293 |
| Про артистов Трясокопьева, Юрского и Баниониса | 302 |
| О произведениях на темы биографии Шекспира | 316 |
| Роман о Гамнете. О принце Гамнете | 316 |
| «Я тебя люблю и о тебе думаю» | 328 |
| О двух старинных шекспировских биографиях. Анализ текста и жанровая картина | 341 |

| | |
|---|-----|
| Стихотворные переводы | 356 |
| Роберт Гофт. Бесплодные усилия любви | 356 |
| Бен Джонсон. Маб (из «Особого развлечения для королевы и принца в Алтропе», 1603) | 357 |
| Монолог королевы Маб (относительно вольный пересказ отрывка философской поэмы Перси Биши Шелли) | 359 |
| Ричард II (из сборника «Зеркало для магистратов»/ «Зерцало правителей») | 360 |
| Генри Перси (из сборника «Зеркало для магистратов»/ «Зерцало правителей») | 366 |
| Джон Лидгейт (или ему приписывается). | 374 |
| Осада Гарфлера и битва при Азинкуре, 1415. | |
| Песня о деле при Азинкуре (The Agincourt Carol) | 391 |
| Король Косарь (Баллада о завоевании Франции Генрихом V) | 392 |
| Роза Англии (Баллада о битве при Босворте и воцарении Тюдоров) | 395 |

| | |
|--|-----|
| О короле Лире и его дочерях | 399 |
| Король и нищя | 403 |
| Сэр Уолтер Роли. Жизнь человека | 408 |
| Сер Волтер Ролі. Життя людське | 408 |
| Сонет на достойный жалости пожар театра «Глобус» в Лондоне | 409 |
| Погребальная элегия на смерть знаменитого актера Ричарда Бербеджа, умершего в субботу, в Великий пост, 13 марта 1619 года | 412 |
| 1) Более длинный вариант | 412 |
| 2) Более короткий вариант | 416 |
| Давид Самойлов. The Fool's Opening Song for 'Twelfth Night' | 419 |
| Стихотворения | 421 |
| Как Шекспир придумал Пушкина | 421 |
| Король Косарь и его невеста | 423 |
| Милые бранятся | 424 |
| Сонет от имени Розалинды (из «Как вам это понравится») | 425 |
| Сонет об актере и зрителе | 426 |
| ИСТОРИЯ О ТРЕХ РОЗАХ | 428 |

ПРИНЦ-ДИЛЕТАНТ

История, как я раз в жизни была актрисой

Летом 1986 года мы с бабушкой находились в санатории под Зеленоградом, где скрывались от Чернобыля.

Место это выглядело так, как будто его вырезали из фильма про счастливую жизнь детей в образцовом поселке городского типа. Над неспешной и добродушной речкой неизвестного мне названия, где можно было кататься на лодке с компанией среди кувшинок, на высоте, с которой спускались к воде по лестницам, была чистая, обсаженная тополями, площадь, вокруг которой располагались «кирпичики» - дома с балконами и антеннами - двухэтажные кирпичные корпуса. Был больничный, или лечебный корпус, немного на отшибе, куда надо было ходить на процедуры: пить первый в моей жизни коктейль, растительный - теплый, сладкий, из пенек с разноцветным отливом. Толстые облачка собирались ко мне в стакан. Это было то самое сказочное и сбывшееся «вкусное лекарство», которое было неизменно приятно пить, кроме единственного, наверное, на то время в моей жизни случая, когда от приятности начало слегка подташнивать. В центре композиции был столовый корпус, на втором этаже которого все санаторные жители собирались вместе принимать пищу три раза в день. Первый этаж был пространством, так сказать, для здоровых развлечений. Там я впервые в жизни видела бильярдный стол и напольные шахматы, фигуры которых от обычных шахмат, в которые я все равно так, как надо, «по их правилам», не умела играть, отличались тем, что стояли на полу и доставали мне до колена. Откуда-то из уголка вестибюля с играми скромная дверь вела в большой зал: там была сцена, там нам показывали кино, и я впервые смотрела монументально-

эпический фильм «Илья Муромец». Из окна нашей комнаты было видно поле на холмах - круглых, как буханки хлеба. Это восхищало меня, потому что было далеко видно, и если бы кто-то вздумал с той стороны прийти к нам, мы бы задолго приметили, как он к нам приближается, сползая с холма по его большому боку.

Вокруг асфальтированной площадки, служившей нам центральной площадью, были лужайки и рощицы с молодыми и взрослыми, но не старыми деревьями, среди которых лежали-бежали мощные дорожки и стояли скамейки. Вместе это был зеленый город со множеством перекрестков, или зеленый дом, где три соседние березки образовали замечательную потайную комнату, и можно было бы, ища уединения, поселиться в ней навсегда - то есть до сумерек. В спальне корпуса, сев у окна при полном свете, пока не стемнеет, можно было самой себе рассказывать вечернюю сказку, глядя, как в нарочно подобранную декорацию, на холмы, где каждую новость было видно издалека. У края городка лежал край высокого, глубокого и темного леса, и туда даже после ужина, но до темноты можно было ходить гулять - но по широкой проезжей дороге.

В этом городке я видела, как начинается буря. Сначала все затаило дыхание, минуты на две-на три, так что хотелось раствориться в тишине; небо было таким низким, как будто мы были не на улице, а в закрытом помещении, и потолок мира опустился к нам. За две минуты мы как раз успели добежать до дома, и уже в окно я увидела, как картинка с березами-подростками и большой ивой наполнилась вдруг одним сильным движением, как деревья нагнулись, превращаясь в склонившихся женщин из народной песни, взметнулись и натянулись в воздухе их косы, и ударил дождь.

На площадке перед главным корпусом иногда пели, и как-то вечером моя бабушка долго спорила из-за финала

знаменитой песни с двумя дамами противоположного мнения. Дамы считали, что в последнем куплете Катюша для полной гармонии должна уйти с высокого и крутого берега, а для моей бабушки это было невозможно. А я взяла в местной библиотеке несколько книжек и интеллектуально развивалась, читая переводы детских стихов поэтов Средней Азии, иллюстрированную историю про жизнь в Нигерии и поэму о царе Искендере, у которого росли рога.

Мое разумное начало наслаждалось порядком и спокойствием, а безрассудное все это нарушало.

В один приятный, но не очень прекрасный вечер моей бабушке надоело, что ее внучка на фоне безмятежной жизни влезает в истории, бьет коленки, водится и ссорится до слез с другими детьми, почему-то главным образом моложе себя, и проявляет при довольно больших для ее семилетнего возраста общих знаниях неуклюжее и некультурное поведение. Бабушка решила, что неорганизованного ребенка нужно занять делом. И, договорившись с ответственными за то взрослыми лицами, сдала его в театральный кружок.

Мы уже играли в театр сами - собирались у скамейки под ивой. Ива - это тебе и зал, и занавес. Старшая из нас девочка, умная и серьезная, собирала нас и пыталась руководить - сама и потому, что лучше нас всех разбиралась, а не потому, что ей кто-то поручил. Там у нас был и театр, и цирк, и концерты, и мы даже приглашали наших взрослых их смотреть. У нас не было костюмов и декораций, а сюжеты и роли мы не придумывали заранее - импровизировали на месте по мотивам любимых или недавно прочитанных сказок, и это были героические, приключенческие и трагические истории. Дисциплина в нашем товариществе нарушалась чаще всего по вине детского эгоизма и непонимания, а они, как теперь осмелюсь признаться, довольно часто были мои - но по-настоящему зол и подл среди нас никто не был. Издалека

наши стихийные сборища достопамятны и прекрасны: из-за чего ругались, когда ругались, я и не скажу уже. А затею вспоминать хорошо - как то, что прошло, а было интересно и весело.

Но там, где отдыхают взрослые с детьми, нужна была для детей организованная самодеятельность - как минимум для того, чтобы дети нечаянно не взорвали весь отдых. Такая была и у нас, ее возглавляли Затейник и Затейница - звали мы их по именам-отчествам, как именно - вспомнить не могу. Бабушка моя свела с ними знакомство. Они ставили пьесу-сказку, и, когда один из актеров заболел, и образовалась вакансия, ее безжалостно заполнили мной.

...Жил-был царь. У него были корона и царица, ее корона была не хуже царской, а еще у нее были золотые бусы. Царь был по должности грозный и даже самодур, но не до безобразия. Он горевал из-за того, что начал стареть. Если бы он сам не сказал, вы бы, со стороны глядя, вряд ли заметили это, так как мужчина был вполне крепкий, лет двенадцати. Но первый монолог царя был о неумолимой старости, которую он желал бы остановить. Любознательная и заботливая царица где-то слыхала, что за тридевять земель есть волшебное зерно жизни. Кто его съест - тот будет здоров и крепок, а если стар - вновь обретет молодость. Путь к зерну был неясен и предполагал тридевять опасностей. Самому царю отправиться на поиски, опять же по возрасту было не по силам, да и царство оставить было нельзя, но для рискованных предприятий у него имелась кандидатура.

Как вы догадываетесь, наверное, у царя и царицы был еще и принц. Мать его любила и жалела, отец, может быть, втайне и любил, но вслух иначе, как дурачком не называл. Дело в том, что юноша, сколь я его припоминаю, был натура задумчивая и мечтательная. Не проявляя интереса к делам государства, он предпочитал пропадать в царском саду, читать и мыслить сам с собою неизвестно о

чем. Это была еще одна причина для отца бояться старости, так как передать державу столь непонятному наследнику ничего хорошего не обещало. Но в поход за второй молодостью для себя царь отправил именно его, предоставив сыну возможность оправдать свое бесцельное существование. Должно же было повезти дураку!

Главный признак умственной отсталости принца царь-отец видел в том, что принц «Читает Тацита, Шекспира...» Кто такой Тацит - виновата, в то время я не знала. А вот Шекспир...

Дома, за несколько месяцев перед тем я уже добралась до стеклянного шкафа, где хранились альбомы, энциклопедии и книги об искусствах и путешествиях, и с самой нижней его полки (куда только пока и могла залезть беспрепятственно сама, так, чтобы не образовался разоблачающий меня беспорядок) вытянула большую книгу в твердой коричневой обложке. Весь вид книги говорил о том, что она принадлежит к самым уважаемым, живет долго и будет жить. И в самом деле, она была на много лет старше меня, но выглядела старинной, а не состарившейся.

На обложке в круглом медальоне был портрет мужественного человека с бородой. На титульном листе - другой и не очень похожий портрет того же человека с лукавой физиономией: «добро пожаловать, а я знаю нечто эдакое, щас запишу и расскажу вам». Я пропустила предисловие, бессовестно перелистала все сонеты. Первая пьеса открывалась иллюстрацией. Прекрасный, стройный юноша в костюме из сказки или эпохи, о которой сочиняют сказки, с длинными и густыми черными кудрями, несомненно, был показан в состоянии благородного гнева - по этой причине он пронзал шпагой своего противника в пышных одеждах и даже впечатывал его в край картинки. Через несколько страниц обнаружился понятный монолог про маленькую фею, которая ездит на червячках и паучках,

а еще подальше - диалог между юношей и девушкой, красивый, но не совсем понятный. Можно было только догадаться, что они будут любить друг друга, хотя юноша, кажется, уже раньше был в кого-то очень влюблен... Следующая вещь была в двух частях, и называлась не трагедией, и не комедией, а исторической хроникой. Заглавие ее было «Король Генрих IV». Я тогда не очень разбиралась в Генрихах, и, хотя среди действующих лиц было несколько принцев, у них не было не одной принцессы - это как же можно! Просмотрев список персонажей, я осталась довольна своей эрудицией: мне уже было тогда известно, кто такой «принц Уэльский». Ближе к середине книги нашлась та самая пьеса, которую я узнала по названию - имени главного героя. О ней я уже знала, что она - лучшая, главная и в высшей степени великолепно. По ней был снят черно-белый фильм, где были принц и Призрак, король, королева, суетливый толстяк и девушка в струящемся платье, тот самый фильм, где «Порвалась дней связующая нить...» и с которого меня с великим трудом прогоняли спать после программы «Время». Хотя, если бы меня попросили пересказать его содержание близко к тексту, вряд ли бы мне это удалось. Мне очень повезло, что тогда меня об этом никто не спрашивал.

Книгу эту я полюбила сначала не за то, что в ней было - тогда я еще не умела по-настоящему это читать, хотя вообще читала свободно, а стихи произвели должное впечатление своим величием, и скоро моей бабушке пришлось на кухне, в процессе подготовки сырников, выслушивать декламацию: «Надзор за скорбным шествием к могиле Мы Долабелле поручить решили». Я полюбила ее раньше за то, как она выглядела, что она еще обещала мне. Она выглядела в точности как те, которые в начале мультфильмов открывают, чтобы начать нестарящую сказку. Она выглядела предназначенной для преувеличенно

серьезных детей, уже открывших в себе склонность к «фундаментальному» - в смысле греческих мифов. Проникнувшись мифами, можно было перейти к ней. И скорее всего поэтому я, еще не понимая, но уже привыкая, стала ее за собой немножко таскать и тискать, так что, когда на первых репетициях выяснилось, что ненормальный принц читает Шекспира, бабушка была в восторге от своей прозорливости.

- Ты слышишь, Валя? Шекспир - это для тебя...

Для любительского театра у Вали было два достоинства. На свой возраст она была очень большого роста - это сейчас у нее средний, а тогда она смотрелась крупнее многих ровесников. И еще она умела красиво и с выражением (по мнению бабушки) читать стихи. Особенно стихи героического содержания по школьной программе. На этом актерские качества заканчивались, а неодолимой страсти к перевоплощению никогда не было (песни-танцы-выкрутанцы дома под пластинку были, но это же не публичные выступления - свобода импровизации и позориться не страшно). Но этого, с точки зрения затеявших взрослых, должно было хватить для роли задумчивого принца. В придачу к этим достоинствам принц картавил - однако не настолько, чтобы это мешало читать стихи и совсем не позволяло их слушать в его исполнении.

Актерская сверхзадача состояла только в том, чтобы выучить слова и провозгласить их со сцены - выразительно и так громко, чтобы слышали дальше первого ряда. О более глубоком проникновении в образ речь не шла - или, может быть, и шла, но для меня текст был главной заботой. Принц мой был большой любитель мыслить вслух, и у него было много длинных монологов. В начале самого первого, когда он, представ перед зрителем в меланхолии, рассуждал на тему «полсвета обошел - не нашел - и что судьба готовит?», он роптал, кроме прочих назойливых раздражителей, на свою невыносимую неприспособленную обувь: «Ботинки

модные истоптал...тьфу!» С этими словами принц отстегивал с ноги сандалию и ожесточенно швырял ее в край сцены (так, чтобы упала со стуком, но не так, чтобы свалилась). В дальнейшем до конца картины все мысли его были о том, чтобы, во-первых, текст не забыть, а во-вторых - не забыть по окончании монолога подобрать ненавистную сандалию и под печальные звуки баяна, выражающего его настроение, утащить ее с собой за кулисы. Не выступать же весь спектакль полубосой?

Память не сохранила всех подробностей сюжета пьесы. Сейчас припоминаю, что кроме царской семьи в ней участвовали колдун, он же волшебник в чалме и лиловом халате - его играл один из знакомых старших мальчиков, заморская девица Ненаглядная Краса - ее играла одна из старших девочек в элегантно желтом платье, двое знаменитых, гениальных и острохарактерных сыщиков, пущенных по следу принца, - они пели дуэтом на мотив «Не кочегары мы, не плотники..») и отвечали за комические эпизоды. Так что задумчивый принц вовсе не был самым ярким персонажем - зато был самым главным, ибо каша варилась вокруг него. Злую силу воплощала собой орда разбойников и разбойниц - как я припоминаю, банда была в основном женская. Они прослышали, что придурочный наследник оказался без присмотра на большой дороге, и, разумеется, начали на него охоту. Принцу, надо сказать, не только свыше разумной меры глубокомысленному, но и бесстрашному, по условиям беспощадного сюжета не судилось увернуться, и два раза он попадал к ним в плен. На первый раз все обходилось благополучно. Во время первой совместной сценки с разбойниками принц, припертый к заднику, только мотал головой и молчал, как пленный партизан, хотя «Вредные советы» Остера тогда еще не появились. Разбойники наседали на него, желая выведать, что на самом деле у него на уме, изображали бандитское

радушие и делали всякие заманчивые предложения вроде «Оставайся с нами, мы тебя женим».

После этого принц получал обратно свободу и продолжал путь согласно предназначению. На этом пути ему встречались красавица, с которой у него возникало взаимное нежное чувство, и волшебник. Но вторично принц попадал к разбойникам уже с чудесным зерном в кармане брюк, и разбойники горели понятным злодейским желанием выцарапать из него любой ценой эту драгоценность.

Неблагодарная я не догадалась запомнить ни имени автора пьесы, ни точного ее названия. Но, кто бы ни был автор, поработал он хорошо, и зрелище в детском исполнении должно было быть занимательным для взрослых. Пьеса была написана прозой и стихами, в ней было чему посмеяться, и над чем поплакать - потому что до сих пор только забавные и смешные разбойники в определенный момент становились по-настоящему страшными. Были в пьесе и дружеские приветы как современности, так и вечности. Особенно же приятно, что принц мой, помимо того, что просто был главным героем и хорошим человеком с простительными странностями, с очевидностью был не сам по себе. Он представлял собой еще и маленькую вариацию другого принца, куда более героического и знаменитого. И фразу «быть или не быть?» он тоже произносил. А разбойники, собираясь его ликвидировать, в случае, если зерно не отдаст, провозглашали со злодейской радостью: «Ведут ГамлЕта - щас будем делать из него котлеты!» Они, понятно, глумились. Но и другого имени, кстати, у принца не было. Отец называл его дурачком - но ведь имя «Гамлет», как я узнала позднее, и означает «дурачок» [1].

Поэтому, когда я вспоминаю эту театральную затею, в которую меня сдали по стечению обстоятельств и против моей воли, я до сих пор тихонько льщу своему самолюбию,

позволяя себе считать, что играла не только маленького глубокомысленного принца в опасной дороге, но и другого, того самого. В семь лет. Пускай несерьезно и совсем немножко, но это был он.

Осторожнее, уважаемые сочинители дружеских шаржей на классику! Не все исполнители поймут ваш юмор, зато они далеко пойдут за своим воображением. Правда, если б вы были осторожны, так не сотворили бы совсем ничего, и не о чем тогда было бы с вами разговаривать.

Фотографий, конечно же, нет. Костюм одолжила наша дама Затейница чуть ли не из своего гардероба. Какая-то серебристая блузка с блестками заменила кольчугу, косы спрятали под бархатный берет, на плечи накинули плащ. Не помешала бы еще шпага...но как бы я с ней управилась? Да и дуэльных сцен в пьесе не было. Уж я не берусь предполагать, как оно должно было смотреться со стороны - совсем цирк или жить можно - но в моих глазах это было великолепнейшим и самым настоящим королевским нарядом. И тот, кто осмелился бы усомниться, должен был бы иметь дело с моей королевской гордостью. Даже без шпаги. Мне, впрочем, не было трудно представить у себя на поясе под плащом кинжал.

В финале пьесы, когда принц после всех угроз и искушений отказывался выдать врагам волшебное зерно, для него наступала героическая гибель. Разбойники всей толпой наваливались на него, потом расступались, и герой лежал на сцене бездыханный. Пред лицом, очень надеюсь, сочувствующего зала. Но тут появлялись отец с матерью, а также волшебник с красавицей. Царь, при виде мертвого, но исполнившего долг сына, внимал голосу раскаяния и отказывался от зерна жизни, чтобы воскресить принца в лучших сказочных традициях. Он лез мне в карман за зерном, роль которого исполняла конфета, провозглашал, что плюет «на трон, на молодость и власть», но не плевал

буквально, а совал конфету в еще не остывшие уста с призывом: «Встань, сын мой!» Принц воскресал, следовали всеобщее примирение и танцы.

Не считая того, что юный принц вдруг ближе к концу на ровном месте забыл текст - который ему тотчас же ловко подсказали, нетерпеливо начал шевелиться за несколько секунд до того, как ему полагалось воскреснуть, и в финальном танце перепутал движение, - не считая этих маленьких накладок, простительных для приневоленного дебюта в семилетнем возрасте - в целом роль он провел удачно. Бабушка и затейники остались довольны, во всяком случае, а зал хлопал и не свистел. Тайны из того, что главную мужскую роль играет девочка, никто не делал. Участникам спектакля тут же на сцене вручили памятные грамоты, а для этого надо было объявить имя-фамилию каждого лауреата. А потом такое произошло. Сажу я с подаренной книжкой у входа в корпус. Тут же на скамейке устроились несколько незнакомых мне дядек, не самых симпатичных. Косы мои без лент лежали у меня на груди. И вот один из дядек говорит:

- Это ты, что ли, принца играла?

- Да, - отвечаю ему без всякого удовольствия и чувствую даже, что мне стыдно. Непереносимо. Так и провалилась бы!

Актер, если он настоящий, должен стремиться играть и принимает для этого все сопутствующие неприятности. Если же в человеке даже после удачного выступления стеснение перевешивает гордость - видать, он на сцену случайно попал и не для нее родился.

Может быть, поэтому я после этого случая актрисой стать не возмечтала, выступала со сцены лишь по школьной необходимости и уже никогда никого не представляла. Но «Вильям Шекспир. Избранные произведения» в переводах С. Маршака, Т. Щепкиной-Куперник и Б. Пастернака 1953 года рождения жив и в почете - а разве можно ему умереть?

Добавились к нему новые издания, со временем - на разных языках, и не раз пригодился мне могучий и славный Вилл, подвиг меня на многие мысли и фантазии. (А вдруг и я ему пригодилась? - у него, конечно, во всем мире много друзей, и куда более меня заслуженных, но здорово бы это было).

Уже через много лет после смерти моей бабушки нашлась ее старая сумка, а в ней - листки с ролью принца, которую она тогда для меня переписала: «Зачем вам, дурачки, зерно?» Как зачем - а для ростка.

[1]. Примечание к изданию Деяний данов/Деяний датчан Саксона Грамматика, выложенному по адресу <http://norroen.info/src/other/saxo/hamlet.html> (дата обращения 02.08.2023): *Гамлет* (или Амлед) — исл. Amlóði; в современной Исландии это слово используется метафорически, означая «дурак», «слабоумный» и т. п.

23 Марта 2011

О ШЕКСПИРОВСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И ИХ ОБРАЗАХ

Укрощение и театральность

«Король Дроздобород» или в другом переводе «Король Дроздовик» — сказка на сюжет «Укрощения строптивой», каких много среди народных сказок. Приключения укрощаемой супруги-принцессы здесь куда печальнее, чем у знаменитой Катарины: бывшую принцессу, выданную насильно замуж за нищего, посылают торговать горшками на рынок, а потом и работать в королевском дворце судомойкой — при том, что она раньше жила во дворце как его госпожа... Но у этой сказки есть еще одна черта, которая заметно отличает ее от знаменитой шекспировской пьесы (а я отношусь к тем зрителям, которые пьесу любят. Вопреки тому, что можно на это возразить).

Изобретательный Петруччо укрощает супругу от своего имени — он не притворяется кем-то другим. Король Дроздобород притворяется нищим — и так ловко, что видевшая его раньше в королевском обличье принцесса не узнает его, пока он ей в финале сказки не открывается. А до тех пор он в роли навязанного мужа-нищего подвергает бедную жену многочисленным испытаниям. К супружеской жизни они так и не приступают до этого его саморазоблачения (впрочем, как и Петруччо с Катариной до конца пьесы).

Объясняется это отличие в сюжетах, наверное, теми особенностями, с какими у каждой из героинь проявляется ее строптивость. Катарина просто нарушает всю нормы светского поведения — и громко, и с рукоприкладством. А принцессу из сказки «Король Дроздобород» наказывают за то, что она со злой насмешкой отвергла конкретного

жениха, который и оказывается впоследствии ее мужем-якобы нищим. Ее вынуждают вести жизнь в лишениях, чтобы она пожалела о том, что обидела определенного человека (хотя обижала она всех женихов).

Смысл петруччиных уловок в том, чтобы показать будущей спутнице жизни ее со стороны, как в зеркале. (Наверное, не одна я догадалась, что когда он ей, муж — жене, не дает поесть — это должно быть аналогом жены, которая отказывает мужу в брачном ложе. Перевернутая картинка, где роли меняются местами ... или можно так понимать). Он на нее желает действовать театральными методами. Но при этом бурный темперамент Петруччо — непритворный: зритель мог убедиться в этом, впервые увидев его на сцене поколачивающим своего бедного слугу Грумио. И я думаю, что когда «Укрощение строптивой» нравится, это происходит из-за того, что зритель понимает (или ему дают понять в постановке): встретила пара. Если бы Катарину выдали за Люченцио (каковой вариант не рассматривается), все могло бы быть гораздо хуже.

В сказке братьев Гримм «Король Дроздобород» тоже есть театральность, и она — средство перевоспитания героини. Но театральность здесь выражается в другом — в маске героя. Герой притворяется не тем, кто он есть, чтобы героиня пожалела о нем, каким знала его без этой маски, настоящим.

Но и все эти беды принцессы, считающей себя замужем за нищим, — это тоже часть «маски нищего», которую на самом деле носит король. Они временны. Когда супруги станут жить как король с королевой, супруга уже не будет подвергаться таким испытаниям. Счастливый конец, но сложность в том, что когда игра перед ней раскрыта, супруга — перевоспитавшаяся принцесса имеет право обидеться на притворство мужа, воспитания ради заставившее ее страдать (и, сколь я помню кинофильм по сказке, там принцесса действительно в конце обиделась, так

как она, прожив некоторое время с нищим, полюбила мужа именно в образе нищего — не короля).

Вспоминаю, как этот прием с маской объясняется в отечественном мультфильме «Капризная принцесса», снятом по мотивам сказки «Король Дроздобород». Рыцарь-отвергнутый жених (в мультфильме не сказано, что он — король) спасает принцессу от настоящего нищего, который вздумал на ней жениться: ведь король-отец обещал выдать надменную дочку, отвергающую благородных женихов, замуж за нищего. Чтобы их главарю нарядиться, нищие ограбили рыцаря, отобрали его коня и одежды. Но, когда нищий в богатой одежде и верхом явился к королевскому замку, его приняли за благородного жениха и не впустили. А когда явился, напротив, рыцарь, но в одежде нищего — его впустили, выдали за него принцессу... и далее развивается сюжет об укрощении. То есть — еще один пример того, как о человеке судят по его маске.

Впрочем, подумав, я заметила, что у Петруччо тоже есть маска. Это шутки, которыми он отвечает на грубости Катарины в сцене их знакомства и далее. Так сказать, «прозрачная» маска — она не скрывает личности жениха, но должна говорить о том, что такие удары его не ранят. И невеста заводится еще больше... И получается та самая перепалка, которой пьеса и запоминается...

Сказка «Король Дроздобород» грубее, чем пьеса «Укрощение строптивой». Но и наказывают здесь героиню за другое — за поверхностное суждение о людях, вызванное ее гордостью. И это, действительно, может дорого обойтись... Но утешает то, что муж-переодетый король, предприняв столь сложную стратегию укрощения жены, не догадывающейся, что она теперь — не нищенка, а королева, добавил себе самому хлопот. В образе мужа-нищего придумывая жене каверзы, он должен был в то же время как король следить, чтоб жена не пострадала слишком сильно... иначе пришлось бы уже ему раскаиваться.

14 февраля 2021

Трагедия ироничного человека

Весна идет, весна в крови бродит, и надумала я любовно разложить по косточкам еще один мне симпатичный литературный персонаж - Меркуцио из «Ромео и Джульетты». Тот проявил солидарность и без друга своего Ромео разлагаться не пожелал. Третьей в эту мужскую компанию влезла нянька, видимо, желая доказать, что она смолоду не хуже Джульетты была. ;-)

Но потом началось нечто несусветное. Явились Ахилл и Патрокл, Пушкин и Толстой, Шоу и Горин, Онегин и Ленский, даже Персей и Гермес... И все под один заголовок! А выгнать кого-нибудь из них мне было жалко.

Дорогие Снорри и Олище, разрешите это длинное и откровенно несерьезное произведение с патетическим названием посвятить вам. С пожеланием, чтоб вы были здоровы, счастливы, долгожительны, и чтобы никакие трагические случайности не портили вашу жизнь. А также, чтобы ваша ирония была по преимуществу весела.

«Как тот певец, неведомый, но милый...»

Лермонтов



Этот литературный персонаж мне довольно давно нравился, но мысль написать о нем отдельно созрела после двух цитат.

«Еще одна ее постоянная забота - сделать так, чтобы молодые актеры не проходили военную службу. Вообще, раньше в театрах было такое соревнование негласное, кто скольких молодых артистов спасет от армии. Ведь когда молодой человек приходил в театр, он играл Ромео, а когда возвращался из армии, где ему переламывали руки-ноги, он уже играл Меркуцио». Любовь Руденко - воспоминания о Наталье Гундаревой, - «Отдохни! Звезды», август 2008, с.12

«После Джульеты, после Ромео, сих двух очаровательных созданий шекспировской грации, Меркуцио, образец молодого кавалера того времени, изысканный, привязчивый, благородный Меркуцио есть замечательнейшее лицо из всей трагедии. Поэт избрал его

в представители итальянцев, бывших модным народом Европы, французами XVI века». Пушкин А.С. «О «Ромео и Джульете» Шекспира». - «Северные цветы на 1830 г.» (СПб., 1829).

На первый анекдот я обижалась, пока не поняла, что он дурацкий. Это в каком же театре было такое необдуманное распределение? У шекспировского Меркуцио руки-ноги должны быть в полном порядке. Из текста пьесы совершенно понятно, почему: человек идет на бал танцевать и получать удовольствие, а не стоять у стены с отрешенным видом как намеревались некоторые, мол «Я факельщиком буду...» И от него тоже, между прочим, надеются получить удовольствие, раз зовут в гости пригласительным письмом. Через забор и в окно к любимой девушке он лазить, действительно, не будет. Но будет драться на шпагах, что с не туда сросшимися руками-ногами вряд ли можно убедительно осуществить. А вот лицо у него некрасивое. Перед балом у Капулетти, надевая маску, он сам потешается:

A visor for a visor! what care I,
What curious eye doth quoth deformities?
Here are the beetle brows shall blush for me.

(Личина - на личину. Ну, теперь,
Коль строгий взор во мне изъян заметит,
Пусть за меня краснеет эта харя.

Перевод Т.Л. Щепкиной-Куперник.

Еще более определенно звучит в переводе А.Радловой:

На маске - маска. Что за дело мне,
Что строгий взор сочтет меня уродом?
Пусть за меня поддельный лоб краснеет).

Называть свое лицо маской или поминать какие-то deformities - не думаю, что так скажет человек, который считает себя красивым либо в обществе признается таковым. Нет, это Ромео - к прочим достоинствам еще и обворожительный красавец, а языкатому другу его для пущего с ним контраста не повезло с внешностью. Но это пустяки! Товарищ синьор джентльмен Меркуцио дорог и замечателен не тем, как он выглядит, и не столько тем, что он чувствует-переживает, а прежде всего тем, как он разговаривает.

Все же шутка «Меркуцио - это Ромео, который пришел из армии» катит. (Представила себе Меркуцио, который, чертыхаясь и выпендриваясь, копает траншею от забора и до обеда). Описание тревожного сна солдата в монологе о королеве Маб изобилует жизненными подробностями. Затем, шутка хорошо отражает разницу в характерах обоих друзей. Так же можно сказать, что Кормилица - это взрослая Джульетта, которая три раза побывала замужем (я разумею, с переменным успехом).

Насчет второй цитаты. Уточню, что она - из примечания Пушкина к «Сцене из трагедии Шекспира: «Ромео и Юлия» в переводе П.А. Плетнева. Перевод был первой сцены третьего акта - сцены двух дуэлей. Возможно, эта заметка Пушкина - часть его большой работы о Шекспире, которая не сохранилась или даже осталась замыслом. На время публикации заметки и перевода (декабрь 1829 г.) уже была написана (в 1826-м году, в Михайловском) и опубликована (отдельно в 1828 г.) шестая глава «Евгения Онегина», глава поединка.

Спору нет, приятно, что Александру Сергеевичу нравится то же, что и мне - но как по-разному нравится, и как сильно могут отличаться прочтения одной и той же роли! Я согласна, что Меркуцио благородный - хотя бы потому, что родственник ихнего князя Эскала. Не стерпеть,

когда твоего друга при тебе обижают, - это благородно. Даже несмотря на то, что для них обоих было бы к лучшему, стой благородный тихо и воздержись от влезания не в свое дело за недостатком информации. Правда, впечатление от благородства портит классическая фраза «Чума на оба ваши дома!» Это страшная фраза. Даже не потому, что жестокая - не стану слишком обсуждать последние слова человека, у которого душа расстается с телом, - а потому, что несправедливая. «На оба дома» - это значит, и на Джульетту тоже, а она перед Меркуцио ничем не провинилась.

Согласна, что привязчивый - к другу своему Ромео. (А когда я задумала про него этот пост написать, так о-го-го какой оказался привязчивый... я от него не ожидала). У Пушкина, кстати, «привязчивый» - это не всегда похвала: он говорит «привязчивые судьи», «привязчивые критики». Я даже уверена (фантазирую), что это Меркуцио прибился к Ромео, а не наоборот: с Ромео интересно. Ромео содержателен. Он вроде такой же, или немного моложе, пацан, а способен на нечто необыкновенное - на Большое Всепоглощающее Чувство и Затяжное Стрдание от Любви, что представляет ребус для меркуциного разумения. При всем том он отнюдь не зануда, он остроумен и неуязвим для меркуцианских шуточек, ибо может молниеносно и без промаха дать словесной сдачи, этот серьезный человек Ромео. Поединок в остроумии с ним - одно удовольствие, скучать не придется. (Есть мнение, что Меркуцио, исходя из тенденциозной образности его речи, человек нетрадиционной ориентации и снедаем к Ромео нежной страстью. Я его вычитала и привожу здесь, но развивать не буду). Так что насчет привязчивости я не возражаю. Но what the hell... вот с чего Пушкин взял, что Меркуцио изысканный? С наезда на заграничных модников (акт II, сцена 4), что ли? - при том, что сам Пушкин, сколь мне

известно, не питал неприязни ни к модным, ни к речевым заимствованиям («Но *панталоны, фрак, жилет*, Всех этих слов на русском нет» (С)). Не вижу ничего изысканного ни в том, чтобы с бухты барахты Кормилицу обижать, ни в том, чтобы скабрзными шуточками разбрасываться. Помоему, сие не есть джентльменское поведение (я помню, что Кормилице, даме боевой и в гневе грозной, как полки со знаменами, самой палец в рот не клади, но теперь будем строги и взглянем независимо от этого). Ничего себе «образец кавалера» - или это с поправкой на «того времени»? - наверное, да. Актеры, которых я видела и слышала в этой роли, меньше всего были изысканными, исключение разве что балет - но там обычно все изысканные более, нежели в тяжеловесном говорящем мире. Однако своеобразное у Александра Сергеевича представление об изысканности. Либо Александр Сергеевич, будучи мужчиной и гением, что-то догоняет, чего я на дамской скорости догнать не могу.

Отчаявшись постичь великого поэта, я взяла лопату и стала, по своему обыкновению, долго и глубоко копать. Выкопала мысль, от которой мне немного не по себе, но при большой снисходительности она может сойти за озарение.

Давайте отвлечемся от имен и времен. Презреем границу между правдой и вымыслом. Вот есть молодой человек, дворянин. Общительный, остроумный, ироничный. Светский - на балы ходит. Порывистый, стремительный, в вопросах чести спуску не дает. Не смущается соленой шуткой. Не брезгует вести себя вызывающе. С развитыми чувством языка и образным мышлением. Со вкусом, в том числе литературным. Может быть, он поэт. Фольклор уважает. Сказку одну здорово рассказывает («Что за прелесть эти сказки! каждая есть поэма!») Одновременно бойкий и уязвимый. И погиб на дуэли.

Принято считать благодаря М.Ю. Лермонтову, что Пушкин в жизни «сыграл» своего героя Ленского. Сильно

сдается мне, что некогда особо отмеченного им шекспировского героя Меркуцио он тоже, и, может быть, больше, «сыграл». (А вообще его любимым шекспировским персонажем, как я поняла, был сэр Джон Фальстаф).

Чего на белом свете быть не может! Вот сочинишь человека, которого т а к и м не было до твоего воображения, - а он возьмет, да и материализуется. Возможно, не один раз, - ну хотя бы однажды, чтобы все знали, какие бывают шутки творчества. Один самый известный случай. Через двести с гаком лет, в другой стране. Правда, это будет апгрейд, усовершенствованный вариант, во многих отношениях напоминающий отражение в зеркале - похожую, но противоположную. Тот издевался над любовью друга - этот будет влюбчивый и любвеобильный. Тот помер холостой - этому, так и быть, позволят после многих любвей жениться (на первой красавице) и родить четырех детей (не считая внебрачных). В отношении того можно лишь угадывать, хотя с высокой вероятностью, что он не только беспутен по внешности, но и талантлив, - а этот будет гений. Тот - яркий, но второстепенный персонаж великой трагедии. Вокруг этого самая большая страна в мире будет с чувством обожания водить хоровод. Если на то пошло, история Российской империи - тоже великая трагедия, в которой Пушкин - среди персонажей.

Отдельный прикол судьбы состоит в том, что ромевин друг Меркуцио является парной фигурой джувьеттиной няньки, потешаясь над которой он сходу выдумал неприличную песенку про зайца ("An old hare hoar, and an old hare hoar", etc), - а Александр Сергеевич увековечился тоже (в том числе) в паре с нянькой, но уже своей, уже любимой и наряду с меняющимися возлюбленными успешно выступившей в роли Музы («Голубка дряхлая моя!», и т.д).



...Ладно, я кончаю духариться. Без приведенной пушкинской цитаты мне не пришла бы в голову развитая мною аналогия. Это не более чем игра, которая мне нравится, и я отлично понимаю: насколько она для меня занята, настолько же и поверхностна, будучи основана на откровенно грубом обобщении. Разгадка же этого ребуса-кроссворда, как я подозреваю, так проста, что даже обидно.

Национальный поэт Пушкин Александр Сергеевич был по гороскопу «близнецы». Согласно любому астрологическому справочнику (для любителей сверять свои и чужие пути по звездам этот аргумент сработает, но не для всякого добросовестного литературоведа), «близнецами» управляет планета Меркурий. Уильям Джонович Шекспир, сочиняя свою бессмертную пьесу, воспринял созвучие имени, которое придумал не он (откуда оно взялось, я скажу дальше), с именем вестника античных богов, и под него подгадал характер персонажа, возможно, рельефно воспроизведя, кроме прочего, черты соответствующих знаков Зодиака. Всего таких два: «близнецы» и «дева». «Близнецами», как мы уточнили, был Пушкин, который Шекспира уважал, обожал, учился у него и временами пародировал. «Девой», и, значит, тоже меркурье-управляемым, был Лев Толстой, который Шекспира дразнил. Но, подобно шекспировскому персонажу Меркуцио, нападал на все с его точки зрения неестественное. Так же умело пользовался «маской», часто выводя в своих произведениях героев, выражающих отношение автора к жизни как свое. А также, как известно людям интересующимся, «сыграл» в жизни короля Лира, а помимо него - и Отелло, и Гамлета, если судить по темам его творчества (см., например, «Крейцерову сонату»). Неужели же если бы этот живчик Меркуцио дожил до зрелого, а затем и до преклонного возраста... Я прерываю здесь астрологическое литературоведение, боясь быть превратно понятой, либо незаметно для себя впасть в ерундизм глубже, чем мои принципы позволяют.

Примечательно, что Меркуцио - в большей степени «создание шекспировской грации», чем главные герои трагедии. Изучение источников показывает, что характеры веронских влюбленных, Кормилицы, а также несравненного

фра Лоренцо автор взял и усовершенствовал. А вот этого магистра трепологии почти полностью придумал.

Образы Меркуцио и его визави-няньки - две маленькие вставные трагедии, две роли комиков с трагическими финалами. Трагедии из одной строчки: подшутили над шутником. Для няньки Джульетты такой шуткой стала смерть ее любимой воспитанницы, сначала - мнимая, потом - настоящая. Для друга Ромео - его собственная внезапная гибель. В случае Меркуцио это еще и репетиция развязки главной трагедии - смерти влюбленных в финале. Ведь она тоже - результат недоразумения.

Откуда он взялся

В предыдущих литературных версиях легенды - в новелле Маттео Банделло и поэме Артура Брука, основанной на французском пересказе новеллы, сделанном Пьером Буато, - Ромео убивал ретивого Тибальта в состоянии необходимой обороны. Друга Ромео, который погибал от руки двоюродного брата Джульетты, не было, но был эпизодический персонаж - связка между ней и Ромео. У кавалера Джульетты на балу холодные руки. Джульетта берет за руку сначала его, потом Ромео, у которого руки теплые. Они уже заприметили друг друга, и рукопожатие - предлог, чтобы завязать разговор. Начинает его Джульетта, а не Ромео, как в пьесе, но в трагедии остался слабый отголосок этой полностью измененной сцены - слова Ромео: "What lady is that which doth enrich the hand Of yonder knight?"

«Вон того рыцаря» (которому не повезло) в новелле Банделло зовут Маркуччо по прозвищу «косоглазый». Имя Mercutio придумал Артур Брук. У него и во французском варианте этот персонаж - всеми высоко ценимый красноречивый красавец. «Как лев смел между ягнятами»,

так он между застенчивыми девицами. Джульетта, таким образом, проявив женскую проницательность и милосердие, предпочла общепризнанному светскому льву и ловеласу бедного отвергнутого гордой красоткой Ромео, который сидел себе скромно в сторонке.

Хронически холодные руки - признак неполадок с кровообращением. Бедный Меркуцио, он болен, у него, наверное, сердце не в порядке, возможно, та самая знаменитая болезнь ВСД. Но важно не это, а душевные качества, признаком которых в тюдоровской Англии считались холодные руки. Вы помните, у Дездемоны будет «горячая, горячая рука И влажная» - признак большой чувственности; видимо, то же у Ромео, а холодные руки должны были означать нечто противоположное. В пьесе так оно и есть: один друг влюбляется, другой - над любовью шутит. (Ехидно: а холодные руки, небось, не вдохновляют дам. Вон, Джульетта беспощадно продинамила: «Мессер Маркуччо своей холодной рукой меня совсем заморозил» (С), Банделло, здесь и ниже перевод Н.К. Георгиевской) Так что остается делать равнодушное лицо, а перед друзьями потешаться над любовью согласно принципу: *If love be rough with you, be rough with love, Prick love for pricking and you beat love down.* Перевод Т.Л. Щепкиной-Куперник: «За рану - рань ее и победишь». Не потому ли он требует маску, которая скроет лицо, сразу вслед за этими словами?). Всемирные Сети в ответ на запрос о другом, кроме медицинского, значении «холодных рук» притаскивают следующую абракадабру: «служат признаком внешнего безразличия, холодности в отношении к другим людям, не указывая, однако на бесстрастность натуры» (С). Это с точки зрения адептов темной и запутанной сферы хиромантии. Но, как ни странно, в общем это неплохо подходит к характеру шекспировского Меркуцио, который издевается-издевается, а на самом деле принимает участие в

дружке своем Ромео и скучает без него, который высмеивает дуэлянтов, а на самом деле к вопросам чести относится неожиданно серьезно.

Означенный персонаж, что у Банделло, что у Буато и Брука легко отделался: жив остался, разве что Джульетту у него из-под носа увели. А вот неумолимый Уилл Шекспир его порешил, паче чаяния скоро отправил ангельские хоры слушать - и обессмертил.

Маттео Банделло сообщает о косоглазом Маркуччо : «Он был придворным и славился своей учтивостью; все его любили за острый язык и всякие прибаутки, ибо у него была всегда наготове какая-нибудь веселая выдумка, дабы рассмешить компанию, и он умел позабавиться, не обижая никого» (С). А у Шекспира Меркуцио тоже, кажется, пребывает при дворе (и, кстати, тоже мерзнет), причем своим местом там он не доволен: такой вывод можно сделать на основании одной детали, которая в известных мне русских переводах не передана.

В начале второго акта, когда они с Бенволио в поисках Ромео беспомощно шарятся под капулеттийским забором, Меркуцио заявляет:

"Romeo, good night: I'll to my truckle-bed;
This field-bed is too cold for me to sleep"...

(Перевод Т.Л. Щепкиной Куперник:

Прощай, Ромео, я иду в постель.
Мне под открытым небом спать прохладно.

Перевод Б.Л. Пастернака:

Прощай, однако. Поспешу в постель.
В твоей походной койке страшный холод).

Что такое truckle-bed? - в словаре написано, что это кровать слуги, которая днем на колесиках задвигалась под кровать хозяина. Поминая truckle-bed, человек может иронизировать над своим зависимым положением. Но молодой дворянин, да еще и родственник князя, где может служить? Небось в княжеской резиденции и живет. Что он родня князя, существенно во многих отношениях и для действия пьесы, и для характера. Родня князя (а также потенциального жениха Джульетты графа Париса) и друг двух кузенов Монтекки, Ромео и Бенволио, - в монтекко-капулеттийском противостоянии фигура нейтральная формально, но не фактически. Князь не казнит, а только вышлет Ромео из-за того, что Ромео мстил за смерть его родственника. И родственник князя может презреть княжеский запрет драться на улицах Вероны: уцелел бы - очень возможно, отделался бы малым. Из диалога, предшествующего появлению Ромео и двум дуэлям, неплохо видно, что Тибальт, хоть и зол на Меркуцио (а с чьей еще помощью Ромео мог пробраться к ним на вчерашний бал? Его туда не звали, а Меркуцио - звали), но княжеского родича трогать не спешит. Меркуцио сам очень выразительно нарывается. Еще бы: воинственный Тибальт, признанное зеркало рыцарской доблести, должно быть, так смешон растерянный, когда он хочет, но не осмеливается бить! Да дело и не в Тибальте, а в нраве Меркуцио: эта личность по жизни пикироваться должна, не словами, так шпагами.

«Всякие прибаутки» - это пожалуйста, это мы можем сколько угодно и не угодно. Но чтобы «позабавиться, не обижая никого» - и не надейтесь. Остроты придворного, пожалуй, часто должны быть беззубы - он просто не имеет права всегда попадать в цель. А вот родственник князя меньше должен смущаться таким досадным ограничением, как вежливость. У шекспировского Меркуцио под языком ботанический сад колючек - он поминает и само английское

слово «колючка» (a prick) в разных, в том числе неприличных, значениях и родственное ему a prick-song - (песня, которая поется по нотам). Немудрено, он и сам «колючка» (а в наше время был бы «приколист»). Задирает он и дружков своих Ромео и Бенволио, но они его прощают, потому что любят. Задирает и даму почтенную Кормилицу, которая такие выпады без ответа оставлять не намерена, ибо справедливо требует уважения к возрасту и полу. (Кормилицын покойный муженек, сальные остроты коего перед малым ребенком она до сих пор с умилением вспоминает, наверняка был такой же или почти такой же «Меркуцио», которому не мешает как следует промыть рот с мылом - отчего он перестал бы быть собой. Надо думать, будь няня в другой возрастной категории, они с неутомимым дразнильщиком быстро бы договорились...) Тут бы надо возмутиться да метнуть в обсуждаемый персонаж стрелу-другую гнева праведного, и это только честно. Но честно также принять во внимание: здесь случай, когда напор компенсируется собственной уязвимостью. Такой человек получает в жизни и больше ударов, чем наносит сам, - чему данная пьеса подтверждение.

После этого поста вы решите, чего доброго, что я люблю непристойные шуточки. Или когда дразнятся без перерыва. Обычно я то и другое терпеть не могу и пресекаю. Но, кажется, я могу простить их или по крайней мере не так ужасаться им, если кроме них есть что-то другое, и я понимаю, что именно оно - главное. А все остальное - не то фон для главного, не то его цена. Внезапный свет на непроглядно темном небе обладает неизъяснимым очарованием. В случае товарища Меркуцио таким лучом света оказывается его необузданная фантазия, его явные литературные способности, его внезапно проявившийся дар воспринять оскорбление другу как себе - и его трагическая гибель, которая позволяет увидеть образ немного по-новому, чем в предыдущих сценах. И я нагло

предполагаю, что приличные мальчики Ромео и Бенволио водятся с ним за то же самое: меркуциевы импровизации значительно оживляют и украшают их существование, необходимость отвечать ему оттачивает ум, а что он больше сам рискует, чем может навредить - это они чувствуют подсознательно.

И еще одно. Данный персонаж, безусловно, юморной парень. Само его имя в английском произношении звучит смешно. Но для такого человека нет хуже оскорбления, чем - «шут!» Он за это слово убить захочет.

Кое-какие очень воинственные Меркуции из тех, что я видела. Владимир Симонов (постановка Анатолия Эфроса, 1982 г.)



и Харолд Перрино-младший (постановка База Лурмэна, 1996 г.).



Так что насчет прославленной учтивости, которой обладал якобы Маркуччо у Маттео Банделло, - это утверждение Шекспир перевернул: его Меркуцио учтив только в переносном смысле.

ROMEO

A most courteous exposition. (Как ты учтиво выражаешься!)

MERCUTIO

Nay, I am the very pink of courtesy. (О, я - цвет учтивости).

ROMEO

Pink for flower. (Цвет - в смысле «цветок»?)

MERCUTIO

Right. (Именно).

ROMEO

Why, then is my pump well flowered. (Я признаю цветы только на розетках бальных туфель. - Перевод Т.Л.Щепкиной-Куперник.)(С)

Несмотря на это, а может - и за это, похоже, что простые веронские граждане таки любили остряка и язву Меркуцио больше, чем «правильного» и блистательного, но на поверку прежде всего злобного Тибальта, судя по

реплике одного из граждан, непосредственно после двух дуэлей явившихся на место происшествия.

First Citizen

Which way ran he that kill'd Mercutio?
Tybalt, that murderer, which way ran he? (C)

(Куда бежал тот, кто убил Меркуцио?
Куда Тибальт-убийца убежал? - Перевод Т.Л. Щепкиной-Куперник)

Ведь он еще не знает, как дело было и кто виноват, а называет Тибальта murderer. Правда, по-другому он сказать и не может: по пятам этого гражданина идет князь, гневный и скорбящий Меркуциев родственник.

Ассоциаций с античным божеством Меркурием обсуждаемый персонаж вызывает столько, что трудно представить себе, что у него могло бы быть человеческое имя. Меркурий - посредник между богами и людьми, и здесь тоже - фантазер, стоящий на грани двух миров: действительного и вымышленного. Меркурий с помощью своего жезла насыляет сны - пожалуйста, монолог о снах. Меркурий проводник душ в царство умерших - это первая смерть в пьесе, все остальные пойдут за ним. Меркурий - вестник богов в сандалиях с крылышками, и здесь тоже - жизнь промелькнувшая, как на крыльях: сегодня он есть, а завтра уж нет его. С именем Меркурия созвучны в английском языке название ртути и прилагательное mercurial - «живой», «подвижный», «деятельный», «непостоянный», «переменчивый» (а также "saucy merchant" - «нахал», которым его награждает обиженная им Кормилица). Меркуцио и подвижный, и легко возбудимый,

человек «нервного характера» - как тот ветер, образом которого заканчивается его знаменитый монолог:

I talk of dreams,
Which are the children of an idle brain,
Begot of nothing but vain fantasy,
Which is as thin of substance as the air
And more inconstant than the wind, who woos
Even now the frozen bosom of the north,
And, being anger'd, puffs away from thence,
Turning his face to the dew-dropping south.

(...о снах,
Они ведь дети праздного ума,
Фантазии бесцельной порожденье,
Которое, как воздух, невесомо,
Непостоянней ветра, что ласкает
Грудь ледяного севера и сразу
Разгневанный летит оттуда прочь,
Свой лик на юг росистый обращая.

(Перевод Т.Л. Щепкиной-Куперник, более точный).

(...Речь о сновиденьях.
Они плоды бездельницы-мечты
И спящего досужего сознанья.
Их вещество - как воздух, а скачки -
Как взрывы ветра, рыщущего слепо
То к северу, то с севера на юг
В приливе ласки и порыве гнева.

(Перевод Б.Л. Пастернака, более далекий от оригинала и целомудренный).

И я не могу удержаться, чтобы не доставить вам и себе удовольствие и не напомнить образ ветра, снежной

бури, уже не в шекспировских - пушкинских стихах. «Буря мглою небо кроет ...» и т.д. А еще:

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.
(...)
Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закружились бесы разны,
Будто листья в ноябре:
Сколько их! куда их гонят?
Что так жалобно поют?
Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают?

(А кстати, королева Маб - она ведь тоже нечистая сила... Но я отвлеклась).

Меркурий - божество-трикстер, продельщик и пакостник. О Меркуцио тоже, пожалуй, нельзя сказать однозначно «хороший» или «плохой», и, хотя он на стороне Ромео, своей горячностью и своим предсмертным проклятием он способствует крушению жизни друга, хотя погибает и сам. Через ассоциации с Меркурием, да и с королевой Маб, ночной проказницей, Меркуцио входит в племя литературных трикстеров, лиц морально неустойчивых, но иррационально обаятельных. Характер соответствует имени так, как выдвижная полочка входит в свои пазы. В этом смысле неправа Джульетта, когда утверждает, что имя ничего не значит, - не только у двух друзей Ромео имена смысловые, но и ее имя стало смысловым, после того, как Шекспир перенес ее день

рождения на последний июльский вечер: Juliet - «июльская» девушка, родилась в июле.

Пожалуй, только одно не совпадает: Меркурий - хитрец, он обманщик. А Меркуцио - выдумщик. Тот, кто не врет, а сочиняет. (А сэр Джон Фальстаф не всегда понятно, когда врет, а когда сочиняет, чтобы развлечь свою компанию). Коварства за Меркуцио особо не заметно, скорее он простодушный - доверяет тому, что видит и слышит, и не догадывается, что у Ромео новая любовь, - и он не только создатель проблем для других, но и жертва.

Кажется, все суставы я ему пересчитала... нет, одну деталь забыла. Маску.

Я имею в виду не маску перед балом, я имею в виду иронию.

Образ маски или шутника в маске имеет ряд устойчивых истолкований, к которым сложно прибавить что-нибудь существенно новое. «Какое, право, дело вам до тех...» - и так далее. Другое известное истолкование в том, что маска - надежное средство вызвать интерес к тому, кто ее носит, так как провоцирует узнать: что же за ней? Определенность стесняет. Недосказанность побуждает предполагать, даже противоположные вещи, но так или иначе, с ней можно много чего нафантазировать. На мой взгляд, ирония и смех - замечательные маски еще и потому, что «прозрачные». Маска скрывает лицо, но выбор маски характеризует человека. О том, в чем намеренно бы не признались, маска проговаривается, но не договаривает. Ирония, во всяком случае, выдает ловкий ум и сознание ограниченности бурных излияний. Отчасти ирония - антипод неискренности [1]. А если человек смеется - даже если он в с е г д а смеется - о нем говорит то, над чем и как он смеется, и даже звук смеха нечаянно высказывает больше, чем слово нарочно.



*«Ромео и Джульетта», акт I, сцена 4. Иллюстрация сэра
Джона Джилберта.*

Меркуцио Шекспирович с маской при всей неумеренной болтливости личность скрытная. Его нам показывают не «изнутри», как главных героев, а преимущественно «сверху». Наедине с собой он не бывает - всегда при аудитории. Мы знаем, что он говорит или делает, но вольны предполагать, почему. Вызывающе «ненормальное» существо, которому по этой причине все «нормальные» представляются извращенцами? Или жуткий педант под маской «странного», болезненно придирающийся ко всяким, с его точки зрения, излишествам, уводящим от истины? Представитель темных сил или просто очень несчастный парень, который предпочитает смеяться, а не плакать? Почему он дерется с Тибальтом: вместо Ромео или потому, что ему резко

приспичило вздуть этого надменного формалиста в делах чести и разрушить его славу непобедимого бойца? Его знаменитое предсмертное восклицание - возглас злобы или крик боли? Можно, наверное, выбрать любой ответ. Но в моих глазах обаяние этого персонажа прежде всего в том, что как личность он несколько больше, чем он кажется. Насколько больше - это с точностью определить нельзя, зависит от прочтения и режиссерского усмотрения. Шутник и скабресник, который потешается не только над другими, но и над собой. Не только наглец, но и смельчак (правда, безрассудный, и это его погубит). Не только болтун, но и... поэт? Удивительно и занятно, что Меркуцио, эта вымышленная сущность, напоминает поэта из знаменитого пушкинского стихотворения - того самого, который, пока не сказывается его призвание, кажется вызывающе беспечным:

«И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он».-

но по требованию свыше преобразуется. И нельзя обвинить его в коварстве и умышленном притворстве с некой целью - он попросту так устроен.

Все это вместе и еще то, что постановщик и исполнитель придумают, - человек, о котором его лучший друг говорит, что его «Бог создал себе во вред». Я думаю, здесь возможны два толкования. Он почти без остановки высмеивает творение, и это приближает его к темным силам - отсюда, видимо, перевод Б.Л. Пастернака «Природою, сударыня, он создан себе на посмеянье». Но можно понять и так: он «создан Богом себе во вред» потому, что неудержимый выдумщик. Он силы своей не знает, а она в нем ключом бьет. Беспечный разум, способный в кажущейся праздности порождать шедевры и так же просто пренебрегать ими. Поэт, сочиненный поэтом. Джон

Драйден писал: «Шекспир показал верх своего мастерства в своем Меркуцио и сам говорил, что был вынужден убить его в третьем акте, чтобы тот не убил его» [2].

Не фигу себе комплимент автора своему созданию!

Я не очень верю, что Шекспир не придумал Меркуцио сразу на заклятие. Заметьте, кстати, что, несмотря на всю заявленную переменчивость, характер у этого персонажа предельно цельный и последовательно проявляющийся. При первом своем появлении он говорит, что, по его мнению, нужно отвечать ударом на удар, - и, руководствуясь этим мнением, поперет на Тибальта. В своей первой сцене надевает маску - в последней, смертельно раненый, просит увести его с места дуэли: не хочет показывать свою слабость и свои страдания. (Эту просьбу автор ему исполнил, и в точном соответствии с текстом пьесы зрители не должны видеть мертвого Меркуцио). Но если действительно Шекспир шутил, что опасается собственной выдумки, как ни странно, шутка сбылась. Я имею в виду: Лев Толстой, как мы ранее выяснили, тоже был в некотором (астрологическом) смысле «Меркуцио», а он по Шекспиру сильно и недружески прошелся.

Подивимся же и еще раз поаплодируем чудодею Уиллу, создавшему на основе одного абзаца у Банделло и одного имени у Брука неординарный и настолько правдоподобный характер, пустив в ход хитрые художественные средства одушевления. Роль-то небольшая, всего четыре выхода до половины пьесы, в течение которых персонаж почти ничего существенного не делает и не говорит, - а складывается впечатление, что все не так просто, и не только человек совсем живой, но и, на самом деле, может быть, личность значительная.

Эти четыре выхода - последний день жизни человека, менее суток.

[1] «Отчасти ирония - антипод неискренности». Утверждение это, конечно, спорное, но поэтому «отчасти».

[2] Пересказав этот анекдот, Джон Драйден замечает, что сам он не считает этот персонаж настолько опасным и, по его мнению, Меркуцио мог бы жить дальше.

Несчастный случай



Жан Леон Жером. Дуэль после маскарада, 1857 г.

Не все ж быть карнавалу. На то и карнавал, что после него - пост.

Вспоминается мне одна история. Однажды я слышала за окнами ночную драку. Двух дравшихся парней, кажется, наконец, растащили, а третий пытался их помирить. Он их упрашивал, перемежая речь разнообразными сильными выражениями. Там еще был хор сочувствующих, время от времени заявлявший о себе вскриками и воем. Я поняла, что происходит что-то очень серьезное и стала прислушиваться. Даже запомнила слова мирившего: «Пацаны, я умоляю вас.. ради всех

пацанов...завтра сами проснетесь - жалеть будете...» Никогда ни ранее, ни после мне не приходилось присутствовать при таком в жизни. Но кто бы тогда сказал мне - или тому бедняге-примирителю, что сунулся в чужую ярость, - что он «играет» Ромео, героя классической пьесы, о которой я в тот момент абсолютно не помнила, а ему, я уверена, никогда не было до нее никакого дела?

Театр как зеркало жизни, а жизнь - как зеркало театра. И непрерывные повторы находок.

Исследователи проводят параллель между событиями в начале третьего акта «Ромео и Джульетты» и смертью Патрокла в «Илиаде». Я двумя руками «за» - в отношении влияния смерти друга на судьбу главного героя. Опуская частности, отметим: и там, и здесь - главный герой запутывается совсем безвыходно, одновременно доказав, что он - человек, способный на искреннюю привязанность и самопожертвование. Что такой человек ничем не сделал бы для себя - он сделает для друга. Ромео должен беречь жизнь своего нового родственника Тибальта и не должен нарушать княжеский запрет братья за оружие, подобно тому, как Ахилл не должен убивать Гектора, так как ему предсказана - и это будет подтверждено - смерть вслед за Гектором. Но Ахилл не может не отомстить за Патрокла, и Ромео не может так оставить Тибальту смерть Меркуцио, пусть даже в обоих случаях очевидно, что злосчастный друг, при всем уважении к нему, сам дернулся навстречу гибели.

Вмешательство Меркуцио и няньки в судьбу Ромео и Джульетты - отличный литературный пример вполне жизненной ситуации, когда, любя человека и думая, что его защищаешь, можно погубить человека.

На мой взгляд, нянька все же здесь виноватее. Меркуцио и вмешался, и погиб из-за того, что он не знал, а няня знала все с самого начала, хвалила Ромео, была «связной», охраняла - и после этого предложила Джульетте

свадьбу с Парисом как выход. Сблизоручила прямо-таки преступно. Это вдвойне парадоксально, потому что на меня нянька производит впечатление все-таки более доброго (хотя и более «простого», она вся на поверхности) человека, чем Меркуцио. Даже при том, что его я больше люблю.

Ситуация Ромео еще тяжелее, чем у Ахилла в «Илиаде»: об Ахилле мы уже знаем, что он подвержен длительному гневу, а шекспировский юноша вынужден мстить, будучи по натуре незлобивым и выдержанным; Ахилл жертвует только своей жизнью, тогда как Ромео, мстя за одного любимого человека - друга, должен причинить вред другому - жене, о чем в нормальных условиях он не допустил бы даже и полмысли, так что для него происходит, можно сказать, «вынужденный обмен». (Это не случайно, наверное, что в одной из последних реплик умирающего Меркуцио об его убийце «*fights by the book of arithmetic*» - «дерется по учебнику арифметики» слышится отзвук одной из реплик Джульетты при первой встрече с возлюбленным: «*You kiss by a book*» - «Вы целуете по книге». Стало выражением презрения то, что в другом случае было - похвалой). Наконец, Ахилл принял решение о мести и осуществил ее не сразу после этого, тогда как Ромео действует в состоянии аффекта и лишь потом понимает, что совершил. Получается, что там, где «прежний» Ромео себя спасал, шекспировский герой собой жертвует.

Если Шекспир использовал сюжетный мотив из «Илиады», чтобы крепче завинтить историю из итальянской новеллы, то, когда он обратился к гомеровским героям непосредственно, интонация у него уже совсем другая. Патрокл, друг Ахилла, характеризуется в «Илиаде» как «друг неробкий» и «безумец». На поле битвы он страшен и страшно шутит (над убитым возницей Гектора), но несколько раз подчеркивается - и до, и после гибели Патрокла - что вне битвы он скорее личность безобидная:

Брисеида называет его «ласковым», а Ахилл сравнивает с девочкой, которая, плача, просит мать взять ее на руки (тот же образ в сонете 143). Парочка античных друзей у Шекспира изображена в пьесе «Троил и Крессида», где о Патрокле сказано, что он злой шутник и для удовольствия Ахилла высмеивает других ахейских вождей. Но Ахилл, приказывающий убить безоружного Гектора и затем глумящийся над поверженным врагом, отвратителен своей жестокостью, делаются намеки на их с Патроком неуставные взаимоотношения, и вообще «Троил и Крессида» легко воспринимается как частичная авторская пародия на «Ромео и Джульетту».



Бой за труп Патрокла. (Средняя часть фронтона храма на острове Эгине. V в. до н. э.)

В «Ромео и Джульетте» есть еще один штрих, которого нет в «Илиаде», - он касается собственного характера погибшего друга. Тон высказываний о нем резко меняется после его смерти.

О живом Меркуцио говорят так: «нахал, который все время издевается» (Кормилица), «человек, которого Бог создал себе во вред», «человек, который любит послушать

самого себя и в одну минуту больше наговорит, чем за месяц выслушает» (Ромео), «если бы я любил ссоры так, как ты, всякий охотно купил бы право на мое наследство, и ждать ему пришлось бы не больше, чем час с четвертью» (Бенволио, его нечаянное пророчество тотчас же сбудется). Умершему Меркуцио Бенволио слагает эпитафию, исполненную чувства непоправимой утраты чего-то важного, исключительного:

That gallant spirit hath aspir'd the clouds,
Which too untimely here did scorn the earth.

«Вознесся к небу благородный дух,
Презревший слишком рано эту землю».

(Перевод Т.Л.Щепкиной-Куперник)

Во втором акте между Ромео и Меркуцио происходит игра слов вокруг того, что Меркуцио - «гусь» (что означает «глупец», в переводе Пастернака это опущено). После его смерти в последнем монологе Бенволио вместо «гуся» возникает уже отважный человек, боец.

«Who, all as hot, turns deadly point to point,
And, with a martial scorn, with one hand beats
Cold death aside, and with the other sends
It back to Tybalt, whose dexterity
Retorts it...»

«Тот вспыхнул, меч свой также обнажил;
В воинственном пылу одной рукою
Смерть отражал, другой - грозил он смертью
Тибальту, столь же ловкому в защите...»

(Перевод Т.Л. Щепкиной-Куперник)

Маска сброшена, «гусенок» на самом деле - «gallant spirit», «благородный дух». Но доказано это ценой жизни. Есть разные способы освободиться от «приросшей» маски. Иногда от человека требуется умереть, чтобы другие увидели, чего он стоил.

(Я подумала, что выход Пушкина на дуэль с Дантесом - это тоже отчасти способ «срывания маски», которую навязывали ему и его жене Геккерн и компания, маски злого ревнивого «старого» мужа и маски глупой красавицы, в противоположность шикарному Дантесу, который должен вызывать «в свете» сочувствие, а Пушкин - насмешки. Но Пушкин перед своей смертью чуму не призывал. Лишь перед свадьбой написал «Пир во время чумы» в Болдино осенью 1830 года во время эпидемии холеры, которую в письме к невесте называл чумой. «В моем воображении холера относилась к чуме, как элегия к дифирамбу» (С), заметка «О холере»).



Дуэль испанских грандов. Рисунок Пушкина в рукописи.

Честности ради нужно припомнить, что даже и здесь ничего не однозначно: о мертвых принято - хорошо или ничего, а Бенволио не может не говорить, как теледиктор, читающий некролог, тем более, перед князем, тем более, ища способы оправдать и мертвого Меркуцио, и - прежде всего - живого Ромео. Как именно происходила драка - мы точно не знаем, есть хотя бы одно несовпадение между рассказом Бенволио и тем, что ранее видел зритель, как было «на самом деле»: Бенволио говорит, что Тибальт напал на покойного родственника князя, а зрители видели, что было наоборот. Но «an envious thrust», «завистливый» удар из-под руки примирителя, действительно, был - об этом говорит умирающий.

Здесь не лишнее, наверное, вспомнить, что Патрокл в «Илиаде» побежден тоже нечестно - при участии Аполлона, и Гектор стал только третьим, кто нанес ему удар; а также, что всякие эпосные «хитрые богатыри» трикстерского типа вроде Алеши Поповича и Лемминкайнена рано или поздно вляпываются по крупному, и спасти их возможно далеко не всегда. Даже харизматичного мужчину Петра Иваныча Уксусова (Петрушка который) и того в конце представления собака за нос утаскивает «в награду» за многие его прегрешения...

Если попробовать взглянуть подобно Пушкину, первая смерть в «Ромео и Джульетте» сама по себе не так страшна: это возвеличивающая смерть. Было, оказывается, нечто святое и для этого насмешника - честь дворянина. Шутник доказал, что он - рыцарь, его таким и запомнят. (А какие-нибудь веронские барышни, смеявшиеся над его внешностью, почувствуют себя идиотками). Но что страшно - что умирает человек, который не призывал смерть, а хотел побеждать и жить. Еще неизгладимо страшнее - что он умер злой, злой и на врага, и на друга, и равно проклял и врага, и

друга. Потому, что понял, как глупо гибнет, и к тому же почувствовал себя преданным.

Привнесенное Шекспиром пожелание чумы на оба дома - такой же символ истории о любви и вражде, как клятвы в ночном саду, прощание на рассвете и двойное самоубийство по ошибке в семейной гробнице. Но это, так сказать, «политическая составляющая» легенды - то, что касается вражды, а не любви. Авторы будущих времен с удовольствием взяли на вооружение злой и несправедливый предсмертный возглас. У Бернарда Шоу в предисловии к пьесе «Дом, где разбиваются сердца», «два дома» - это прогнившее устройство Европы перед Первой мировой войной («Дом, где разбиваются сердца» - культура - и «Зал для верховой езды» - грубая сила, власть), а «чума» - большевики, которые их подрывают. «И хотя сами большевики могут погибнуть под развалинами, их смерть не спасет этих построек. К несчастью, их можно отстроить заново» (С).

Григорий Горин сделал классическое проклятие заголовком и обыграл в своей пьесе-продолжении «Ромео и Джульетты», в которой в город Верону приходит чума:

Кто мог представить, что слова Меркуцио
Такой реальной правдой обернутся?!

Они обернулись, на самом деле, много раньше - еще в самой шекспировской пьесе, без продолжений. Брат Джованни не поспел к Ромео из-за того, что его с предполагаемым спутником заперли сторожа из карантина, «Решив, что мы из дома, где чума...» (в оригинале *pestilence* - бубонная чума). Это обстоятельство было и в новелле Маттео Банделло, а Шекспир подогнал под него события в начале третьего акта. Так предсмертное проклятие Меркуцио сбывается над влюбленными.

Чума по старинным представлениям - стрелы гнева Господня. (По другим моим данным, чуму могла насылать та самая фольклорная героиня королева Маб. Данные непроверенные, из Википедии. Но в монологе о ней сказано: '...Which oft the angry Mab with blisters PLAGUES...'). Незаслуженное проклятие сбываться не должно. Неужто Ромео виноват в смерти Меркуцио? Если быть ну очень строгим и промеркуциански настроенным следователем, можно наскрести его вины меньше одного процента. Не в том, конечно, что Меркуцио ранили из-под руки Ромео, пытавшегося из наилучших побуждений разнять дерущихся - в том, что Ромео предпочел скрыть от друга свою любовь с кузиной Тибальта, и поэтому Меркуцио, присутствовавший при обмене любезностями двух новоиспеченных родственников (и знающий, что Тибальт прислал Ромео на дом вызов), ничего не понял в поведении Ромео и оскорбился его странным миролюбием. А также в том, что Ромео разнимал дерущихся отчаянно, чистосердечно, но неумело. Ссылка на княжеский запрет драться на улицах Вероны ничего не значит ни для кого из них. В таких случаях надо кричать, сразу кричать всю правду - как Люченцио в «Укрощении строптивой» или как графиня Оливия в «Двенадцатой ночи», когда они оказались в похожих ситуациях.

Момент смертельного ранения Меркуцио - момент выбора между двумя возможными вариантами развития сюжета, трагическим и «благополучным», и отключения возможности благополучного финала. Он же момент выбора между легендой о «любви сильнее страха смерти» - и возможным превращением Ромео и Джульетты в Люченцио и Бьянку.



«Ромео и Джульетта», акт III, сцена 1. Иллюстрация сэра
Джона Джилберта

Теоретически рассуждая, отмечу: первым в этой пьесе погибает человек, который мог бы замолвить за Ромео, своего друга, словечко перед князем, своим родственником, заинтересованным в примирении семейств. Так могло бы быть, если бы влюбленные не боялись за свою тайну, если бы они более «рационально» действовали... Но скрытность Ромео легко понять: его тайный брак еще «не завершен» и, по этой причине, вероятно, может быть расторгнут. А почему он не был откровенен со своим другом и не просил его помощи, еще понятнее: смеющийся над любовью Меркуцио решил бы, что у него не все дома (хотя бы для начала, но оскорбил бы Ромео этим решением), и Ромео нужно хранить тайну, а он знает, что друг его - болтун.

Главные герои трагедии - жертвы противостояния. По моему наблюдению, не столько действительного, сколько идеи вражды, уже укоренившейся в мозгах поколений. Влюбленным не так навредили отцы, как своя повышенная конспирация и двое подравшихся юношей.

Меркуцио - жертва собственной невыдержанности, но его также можно назвать «жертвой мира». Произошло примирение, о котором он не знает (и так ничего и не узнал). «Жертва мира» - а такое бывает?

В истории можно найти примеры, когда бывшие враги «мирились головами» своих сторонников, которых считали опасными. Выходит, что да... Можно еще по-другому нафантазировать.

Представим себе сказочное королевство Икс, где есть две политические партии: А и а, которые во все горло клеймят друг друга врагами человечества. Находятся подданные (с каждой стороны), которые верят этой риторике и готовы бороться против воплощения тьмы за торжество света. (Удобно бороться, когда тьма не рассеяна, а персонифицирована). И когда вчерашние враги объявляют о союзе во имя интересов королевства, эта часть подданных думает, что их предали.

Я не возражаю, что в интересах королевства - организовать союз бывших врагов, но и разочарование тех, кто считает себя обманутыми, просто так со счетов не сбросить. Иные обманутые доверившиеся, готовые проклинать тех, кому вчера безоглядно доверялись, разъяренные сознанием, что позволили играть с собой - очень на Меркуцио похожи. (Кстати, Меркуцио - в сюжете «человек использованный», от начала и до конца роли: кузены Монтекки решили пойти на бал «на вражескую территорию» незваны после того, как узнали, что туда по приглашению идет он).

Герои пьесы Григория Горина про зачумленную Верону тоже оказываются в положении «жертв мира» -

вынужденного примирения двух семейств; при этом герой, Антонио из Неаполя, родич Монтекки, «Косой Антонио», повредивший еще и ногу, отдувается и за Ромео, и за Меркуцио. Неожиданно для себя он из скептически настроенного жениха поневоле-по расчету превращается в искренне влюбленного; и в момент, когда он поет ночью серенату для своей подруги Розалины (вспоминаем Ромео под окном Джульетты), его ранят в спину - подлым ударом - молодые представители обоих помирившихся семейств, и после этого:

Голос Антонио.

Мерзавцы! В спину... «Храбрецы» (стонет). Чума на оба наши дома!..(Звук падающего тела).

По-моему, горинский римейк-продолжение «Ромео и Джульетты» вообще мог бы сочинить Меркуцио, глядя на оставленную им Верону с облаков.

(А Бенволио в этой пьесе таки оказался гадом, и мне чертовски приятно, что я, оказываясь, мыслю в ту же сторону, что и Григорий Израилевич).

... Все могло произойти очень просто. С какими литературными персонажами себя сопоставлял Пушкин, вычислено - например, с Адольфом из романа Бенжамена Констан, с Отелло (своего прадеда и отчасти себя)... Если он заметил сходство в некоторых внешних чертах между собой и еще одним персонажем, и этот персонаж убивают на поединке, - а Пушкин знал, что будет жить недолго, и знал, как он умрет, - что он подумал? мог ли он захотеть поиграть с этим мотивом? В конце концов, это его дело.

Я не думаю, что преемственность между первой сценой третьего акта «Ромео и Джульетты» и шестой главой «Евгения Онегина» можно научно доказать, но сравнить - соблазнительно.

Ленский, конечно, характером куда больше похож на Ромео, и вина Онегина в его смерти, даже если Онегин - невольный убийца, много больше, чем крупица вины Ромео в смерти Меркуцио, заметная только в увеличительное стекло.

Но Пушкин делает с Ленским то же самое, что Шекспир делает с Меркуцио. Они нагибают, прежде чем вознести в буквальном смысле. Как будто пустяшный человек (рядом с главным героем) - а потом он погибает нелепо, и зритель должен ощутить вдруг непоправимо пустое место, запоздало почувствовать драгоценность этого «пустяка» и даже предугадать финал всей истории.

Интонация голоса автора в отношении Ленского меняется подобно тому, как меняется голос автора в отношении Меркуцио (если, конечно, соответствующие реплики Ромео, няньки и Бенволио считать «голосом автора»). Только у Пушкина это еще более точный укол. Над Ленским в последние часы его жизни, задремавшем «на модном слове *идеал*», над его последними стихами, которые «полны любовной чепухи», будущей прославленной оперной арией, над его дурашливой мальчишечьей ревностью и тем, что называется «юношеский максимализм», автор, кажется, подтрунивает по нарастающей. Смертные ступени пройдены, Ленский падает - и в том же голосе автора звучат скорбь, жалость, нежность, очевидные и без единого фальшивого звука. Все свершилось.

Наслушавшись меркусничанья, Ромео замечает: «Над шрамом шутит тот, кто не был ранен». Но умирающий Меркуцио верен себе, он болтает, бранится и пытается шутить над своей раной (от меча Тибальта, а не от стрел Купидона), и думаешь: неужели он сейчас умрет? Его дружбаны даже решили, что рана легкая. Поэт Ленский перед смертью стихи слагает, и знаешь, что он умрет («Стихи на случай сохранились...»), и не веришь этому.

Меркуцио ничего никогда не узнал о браке Ромео и Джульетты, но вот он умер - и зритель должен отлично понять: в истории прекрасных возлюбленных хэппи-энда не будет. Ленский ничего никогда не узнал об объяснениях Онегина и Татьяны, но он умер - и в истории пасмурного чудака и уездной барышни с французской книжкой в руках хэппи-энда не будет, а любая читательская надежда на другое - самообман. И в обоих случаях это не внезапность, а «сбывшееся пророчество»: в романе Пушкина есть сон Татьяны, а в пьесе Шекспира - пролог и многочисленные предчувствия героев (Ромео, Тибальта, Джульетты, фра Лоренцо), что идет какая-то опасность, и доброму исходу не бывать.

Ромео в первой сцене третьего акта показал себя не только добрым и благородным, но и по-настоящему мужественным человеком. Ради того, что действительно ценно (в его случае - любви), он может простить обиду и даже на второй план отодвинуть требования дворянской чести (а для него это понятие должно быть на более высокой «степени силы» (С), чем для героев Пушкина, учитывая, в какое время он живет). Ни в коем случае он не переоценивает формальностей, но для друга жертвует собой. Упрекнуть Ромео можно разве в том, что он соображает медленно (Меркуцио - тот наоборот, слишком быстро). Онегин и Ленский оба повели себя противоположным образом и, по сравнению с мальчиком Ромео, проявили самое мелочное ребячество. И при всем этом к Онегину также относятся слова Ромео: «I am Fortune's fool» - я у судьбы в дураках: произошло то, чего он не хотел, чему пытался помешать, и лишь решающего шага не сделал.

Все же, мне кажется, в одном месте Пушкин невольно «проговаривается» перед читателем, что у него на уме - воспоминание о «Ромео и Джульетте»: он замечает,

что Онегин и Ленский готовят друг другу гибель «врагам наследственным подобно...»

Даже вот этот вздох Бенволио «ты ушел слишком рано» Пушкин словно подхватил и развил: а что значит «слишком рано», а что было бы, если бы не? И представил две отставленные возможности.

Если смотреть из-за плеча соответственно Ромео и Онегина, в обоих случаях друг - лицо очевидно и безнадежно «несерьезное». Меркуцио слишком шутит, слишком болтает и высмеивает любовь. А Ленский «несерьезный» потому, что слишком серьезный. У Меркуцио шуточки ниже пояса, у Ленского возвышенные стихи, компетентные люди говорят, что в них собраны «элегические штампы» того времени. Но подобно тому, как зловещую истину выражает шутка: «Приходи ко мне завтра, и ты найдешь меня покойным человеком», поэтические «штампы» в строфе о смерти Ленского становятся истиной:

Мгновенным холодом облит,
Онегин к юноше спешит,
Глядит, зовет его... напрасно:
Его уж нет. Младой певец
Нашел безвременный конец!
Дохнула буря, цвет прекрасный
Увял на утренней заре,
Потух огонь на алтаре!..

Занятная получается картинка в «Онегине», если подумать. Живой «Меркуцио» описывает и оплакивает смерть им придуманного «Ромео», которого наделил он, как позже выяснится, своей судьбой...



И.Л. Линеv. Последний прижизненный портрет
А.С. Пушкина

Два дружка-поэта

Слева направо: Персей - светленький, Гермес - темненький.



Справа налево: Ромео (Леонард Уайтинг) - темненький, Меркуцио (Джон Мак-Иннери) - светленький. Постановка Франко Дзеффирелли, 1968 г.



Если придется пересматривать серию мультфильмов А.Г. Снежко-Блоцкой по греческим мифам - обратите, пожалуйста, внимание, что в мультфильме «Персей» 1973-го года голоса персонажей частично

совпадают с советской озвучкой мегахита дзэффиреллиева в 1972-м году.

Молодой Евгений Герасимов разговаривает за Персея и за Ромео, Всеволод Ларионов, соответственно - за Гермеса, сиречь Меркурия, и за Меркуцио. А когда в конце мультфильма появится Андромеда, она свои несколько строк скажет голосом Джульетты, т.е. Анны Каменковой.

Зная эту милую хитрость, отдельные реплики из мультфильма воспринимаешь с подтекстом. Например:

Персей (Гермесу): Кто ты такой, что все время смеешься?

Или

Гермес (Персею): Прощай! Любовь - не по моей части.

Или

Андромеда (Персею): Я не хочу, чтобы ты погиб из-за меня!

Никто не убедит меня, что это случайно случилось. Лучший способ «исправить» чужую сказку - это сочинить свою. В мультфильме, как вы помните, конец хороший: Гермес и Персей расстались, зато никто не умер. Кроме горгоны Медузы и морского змея. Но у Гермеса и Персея был чисто деловой союз. Общее предприятие ввиду частичного совпадения интересов. А Ромео и Меркуцио дружат, и притяжение между этими контрастными дружками ацкое, так что, в соответствии с законом единства и борьбы противоположностей, их оказалось возможным даже менять местами (в молодости Лоуренс Оливье и Джон Гилгуд, тогда еще оба не-сэры, но рыцари британской сцены - в грядущем, играли в одном спектакле поочередно того и другого).

Я, конечно, понимаю, что чем больше будет Меркуцио похож на Мефистофеля, который все оборжет с наслаждением, тем ярче будет рядом с ним Ромео сиять чистотой аки юный белый голубь. (В мультфильме контраст примерно такой, и насколько Персей светел и нежен, настолько Гермес - великолепный мефистофелеобразный

персонаж). Однако, рассматривая вместе две противоположности, рано или поздно приходишь к мысли, что чем-то они схожи...не знаю, как вам, а мне напарываться на это предсказуемое сходство уже надоело, и все же предстоит это сделать сейчас.

По-моему, - не факт, так версия, - линия соприкосновения между Ромео и Меркуцио в том, что они оба - возрожденческие поэты. Обожатель и обожатель. С чего я взяла, что они поэты, если в пьесе, где персонажи время от времени говорят стихами, думая, что говорят прозой, поэта можно установить только, если он недвусмысленно назван? И почему они о б а поэты, если такой несомненный авторитет в этой области, как А.С. Пушкин увидел в Меркуцио только «представителя итальянцев», т.е. выразителя особенностей итальянского национального характера и носителя легендарной итальянской разговорчивости?

Наверное, в этих кружках аристократической молодежи не пробует себя в поэзии разве что ленивый или слишком робкий, или недостаточно наглый. Важно, у кого есть к тому основания.

Что Ромео не только читает, но и пишет стихи, в пьесе сказано несколько раз. В начале второго акта Меркуцио вызывает его из-за капuletтийского забора:

«Причудник! Появись хоть в виде вздоха!
Одну лишь рифму - и с меня довольно». (С), перевод
Т.Л.Щепкиной-Куперник).

Я искала и не нашла (пока) тот русский перевод, где передано, что в оригинале здесь - негладкая рифма:

‘Appear thou in the likeness of a SIGH:
Speak but one rime and I am satisFIED’ (C). [3]

Затем в четвертой сцене второго акта следует один любопытный пассаж о Ромео из меркуциевых уст:

‘Now is he for the numbers that Petrarch flowed in: Laura to his lady was but a kitchen-wench; marry, she had a better love to be-rime her; Dido a dowdy; Cleopatra a gipsy; Helen and Hero hildings and harlots; Thisbe, a grey eye or so, but not to the purpose’.

«Теперь у него в голове только стихи, вроде тех, какие сочинял Петрарка. По сравнению с его возлюбленной Лаура - судомойка (правду сказать, ее любовник лучше ее воспевал), Дидона - неряха, Клеопатра - цыганка, Елена и Геро - негодные развратницы, а Фисба, хоть у нее и были хорошенькие глазки, все же не выдерживает с нею сравнения». (С), перевод Т.Л. Щепкиной-Куперник. А если переводить numbers как «размеры, в которые укладывался Петрарка» - становится виден намек на тех английских поэтов, которые подражали Петрарке - возможно, не всегда удачно).

Отсюда мы узнаем, что Ромео пишет стихи, что Меркуцио их читает, что этот бесстыжий скабрезник не только читал Петрарку, но и оценил, а также судит о стихотворных размерах и способен перечислить легендарных литературных красавиц. На основе чего мы вправе сделать несколько неожиданное предположение, что нарочито пренебрежительный к любви друг Ромео разбирается в лирической поэзии.

(Мне странно, что среди этих женских литературных имен нет одного имени - Беатриче. Действие пьесы Шекспира происходит не в XIV веке, а в XVI, и ориентирована пьеса, разумеется, на английскую аудиторию. В XVI веке уже существует целая школа «петраркистов», в том числе и в английской поэзии, так что современникам совершенно понятно, куда Уильям

Джонович метит, даром что сам не остался вовсе неподвластен тому же сладостному влиянию. Итальянцу же того времени стыдно Петрарку не знать, независимо от того, лежит у него душа к поэзии или нет. А вот если бы дело было, «как в жизни» в 1302 или 1303 году, тогда ни Ромео, ни Меркуцио знать не знали бы, что будет такой поэт Франческо Петрарка (род. в 1304 г.). Зато Данте они должны были бы знать, учитывая, что это Верона, не только по стихам, но и в лицо - и особенно, надо полагать, родственник князя).

Между прочим, приведенный выше пассаж заметно перекликается с теми сонетами, в которых Уильям Джонович английский, наш и всехний, критикует своих собратьев-поэтов за неумеренные восхваления возлюбленных в стихах, что, по его мнению, грешит как против истинности вкуса, так и против искренности чувства:

«Не соревнуюсь я с творцами од,
Которые раскрашенным богиням
В подарок преподносят небосвод
Со всей землей и океаном синим.
(...)

В любви и в слове - правда мой закон,
И я пишу, что милая прекрасна,
Как все, кто смертной матерью рожден,
А не как солнце или месяц ясный.

Я не хочу хвалить любовь мою, -
Я никому ее не продаю!»

(сонет 21, перевод С.Маршака)

Или знаменитейший 130-й сонет «Глаза моей любовницы ничуть не похожи на солнце...»

«И все ж она уступит тем едва ли,
Кого в сравненьях пышных оболгали»

(Я очень люблю этот сонет и думаю, что его лирический герой все-таки предан поэзии немножко больше, чем своей героине - ибо его заботит точность поэтического выражения больше, чем то, что она может его неправильно понять).

Таким образом, если играть в игру «какой шекспировский персонаж какой сонет своего автора написал», то в сонетах можно услышать и «голос Ромео», и «голос Меркуцио». Я думаю, если поэт - герой, который пытался когда-то подражать Петрарке и, встретив любовь своей жизни, первым делом выдал экспромтом сонет: «Ее сиянье факелы затмило» и т.д., то также может быть поэтом герой, который в упоенье рассказывает сказку, так, как будто видит ее героиню пред собой, и так, что его далеко не сразу прерывают, и который при виде смешной няньки выдает экспромтом уличный стишок (очень обидный).

Сюда можно добавить, что Меркуцио с очевидностью «думает ушами» и мыслит литературными образами. Знаменитое сравнение Тибальта с кошачьим царем (prince of cats, а затем king of cats, в общем-то в английском языке это синонимы, обозначение монарха) - это отсылка, как полагают, к «Роману о Лисе», где котка зовут Тибер, а еще, может быть, и к английскому народному анекдоту «Кошачий король»: могильщик долго и с ужасом рассказывает дома, что видел похоронную процессию девяти котов, которые торжественно несли гроб с золотой короной и (я пересказываю приблизительно) велели ему передать какому-то Тому, что умер старый Тим. Заканчивается тем, что его собственный домашний кот Том выпрыгивает в окно, счастливо восклицая (человечьим голосом) что-то вроде: «Ура! Значит, старый Тим умер, и теперь я - кошачий король!» (Реконструированная по

нескольким источникам, сказка про кошачьего короля была издана в XIX в., и я не знаю, можно ли утверждать, что она существовала уже в шекспировское время. Народ в англоязычном Интернете такими глубокомысленными пустяками не заморачивается и предпочитает считать, что «cats» это удобное сокращение от «Carpulets»). Кстати, одна из самых гаденьких меркуциевых шуточек - та, которой он встречает Кормилицу - отзывается одной из новелл «Декамерона» (ну да, я читала... не бить меня по голове).

Ромео - это лирический поэт, а Меркуцио похож на поэта-сатирика, высмеивающего штампы тогдашней лирической поэзии, экспериментирующего с языком и интересующегося народным творчеством. Здесь я вижу еще одно отличие между ними. Ромео не видит разницы между жизнью и литературой - ему нужна на самом деле любовь как в стихах Петрарки, нужна Донна - свет в окошке, которой он будет служить и через любовь к которой он познает, что есть на свете прекрасного и обретет смысл жизни. Для меня совершенно очевидно, что его любовь уже к Розалине, даже накликаемая, преувеличенная им самим, - это не игра, не условное поэтическое «поклонение», а то бы он так из-за нее не страдал. Ему нужно, чтобы вымысел материализовался. Меркуцио, напротив, знает разницу между жизнью и фантазией и любит вымысел именно за то, что он вымысел. Поэтому он сообщает, что Ромео страдает от любви из-за того, что начитался Петрарки (и он прав: в одном из первых монологов влюбленного в Розалину Ромео заметны следы петрарковских размышлений о противоречивой природе любви), и поэтому его монолог о сновидениях заканчивается именно так - развенчанием пленительной иллюзии. «True, I talk of dreams...» И однако с ними обоими произойдет то, что литература определит их судьбы: Ромео встретил прекрасную возлюбленную и в конце концов будет оплакивать ее преждевременную смерть, как оплакивали своих Донн и Данте, и Петрарка, а

Меркуцио вступит в единоборство с Тибальтом подобно тому, как лис вынужден бороться с котом и с другими животными в «Романе о Лисе». Но в обоих случаях развязки будут отличаться от литературных образцов: Ромео не захочет жить в тоске и сочинять сонеты и канцоны в честь умершей, как он думает, Джульетты, и наложит на себя руки. А Меркуцио «кот» - Тибальт оцарапает насмерть, и произойдет это вследствие нечестного удара «кота» в открытом бою (в народных сказках лис побеждал других зверей с помощью хитрости, а когда приходилось выйти на поединок с волком, именно лис пускал в ход подлый удар).

Возвращаясь к вопросу, почему с точки зрения Пушкина Меркуцио «изысканный». Из того, что я нарыла: именно потому, что так непринужденно фокусничает языком (и с языком), и даже потому, что подчас в выражениях не стесняется. Тут нужно просто знать, что слово «изысканный» здесь имеет не совсем то значение, какое ему на автомате придают в наше время: «утонченный», «изящный». Скорее оно значит здесь «такой, каких поискать» (в словаре Даля «изыскивать, изыскать» значит: «старательно искать и находить; избирать, улучать; розыскивать, доходить до чего опытом и соображением»(С)). Александр Сергеевич Пушкин считал простонародные выражения иногда необходимыми, признаком хорошего вкуса и отсутствия жеманства. Как я понимаю, Меркуцио выходит у него «изысканный» именно потому, что не следует модной в своем кругу тенденции стремиться к возможно большему речевому изяществу: будучи благородного происхождения, он не избегает простонародной речи и не боится показаться грубым, если именно эти слова точно выражают его мысль.

Несколько пушкинских цитат, относительно подходящих в подтверждение (в общем-то известных, но напомнить их здесь будет не лишним):

«Альфieri изучал итальянский язык на флорентинском базаре: не худо нам иногда прислушиваться к московским просвирям. Они говорят удивительно чистым и правильным языком».

Витторио Альфиери (1749-1803) - итальянский поэт и драматург.

«Стихотворения, коих цель горячить воображение любострастными описаниями, унижают поэзию, превращая ее божественный нектар в воспалительный состав (...) Но шутка, вдохновенная сердечной веселостью и минутной игрою воображения, может показаться безнравственною только тем, которые о нравственности имеют детское или темное понятие, смешивая ее с нравоучением, и видят в литературе одно педагогическое занятие».

«Тонкость не доказывает еще ума. Глупцы и даже сумасшедшие бывают удивительно тонки. Прибавить можно, что тонкость редко соединяется с гением, обыкновенно простодушным, и с великим характером, всегда откровенным» (С).

При всем уважении к Пушкину Александру Сергеевичу, одевать себе его голову и из любви к нему во всем с ним соглашаться необязательно. Может быть, поэтому, в пастернаковском переводе «Ромео и Джульетты» появились слова Ромео, обращенные к Меркуцио, которых нет в оригинале: «Зато ты - сама естественность. Ты воображаешь, что от натянутости тебя спасает твоя распушенность?»

Любопытно также сопоставить с этим известное замечание Льва Толстого об однообразии и неестественности языка шекспировских персонажей, наполненного «несмешными шутками и незабавными каламбурами», о том, что их автор неискренен и «балуется словами». «Влюбленные, готовящиеся к смерти, сражающиеся, умирающие говорят чрезвычайно много и неожиданно о совершенно не идущих к делу предметах,

руководясь больше созвучиями, калабурами, чем мыслями». Там, где Пушкин восхищался «жизненной непринужденностью» языка персонажей, Толстой увидел одну лишь словесную игру. Что восхищает своей естественностью Пушкина, то отвращает неестественностью Толстого.

А по-моему, спор этот со стороны даже умилителен тем, что закономерен и нерешаем. Обыкновенно, по моему наблюдению, естественность предпочитают, потому что видят в ней свободу. Но при этом не могут договориться, как далеко естественность простирается. Может быть, здесь коварно сказывается склонность пределы своего жизненного опыта и воображения принимать за пределы возможного.

В отношениях Ромео и Меркуцио есть один занятный штрих, по-моему, достойный особого внимания. Если смотреть внимательно, не заметить его нельзя. Меркуцио поучает Ромео, высмеивает его, но вместе с тем признает над собой его превосходство. Только высказывает он это в форме шутки - ты еще более сумасшедший, чем я: «Thou hast more of the wild-goose in one of thy wits than, I am sure, I have in my whole five» - «У тебя в каждом из твоих пяти чувств больше дичи, чем у меня во всех зараз» (С, перевод Т.Л.Щепкиной-Куперник).

Примерно так же, хотя и не совсем так, Пушкин подшучивает над наивностью Ленского и его влюбленностью в Ольгу затем, чтобы тотчас же показать, что на самом деле он Ленского любит и любит в нем свою уходящую юность.

«Он был любим...по крайней мере
Так думал он, и был счастлив.
Стократ блажен, кто предан вере,
Кто, хладный ум угомонив,
Покоится в сердечной неге,

Как пьяный путник на ночлеге,
Или, нежней, как мотылек,
В весенний впившийся цветок;
Но жалок тот, кто все предвидит,
Чья не кружится голова,
Кто все движенья, все слова
В их переводе ненавидит,
Чье сердце опыт остудил
И забываться запретил!»

(Вот интересно: все привыкли, и я в том числе, к очень вредному и шумному Меркуцио, демонстрирующему «итальянский темперамент». А ведь он, наверное, может каламбурить и шутить с Ромео и Бенволио с интонацией несколько усталого человека, подобно тому, как Онегин разговаривает с Ленским. Это если акцентировать внимание на том, что Меркуцио - придворный и родственник князя).

Разгадка, я думаю, в том, что Меркуцио показан как личность несколько больше, чем Ромео, влюбленный в Розалину, но меньше, чем Ромео, влюбленный в Джульетту. Особенно это видно в четвертой сцене второго акта, когда мальчики «играют в испорченный телефон», и выпады Меркуцио против уже оставившей Ромео любви к Розалине невольно воспринимаются зрителем как выпады против настоящей любви к Джульетте. Вместо звона слышен скрип. Словесный поединок с Ромео Меркуцио с треском проигрывает.

Характер Ромео развивается. Характер Меркуцио - нет, нам только показывают его с разных сторон и как бы в разном освещении: ярком-тусклом-ярком. Это похоже на наблюдение с планеты ее спутника.

Пускай Ромео незаметно для себя самого занимал у Петрарки - встретив настоящую любовь, он заговорит с большей самостоятельностью. Я себе это объясняю так: он должен любить не как подражатель Петрарки, т.е.

придумывать «идеальную» любовь, чтобы писать стихи, а как сам Петрарка, т.е. слова верные потому, что чувства - настоящие. Ромео проживет жизнь за пять суток: и повзрослеет, и состарится. Это, по-видимому, тот случай, когда любовь и страдание «детей обращают в мужей». С Меркуцио происходит наоборот. Меркуцио в четвертой сцене первого акта при Ромео, страдающем розалиноманией, - дающий советы «старший товарищ». Меркуцио в последующих сценах, после того, как в жизнь героя вошла Джульетта - просто хулиганистый мальчишка, нападающий и на любовь, и на женщину (Розалину, потом Кормилицу), и довольно злой. Кстати, жестокая фраза «А эта дурацкая любовь похожа на шута, который бежит взад и вперед, не зная, куда ему сунуть свою погремешку» (акт II, сцена 4), а также образ любви как болота, из которого Ромео нужно вытянуть, как увязшую лошадь (акт I, сцена 4) не очень вяжутся с как бы случайно оброненным замечанием, что любовь - «вещь нежная» (акт I, сцена 4) - откуда он знает? читал? Или в школе рассказывали? :)

Здесь я позволю себе философски позанудствовать. Смех и способность к иронии - вещи исключительно хорошие и привлекательные, говорящие об известной силе характера, и все же на одной только иронии далеко не уедешь. Если способность к иронии есть признак некоторой житейской мудрости (возвожу глаза к потолку и ищу на нем пятна), то вряд ли мудрость исчерпывается иронией. В самом деле, ирония подходит, чтобы разоблачить фальш, усилить патетику, но всегда ли ироничный человек способен распознать истину? Когда человек над чем-нибудь иронизирует, это потому, что он это понял, или делает вид? Ну хорошо, это он высмеивает, но что он может предложить взамен? (У Меркуцио есть, что предложить - народную сказку взамен литературного эпигонства - но похоже, ни он сам, ни его дружки не придают этому значения: «Ты говоришь ни о чем»).

Знаете, что... я на самом деле не знаю, кто из двух дружков-поэтов более «сильная личность». Что и при каких обстоятельствах является проявлением большей силы личности: позволять себе страдать, например, от любви или заковать сердце в броню и от страдания защищаться шуточками? Жить с открытым лицом или в маске? На основании текста данной пьесы я однозначный ответ для себя дать не могу: по моему мнению, финалы обеих ролей уравнивают между собой и шутника, и влюбленного.

Комик, который оканчивает трагически, - узнаваемая тема в творчестве великого Уилла (сэр Джон Фальстаф и его фальстафовцы, очень бедный Йорик, да и Полоний, Хармиана, прислужница и подруга Клеопатры). Это очень грустно, но в этом сложно не признать логики. Чем крепче броня, тем сильнее будет удар, ее разбивающий. Смех должен прекратиться, чтобы не перерасти в надоедливый шум. Ирония должна прерываться, чтобы не вызвать путаницы, когда на черное по привычке говорят, что оно белое, и наоборот. Соль необходимо класть в кушанье, и Ромео и Джульетта выглядели бы немного по-другому, не оттеняй их Меркуцио и нянька. Но можно ли жить одной солью? Какая-нибудь перемена должна быть - развитие или гибель. А в «пространстве» «данных трагедий» эта перемена оказывается трагической (всегда оно вовсе не обязательно должно быть так, понятно дело).

Сергей Иванов - «Кузнечик» в фильме Леонида Быкова «В бой идут одни «старики», 1973 г.



Тоже, можно сказать, «Меркуцио» при Ромео и Маше. Не погиб, но совершил подвиг, чем изменил к себе отношение командования.

В общем, the humourous man shall end his part in rease, как говорил один грустный принц.

Я все-таки надеюсь, что он не совсем умер. Что его Queen Mab прихватизировала и перетянула на свою сторону реальности. Взяла его в свою свиту каким-нибудь предводителем отряда сатиров или даже фаворитом сделала. И отныне они проказничают совместно.

She is the fairies' midwife, and she comes...

Смотрю я в длиннющий список произведений, литературных и нелитературных, по которым скачет

королева Маб после «Ромео и Джульетты», читаю в чужих комментариях к этому популярнейшему монологу про неосуществимые желанья, подверженность дурману в разных, безопасных и опасных, формах и скрытые особенности сексуальных пристрастий, и у меня ощутимо портится настроение. Я вам лучше расскажу, как я это понимаю, и на этом закончу продолжительное меркусничанье.

Кажется, это было первое шекспировское произведение, которое дошло до моего сознания, когда я лет в шесть попробовала читать пьесу. Не помню, дочитала ли я ее тогда всю подряд или прочла начало, а потом финал. Знакомство главных героев и словесная игра про согрешившего пилигрима и поцелуи тогда воспринимались мною посложнее, а вот «королева Маб» – свободно: это же что-то сразу узнаваемое, сказка! За такие вещи полагается быть благодарной. Но я приняла очередную сказку как мне положенную дань: обжора была сказками и сказками про фей перекормлена. Я прочла и забыла о ней. Чтобы через некоторое время, услышав, как по телевизору читают этот монолог, радостно заорать: «Я это знаю!»

Для меня монолог про королеву Маб так и остался скорее волшебной сказкой, чем сатирой на современные автору нравы или чем другим. Может быть, и очарование его состоит в том, что всяк видит здесь, что ему ближе, а целое так скроено, что от этого не разваливается. Признак многосторонней личности – как автора, который сочинил, так и персонажа, для которого сочинил: чтобы увлечься сказкой, нужно ценить фантазию, а чтобы сочинять сатиру – иметь чувство реальности. Идея проста как три апельсина: сны есть производное от повседневности, чем люди живут, о чем они думают, то им и снится. Персонаж, который ее высказывает, эта мысль характеризует как скорее «материалиста», или, во всяком случае, человека, дающего бой суевериям. По сюжету пьесы оказывается, что идея эта

ложная: Ромео приходят вещие сны, предвещающие дурное, и они сбываются, даже если он пытается интерпретировать сон к лучшему. (А шуточки Меркуцио приобретают другое звучание, если уцепиться за реплику, что он тоже видел сон (акт I, сцена 4), но не хочет ему верить, и представить себе, что он предчувствует, что с ним будет, неизвестно почему и уже совсем скоро, и гонит эту мысль, и шутит напоследок). Но высказана простая идея в оригинальной, впечатляющей и не совсем простой форме.

Меркуцио, как всем известно, нашу сестру не любит и препротивно забирает. Было время неумудренной юности и неосознанной глупости, когда во мне эти нападки будили дамский захватнический инстинкт: «Ах ты, бессовестный зараза, жаль, убили тебя, а то бы я посмотрела, если бы такой, как ты, вдруг втюрился под завязку, – вот как ты тогда зашутить...» В точности по писаному: «Чем меньше женщину мы любим, тем легче нравимся мы ей» (С).

Но про раскаявшегося женоненавистника – это шагом марш читать, например, «Много шуму из ничего», а про обращенного Дон Жуана – например, «Каменный гость» или «Евгения Онегина». А здесь Шекспир по-другому сделал. Меркуцио живых женщин не щадит, но про одну говорит с упоением – вымышленную. Он говорит о вымышленной, как о настоящей. Живописует ее проделки с восхищением, чтобы вдруг одним ударом перечеркнуть им же созданную картину, напомнив, что все это вымысел. Жест беспощадный, но великолепный по своему контрасту с длинным увлеченным рассказом, в котором, теснясь в строку за строкой, видение сменяло видение. А также изобретенный автором удачный способ показать важную черту характера персонажа: внезапную переменчивость, как считается, свойственную тем, кому покровительствует Меркурий.

Королева Маб – это тоже женский образ пьесы, и, если можно так сказать, альтернативный,

«антипетрарковский» образ. Он основан не на сложившейся уже литературной традиции, а на мифе ирландского происхождения (и потому в исполнении «представителя итальянцев» XVI в. звучащем экзотически. Либо персонаж-итальянец блещет эрудицией, либо автор-англичанин не церемонится с маской итальянца). Лаура – воплощение светлой красоты и величавой добродетели. В том же духе Ромео превозносит закадровую Розалину, прекрасную и неприступную, принципиально целомудренную: “She is too fair, too wise, wisely too fair...”, однако этот основанный на заимствованиях портрет у него расплывается, видимо, потому, что поклонник привычно и чистосердечно преувеличивает достоинства оригинала. Сменившая Розалину Джульетта, прекрасная не только внешней, но и внутренней красотой, также представляется ему как источник удивительного света, слишком щедрое благословение миру, святыня. (Сравним это со словами Петрарки о Лауре:

Она прекрасней всех – Природы честь,
Моя отрада; только очень жаль,
Что мир на миг и поздно посетила.

(Перевод Е. Солоновича)).

В противоположность им королева Маб – это образ из ночи. Мы можем делать выводы о ее характере: она сумасбродка, не всегда безобидная шутница, выдумщица множества проказ над спящими. Она не кажется, а есть представительница другого мира, но не мира ангельского – скорее уж демонского, ведь она ночная фея, быть может, она, прошу прощения, ведьма. Тогда уж – веселая ведьмочка, от этого не менее очаровательная. Нам дают почувствовать ее движение – легкое, стремительное, быстрое, и размах ее скачков меняется в течение монолога:

сначала она едет плавно, потом словно бы задерживается над каждым спящим, и ближе к концу мелькает с метеоритной скоростью – а в самом конце ее словно бы скрывает ветер, явившийся ей на смену, ветер, ею же поднятый... Но как она выглядит, красивая ли она – неизвестно, мы только знаем, что она очень маленькая. Воображайте, мол, что хотите. Вместо набора «глаза-волосы-губы-кожа-плечи-груды-руки-ножки-стан» нам словно в насмешку предлагают подробнейшее описание составляющих ее крошечного экипажа...

Что такое «красиво»? Вы подумайте: лапки паука, крылья саранчи (или кузнечика), еще и червячок из-под ногтя... Представьте себе их – это же гадость! А он так это говорит, что завораживает, едва ли не укачивает от удовольствия:

«В колесах – спицы из паучьих лапок,
Каретный верх – из крыльев саранчи,
Ремни гужей – из ниток паутины,
И хомуты – из капелек росы.
На кость сверчка накручен хлыст из пены.
Комар на козлах – ростом с червячка,
Из тех, которые от сонной лени
Заводятся в ногтях у мастериц.
Ее возок – пустой лесной орешек...»

(Перевод Б.Л. Пастернака)

Да, это не драгоценности земли и моря, не кораллы и не дамасские розы. Но, чтобы подразнить драгоценные камни, составляющие на прославленных женских портретах знакомые наборы украшений, пусть болотный огонек вспыхнет поярче и померцает настоящая искорка на холодной ладони у шекспировского чудного кавалера.

...А почему именно королева Маб? Поздравьте меня с открытием очередной форточки: потому что в греческой мифологии вызывание снов входило еще и в компетенцию Гермеса. В гомеровском гимне «К Гермесу» о нем сказано:

...Хитрый пролаз, быкокрад, сновидений вожатай,
разбойник...(С)

(Перевод В.В. Вересаева)

Получается, что повелительница сновидений королева Маб – это как бы «женский эквивалент» Меркуцио. Другая часть той же личности. Или, если угодно, его пара, что-то вроде «его Джульетты», только существующая в другом измерении. Рядом с ним, но в то же время – за стеной. С нашей стороны преграда между ними не так уж заметна, потому что они оба – литературные персонажи.

Можно такое представить себе: некрасивый, наверное, болезненный юноша, с аховским вредным характером, не желает показывать другим, что и ему может быть плохо, и потому всегда смеется. Он вредничает над чужими любовными переживаниями как над нелепыми причудами, а сам для себя нашел выход еще причудливее, – придумал себе возлюбленную. Она – персонаж из сказки, призрак, но во всем соответствующий ему, и больше, чем могла бы живая – потому что она ведь всецело зависит от его воображения. Она никогда не разочарует его.

В этом есть что-то очень трогательное и привлекательное. И печальное тоже. Потому что ведь в одном мире с ним нет такого образа во плоти. Его пара в реальности придет в виде смешной няньки, и ее он обидит.

Вымышленная возлюбленная еще и тем хороша, что не отберет его свободу и не будет его мучить, как живая Розалина мучает Ромео, потому что у него есть против этого средство: сразу

разбить волшебное зеркало. Ведь он помнит, что она – тень, сон. Дитя праздного ума и порождение бесцельной фантазии...

Мне вспоминается одна песня Александра Дольского, где измученный тяжелой жизнью художник рассуждает, что мог бы заменить себя автопортретом, и в этом были бы свои преимущества: «А когда затоскую – женщину нарисую. Правда, это нелегкий труд, Но зато: надоест – сотру» (С).

Поэтому, с моей точки зрения, монолог о королеве Маб может читаться как объяснение в любви вымыслу. Который тем и прекрасен, что придуман.

Но на меня также стихи эти производят впечатление, вовсе противоположное выводу, который их завершает. Достаточно прикосновения колесика такого крошечного, что невидимого, чтобы обыденное превращалось в чудесное. А ведь сочиненный призрак – сущность наглая и непредсказуемая: он может растаять, а может нечаянно и перерасти, и пережить тот предмет или ту прихоть, которые были «в другой» реальности и подтолкнули его счастливое рождение. И неизвестно как, когда, и в каком образе он вновь сумеет воплотиться, соединяя вызывающе смелым броском времена и страны, напоминая и возрождая чей-то далекий замысел... Неожиданно и властно подтверждая жизненность однажды придуманной сказки, без оглядки, увы, на финал и последствия... Утверждая относительность разграничения вымысла и реальности...

Изобрести бы средство управления им, чтобы защищать всех милых сердцу чудаков: и незлобных выдумщиков, и остроумных шутников, и самозабвенных влюбленных... Может быть, это средство как раз в том, чтобы показать, как они уязвимы? В ясную погоду звездное небо горит каждую ночь, и звезды идут по нему своим порядком, но сколько взглядов притягивает к себе звезда, которая падает...

Маленькая королева Маб будет жить и после того, как уйдет ее рыцарь. Она появится в очень многих произведениях разных авторов, в том числе – в части первой хроники «Генрих IV», не названная по имени. Король-отец будет сожалеть, что фея,

подменяющая новорожденных, не обменяла в колыбелях двух Гарри: признанного первого рыцаря королевства и непутевого по общему мнению королевского сынка. Маленькая своенравная фея мелькнет в зачине истории о «быть больше, чем казаться» и о том, какой неподозреваемой важностью может обладать большой смешной пустяк.

Меркуцио в виде танцовщика ГАБТ, Заслуженного артиста РСФСР С.Г. Корня (24.8. (6.9).1907 - 6.6.1969) в балете С.С. Прокофьева «Ромео и Джульетта»



[3] Наверное, эта рифма передана в каком-нибудь из более новых переводов, которых я на момент написания просто не знала.

1 января 2009 – 12 апреля 2009

Три персонажа «Бориса Годунова» и шекспировские хроники

Большое спасибо и пожелания всего лучшего _vz_ и
zenzinich.

Опус сей с наилучшими пожеланиями посвящается
человеку, которому я давно обещала его написать, —
holloweenjack.

Чем хорош дневник – это возможностью свободно смешивать другие жанры. Нет, я не собираюсь выдавать свои фантазии или недоказанные утверждения за истину, но произвести свое ненаучное сравнение трагедии Пушкина «Борис Годунов» с произведениями Шекспира хочу, пользуясь преимуществами дневника: просто увидеть сходство там, где оно мне покажется, и разницу там, где я ее замечу, выражая не более чем свое мнение. Авторитетные научные источники тоже буду привлекать, дабы вольная мысль не летала без страховки.

Историческим событиям в Московском царстве, послужившим основой для пушкинской трагедии, Шекспир приходился современником и, видимо, что-то о них знал. Считается, что все его пьесы-«хроники» о «смутных временах» в Англии, кроме «Генриха VIII», написаны в период 1590–1599 гг., то есть во время царствования Федора Иоанновича (1584–1598) и Бориса Годунова (1598–1605) еще до появления Лжедмитрия I (1603), что знаменовало начало Смуты на Москве. Пьеса «Ричард III», датируемая примерно 1592–1593 гг., возможно, создавалась вскорости после того, как при темных обстоятельствах скончался царский брат в Угличе (1591). Ввиду особых отношений елизаветинской Англии с Московским царством в шекспировских пьесах «российских приветов» порядочно,

и в частности, в хронике «Генрих V» (1599) имеется упоминание об англичанах, которые бросаются в пасть русскому медведю (акт III, сцена 7).

Драматическое произведение трудно определимого жанра «Борис Годунов» (буду все-таки называть его трагедией) писал раб Божий Александр Сергеев Пушкин, как сам он выразился, «в лето 7333 в городище Ворониче» (С), или же от Рождества Христова в 1825 году в селе Михайловском, и окончил его 7 ноября 1825 г., то есть за 37 дней до событий на Сенатской площади Петербурга. Был он при этом крайне воодушевлен знакомством с писаниями упомянутого раба Божия Вильгельма, которого называл, как передают, «гениальный мужичок» (С), а о своем впечатлении от его сочинений говорил так: «У меня кружится голова после чтения Шекспира. Я как будто смотрю в бездну». Может быть интересно, что Пушкин во время работы над «Борисом Годуновым» и Шекспир во время работы над самой ранней из частей «Генриха VI» были примерно ровесниками – по 26 лет.

Уже первая пьеса, поставленная в 1592 году и ныне уважаемая как старт забега, – эта самая одна из частей «Генриха VI» – получила признание публики, принесла Шекспиру известность и язвительно-напуганный отзыв писателя Роберта Грина: «Это человек с сердцем тигра в обличье актера, и он думает, что так же способен греметь белыми стихами, как лучший из вас, тогда как он всего-навсего мастер на все руки, возомнивший себя единственным потрясателем сцены в стране» (С, перевод А. Аникста). Пьеса «Борис Годунов», ныне признаваемая одним из главных «зеркал» в художественной литературе, куда смотрится русская история, поначалу была очень несчастлива. Анонимный назначенный рецензент ее изругал, император посоветовал переделать в повесть или роман наподобие Вальтер Скотта (которого очень любил автор этой пьесы), друзья, знакомые, крупные критики

разных направлений сочли, что она «на театр не идет» (Катенин), и мнение это держалось десятилетиями. Напечатана пьеса была в 1830 году, и сам автор писал, что решается выдать ее в свет «с отвращением»; дозволена цензурой к постановке в 1866 году и ставится не слишком часто.

Так как сам Пушкин назвал творчество Шекспира среди источников замысла при работе над «Годуновым», наряду с «Историей...» Карамзина и русскими летописями, – «Шекспиру подражал я в его вольном и широком изображении характеров, в необыкновенном составлении типовъ и простоте...» – сопоставление «Бориса Годунова» с шекспировскими текстами является предметом многих серьезных исследований, где сравнение идет и с «хрониками», то есть пьесами об истории Англии, и с трагедиями. Помимо родства, указанного самим автором, к следам влияния Шекспира в «Годунове» относят стихотворный размер – пятистопный белый ямб с рифмованными вставками, – чередование стихов и прозы, а также ряд эпизодов трагедии, текстуально перекликающихся более-мене заметно с некоторыми эпизодами шекспировских пьес.

Мое сравнение – совсем не для науки, а только для тренировки внимания и рассуждения, но я постараюсь учесть два момента:

1. Оказалось, что сравнение «Бориса Годунова» с шекспировскими пьесами-«хрониками» – это при кажущейся простоте предприятие коварное, так как прежде всего нужно определиться, что именно ты собираешься сравнить: литературные произведения или отраженные в них исторические события? Поскольку тема в общем одна и та же – «смутное время», преемственность и ответственность власти – то и дело спохватываешься на том, что от признаков влияния одного текста на другой переходишь к историческим аналогиям. Это, конечно же, не

менее интересно, но попадаешь в положение Алисы в Зазеркалье, которая хотела подняться на холм, а возвращалась к дому. Пушкин в письме к Бенкендорфу по поводу «Годунова» писал: «Все смуты похожи одна на другую», – но историков, к своему делу внимательных, этим заявлением не успокоишь: они-то знают хорошо, что если все смуты между собой похожи, то чем-то и отличаются, что и делает возможным историческое изучение смут. Если же именно историю сравнивать, то тут раздолье порассуждать о том, сколько можно найти в судьбах Англии и России параллельных фрагментов. Например, насколько похож Генрих VIII на Ивана Грозного, венчавшегося на царство за две недели до его смерти, или о том, что странным образом последние слова умирающего принца Уэльского Генриха-Фредерика, не ставшего Генрихом IX, напоминают последние слова императора Петра II: «А где моя любимая сестра?» — «Запрягайте сани, хочу ехать к сестре!», да мало ли о чем еще ... Любители символов и знаков могут также отметить, что святой покровитель у Англии и у города Москвы один – Георгий Победоносец, в день которого, как известно, умер в родном Стратфорде-на-Эйвоне отошедший от театра драматург Шекспир. Гений витает между странами, а я пытаюсь ловить его за хвост...И вас тоже приглашаю: подобных соответствий вы найдете куда больше моего. А полную неразбериху в отношении между историей одной страны и художественными текстами великого поэта другой внесла мадам де Сталь своими знаменитыми словами:

«Один умный человек сказал о России, что она похожа на пьесу Шекспира, в которой величественно все, что не составляет явную ошибку, и все, что не величественно, — ошибка. Ничего не может быть вернее этого замечания» (M-me de Stael. Dix annees d'exil. Ed. nouvelle. Paris, 1904, p. 300).

Я буду сравнивать только пьесы, но, так как их сюжеты и персонажи обязаны своим появлением на свет историческим событиям и лицам, иногда буду сворачивать и к последним, благо свобода дневника позволяет.

2. Хотя «Борис Годунов» перекликается очень со многими шекспировскими произведениями, и с «хрониками», и с трагедиями, мне кажется, прежде всего нужно учесть, что он более лаконичен и мотивы, общие с шекспировскими пьесами, выражены в нем более сжато.

Например, если мы отставляем «Короля Иоанна» и «Генриха VIII», шекспировские хроники образуют два цикла: о Войне Роз и событиях, приведших к воцарению Тюдоров, и о свержении Ричарда II и событиях, приведших к триумфу Англии в Столетней войне, сменившемся поражениями. А вместе эти два цикла во времени образуют круг. Подобным образом внутри пушкинского «Бориса Годунова» можно увидеть два цикла – ведь трагедия посвящена, как известно, истории двух самозванцев, Годунова и Отрепьева. Вот эти два персонажа и будут меня интересовать, а также еще одно лицо духовное и весьма телесное. С него и начну.

Current Music: М.Мусоргский — «Корчма на литовской границе»

1. Отец Варлаам и сэр Джон Фальстаф

Любил Александр Сергеевич объемный и жизненный образ сэра Джона – и создал нечто вроде его российского аналога. Сходство между этими двумя персонажами не секрет: например, Ю.Д. Левин отмечал, что Пушкин, работая над «Борисом Годуновым», «создавал подлинно рус. трагедию, действующие лица к-рой не имеют прямых соответствий у Ш. (единственное исключение Варлаам, несколько сходный с Фальстафом)», Левин Ю.Д. Шекспир

// Пушкин: Исследования и материалы / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — СПб.: Наука, 2004. Т. XVIII/XIX: Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии». — С. 376—383). Почему-то до меня это сходство дошло, когда я в очередной раз слушала, как оперный Варлаам поет «Как во городе было во Казани».

Но сэр Джон Фальстаф — это три пьесы, можно сказать, три с половиной, потому что в «Генрихе V» он присутствует «за сценой». Отец Варлаам — это одна картина «Корчма на литовской границе», но, тем не менее, в этой краткой и запоминающейся роли можно заметить почти все основные черты, по коим познается сэр Джон. Поэтому, наверное, можно сказать, что Варлаам — это «скорый» Фальстаф.

Для начала отметим некоторое портретное и возрастное сходство между ними: по словам Григория, Варлаам выглядит на возраст лет «за 50. А росту он среднего, лоб имеет плешивый, бороду седую, брюхо толстое...» Фальстаф по собственному описанию, «видный, осанистый мужчина...несколько полный. У него веселый вид, приятные глаза и очень благородные движения. Дать ему можно лет пятьдесят или около шестидесяти» (перевод Б. Пастернака здесь и ниже).

Помимо возраста и комплекции, отец Варлаам напоминает сэра Джона тем, что — он говорит складно — очень складно и на те же темы;

— он «неправильный» монах, такой же, как сэр Джон — «неправильный рыцарь». Варлаам равнодушен к вопросам религии («как утекли из монастыря, так ни о чем уж не думаем»), сэр Джон — к вопросам чести («Честь — это род надгробной надписи. Вот мое ученье»);

— он — любитель пожить в свое удовольствие, повинуюсь природе, и являет собою тот же контраст с Отрепьевым,

что и Фальстаф с принцем Гарри, а также с Хотспером: контраст беспечности с целеустремленностью. При этом другое мировоззрение для обоих – потемки, представляется безумием и может раздражать: «хотя ты с виду разумный человек, ты настоящий безумец», «когда я пью, так трезвых не люблю...скоморох попу не товарищ» (а кто скоморох в этой корчме – Варлаам? Самозванец Григорий?);

– как и сэр Джон, Варлаам – весельчак смутного времени и знает об этом;

– о них обоих никак нельзя сказать, что у них «мозги заплыли жиром» – напротив, они проявляют быстроту реакции и ловкость, особенно ради самосохранения;

– как и сэр Джон, Варлаам – плут, забавно-коварный человек, которому помогает хитрость и который проявляет актерские способности: Фальстаф неоднократно подражает комедиантам и забавы ради, и в целях более практических, а Варлаам с появлением приставов, собравшихся поживиться за его счет, мгновенно обращается из веселого бражника в «старца смиренного», сетующего на грехи человечества: «Знать пришли наши последние времена...»;

– продолжая предыдущее: ни Фальстафу, ни Варлааму нельзя отказать в здравомыслии. Это два алкоголика, предельно трезвых во взглядах на скоротечное бытие человеческое и окружающий мир, катящийся неведь куда. Тот и другой склонны к социальной критике, но не к отвлеченной, а, как пишут в авторефератах диссертаций, имеющей практическое значение: они подмечают пороки общества и оправдывают свой образ жизни, кивая на других.

Верховный судья: «Держитесь добродетели».

Фальстаф: «Добродетель в наш торгашеский век так упала в цене, что человеку с доблестями остается лишь водить на цепи медведей. А все светлые головы оказались за трактирной стойкой и изощряются в составлении счетов. Дарования стали дешевле крыжовника. Вы одряхтели, милорд, вы не поймете нас, молодежь. Порой мы непрочь покуролесить».

Варлаам: «Ныне христиане стали скупы; деньгу любят, деньгу прячут. Мало богу дают...Пройдет неделя, другая, заглянешь в мошонку, ан в ней так мало, что совестно в монастырь показаться; что делать? с горя и остальное пропешь; беда да и только».

Наконец, Варлаам, как и Фальстаф, – человек, использованный, того не подозревая, молодым спутником для своих целей (играть беспутного наследника, чтобы затем превратиться в гордость страны; пробраться в Литву, чтобы из беглого монаха превратиться в чудесно спасенного царевича). Разрыв с воцарившимся Генрихом поспособствовал угасанию Фальстафа, а Григорий Отрепьев сознательно толкает бывшего попутчика на виселицу, зачитывая его приметы вместо своих в царском указе о злом еретике. Можно, поэтому, сказать, что, хотя и сэр Джон, и отец Варлаам могли заслуженно считать себя хитрецами, природного здравого смысла и тому, и другому оказалось недостаточно, чтобы вполне знать жизнь и, в частности, знать своего спутника. Если Варлаама беспокоило непонятное ему поведение Григория, хотя он и не предполагал, конечно, как далеко эта странность заведет, то Фальстаф и вовсе поддался самообману: принц прямо заявил ему, что прогонит (“I do. I will”), но дело было во время их трактирного спектакля, и сэр Джон не поверил.

Отличие между Фальстафом и Варлаамом, например, в том, что у Варлаама нет крепкой дружеской

привязанности к Григорию, как у Фальстафа к принцу Гарри, хотя непонятный попутчик и вызывает у Варлаама любопытство (но и раздражение тоже).

Литературный сэр Джон Фальстаф обязан своим рождением, помимо автора, еще двум историческим лицам: сэру Джону Олдкаслу (1378–1417), казненному другу Генриха V, образ которого народная традиция взяла в игрушки и заиграла до неузнаваемости, а также сэру Джону Фастолфу (или Фальстафу?) (1378–1459), участнику битвы при Азенкуре, чью фамилию взял для своего персонажа Шекспир, после того, как здравствовавший потомок Олдкасла дал ему понять, что далее играть с памятью его предка в традиционном ключе нежелательно. Правда, сэр Джон Олдкасл не тянет на мужчину, которому лет за пятьдесят или около шестидесяти, так как был всего на девять лет старше своего друга Гарри и умер примерно тридцати девяти лет. В первой редакции первой части «Генриха IV» Фальстаф был Олдкаслем, и в тексте сохранились на это намеки: принц зовет собутыльника “my old lad of the castle”, затем Фальстаф угрожает: «Когда ты станешь королем, я отплачу тебе государственной изменой». Но затем Фальстаф стал совершенно самостоятельным образом, благо автор сделал все возможное, чтобы ему от Олдкасла отдалиться: в частности, Олдкасл был казнен уже после азенкурской победы, в 1417 году, а Фальстаф в хронике умирает летом 1415 года еще до высадки Генриха V во Францию. Что же до исторического сэра Джона Фастолфа, то он был способным английским военачальником, но в битве с французами при Патэ 18 июня 1429 года, где англичане были разбиты, отступил, из-за чего его обвинили в трусости, но после расследования обвинение сняли. (Данные об обоих рыцарях взяты из справочника В.Г. Устинова «Столетняя война и Войны Роз», – Москва: АСТ: Астрель; Хранитель, 2007. – С. 344–345 и 443–444).

Исторический прототип Варлаама из «Бориса Годунова» – старец Варлаам Яцкий, вместе со старцем Мисаилом Повадиным, – товарищ Отрепьева по бегству из Москвы в Литву, которое для этих двоих поначалу считалось паломничеством в Святую землю. Р.Г. Скрынников в своей научно-популярной монографии о Борисе Годунове (Москва, «Наука», 1979 г.), опираясь на показания исторического Варлаама, отрицает достоверность сцены в корчме на границе, до Пушкина описанной в старинном «Сказании об Отрепьеве»: «Трое беглецов остановились в деревне на самой границе, но тут неожиданно узнали, что на дороге выставлены заставы. Отрепьев стал «от страху яко мертв» и молвил попутчикам: «Нас ради застава сия, аз же утаився Иова патриарха и с вами бегу ся ять».

Весь этот рассказ вымышлен. Отъезд Отрепьева и его друзей из Москвы попросту никем не был замечен. Власти не имели причин принимать экстренные меры для их поимки. Беглецы миновали рубеж без всяких приключений. Сначала монахи, как о том повествует Варлаам, провели три недели в Печерском монастыре в Киеве, а потом перешли во владения князя Константина Острожского, в Острог». (Скрынников Р.Г. Борис Годунов. – Москва, «Наука», 1979 г., – С. 169).

Когда Лжедмитрий I выступил из Самбора в поход на Москву, Варлаам очутился в заключении, видимо, как человек, способный разоблачить претендента...Вспоминается финал второй части «Генриха IV». После коронации:

«Верховный судья

Ступайте отведите сэра Джона
И собутыльников его в тюрьму» (С).

В оригинале – the Fleet, лондонская долговая тюрьма. Жизнь, оказывается, была похожа на шекспировскую пьесу еще больше, чем пьеса пушкинская...

Через пять месяцев Варлаам вновь получил свободу – сам он считал, что это произошло по милости Марины Мнишек, а Р.Г. Скрынников уточняет, что после поражения войска Самозванца в битве под Добрыничами 21 января 1605 г. союзники претендента сочли, что дело проиграно. «В такой ситуации вопрос о безопасности самозванца перестал волновать владельцев Самбора и они «выкинули» Варлаама из самборской тюрьмы». (Скрынников Р.Г. Указ соч. – С. 167). Через несколько месяцев после воцарения Самозванца Варлаам был задержан на границе Московского царства, а после свержения Отрепьева и воцарения Василия Шуйского привез в Москву «Извет», – челобитную новому царю, где как мог постарался отвести от себя подозрения в пособничестве Самозванцу и, опасаясь худшего, просил как о милости сослать его на Соловки.

В.Н. Козляков в своей биографии Лжедмитрия I отмечает: «...Веселый характер спутника самозванца – старца Варлаама – тоже не соответствует образу, вырисовывающемуся из исторических источников. Скорее даже наоборот, Варлаам Яцкий – пример иноческого послушания, православного ригоризма; это человек с неуспокоенной душой по отношению к нарушениям церковных обетов. Ведь только благодаря этому мы и знаем о самом начале истории Лжедмитрия I, обстоятельствах ухода самозванца в Литву и первых месяцах пребывания там трех выюдцев из Московского государства...» (С, Козляков В.Н. Лжедмитрий I – Москва: Молодая гвардия, 2009. – С.70).

А я думаю об эпилоге второй части Генриха IV, где сказано о сэре Джоне Фальстафе и его историческом тезке: «Он и Олдкасл – совсем разные лица, и Олдкасл умер мучеником».

Уж наверное много кто, кроме меня, заметил, что у Пушкина персонаж фальстафовского типа есть еще до «Бориса Годунова», именно – «Фарлаф, крикун надменный, В пирах никем не побежденный, Но воин скромный средь мечей». Фарлаф, трижды пронзающий мечом спящего Руслана и объявивший себя спасителем Людмилы, напоминает Фальстафа в конце первой части «Генриха IV», еще раз ударившего мечом мертвого Хотспера и затем объявившего себя его победителем. Но это пока «неоправданный» Фальстаф. И Пушкин писал «Руслана и Людмилу» в 1817–1820 гг., а первое сохранившееся упоминание о чтении Шекспира в его переписке относится к 1824 г.: «...читая Шекспира и библию, святой дух иногда мне по сердцу, но предпочитаю Гете и Шекспира» – (юноша Пушкин в то время был «афеист»), а до этого во второй главе «Онегина», оконченной в 1823 г., Ленский, при посещении могилы смиренного Дмитрия Ларина, уныло молвит: “Poor Yorick!”. (См. об этом в статье М.П. Алексеева «Пушкин и Шекспир»). (Но, наверное, Фарлаф лучше письма уже свидетельствует о знакомстве с Фальстафом).

Current Music: М.Мусоргский — «Ночь. Келья в Чудовом монастыре».

2. Григорий Отрепьев и Генрих V Ланкастер

Если толстый рыцарь-балагур и пузатый монах за чарочкой просятся, чтобы их сравнили, потому что похожи, то не менее естественно желание после этого сравнить их временных попутчиков – принца Гарри и беглого инок Григория, хотя бы для того, чтобы яснее увидеть, чем они отличаются.

Роль принца, а затем короля Генриха, если учитывать все пьесы о нем, состоит из двух частей: вначале – ложный

шалопай, затем – истинный король. (Покопавшись в шекспировских хрониках, пришла к выводу, что лучше называть его не «идеальный», а как раз «истинный», или «настоящий» король, так как речь идет о человеке, по мнению подданных, соответствующем своей роли короля, т.е. своему предназначению под солнцем. Так, Фальстаф говорит, не догадываясь, что говорит правду: «Шутки ради неподдельный принц может раз в жизни поддаться под вора». Оригинал: “the true prince may, for recreation sake, prove a false thief”).

Подобно этому роль Григория Отрепьева делится на две части: вначале – ложный инок, то есть человек, который родился не для сутаны, затем – принц. Но это ложный принц, и отличное, удачное исполнение взятой на себя роли не делает его истинным. Даже несмотря на то, что Григорий по ходу пьесы проявляет личные качества, делающие его в глазах зрителя достойным по крайней мере «роли лидера», и Ст.Б. Рассадин в книге «Драматург Пушкин» обращает внимание читателей на то, что Пушкин, по-разному называя Григория «от автора», дает ему также имя Димитрия. Это происходит, во-первых, в картине «Ночь. Сад. Фонтан», когда герой с переменным именем заявляет Марине: «Тень Грозного меня усыновила, Димитрием из гроба нарекла...», а во-вторых, в картине «Равнина близ Новгорода-Северского», когда победитель в сражении приказывает «Щадите русскую кровь», то есть ведет себя так, как должен бы вести настоящий царевич – проявлять милосердие. В дальнейших картинах с его участием он уже – Самозванец, Лжедимитрий, Самозванец.

(Кстати, ведь и Генрих V в шекспировских пьесах о нем – персонаж с разными именами. Имя Hal (Хал), которым звал его Фальстаф, умрет вместе с их приятельством. Самому же Генриху, видимо, больше всего нравится свидетельствующее об его популярности и также о том, что король остается человеком, имя Harry (Гарри).

В своем знаменитом обращении к солдатам в азенкурское утро он называет себя “Harry the King”, а невесту просит сказать ему: “Harry of England I am thine”– “Гарри Английский, я твоя”).

Но вот какую любопытную вещь давайте мы отметим. Для Англии король Генрих V – сын узурпатора, но получивший престол от своего отца как законный наследник. (Правда, с его легитимностью не все были согласны, и произошел, как известно, неудачный заговор графа Кембриджа в пользу Мортимера...). Однако с точки зрения Франции он точно является заморским претендентом на корону, предъявившим права, которых у него нет по действующему на тот момент французскому законодательству и соперником царствующей династии, – то есть тем, кем был возвращающийся чернец Отрепьев для Московского царства, самозванцем. Разве что чужое имя себе не взял: действительно, правнук Эдуарда III, потомок Филиппа Красивого.

Пушкин считал, что драматический писатель должен быть свободен и не навязывать читателю/зрителю никакой любимой мысли. Но пьесу о двух самозванцах думал назвать «Комедия о настоящей беде московскому Государству (...)» – а такое диалектическое заглавие, как видим, выражает также отношение к Смуте и явлению самозванчества с точки зрения интересов этого самого московского Государства. И ничем иным, как «настоящей бедой» Государству французскому являлось то, что для англичан было «славными победами Генриха V». (Так называется английская пьеса, послужившая одним из источников шекспировского цикла хроник о Генрихе IV и Генрихе V). Пьеса о жизни Генриха V написана английским автором для английской аудитории, но что для Франции английское величие было бедствием Шекспир показал, например, в монологе герцога Бургундского ближе к финалу.

Попробую я смотреть на Григория Отрепьева у Пушкина как на такого «Генриха V навыворот», со стороны, которой он принес беду.

Инок Григорий и принц, а затем король Генрих – молодые честолюбцы, юноши страстные, желающие прожить насыщенную жизнь не зря. Григорию должно быть так утеснительно предложение Пимена сменить его на посту беспристрастного летописца: да, он умеет писать, «сочинял каноны святым», но он должен быть тем, о ком пишут! Генрих V говорит, что превыше всего жаждет наибольшей чести:

“By Jove, I am not covetous for gold,
Nor care I who doth feed upon my cost;
It yearns me not if men my garments wear;
Such outward things dwell not in my desires:
But if it be a sin to covet honour,
I am the most offending soul alive”.

«Клянусь Юпитером, не алчен я!
Мне все равно, пусть на мой счет живут;
Не жаль мне: пусть мои одежды носят,
Вполне я равнодушен к внешним благам.
Но, если грех великий – жаждать славы,
Я самый грешный из людей на свете»

(Перевод Е. Бируковой, здесь и ниже).

Но тут же и разница. Кроме стартовых возможностей: Генрих Монмут оказался наследником престола в результате отцовского переворота и принимает то, что ему назначено – кстати, есть данные, что исторический принц Генрих неплохо относился к своему

свергнутому двоюродному дяде Ричарду II или имел основания для такого отношения. А бедный инок с горячим воображением из роду галицких боярских детей после безуспешных борений с собою («Проклятый сон!») сам хватается за подвернувшуюся возможность, поначалу вовсе призрачную, и, решив сам творить свою судьбу, сразу же верует, что это судьба ведет его. Важнее различия в отношении каждого из героев к новой жизни, в которую он должен вступить. Принц Гарри еще до воцарения знает, что корона преемников Вильгельма Завоевателя – штука тяжелая и привилегия носить ее плохо отражается на здоровье, лишая носителя, например, обыкновенного отдыха, да к тому же, как он признает, будучи уже в королевском звании, ценность royal ceremony («царственной пышности») – один обман. Хал – беспутный королевич гуляет и дурачится в полном смысле «пока есть время», потому что скоро времени у него больше не будет. Григорий, напротив, не думает об отдаче, предполагаемой ролью исторического деятеля, – в мечтах о более счастливой молодости он видит себя получающим, а не отдающим:

«Зачем и мне не тешиться в боях,
Не пировать за царскою трапезой?»

Вряд ли можно сказать при этом, что Григорий, в отличие от Генриха, тщеславен, а не честолюбив, и его интересуют именно «внешние блага». Ему хотелось бы испытать сильные чувства, а то, что ему предлагают для начала и навсегда, достигнутая Пименом (почти) свобода от страстей – не для него.

Григорий по-хорошему завидует спокойному Пимену и думает, что, изведав желаемого, успел бы «на старость лет От суеты, от мира отложиться», но судьба не предоставит ему такой возможности. Генрих V накануне

своего триумфа выражает зависть к бедняку, который спит спокойнее короля, – но я глубоко уверена, что тогда Генрих себя обманывает. Ни за что на свете этот человек не мог бы быть другим, чем тот, кто он есть – руководитель.

Оба героя проявляют способности блестящего политического актера, умеющего убеждать совсем разных людей и подчинять себе обаянием. Архиепископ Кентерберийский нахваливает молодого короля Генриха за умение говорить равно захватывающе о множестве предметов:

«Послушайте, как судит он о вере, –
И в изумленье станете желать,
Чтобы король наш сделался прелатом.
Заговорит ли о делах правленья, –
Вы скажете, что в этом он знаток.
Войны ль коснется, будете внимать
Вы грому битвы в музыкальных фразах.
Затроньте с ним политики предмет, –
И узел гордиев быстрее подвязки
Развяжет он...»

Тот же самый талант обнаруживает Самозванец Гришка, когда в доме своего бывшего хозяина Вишневецкого очаровывает по очереди разных людей, беседуя с ними о том, что их занимает, говоря то, что они ждут услышать: о вере, о войне и политике в разных проявлениях – и о поэзии (без нее чего-то не хватало, зато она скрепляет венок «всеобщего любимца»: *Musa gloriam coronat, gloriaque musam* – Муза венчает славу, а слава – музу). В подобных «королевских сценах» у обоих авторов оба героя говорят с одинаковыми интонациями – изрекателя, работающего на публику, знающего, что каждое слово схватят.

Самозванец

«Что вижу я? Латинские стихи!
Стократ священ союз меча и лиры,
Единый лавр их дружно обвивает».

Король Генрих

«Как хорошо, когда пример нас учит
Любить невзгоды; на душе легко.
Когда же дух ободрен, без сомненья,
Все наши члены, мертвые дотоле,
Могильный сбросив сон, как змеи – кожу,
Придут в движенье бодро и легко».

И на все-то вопросы бытия он готов ответить, этот юноша, – почти как комментаторы кинодевиля про шляпку...

И в обоих случаях игра кончается, когда приходит девушка. Это совсем разные девушки и в разных обстоятельствах: положение принцессы Екатерины скорее заставляет меня вспомнить Ксению Годунову. Зато в словах Марины Мнишек я отыскала переключку с «Юлием Цезарем» (а также с монологом леди Перси, жены Хотспера):

Порция

Скажи мне, Брут: быть может, по закону
Жене запрещено знать тайны мужа?
Быть может, мой супруг, я часть тебя,
Но с тем ограничением, что могу
Делить с тобой лишь трапезы и ложе

И изредка болтать? Но неужели
Лишь на окраине твоих утех
Я жить должна? Иль Порция для Брута
Наложницею стала, не женой?

(Перевод М. Зенкевича)

Марина

Я требую, чтоб ты души своей
Мне тайные открыл теперь надежды,
Намеренья и даже опасенья;
Чтоб об руку с тобой могла я смело
Пуститься в жизнь – не с детской слепотой,
Не как раба жеаний легких мужа,
Наложница безмолвная твоя,
Но как тебя достойная супруга,
Помощница московского царя.

Это говорит Порция, потому что любит мужа своего
Марка Брута; это говорит Марина, потому что уже любит
себя в царском венце.

Вообще заметно, что пушкинский Самозванец
нарисован с использованием мотива, яркого в
шекспировском творчестве и в частности нашедшем
выражение в шекспировском образе Генриха V, но и не
только, – мотива «лжедурачка», «быть больше, чем
казаться». Его можно назвать «темой Брута».

Не презирай младого самозванца;
В нем доблести таятся, может быть,
Достойные московского престола,
Достойные руки твоей бесценной...

Да, но неизбежность в том, что, все эти доблести не могут сделать так, чтобы влюбленный и отважный Самозванец перстал быть «вором» – лжецом и зачинщиком войны, так же как другой, пока сидящий на Москве, Самозванец, несмотря на добрые намерения и таланты правителя, не может перестать быть убийцей...

Григорий-Самозванец действительно влюблен в Марину и не перестает любить ее даже тогда, когда до него дошел ее характер. Генрих, я думаю, не влюблен в Екатерину, но хочет любить и боится не стать любимым. Но каждый из героев хотел бы добиться взаимности как человек, какой он есть, а не как властитель и завоеватель, и каждый из них, обращаясь к избраннице, по своей воле отказывается от того, чтобы играть царственное величие. Герою Пушкина, связавшемуся с гордой польской девицей, приходится все же вернуться в сцене объяснения к этой роли и доказать, что она для него – не личина, а призвание.

Начало картины «Царская дума» в «Борисе Годунове», где царь, патриарх и бояре обсуждают меры сопротивления Самозванцу, очень напоминает сцены из «Генриха V», где король Франции и его совет обсуждают личность молодого английского короля и меры сопротивления англичанам. Совпадает броская, но незначительная деталь: король Карл VI у Шекспира просит захватить в плен Генриха и привезти его в Руан “in a captive chariot”, то есть в повозке пленника; Басманов у Пушкина обещает привезти Самозванца в Москву «как зверя Заморского, в железной клетке». Наглый враг должен быть повержен и унижен – и в обоих случаях бахвалящаяся защита рассыпется. Совпадение не слишком важно, так как клетка для поверженного – деталь интернациональная и вневременная: в ней повезли и Разина, и Пугачева, заключал туда своих побежденных французских врагов, разозливших его упорным сопротивлением, и исторический Генрих V.

Поведение пушкинского Самозванца при переходе границы во главе войска позволяет увидеть сразу и сходство, и отличие между ним и шекспировским Генрихом V.

Оба эти персонажа замечательно умеют перекладывать вину за свои неблагоприятные по существу дела на чужие плечи, дабы сомнений в справедливости их претензий не возникало у исполнителей. Они и самих себя убеждают в правоте своего дела. Генриху необходимо показать, что в его нападении на Францию виновата Франция и ее дурак дофин Людовик (старший брат будущего короля Карла VII); у него и в бедах, которые могут обрушиться на жителей Гарфлера, виноваты будут жители Гарфлера – *guilty in defence*, виноваты в защите без надежды на подкрепление. Последнее заверение в общем соответствует международному праву времен Шекспира, но это не делает его менее возмутительным для современного зрителя:

«Моя ль вина, коль ярая война
В уборе пламени, как тьмы владыка,
С лицом в крови, неистовства свершит,
Что связаны с борьбой и разрушеньем?
Моя ль вина – о нет, скорее ваша...»

Также и у Самозванца в том зле, которое намеревается совершить он сам, виноват злодей Годунов, себя же он искренне рассматривает как орудие карающего Провидения:

«Но пусть мой грех падет не на меня –
А на тебя, Борис-цареубийца!»

Еще раньше, в монастыре:

«И не уйдешь ты от суда мирского,
Как не уйдешь от Божьего суда».

Карл VI говорит о том, что судьба Генриха, потомка Эдуарда III и родственника Черного Принца, делает его опасным для Франции: «Будем же страшиться Его природной мощи и судьбы» (акт II, сцена 4), а сам Генрих в победе при Азенкуре видит промысел Божий (акт IV, сцена 8). Самозванец также хочет видеть в своем предприятии Божье дело: это поддержало бы его надежду на успех: «Все за меня: и люди, и судьба», и усыпило бы его совесть – ведь тогда он не свободен. Но, пожалуй, шекспировский Генрих в своей французской политике действительно не свободен, или вполне свободным себя не чувствует: он выполняет завет покойного отца предотвратить таким способом новые мятежи в Англии («Генрих IV», часть 2, акт IV, сцена 5), не говоря о продолжении политики предков. Не отважусь, пожалуй, судить, был ли иннок Григорий более короля свободен принять решение о начале своей авантюры, но очевидно, что, приняв это решение, он уступил собственным страстям больше, чем соображениям иного порядка.

Перед битвой при Азенкуре Генрих чувствует необходимость в покаянии и приносит его и за отца, и за себя. Самозванца при переходе русской границы с войском мучает совесть, но каяться в этот момент он не может – а может только продолжать уверять себя в том, что является бичом Божиим для Годунова.

Это сопоставление я считаю особенно любопытным: с точки зрения Шекспира настоящий король не забывает о том, что он – человек, и присущая его сану гордость не препятствует покаянию перед Королем всех королей. Самозванец у Пушкина – причем и тот, и другой Самозванец, и Григорий, и Борис, – оказывается в

противоположном положении человека, переживающего последствия того, что он позволил подчинить себя гордыне-страсти, а полное раскаяние для него возможно лишь с отказом от царского сана.

Еще отличие. Из беседы переодетого короля с солдатами видно, что Генриха страшит непомерная ответственность еще и за грехи своих солдат, и автор его устами пытается внушить зрителям идею личной ответственности, неперелагаемой на чужие плечи: “Every subject’s duty is the King’s, but every subject’s soul is his own” – «Каждый подданный должен служить королю, но душа каждого принадлежит ему самому». Соратники Самозванца, подобные младшему Курбскому, по сути происходящего являются добровольцами, но он, напротив, с готовностью освобождает их от личной ответственности за участие в будущем братоубийственном кровопролитии: «Вы за царя подъяли меч, вы чисты». Всю ответственность он берет на себя, – чтобы тотчас переложить на Бориса.

У Шекспира в истории Генриха V почти отсутствует тема, которая у Пушкина стала самой существенной: отношение народа завоеванной страны к завоевателю-самозванцу.

Генрих заявляет о себе, как о законном короле Франции, а о нынешнем ее короле Карле – как о нарушителе его прав, но в течение всей пьесы ведет себя он как король англичан, а не французов. Его требование от своих солдат милосердия к жителям завоеванных территорий – не жалость и родственные чувства к соотечественникам, а стратегический расчет, чтобы выиграть. “The gentler gamester is the soonest winner”. «Выиграет тот из игроков, который более великодушен». Английский король, претендующий на престол Франции, даже обещает, что останки погибших англичан разнесут здесь чуму, – хороша забота о новых подданных! (На наш современный взгляд это угроза биологическим оружием). А

Григорий отлично знает, что это в свою страну, в свой дом он позвал врагов, и братьев ведет на братьев: «Кровь русская, о Курбский, потечет!» И свой приказ щадить побежденных он отдает не только как победитель, желающий проявить великодушие, и не только как истинный царевич, который должен быть милосердным, – но и как русский царевич, для которого вышедшие против него русские воины Годунова остаются подданными и соотечественниками.

У Пушкина главный фактор победы Самозванца – «мнение народное» плюс предательство. (Басманов изменит Федору Годунову, а, кстати, существенным подспорьем завоеваний Генриха V был союз с Бургундией. Но в пьесе Шекспира герцог Филипп Добрый изображен лишь как мирный посредник, заявляющий о «равной любви» к обеим противоборствующим сторонам). У Шекспира главный фактор победы Генриха – достоинства лидера англичан по сравнению с деморализованными во всех смыслах французами. В обоих случаях исторически важной причиной победы завоевателя было внутреннее положение в завоеванной стране. Но Шекспир в хронике «Генрих V» показывает лишь напуганную «правлящую верхушку» Франции и самовлюбленное рыцарство, да еще беднягу «дворянина из хорошей семьи», плененного Пистолем, но не сопротивляющиеся патриотические силы и не простой народ (разве что кроме обороны Гарфлера, которую английский король считает незаконной). А сопротивление Генриху было, и значительное. Истолкование в пьесе одного из эпизодов азенкурского боя – нападения на английский обоз: Шекспир, вслед за английскими хронистами, думает, что это сделали французские рыцарские войска, участвовавшие в сражении, – «трусливые мерзавцы, бежавшие с поля битвы»; современные нам историки вслед за французским хронистом Монстреле думают, что это была партизанская вылазка. (Но

сторожившие обоз мальчики...я думаю, Уиллу было все равно, кто их убивал).

Нельзя все-таки сказать, чтобы в хронике «Генрих V» «мнение народное» совсем не упоминалось. Дофин брюзжит по поводу того, что французские дамы теперь смеются над своими рыцарями и говорят, по крайней мере в шутку, что предпочли бы принадлежать англичанам, внушившим им уважение храбростью. Понятно, что это ограниченное, специфическое и несерьезное мнение лишь части французского общества, притом дворянского. Но мнения простых французов о Генрихе нет – кроме “great King” в устах коменданта Гарфлера при капитуляции. Зато мнение простых англичан очень важно и ему уделяется много внимания, когда речь заходит о популярности английского короля среди своего народа: тут должны высказаться не одни прелаты и рыцари, но и Пистоль, и Флюэллен. В других хрониках также есть «мнение народное» – и в «Ричарде III», и в «Ричарде II», где Болингброк, отправляясь в изгнание, раскланивается с устричной торговкой и возчиками, а когда он возвращается, при въезде в Лондон ему кричат благословения, кажется, сами окна.

Сравним еще два эпизода: король Генрих V в ночь накануне битвы при Азенкуре, когда ему угрожает поражение, и Самозванец в своей последней картине «Лес» после поражения, видимо, в битве при Добрыничах 21 января 1605 года. В обоих случаях неопределенное и опасное положение сменится победой. В обоих случаях образ неунывающего предводителя должен побудить его сподвижников успокоиться духом и положиться на Провидение – так далее и происходит. Но в этих схожих обстоятельствах Генрих и Самозванец очень непохоже выглядят. Хор изображает Генриха, обходящего английский лагерь, как само величие и воплощение внутренней силы:

«Но кто увидит
Вождя высокого отрядов жалких,
Палатки обходящего и стражу,
Воскликнет тот: «Хвала ему, хвала!»
(...)
Он смотрит бодро, побеждая немощь
С таким веселым, величавым видом,
Что каждый, как бы ни был он измучен,
В его глазах поддержку обретет».

О том, как выражается внутреннее спокойствие Самозванца Гаврила Пушкин замечает:

«Разбитый в прах, спасаясь побегом,
Беспечен он, как глупое дитя...»

Генрих накануне битвы беседует со своими солдатами, Григорий после битвы склоняется над убитым конем (и в момент, когда он жалеет о лошади раньше, чем о погибших за него людях, автор называет его Лжедмитрием). Король Англии выглядит большим и взрослым, претендент на царский венец – маленьким и ребячливым. Но спокойствие Генриха – деланное, спокойствие Самозванца – подлинное. Генрих может обращаться к Богу, просить его закалить сердца английских солдат, каяться – все это способы повлиять на ситуацию, он чувствует, что может и должен это сделать. А Самозванец знает, что его дело решено: судьба его ведет и не станет с ним разговаривать. Король Генрих у Шекспира перед главной битвой беседует, рассуждает, молится, проводит совет в своей палатке – видно, что ему не заснуть. Самозванец у Пушкина после промежуточного поражения засыпает, положив под голову седло с убитой лошади.

Пушкин не показал в «Борисе Годунове», как первоначально намеревался, въезда Самозванца в Москву, не написал и отдельной пьесы о нем, как планировал. Но сон Григория о крутой лестнице не только предрекает конец его предприятия – он еще и указывает, что свершение это постыдное. Шекспир не показал последней военной кампании Генриха V во Франции, которую тот вел уже в статусе наследника французского престола, не признанного подданными, и во время которой умер. Второй цикл хроник завершается сценой заключения мира в Труа, но о ранней смерти победителя, несчастливом царствовании его сына и будущих невзгодах Английского королевства напоминает последний монолог Хора.

Торжество Генриха V у Шекспира выглядит заслуженным. Торжество Самозванца у Пушкина – невольным и не славным.

И все же я, сравнив вдоль и поперек два литературных персонажа, не могу отказаться от того, чтобы заметить сходство также между финалами ролей в истории. Генрих V и Григорий Отрепьев оба праздновали победу, на деле скоро оказавшуюся формальностью. Каждый из них имел намерение после своей победы возглавить крестовый поход, оставшееся неосуществленным. Оба они умерли рано и внезапно, и каждый из них – в стране, которую желал завоевать. Генрих умер от болезни, Лжедмитрий I пал жертвой заговора.

Каждый из них успел перед смертью сказать нечто, побуждающее отнестись к его натуре неоднозначно. Генрих V перед смертью якобы обратился к близким с такими словами:

«Я пришел к концу жизни хотя короткой, но все же славной, и служившей к умножению блага и чести моего народа. Признаю, что провел ее на войне и в крови, но, так как единственной причиной той войны было отстаивать мои права после того, как я неудачно испробовал более мягкие

средства, вина за все причиненные ею несчастья лежит не на мне, но на моих врагах. Так как смерть никогда не казалась мне страшна в стольких битвах и осадах, ныне смотрю без ужаса, как она постепенно наступает. И так как положить предел дням моим – воля моего Создателя, предаюсь в веселии воле Его». Tyler J. E. Henry of Monmouth, Volume 2, London – Printed by Samuel Bently, — 1838.)

Лжедмитрий, спасаясь бегством от заговорщиков, успел крикнуть в окно покоев своей царицы Марины Мнишек: «Сердце мое, измена!» (Козляков В.Н. Указ. соч. – С.214.)

Но историческая память каждого из них у него на родине оказалась неодинаковой. Ранняя смерть на взлете спасла историческую репутацию Генриха V в глазах его поданных. Благодаря трудам и своим, и Шекспировым он считается поныне одним из самых выдающихся английских королей. Воспоминание о Лжедмитрии I оказалось более противоречивым: то ли самозванец, то ли подлинно младший сын Грозного, то ли наказание свыше для страны, то ли преступный гордец, наказанный за гордыню, то ли талантливый правитель и утраченные возможности, то ли человек-вулкан и великое горе...

Current Music: М.Мусоргский — «Достиг я высшей власти...»

3. Царь Борис и шекспировские короли

Один из самых громких и известных отголосков шекспировских хроник в «Борисе Годунове» – прощание умирающего царя с наследником Федором:

«Я подданным рожден и умереть
Мне подданным во мраке б надлежало;

Но я достиг верховной власти...чем?
Не спрашивай. Довольно: ты невинен,
Ты царствовать теперь по праву станешь.
Я, я за все один отвечу Богу...»

А вот как умирающий король Генрих IV прощается со своим наследником Генрихом («Генрих IV», часть 2, акт IV сцена 5):

«Бог ведает, какими, милый сын,
Извилистыми, темными путями
Достал корону я, как весь мой век
Она мне лоб заботой тяжелила.
К тебе она спокойно перейдет,
Открыто и без споров, с большим правом.
Секрет того, благодаря чему
Я взял ее, я унесу в могилу. (...)
Стало правом,
Что силой я когда-то захватил.
Ты мой прямой наследник».

(Перевод Б. Пастернака).

Как это самая знаменитая реминисценция, с нее и начнем.

Вроде бы ситуация аналогичная: монарх, получивший корону в результате преступления, знает, что ему пришлось расплачиваться за способ, каким он ее получил, – не одному ему, но и стране; он говорит с любимым сыном, он страшится, как бы и сыну не пришлось платить за деяния отца и хочет сам закрыть счет; он знает, что держава неспокойна; он наставляет наследника, как вести дела правления. Он также хочет – это видно в обоих монологах – освободить сына от груза недоброй памяти,

заслонить его собой, и прежде всего это свидетельствует об искренней отцовской любви. Советы, которые дает Борис Федору, много разнообразнее тех, что дает Генрих Болингброк Генриху Монмуту: тот главным образом обобщает историю своего правления и дает сыну на самом деле всего один совет – начать военную кампанию за рубежом. Наставления Бориса касаются и методов политики, и развития личности самого юноши. Можно заметить, что, как король Генрих IV не одобряет образ жизни своего наследника и не спешит верить в возможность его чудесного исправления:

«Зло редко уживается с добром,
И пчелы в падали не строят сотов»,

так и царь Борис не верит, чтобы юность, проведенная в распутстве, могла быть предпосылкой мудрой зрелости правителя и мужчины, отвергая, таким образом, рецепт принца Гарри:

«Кто чувствами в порочных наслажденьях
В молодые дни привыкнул утопать,
Тот, возмужав, угрюм и кровожаден,
И ум его безвременно темнеет».

Затем, монолог короля Генриха IV завершается так:

How I came by the crown, O God forgive;
And grant it may with thee in true peace live!

«О Господи, прости,
Что сделал волей я и поневоле!
Дай сыну мирно править на престоле».

Того, что шекспировский король просит у Бога,
пушкинский царь просит у менее совершенной инстанции –
у своих бояр:

«Друзья мои...при гробе вас молю
Ему служить усердием и правдой!
Он так еще и млад и непорочен...

Клянетесь ли?

Б о я р е

Клянемся.

Ц а р ь

Я доволен.
Простите ж мне соблазны и грехи
И вольные и тайные обиды....
Святой отец, приближбся, я готов».

(В пастернаковском переводе «что сделал волей я и поневоле» шекспировский финал становится особенно похож на пушкинский).

То есть два фрагмента очень схожи по композиции, но чем они отличаются так, что невозможно этого не заметить, – это настроением событий. Генрих IV умирает удовлетворенным, почти счастливым. Его только что приятно удивили. Он получил известие о разгроме бунтовщиков и убедился в том, во что ранее не мог окончательно поверить: ему наследует не гулливая бестолочь, а достойный преемник. Когда король-отец просит о прощении, у него есть причина верить, что он уже прощен, а царствование сына будет более удачным. К тому же, он догадывается, что его наследник потенциально более

сильный политик, чем он сам, – ведь отважно разгильдяйствующий и вызывающий восхищение трактирных завсегдаев принц Гарри Монмут еще усовершенствовал тот же метод, который применил Гарри Болингброк, когда, отправляясь в изгнание, заигрывал с простым народом. Причем сын развил метод до такой степени, о которой и не догадывался отец. Король прощается с наследником, который его превзойдет.

Юный Федор Годунов, прилежно корпевший над книгами и составивший географическую карту, с очевидностью превосходит своего отца в нравственном отношении, к тому же, он лишен страстного честолюбия, которое некогда толкнуло отца на преступление и до последних минут его не покидает («Я царь еще»), – но он не политик, у него нет необходимого опыта. Обожаемый сын, он сидел с отцом в Думе, но ведь не принимал политические решения на свой риск! А главное, он сам чувствует себя слабым – что может быть показательнее, чем два ответа двух наследников своим отцам!

Принц

Венец был ваш, милорд, и освящен
Делами вашими для всех времен.
Как он доньше не был обеспечен,
Так он и мне для славных дел завещан.

Феодор
(на коленях)

Нет, нет – живи и царствуй долговечно:
Народ и мы погибли без тебя.

Царь Борис тоже получил известие о разгроме Самозванца, но понимает, что это промежуточное поражение: «Он побежден, какая польза в том?» Его последнее обращение к боярам исполнено противоречивых чувств: он все еще имеет право приказывать, но может лишь просить, он просит тех, кому не доверяет, о самом дорогом для него – и догадывается, что просьба не будет исполнена. Заметно также, что причины своего воцарения царь Борис в смертный час вспоминает с куда большим ужасом, чем король Генрих, и куда больше их страшится (это видно по эмоциональности речи). Так что у английского короля столько же оснований отойти спокойно, сколько у русского царя – бояться неподвластного ему будущего. При таком различии общего смысла эпизодов отмеченные многочисленные совпадения работают тоже не на сближение, а на самое решительное противопоставление.

Кого-кого, а пушкинского Бориса Годунова мне кажется особенно трудно сравнить с каким-нибудь одним королем из шекспировских хроник: тут в очередь выстроились сразу несколько литературных королей, и «хронические», и трагические. Происходит это, думаю, из-за того, что литературный Борис у Пушкина объединяет сразу несколько тем, характерных для шекспировского творчества и связанных, в частности, с этим типом персонажей: властолюбие и борьба за высшую власть, цепь несчастий, порожденных преступлением, и для монарха, и для всей страны, моральная ответственность, муки совести и сложность раскаяния, противостояние «тени», неблагодарность тех, о ком ты заботился (Шекспир часто дает понять, что неблагодарность ему отвратительна больше, чем многие другие отрицательные черты человека), власть как тяжелое бремя, а не как приятная, достойная зависти привилегия... Эти темы можно назвать «переливающимися», потому что они возникают во многих пьесах, но проявляются с разными оттенками. Скажем,

тезис о том, что должность короля лишает покоя – то, что у Пушкина стало крылатым стихом про шапку Мономаха – в хрониках произносят по очереди Генрих VI, Генрих IV, Генрих V – внук, дед и отец, но, так как характеры и обстоятельства у всех у них разные, то и мысль эту каждый из них выражает по-своему.

Конечно, первый в очереди на сравнение – чемпион среди литзлодеев самой тяжелой категории, любимец строгих ценителей, вызывающий лаятельную реакцию у собак. «Исторические легенды» у них с царем Борисом очень похожи, и в обоих случаях самое знаменитое обвинение многими историками опровергается. Но на литературного (обсуждаем только литературного) Ричарда III у Шекспира пушкинский Борис Годунов похож, наверное, меньше всего. Восхождение Глостера начинается с комплекса неполноценности из-за уродства и всеобщего отвращения. У пушкинского Бориса такого быть не может; наоборот, с очевидностью он – фигура, возвышающаяся над своим окружением благодаря не одному сану, да и внешность его не может давать ему оснований для глостеровых терзаний – исторического Годунова описывают как человека внешне привлекательного. Что бы ни говорили о царе Борисе его бояре и в каком контексте – Шуйский ли про его недостаточную знатность и смелость в борьбе за власть, Афанасий ли Пушкин про его репрессии и «умную голову» – исподволь в их речах слышна зависть к этой умной голове, и зависть к успеху, и злорадство из-за неуспеха.

Сцена в «Ричарде III», где Глостер якобы поневоле соглашается принять власть «хоть совесть и душа моя страдают» (акт III, сцена 7, перевод А. Дружинина, здесь и ниже) напоминает восшествие на престол Годунова, – и в пьесе, и в истории. Но в своей пьесе Пушкин эту сцену «разделил на две», когда уподобил литературному злодею Ричарду III также предателей и убийц Федора Годунова.

Заключительная картина «Бориса Годунова», где «народ безмолвствует» заметно перекликается с рассказом Бекингема об его обращении к народу в ратуше с предложением провозгласить Ричарда Глостера королем (в хронике – начало той же сцены): здесь звучит такое же осуждающее молчание:

«Глостер

Ну что ж – они кричали?

Букингем

Бог свидетель,
Ни слова! Как немые истуканы
Иль камни мертвые, стоял народ,
А граждане, как трупы побледнев,
Глазели друг на друга».

У Шекспира король Ричард II, уже свергнутый и заключенный в темницу, приходит к выводу насчет коренящейся в человеческой природе неудовлетворенности:

«Честолюбивая же мысль стремится
К недостижимым чудесам; так ногти
Мои ничтожные прорыть хотели б
Проход сквозь каменные стены мира,
Тюрьмы моей суровую ограду, –
А так как сделать этого нельзя,
Они в своей гордыне умирают.
А мысль покладистая льстит себе
Тем, что не первая – раба судьбы
И не последняя она. (...)
Но кто б я ни был,

И я и всяк, лишь будь он человеком, –
Всегда н и ч е м не будем мы довольны,
Пока не станем сами мы н и ч е м,
Найдя покой».

(Перевод А. Курошевой).

Такая неудовлетворенность и «честолюбивая мысль» свойственна обоим пушкинским самозванцам. У Бориса она изображена сходной с чувством, которое сам автор испытывал к желанным женщинам:

«Не так ли
Мы смолоду влюбляемся и алчем
Утех любви, но только утолим
Сердечный глад мгновенным обладаньем,
Уж, охладев, скучаем и томимся?»

Даже умирающий, познавший разочарования и скорби власти, царь говорит, что быть подданным для него означало бы «умереть во мраке»...Мы помним, что внук Эдуарда III Генрих Болингброк приналежит по рождению к королевскому дому, но и Борис Годунов, действительный правитель царства при Федоре Иоанновиче (который ах как просится, чтобы его сравнили с шекспировским Генрихом VI – но это уже другая тема), брат царицы – это не тот подданный, кому «умереть ...во мраке б надлежало...» (разве что он имеет в виду будущее, ожидавшее его, если бы Федору наследовали Романовы). Борис производит впечатление человека, для которого «не быть всем» значит «быть никем», и выбор предопределен свойствами его натуры. Возвращаясь к предыдущему: можно представить, что осознание столь заметной разницы

между собой и остальными боярами и тем паче – контраста между собой и царем Федором сильнее всего подталкивало Бориса достичь «высшей власти»...

Эта подчеркнутая подверженность страстям – как и неуспокоенная до самого конца совесть – отличает, думаю, пушкинского Бориса Годунова от шекспировских «хороших королей» из хроник Генриха IV и Генриха V, изображенных как люди огромного самообладания, своими страстями управляющие. Генрих V прямо провозглашает свой «идеал монарха»:

«Король мы христианский, не тиран,
И наши страсти разуму подвластны
И скованы, как пленники в тюрьме»

(перевод Е. Бируковой).

А от «плохого» короля из хроник Ричарда III Бориса отличает то, что удовлетворение личных амбиций он не отделяет от искренней заинтересованности в благе своей державы, подразумевая благо народа. И тут возникает та самая знаменитая преграда: его усилия не встречают поощрения.

Шекспир повсеместно пытается проводить мысль о необходимости милосердия. (Правда, в его пьесах эта мысль попадает в разные контексты и иногда звучит противоречиво, – но это без ущерба для самой мысли и, наверное, авторского к ней отношения). Пушкинский царь Борис понимает преимущество милостивого царя перед жестоким (об этом он говорит сыну), однако, почувствовав себя вопреки ожиданиям слабым царем, он «восстановил опалы, казни» и даже поощряет доноительство, что вызывает заслуженную критику Пушкина Афанасия. Одна из главных тем роли царя Бориса, ставшая очень популярной и вызывающая разноречивые толкования –

возрастающее разочарование властителя не в одной привлекательности «высшей власти», но и в своем народе, неверие в возможность заслужить любовь народа заботами, которые никогда не будут им сполна оценены:

«Я думал свой народ
В довольствии, во славе успокоить,
Щедротами любовь его снискать –
Но отложил пустое попечение:
Живая власть для черни ненавистна,
Они любить умеют только мертвых».

И ниже

«Лишь строгостью мы можем неусыпной
Сдержать народ. Так думал Иоанн,
Смиритель бурь, разумный самодержец,
Так думал и его свирепый внук.
Нет, милости не чувствует народ:
Твори добро – не скажет он спасибо;
Грабь и казни – тебе не будет хуже».

Можно сопоставить эти строки с монологом Генриха V «Все, все – на короля!» Король только что имел беседу с тремя солдатами, из которой убедился, что подданные не ценят его добросовестного отношения к королевским обязанностям так, как он рассчитывал:

«Все, все – на короля! За жизнь, за душу,
За жен, и за детей, и за долги,
И за грехи – за все король в ответе!
Я должен все снести. О тяжкий долг!
Близнец величия, предмет злословья
Глупца любого, что способен видеть
Лишь горести свои! (...)

Ничтожный раб вкушает дома мир,
И грубому уму не догадаться,
Каких забот монару стоит отдых,
Которым наслаждается крестьянин».

Справедливость суждений, высказанных королем Генрихом, оспаривается двумя моментами: во-первых, отнюдь не бесспорно, что сон бедняка, слуги, простолюдина так уж крепок – там хватает своих забот, и, должно быть, именно эти заботы и побуждают народ преувеличивать королевское счастье; во-вторых, люди, сподвигнувшие короля на такие рассуждения, действительно, пришли во Францию рисковать жизнью по его инициативе. Но при этом, когда король Генрих проходится по поводу тщеты королевского величия, это говорит о нем хорошо, как о человеке, сохраняющем трезвую голову и способном не обольщаться мишурой своего сана, столь многих обманывающей. (Вообще мне весь этот эпизод напоминает стихи Киплинга “If”). Когда царь Борис говорит о том же самом – это как раз речь человека разочаровавшегося: и в цели, к которой стремился, и в своих возможностях всегда добиваться желаемого – результат, увы, не всегда от тебя одного зависит...

Когда король Генрих у Шекспира говорит о том, что король в ответе «за грехи», он имеет в виду желание подданных списать на него ответственность за свои личные грехи; когда царь Борис у Пушкина говорит об ответственности за грехи, он перечисляет преступления, которые молва ему приписывает – «Кто не умрет, я всех убийца тайный» – тем самым раскрывая глубокую убежденность своих подданных в том, что власть преступна, а не только изнежена, эгоистична и коварна (каково обывательское мнение солдат, говоривших с Генрихом). Размышления Генриха – накануне битвы, которая будет выиграна, и, может быть, он, как это часто

бывает, подсознательно предчувствует ее исход, хотя еще не до конца верит. Борис, хотя и «царствует спокойно», угадывает иное развитие событий: «Предчувствую небесный гром и горе».

Генрих V продолжает тем, что молится и кается. Вопрос законности войны с Францией его, видимо, мало волнует, – он внушил себе, что прав, – но его тревожат способ, которым взшел на престол его отец, и свои личные прегрешения. А потом голос брата Глостера отвлекает его от абстрактных рассуждений. Царь Борис у Пушкина страдает из-за того, что каяться не может: вполне раскаяться – значило бы отказаться от украденного:

Ричард III

«Бежать мне? От кого же? От себя?»

Клавдий

«Какими же словами
Молиться тут? «Прости убийство мне?»
Нет, так нельзя. Я не вернул добычи.
При мне все то, зачем я убивал:
Моя корона, край и королева,
За что прощать того, кто тверд в грехе?»

Царь

И рад бежать, да некуда...ужасно!

Немного времени, чтобы покаяться, у Бориса остается перед смертью, но он предпочитает заботиться не о себе, а о сыне, и это время отдает ему. (И он не мог бы поступить иначе).

Вспомним, что, пока Генрих философствует и молится, французские военачальники предаются мелочным спорам и самолюбованию – и, хотя у них есть для этого причины, у зрителя невольно создается впечатление, что они слишком в себе уверены, и не мешало бы им накануне важного сражения вести себя...как-то иначе. Получается, что, когда король на театре может принести покаяние в грехах от всего сердца, это для него хорошо: это доказывает, что королевская гордость владеет им не настолько, чтобы совсем застилать глаза и мешать сознавать себя человеком. Когда же эта возможность утрачена, он оказывается как бы в плену у той самой гордости, без возможности выйти из скорлупы, которая остается скорлупой, хотя бы даже была из драгоценного камня. В итоге мы видим, как человек, достаточно сильный, чтобы добиться цели, недоступной никому из ближайших, делается слабым, превращается в пленника своего положения и должен действовать по инерции, а столь желанная цель – и место в жизни, для которого он создан, – становятся ему ненавистны... «Высшая власть» для пушкинского Бориса Годунова оборачивается тюрьмой во всех смыслах. И никто не приходит к нему в конце монолога о «высшей власти», чтобы отвлечь от нерадостных мыслей: царь должен справляться с ними в одиночку, и один встречать, когда они возвращаются.

За себя одного царь Борис может отказаться от престола: умирая, он принимает схиму. Но царство остается за его детьми, сохранение его означает для них выживание, а сохранить его они не смогут. Раньше отец думал, что борется за их будущее: «Иль звук лишит детей моих наследства?» – но вышло совсем наоборот: наследство отца, отягощенное всеми его долгами, окажется гибельным для любимых и оберегаемых детей.

И тут вновь обозначается тема, общая для очень многих трагедий: человек и судьба. А вместо «судьба» иногда можно сказать – «история».

В дневнике мне хотелось бы обсуждать трагедию «Борис Годунов», по возможности, без привлечения религиозных и философских категорий, а также избегая морализаторства, – лишь как произведение на историческую и политическую тему с точки зрения человека, который считает, что может судить о политике и об истории. (Чувствую я, что это не получается). Независимо от того, насколько исторически достоверны здесь события, характеры и детали, «Борис Годунов», а также и лучшие шекспировские хроники, и трагедии лично меня пленили тем, что в них есть та самая История, которая не уместается в рамки отдельной эпохи и страны. Они касаются прошлого, также как настоящего и будущего, и могут быть «разыграны» много больше, чем с одним набором имен. В этом смысле я могу называть их «пророческими», не стесняясь громкости этого слова: думаю, они такими оказались вопреки замыслам обоих авторов.

В отношении политики когда-то именно «Борис Годунов» доходчивее всего объяснил мне, что добиться «высшей власти» и ее реализовать – не одно и то же, и что человек по пути наверх может быть могучим, а наверху – беспомощным. Никакая политическая власть не абсолютна. Простой вывод, но полезный. (Прочитав кроме Карамзина, на которого опирался Пушкин, еще Костомарова, я решила, что терзания больной совести у Бориса в его положении могли быть, и если он не приказывал убить царевича, а лишь воспользовался чужим преступлением. Да и без этого обвинения ему было за кого себя упрекнуть: Иван Петрович Шуйский, семейство Романовых и т.д.)

В более широком смысле тут поле благодатное, чтобы порассуждать о том, как человек управляет своей

жизнью, и как жизнь играет/управляет человеком. В пьесе Пушкина «Борис Годунов» мы не видели боярина Годунова в момент принятия его рокового решения, но можем предположить, что, как и Григорий в монастыре, он думал, что решает не сам, а исполняет волю судьбы. А потом все обернулось так, что как раз тогда, когда ему нужно идти самому, он не властен над событиями, и судьба уже не ведет его, а тянет...

Ну и замечание насчет совести... Тут и рассуждать нечего; можно только повторить.

Кстати, ведь эта мысль тоже общая у Пушкина, и у Шекспира. В «Борисе Годунове» Царь соглашается с тем, что произносит Танцор в эпилоге второй части «Генриха IV»: “Good conscience will make any possible satisfaction” («Чистая совесть все искупает»). – «Да, жалок тот, в ком совесть нечиста».

Лампа моя догореть не может – разве что перегореть, потому что электрическая. По правую руку у меня лежит том Пушкина с раскрытым «Годуновым», по левую «Весь Шекспир в одном томе»: соседство, зверски поощряющее болтливость. Во власти воображения, обнаглевшего к первому часу ночи, может почудиться, что ты подслушиваешь диалог между двумя мировыми поэтами и что-то записываешь... Но как я не принадлежу ни к какому царствующему дому, спешу воспользоваться правом подданного на спокойный сон. Благодарю вас, добрые мастера, за удовольствие поиграть немного в «Пимена», и гашу мою лампаду. :-)

27-29 ноября 2009

Пьесы о свергнутых королях

Сравнение пьес Кристофера Марло «Эдуард II» и Вильяма Шекспира «Ричард II». Комбинация из двух моих дневниковых заметок. (Заметки ранее выложены в блогах в ЖЖ и на Вордпресс в 2014 и 2015 годах). Такое сравнение уже неоднократно делалось, но, вероятно, еще одно не повредит - ради выражения еще одного читательского взгляда.

Двух английских королей-Плантагенетов Эдуарда II (1284 – 1327, прозвище Карнарвон) и Ричарда II (1367 – 1400, прозвище Бордо) объединяет не только порядковый номер и то, что их обоих свергли, а затем – убили, но и то, что оба впоследствии были выведены на сцене в пьесах имени себя: Эдуард – у Кристофера Марло, Ричард – у Вильяма Шекспира. Так оба несчастных короля сделали вклад в развитие английской ренессансной, а также мировой драматургии.

Я предложила слишком простое начало: на самом деле между двумя королями отмечено больше сходства. Например: оба они оказались недостаточно сильными наследниками сильных королей, соответственно Эдуарда I (который свергнутому Эдуарду II приходился отцом), и Эдуарда III (который Ричарду II приходился дедом, а еще Ричард был сыном знаменитого воина Эдуарда «Черного Принца», так что имел ну очень обязывающую наследственность). Каждый из них был не очень хорошим полководцем (Ричард испортил себе репутацию среди подданных еще и как сторонник прочного мира с Францией, который не был популярен). Каждый из них был повинен в фаворитизме; при этом в отношении Эдуарда традиционно и прочно устоялось обвинение в нетрадиционной ориентации (хотя его иногда и пытаются подвергнуть сомнению), а в отношении Ричарда подобное обвинение было запущено, но не прижилось – известно, что свою первую жену, Анну Богемскую, он любил, а вторую,

маленькую девочку Изабеллу Французскую, не обижал и баловал. Но у Ричарда детей не было, а у Эдуарда с недостаточно чтимой им женой все же было четверо. Каждый из двух этих королей навредил себе, попытавшись мстить за то, что ему хотели указывать, с кем ему водить компанию. Каждый из них был свергнут в тот момент, когда значительных угроз для его власти, казалось, не было, в результате военного вторжения, организованного обиженным родственником. Эдуарда свергла его жена, Изабелла, дочь Филиппа Красивого, вместе со своим любовником Роджером Мортимером, который бежал к ней во Францию из Лондонского Тауэра (кроме пьесы Марло см. также, например, роман Мориса Дрюона «Французская волчица» и не только его). Они возвели на престол законного наследника, сына Эдуарда и Изабеллы Эдуарда III, который, когда подрос, взял реальную власть и казнил Мортимера. Ричарда сверг его изгнанный двоюродный брат Генрих Болингброк, сын Джона Гонта, герцога Ланкастерского, который сам стал Генрихом IV, основателем династии Ланкастеров, отцом Генриха V и дедом Генриха VI (см. остальные шекспировские пьесы-хроники и не только их). Среди отличий обращают внимание также на то, что Эдуард любил слишком простонародные забавы: копать канавы и устраивать тростниковые крыши, тогда как Ричард любил роскошь и изящество, и стремился во всей полноте утвердить принцип божественности королевской власти. Эдуард прожил дольше – 43 года, тогда как Ричард погиб в 33 (отсюда, видимо, подчеркиваемая аналогия «Ричард» – «Христос» в сериале «Пустая корона»). Так как Ричард очень интересовался судьбой Эдуарда и пытался добиться его канонизации, можно видеть в их схожих судьбах, что называется, зловещую преемственность.

Между пьесами, как я думаю, преемственность другая – не столько наследования, сколько соперничества.

«Ричард», видимо, предназначен затмить «Эдуарда» с учетом его опыта. Понятно, что общее между пьесами во многом вызвано сходством исторических сюжетов и персонажей. В обеих есть король и те, кто ему противостоит, есть указание на причины свержения, но есть и мысль о том, что происходящее все же – не во благо и будет иметь худшие последствия. Есть некая предыстория конфликта за кадром: в «Эдуарде» это – изгнание королем-отцом Эдуардом I Гавестона, любимца его сына, в «Ричарде» – убийство герцога Глостера по велению короля Ричарда и вообще, вся прошедшая история правления Ричарда, ставшего королем девяти лет от роду. Есть фавориты и союзники короля, которые погибают или изменяют. При этом главный фаворит Эдуарда, авантюрист Гавестон, более яркая и более подавляющая его самого фигура, чем приятели Ричарда Буши, Бегот и Грин: Эдуард до того влюблен и рад воссоединению, что просит фаворита считать его, короля Эдуарда, «другим Гавестоном». В пьесе об Эдуарде важно еще и то, каков фаворит короля (выскачка, любитель всего итальянского, наслаждающийся своей властью неуязвимый задира), и то, как он обращается с верхушкой Англии (с удовольствием унижает, и даже губит епископа Ковентри). В пьесе о Ричарде важны сам факт фаворитизма и нежелания короля обуздать фаворитов, а также то, что король организовал убийство дяди и грабит своих подданных. В обеих пьесах есть сцена отречения короля, который высказывает колебания, и сцена его убийства. (В шекспировской то и другое – авторское привнесение: публичное отречение Ричарда не имело места, а убит он был, по нам современным данным, не в бою за свою жизнь с убийцами, как в пьесе: по-видимому, его уморили голодом).

В общем самое главное в «Эдуарде II» – трагедия слишком большой неправильной любви. Эдуард суров или, напротив, бесконечно любезен с женой и со своими

вельможами в зависимости от одного: позволят ли ему быть с Гавестоном. Когда Гавестона убивают, обещав и не позволив Эдуарду проститься с ним, король логично ожесточается. Все его несчастья проистекают от любви, не скрываемой и не сдерживаемой, вначале – к Гавестону, затем – к Спенсеру (Диспенсеру) младшему, и от того, что вследствие ее он попадает в полную зависимость от фаворитов. Эдуард не ошибается, считая, что Гавестон любит его больше, чем жена, королева Изабелла, но ведь и то, что Эдуард – король, и власть над Эдуардом существенны для любви Гавестона. У Эдуарда двойное амплуа: он король, но больше – герой-любовник. Король подчиняется в нем герою-любовнику, но ему нужно быть властным, чтобы вполне одарить своего друга так, как он желает.

«Эдуарда II» традиционно сравнивают с пьесой Шекспира «Ричард II». Я попробую быть оригинальной и провести также сравнение с двумя пьесами (или двухчастной пьесой) Марло о Тамерлане. «Тамерлана» читать несколько сложнее «Эдуарда» из-за множества длинных монологов.

Как кажется, «Тамерлан» – это тот случай, когда современное нам зрительское восприятие главного героя может сильно расходиться с предполагаемым авторским. Тамерлан, в отличие от Эдуарда, – самый сильный король и обе пьесы шествует напролом. Он побеждает уже одним своим видом – но так хочется, чем ближе к концу, тем больше, чтобы кто-нибудь победил его! Поверженных врагов он слишком унижает – легче сочувствовать им, чем Тамерлану, даже если раньше они грубили и напрашивались. Тамерлан знает жалость, но подавляет ее в себе, иногда – мучительно, ибо должен, как он считает, быть верным своему слову и следовать своему предназначению.

Эдуард II как исторический персонаж терпит поражение, но как герой пьесы может побеждать, то есть завоевывать зрительские симпатии, тем, что вызывает зрительскую жалость. В этом отношении он – полная противоположность Тамерлана и тем удобнее составляет с ним пару.

«Ричард II» – это трагедия о людях и принципе. Принцип – это божественность королевской власти: в него можно абсолютно верить, но неверно интерпретировать, от него можно отступить, его можно попать (и снизу, и сверху), но, не отмененный, хоть попраный, он все равно умеет за себя мстить – вместе с совестью. Еще это очень театральная история о смене актера на главную роль. Ричард – великолепный актер, оратор, однако до тех пор, пока его не настигла опасность свержения, он полагал для себя возможным справиться с ролью уже по факту назначения на нее, не подумав, что ему нужно еще своими силами придать ей некое содержание, которого ожидают другие участники спектакля и публика. Его сместили, так как его «концепция роли ради роли» не понравилась, и поведение не соответствовало ожиданиям; нужную концепцию он нашел, лишь перейдя на роль жертвы и накануне гибели.

Еще что общего: каждую пьесу начинают слова короля-главного героя и оканчивают слова его преемника. В «Эдуарде» эта пара – Эдуард II и его сын, ставший Эдуардом III, в «Ричарде», соответственно, – Ричард и воцарившийся вместо него Болингборк, ставший Генрихом IV. Но в «Эдуарде» первые слова – это письмо, которое читает Гавестон, а между тем оно исчерпывающе характеризует Эдуарда. «Отец мой умер! Гевестон, приди И раздели с любимым другом власть» (в оригинале – *share the kingdom*, то есть, буквально «королевство»). Король, бросающий королевство под ноги фаворита, должен вызывать – справедливо – возмущение и осуждение, но

влюбленный, стремящийся одарить предмет любви всем, что принадлежит ему, также должен, как кажется, пробуждать иррациональные симпатию и умиление, ибо такое стремление – свидетельство искренности и глубины его чувства, и не всякий любящий на такое способен. То же самое извинение можно изобрести для полной неспособности видеть недостатки любимого предмета – оно бы подошло, если бы Эдуард сам был своей племянницей, которую выдал за фаворита, безумно влюбленной женщиной. С начала и до конца пьесы за Эдуардом сохраняется заметная авторская симпатия, которую зритель если не разделит, то почувствует. Как король Эдуард может быть и дурен в глазах тех, кто восстал против него, но как обреченный влюбленный вызывает (или может вызывать) жалость; это влюбленный в нем губит короля.

Иначе происходит с Ричардом II. В первой сцене пьесы он предстает как «король при исполнении» — судья в споре между Болингброком и Норфолком по поводу обвинения в убийстве герцога Глостера.

«Джон Гонт, почтенный возрастом Ланкастер,
По долгу и присяге приведен ли
Тобою Генри Херфорд, сын твой смелый,
Чтоб доказать, что правым обвиненьям –
Их выслушать мне было недосуг –
Подвергнут герцог Норфольк, Томас Моубрей?»

Здесь он демонстрирует беспристрастие и уверенность в себе, и, судя по его поведению, можно сказать, «это – король», но нельзя сразу сказать, хороший или дурной это король. Во второй сцене, однако, выясняется, что он сам стоит за убийством Глостера, и, по мнению Джона Гонта, как помазанник Божий защищен от человеческой мести, но его, вероятно, постигнет кара свыше. В дальнейшем зритель получит все больше

доказательств того, что правление Ричарда оставляет желать лучшего, – то есть, или перемены к лучшему в нем самом, или даже замены его на лучшую кандидатуру. Четкая самохарактеристика Ричарда-короля – как он понимает свое предназначение – следует не в самом начале, но в конце первой сцены: «Мы не для просьб – для власти рождены».

В отношении того, что называется «развитие характеров», или здесь лучше сказать, наверное, «постепенное раскрытие характеров по мере действия», в «Эдуарде» сюрпризы преподносят противники короля. Поначалу их требования выглядят обоснованными с точки зрения государственной пользы и семейных ценностей, но постепенно нам дают понять, что в действительности они заботятся о себе. Мортимер-младший вначале говорит как заступник поруганной королевы Изабеллы и английский патриот, которого раздражает тщеславный, обирающий казну поклонник итальянских мод Гавестон. Но вот Мортимер совершил переворот, и речи его – об упоении властью:

«Над принцем властвую и королевой
Повелеваю я, и до земли
Надменные мне кланяются лорды.
Все утвердить, все вычеркнуть могу.
Все, что хочу, я делаю. Внушаю
Страх большой, чем любовь...
Пусть будет страх!

(...)

Они навязывают мне регентство
И молят взять, что сам я взять хочу».

Автор словно пытается внушить мысль, что страсть Эдуарда может показаться пагубной, но она была

искренней, между тем как добрые намерения его врагов – показными.

«В «Ричарде» главное, самое выразительное развитие касается обоих соперничающих протагонистов – и короля Ричарда, и Генриха Болингброка. Как кажется, главный психологический прием Марло состоит в том, чтобы внушить своему зрителю сочувствие к королю Эдуарду, совершающему предосудительные с общепринятой точки зрения вещи. Главный психологический прием Шекспира в отношении Ричарда II – в том, чтобы исчерпывающе объяснить причины свержения, показать, что Ричард виноват, а затем при знании того, что он виноват, внушить к нему уважение и жалость, показать его величественным в несчастье. Ричард пережил разочарование в смысле своей жизни – «быть королем», и хотел бы отречься не только из-за того, что реальную власть уже утратил, но и из отвращения к тому, в чем обманулся; но отречься для него означает не просто погибнуть, а еще до смерти стать никем, что ужасающе. Все, во что он верил о себе, оборачивается вдруг насмешкой, которую он с горечью принимает и продолжает, превращая в единственный доступный способ сопротивления своему несчастью. Мысль о том, что король – также человек, для Ричарда – не дополнительный ресурс, а признание бессилия («Как вы, ем хлеб я, немощам подвержен, Скорблю, ищу друзей»). Отрекаясь от короны, он говорит: «Now mark me, how I will undo myself» — «Смотри, как я себя разрушу». Болингброк с самого начала – благородный боец за справедливость, и ему хорошо, потому что поводов предстать таким в глазах всей страны и зрителей у него появляется все больше и больше. Предостережение Норфолка при расставании: «Кто ты сам – Бог, ты и я то знаем...», звучит неожиданно, но с суровой убедительностью: понятно, что в пьесе оно сделано для того, чтоб сбыться. Вступив в должность Ричарда, новый

король навлекает на себя ту же ответственность и все те же угрозы – пока еще популярный, он становится целью заговора, должен защищаться и вершить расправу и не может избежать искушения пожелать смерти свергнутому Ричарду. Болингброк лучше Мортимера и заставляет себя не превращаться в тирана, но это не означает, что обретенная власть не попытается играть им больше, чем он – распоряжаться ею.

Ричард II был женат дважды: его вторая жена, французская принцесса Изабелла де Валуа, вышла замуж за него шести лет и через четыре года овдовела. Но в пьесе Шекспира изображена взрослая королева, которая задумана, по-видимому, как фигура, противопоставленная Изабелле, жене Эдуарда II. И это, должно быть, все-таки именно Изабелла де Валуа, так как сообщается, что она приехала из Франции и после переворота должна туда вернуться. (В пьесе король предлагает супруге уйти в монастырь. Исторической Изабелле предложили вновь выйти замуж за старшего сына нового короля Генриха Болингброка, принца Гарри Монмута, но она впоследствии вышла за Шарля, графа Ангулемского и умерла при рождении ребенка. Гарри Монмут сильно прославился и женился на младшей сестре Изабеллы Екатерине).

У Марло королева Изабелла – «волчица» изображена как двойная предательница. Что она свергла своего мужа – известно, но кроме того она изменила себе. В этой пьесе она ведет себя первоначально как жертва отвергнутой любви, о которой говорит как о большой и страстной: она терзается из-за того, что муж отталкивает ее ради Гавестона, не сразу обращает нежное внимание на Мортимера (Эдуард, видимо, для удобства собственной измены начинает попрекать жену Мортимером еще до того, как она в действительности ему изменяет и даже задумывается об этом), согласна унижаться, чтобы угодить мужу. У Изабеллы были причины и обидеться на Эдуарда, и возненавидеть его, но именно

потому, что вначале пьесы звучат ее признания в безумной любви к Эдуарду, тем страшнее видеть ее в конце пьесы совершенно покорной Мортимеру в злодеяниях, согласной на убийство мужа и при этом уверенно притворяющейся, что она якобы хочет его спасти. Как ни удивительно, по логике пьесы законная любовь Изабеллы оказывается менее прочной, чем незаконная, возмущающая и губительная любовь фаворита.

В пьесе Шекспира о Ричарде II есть намек на слишком близкие отношения Ричарда с лицами своего пола: вернувшийся Болингброк обвиняет пленных Буши и Грина в том, что они развратили короля и разрушили его брак. (Однако это говорит Болингброк, собравшийся их казнить, а зрители ранее видели, как сам Ричард проявлял к жене некоторое внимание). При этом сама королева Изабелла – жена Ричарда II не жалуется на своего мужа, тоскует без него и даже терпит общество его фаворитов. После свержения мужа она хочет не мстить, но заступаться за него и поддерживать его в несчастье. Она – жена, в которой обиды не убили любовь, а страдание дает еще повод ее высказать. (А Ричарду дает повод на прощанье окончательно примириться с женой и быть с ней нежным).

Еще один интересный общий для двух пьес тип персонажа – тип «перебежчика». Это фигура, которая переходит от короля на противоположную сторону из лучших побуждений, не очень понимая смысл смены власти, а именно – что начаться может с обоснованных претензий, а закончиться чем-то, чего лучше бы не было, и борьба за власть важнее своего повода. В «Эдуарде» это брат короля Эдмунд, граф Кент. Он то поддерживает своего брата, то бежит от него, не выдержав Гавестона, то пристает к Изабелле и Мортимеру, то пытается помешать им убить Эдуарда. Заканчивает он тем, что победители казнят его, презрев заступничество юного Эдуарда III. Граф Кент, видимо, представляет собой тип слишком наивной

добродетели, поздно понимающей чужое зло. В «Ричарде» такой персонаж – это дядя обеих королей герцог Йоркский (тоже по имени Эдмунд). О Ричарде хорошо говорит то, что, выслушав обвиняющий монолог дяди, он все же великодушно оставил его регентом в Англии в свое отсутствие, – и эта доверчивость Ричарда способствовала его свержению. Дядя, так же справедливо упрекая другого племянника, Болингброка, за незаконное возвращение, все же нужного сопротивления ему не оказал. В конце пьесы герцог Йоркский подвергнут странному, но в полном смысле слова страшному наказанию: до слез сочувствуя Ричарду, он все же становится подданным Генриха – поскольку выхода у него нет – и при том подданным, демонстрирующим безупречную верность, потому что превращается в доносчика на собственного сына. Он борется с собственной женой, умоляющей нового короля о прощении. Между тем герцог по справедливости должен был бы просить о казни за измену для себя. Судьба наказала герцога Йоркского страшной над ним шуткой. Он, наверное, представляет тип человека, который хочет постоянно и активно быть «хорошим», но не очень задумывается, и вследствие этого иногда становится орудием зла.

Сцены отречения и затем убийства свергнутого короля – самые эффектные в обеих пьесах; только на этих двух парах сцен можно было бы построить сравнение, которое уже было бы серьезным. Король Эдуард отрекается под принуждением и в пользу своего сына, принца Эдуарда, но понимает, что по существу – в пользу Изабеллы и Мортимера, и высказывает обеспокоенность судьбой сына. Он колеблется, так как видит в короне свое последнее утешение и своего рода последнюю защиту от притеснителей, но, раз он свергнут, и утешение, и защита – иллюзорны. Сцена отречения в «Ричарде» явно есть потому, что до нее была сцена отречения в «Эдуарде». Ее

особенность по сравнению с первой прежде всего в том, что Ричард отрекается якобы добровольно – потому что он уже разочарован в своем королевском сане как таковом, уже утратил власть, и потому не видит в нем смысла. Другая особенность в том, что Ричард отрекается в присутствии своих противников – его изменников, превратившихся в его судей, и кузена Генри Болингброка, ставшего из изгнанника узурпатором. Затем, иллюзорен сан короля или нет, но перестать быть королем даже по названию для Ричарда означает саморазрушение заживо в полном смысле: «Я должен стать ничем». И в таком виде эта сцена получает большее значение, чем просто изливание горя или серии издевок свергнутого короля. Она имеет в виду бить по совести его врагов – один из свидетелей замечает, что они видели а *woeful pageant*, то есть «горестное действо». Но последствия разные: у сына герцога Йоркского, Омерля, возникает мысль о заговоре против Болингброка, а у самого нового короля – мысль о том, что ему была бы полезна смерть прежнего.

В пьесе Марло об Эдуарде сцена убийства Эдуарда ужасна, чудовищна и незабываема не из-за способа, которым его убивают, а из-за того, что происходит перед этим. Диалог между пережившим многие муки Эдуардом и его убийцей: Эдуард с обострившейся интуицией чувствует, что новый человек пришел его убить, но тот старается его разуверить. Однако за искусство свое он получит по заслугам, потому что согласно приказу тюремщики убивают его вслед за Эдуардом. Король умирает в буквальном смысле раздавленный, зрелище это на сцене должно быть с трудом выносимо, но это еще и заключительный этап казни его мучителей в зрительском мнении. Те, кто считал себя лучше Эдуарда, оказались много хуже. Никакого прощения для них не будет – наступит справедливейшее и законное возмездие от имени юного сына, Эдуарда III, который возложит на гроб отца голову Мортимера.

«Отец мой, в дар тебе сюда кладу
Я голову коварного злодея,
А эти слезы пусть порукой будут
Печали и невинности моей».

В пьесе о Ричарде вся сцена его смерти выглядит как способ его восстановления уважения к себе самому. Начинается она красивейшим монологом, который оставляет впечатление, что в одиночном заключении он словно «растворился» во множестве беспорядочных мыслей, множестве ролей, которые себе воображает, и все же возвращается к роли короля, вспоминая предыдущую жизнь и понимая свои ошибки. Разговор с конюхом о любимом коне, который безропотно служит теперь королю Генриху, усиливает его отвращение к покорности судьбе. Он умирает не как жертва, а как боец, вынуждая своего убийцу Пирса Экстона [1] признать его мужество. (Тут кстати заметить, что исторический Ричард на самом деле был отважен, он доказал это еще подростком во время мятежа Уота Тайлера. Так что в этом эпизоде он как бы обретает себя обновленного).

Последствия свержения и смерти Ричарда еще проявятся в последующих пьесах цикла. Но уже в первой на заднем плане появляется старший сын нового короля Гарри Монмут, который доставляет отцу беспокойство, демонстративно саботируя турнир в честь его воцарения (а впоследствии перезахоронит прах Ричарда и будет молиться о прощении ему, наследнику, отцовского греха захвата власти). Самым же главным мстителем за Ричарда оказывается не насилие и не новое восстание, а совесть. Об убийстве жалеет не только сам Экстон, но и король Генрих, изгоняющий убийцу не только потому, что так надо, но, должно быть, с искренним отвращением.

«Клянусь вам всем, скорбит моя душа.
Чтоб вырасти, той кровью полит я.
Так пусть терзает скорбь моя и вас;
Пусть в траур облачатся все сейчас.
В святую землю я намерен плыть,
Чтоб эту кровь с греховных рук омыть.
Безвременную смерть его почтив,
Пойдем за гробом, головы склонив».

Роман Мориса Дрюона «Французская волчица», полагаю, можно считать «общим потомком» этих двух пьес. В нем рассказывается о событиях, составляющих часть сюжета пьесы Марло, – о свержении и гибели короля Эдуарда, но начиная с побега Мортимера из Тауэра. Поэтому из фаворитов Эдуарда здесь главную роль играет Диспенсер-младший, а Гавестона уже давно нет в живых. (О его судьбе Изабелла рассказывает в самом начале самого первого романа цикла). Несколько раз упоминается, что когда-то Изабелла любила мужа, пусть даже и любовь эта была надуманной, но многочисленные унижения вытеснили ее, и затем королевой руководит главным образом оскорбленная гордость. Основной «метод рассказчика» в этом романе скорее подобен развитию отношения к образу Ричарда II в шекспировской пьесе: пока король при власти – свержение его может выглядеть необходимым в глазах не только персонажей, но и читателя, когда же король превращается в жертву, все затмевает жалость к нему.

Обе пьесы дают предостаточно пищи для мыслей о том, сколько зла может совершить человек, даже тогда, когда хочет блага. Шекспировская пьеса, однако, более снисходительна к человеческому роду, так как оставляет больше шансов совести.

[1] Хотя эпизод убийства Ричарда II, как оно изображено в пьесе Шекспира, есть в хронике Голиншеда,

нет свидетельств, что при дворе Генриха IV был рыцарь Пирс Экстон. В постановках шекспировской пьесы как убийца Ричарда иногда показан другой ее персонаж, герцог Омерль, перед тем замешанный в попытку переворота против Генриха IV, но помилованный им по просьбе матери Омерля, герцогини Йоркской.

Цитаты из пьесы Кристофера Марло «Эдуард II» в русском переводе А. Радловой.

Цитаты из пьесы Вильяма Шекспира «Ричард II» в русском переводе А. Курошевой.

Биографические данные по книгам Jh. Cannon, A. Hargreaves “Kings & Queens of Britain” Oxford University Press, 2001, D. Jones “The Plantagenets: the Kings Who Made England”. Harper Press, 2012 и I Mortimer “The Fears of Henry IV”. Vintage, 2007.

23 апреля 2015

О стихах Максима Рыльского «Фальстаф»

У одного из крупнейших украинских поэтов Максима Фадеевича Рыльского/ (Максима Тадейовича Рильського, 1895—1964) есть лирическое стихотворение с использованием образов из шекспировской хроники «Генрих IV». Называется «Фальстаф». Я его пробовала перевести.

Далее следует небольшая аналитическая заметка об этом стихотворении. Предполагает знание хроники «Генрих IV», обеих частей.

Оригинал:

Максим Рильський

Фальстаф

Коли Уельський принц зійшов на батьків трон,
Він, як наказує традиції закон,
Перед підданцями промову мав поважну.
Нараз, густу юрбу розсунувши одважно,
Товстий з'явився дід. Його червоний ніс
На масному виду, неначе квітка, ріс,
А з-під навислих брів блищали очі хитрі.
Високо шапочку піднявши у повітрі,
Він крикнув: «Принце мій! Діждались пишних свят!
Це ж я, твій вірний друг, супутник твій і брат,
Фальстаф! Привіт тобі од хересу й дівчаток!»
Та мови п'яної, охриплої початок
Об голос Геніхів розбився, як об щит.
Принц, не бажаючи давати відповіді
На крики й вигуки, безстидні та шалені,
Промовив: «Геть, старий, іди собі від мене!
Тебе не знаю я! Такий колись мені
За віку юного в туманнім снівся сні».

Так молодість моя, як невиразна пляма,
Встає й безстидними кричить мені устами:
«Це я, твій вірний друг!» — Але її привіт
У мій щоденний труд вдаряє, як у щит,
І я на вигуки охриплі та шалені
Кажу суворо їй: «Іди собі від мене!
Тебе не знаю я! Така колись мені
Приснилася в тяжкім, давно забутім сні!»

1925

Мой перевод:

Максим Рьльський

Фальстаф

Когда Уэльский принц венец отцовский взял,
Он, как обычай непреложно предписал,
К народу обращал торжественное слово.
И вдруг, стыда не зная никакого,
Всех растолкал старик. Толстяк, чей красный нос,
На роже жирной, как цветок ярчайший, рос.
Густы седые брови, взгляд блестит лукавством.
Подбросив шапочку, он непокрыт остался
И крикнул: «Принц мой! Среди радостного дня
Твой спутник, друг и брат приветствует тебя —
Фальстаф! Прими трактира поздравленья!»
Но вдрызг нелепые хмельного выраженья
О голос Генриха разбились, как о щит.
Не пожелал ответить принц, сердит,
На возглас наглого, безумного веселья,
Лишь молвил: «Прочь, старик, оставь меня немедля!
Тебя не знаю! Человек такой
Был сном, минувшим в век мой молодой!»

Так молодость моя, пятном уже поблеклым,
Встает, бесстыжая, с напоминаьем громким:
«Я, друг твой, здесь!» — Но то, что прокричит,
О повседневный труд ударит, как о щит,
И я на возгласы безумного веселья
Ей строго говорю: «Оставь меня немедля!
Тебя не знаю! Прежде был с такой —
Но позабыт тот сон тяжелый мой!»

Перевод 23.10.2018

Помня пьесы, вы заметите различия в изображении всего эпизода между ними и стихами Максима Рыльского. В пьесах Фальстаф не перебивает Генриха, когда тот говорит речь — Генрих шествует с коронации, когда к нему обращается Фальстаф. В стихах Фальстаф раздвигает толпу

«одважно» - отважно — но, согласно пьесам, сэра Джона Фальстафа обычно не подозревают в отваге, скорее наоборот. Особо отмеченный очень красный нос Фальстафа — это, вероятно, не только его собственный нос алкоголика, но еще и напоминание о носе Бардольфа, чей нос был замечен своим характерным цветом, вызванным теми же причинами. (А Бардольфа потом повесят. Фальстаф, действительно, обращается к Генриху от имени всей своей компании). Наконец, изображение Фальстафа в первой части стихотворения таково, что можно заключить: лирический герой стихов, который описывает сцену, сочувствует именно Фальстафу. (Глаза не просто хитрые — они блестят. Фальстаф подкидывает не шапку, а именно «шапочку» — не просто небольшой головной убор, но и небольшой намек на уязвимость расчувствовавшегося сэра Джона. Упоминание отваги — тоже полезно, чтобы вызвать сочувствие). А во второй части оказывается, что лирический герой ассоциирует себя не с отвергнутым сэром Джоном, а с отвергнувшим Генрихом.

Что меня отдельно заинтересовало — то, что в отношении Фальстафа употребляется слово «дід», то есть «дед». Это звучит несколько неожиданно. Почему? Обычно, из-за того, что в первой части хроники, в сцене «пьесы в пьесе» Фальстаф изображает Генриха IV, он ассоциируется не с дедом, а с отцом принца. (Иногда в английских текстах его называют «a father figure»). Вопрос влюбленности сейчас отставляем). А здесь его назвали дедом. Оттенки значения слова «дед» — не просто «старик», большой старик, чем отец, но и «твои корни», «глубина твоего происхождения», «твое самое нутро». В украинской культурной традиции такое значение, может быть, даже более заметно, в связи со сравнительно частым присутствием образа деда. (См. например, образ деда в повести Александра Довженко «Зачарованная Десна»).

Я захотела подсчитать, тянет ли, действительно, Фальстаф по возрасту на деда принца Генриха. Фальстаф в первой части хроники определяет свой возраст как «some fifty, or, by'r Lady, inclining to threescore» — «примерно пятьдесят или около шестидесяти». Говорит он это незадолго до битвы при Шрусбери, то есть в 1403 г. (С точностью соотносить время в пьесах с историческим нельзя, по сравнению с историческим оно, как известно, сильно уплотнено). Кроме того, во второй части хроники говорится, что он служил пажом, и Дж. Бейт в своей работе «Душа века» посчитал, что это должно было быть около 1358 г. У меня получилось, что Фальстаф тянет по возрасту на деда Генриха, хотя, возможно, с некоторой натяжкой, и он, может быть, несколько моложе генриховского деда по отцовской линии Джона Гонта, кстати, своего тезки. (Джон Гонт родился в 1340 году. Значит, в 1403 году, до которого он не дожил, ему было бы 63 года. Фальстаф, предположим, около 1347 года рождения, тогда в этой сцене в таверне, где он называет возраст «inclining to threescore» ему где-то 56 лет. В этом случае он старше Генриха IV, отца принца, примерно на 20 лет. Сцена коронации принца Генриха по истории происходит через 10 лет, и тогда сэру Джону должно быть, при моем подсчете, соответственно 66 лет или около того. Я пыталась считать именно возраст Фальстафа, а не сэра Джона Олдкасла, его прототипа). Зачем мне все эти подсчеты? — для развлечения.

Но, хотя Фальстаф и назван в стихах Максима Рыльского «дедом», его образ в этом стихотворении — образ оставленной молодости. Это звучит парадоксально, но может быть. Фальстаф, как известно, ведет принципиально легкомысленный образ жизни. С этой точки зрения он по характеру «моложе» принца Генриха, потому что Генрих на самом деле более серьезен. Молодость устарела, и поэтому ее изгоняют. Молодость состарилась — но скорее принц Генрих внезапно выглядит постаревшим.

Стихи Максима Рыльского «Фальстаф» читаются как монолог человека, отказавшегося не просто от прошлого, а от части своей личности. Образ «щита», появляющийся в этих стихах, тоже в этом смысле многозначен: щит — это стена между бывшими друзьями, разделение, символ внезапной непреодолимой холодности, но щит — это и защита для Генриха. (А если нужна защита, значит, вероятно, принц тоже чувствует собственную уязвимость перед главным воспоминанием своей докоролевской жизни. Он в этих стихах все время называется именно принцем, хотя по существу он уже король. В пьесе же в соответствующей сцене ремарка называет его королем. Можно припомнить, что слова «принц» и «король» могут употребляться как синонимы. Но здесь слово «принц» может и свидетельствовать о том, что превращение Генриха в короля произошло еще не до конца).

Лирический герой этих стихов знает, что отказ его от прошлого жесток, и знает, что этот отказ ему необходим. Но это не значит, что он сам не чувствует боли.

25 октября 2018

Кейт Валуа - примирительная принцесса

Мое сочинение на тему «образ принцессы Екатерины де Валуа в шекспировской пьесе «Генрих V».

Мне нравится шекспировская пьеса «Генрих V», но самая первая причина, по которой она мне когда-то понравилась - сцена ухаживания Генриха-победителя за его будущей невестой, принцессой Екатериной де Валуа. Впоследствии оказалось, что в этой пьесе есть еще много такого, что для меня, да и не только для меня интересно: образ идеального короля (что обсуждается... но обсуждение также вызывает интерес), европейские правила войны

начала XV века и их отличия от нам современных, мир в Труа - «два государства и один король...» Но все это обратило на себя мое внимание впоследствии, - когда оказалось что это должно обратить на себя мое внимание и может быть мне понятно - а прежде всего мной была замечена, хотя она и в конце пьесы, сцена Генриха и Екатерины. В этом стыдно признаваться? Наверное, нет. Почему читательнице и зрительнице должна быть безразлична беседа героя знаменитого цикла пьес с его будущей супругой? Можно, конечно, сделать строгую рожицу и заявить: «Нет, война и мир важнее, контраст ответственного английского короля и надменного французского дофина Луи важнее, обращение короля с подданными накануне и после великой битвы важнее...» И это будет правдой. Но только тем самым - и уже в отношении меня - будет подтверждена точность того замечания, которое в этой самой сцене с принцессой шекспировский Генрих V делает в отношении ее, принцессы Екатерины: «Я знаю, что ты меня любишь, и сегодня вечером, в своей спальне, станешь расспрашивать обо мне свою подругу и, конечно, будешь бранить как раз то, что тебе больше всего во мне нравится» (перевод Е. Бируковой. В оригинале Генрих предполагает, что Екатерина будет расспрашивать о нем «эту даму» (*this gentlewoman*), то есть свою придворную даму Алису, ранее обучавшую ее основам английского языка и теперь выступающую в роли страхующей переводчицы).

Екатерина де Валуа (1401-1437), как мы помним, в первом браке - жена английского короля Генриха V Ланкастера и мать его наследника, Генриха VI, а во втором браке - жена уэльсца Оуэна Тюдора и бабушка Генриха VII, первого короля новой династии Тюдоров. Несчастный Генрих VI унаследовал душевную болезнь своего деда по матери, французского короля Карла VI, но в шекспировских хрониках он изображен не как больной - лишь как слабый.

Три из четырех пьес первой тетралогии посвящены царствованию сына Екатерины, а в четвертой приходит к власти ее внук от второго брака, что считается большой радостью, но ни сама Екатерина, ни ее второй брак в первой тетралогии не упоминаются. Первый муж Екатерины, Генрих V, в первой тетралогии упоминается несколько раз с уважением. Действие первой тетралогии начинается с его похорон, что знаменует переход от эпохи побед к эпохе реванша и внутренних бедствий.

Во второй тетралогии шекспировских хроник у ее главного героя, умного принца Генриха (которого Фальстаф и Пойнс зовут «Хал»), а затем - победоносного короля Англии Генриха V, при его присутствии на сцене в трех пьесах тетралогии из четырех, очень долго нет любовной линии. Когда он впервые не появляется, а упоминается в конце «Ричарда II» (акт 5, сцена 3), по его переданным отцу словам создается впечатление, что принц, будущий герой, желает подшучивать над любовью так же, как и над рыцарским кодексом:

«Перси

На днях я встретил принца, государь,
И рассказал об оксфордских турнирах.

Болингброк

И что ж тебе ответил шалопай?

Перси

Ответил, что пойдет в публичный дом,
Возьмет перчатку у последней шлюхи,

Что, прикрепив сей знак благоволенья
На шлем, участие примет он в турнире
И выбьет там любого из седла».

(перевод М. Донского).

И это заявление должно бы шокировать, но Генрих-отец подсказывает зрителям, как его следует воспринимать:

«В нем удали не меньше, чем беспутства!
И все же в сыне проблески я вижу,
Которые мне подают надежду,
Что славы он достигнет, возмужав».

(перевод М. Донского).

В первой части «Генриха IV» принц и сэр Джон Фальстаф совместно пользуются милостями мистрис Куикли, к тому же - в то время жены покладистого мужа; как мы помним, она потом овдовеет и выйдет замуж за Пистоля. Во второй части «Генриха IV» (акт 2, сцена 2) Фальстаф в письме утверждает, что Пойнс распускает слухи, будто принц собирается жениться на сестре Пойнса Нелл - принц водится с Пойнсом, но родниться с ним не собирается. Такое легкомысленное времяпровождение без глубоких привязанностей к женщинам соответствует реалистическому изображению характера якобы беспутного принца, но женская часть аудитории пьес может решить - хотя не сказать вслух: «Для будущего героя - мало!» Поэтому, когда в эпилоге второй части «Генриха IV» звучит обещание, что в следующей пьесе появится невеста Генриха, это обещание может прозвучать как долгожданное для женщин, читающих или смотрящих пьесу: наконец-то, вот она!

Роль Екатерины гораздо меньше по объему роли Генриха, но все же... эта роль важна. На ней оканчивается данный этап противостояния Англии и Франции, и это - роль той, на ком главный герой второго цикла хроник женится. Поэтому об этой маленькой женской роли следует поговорить поподробнее (мы уже привыкли к нему, какова же она будет?)

В эпилоге второй части «Генриха IV» обещано, что в следующей пьесе цикла автор «покажет в забавных чертах прекрасную Екатерину Французскую» (перевод Б.Л. Пастернака, буквально «make you merry with fair Katherine of France», то есть - «развеселит вас с помощью прекрасной Екатерины Французской»). Красавица, которая веселит, смешная для публики красавица - сочетание, которое может показаться несколько неожиданным, особенно когда речь идет о принцессе. Для нетеатральной принцессы оно может быть обидным. Екатерина должна развеселить, но остаться красавицей; должна быть красавицей, но веселить. Обещанный в том же эпилоге сэр Джон Фальстаф в последней пьесе цикла на сцену не выйдет, хотя его последние минуты там описываются. А вот смешную красавицу Екатерину зрителям покажут, даже если она смешной быть не хочет. Впрочем, возможно, она вызовет зрительскую симпатию. Может быть, ее пожалеют, а может быть - ее сочтут умнее, чем сперва показалось. Все это - при одном и том же очень небольшом объеме текста.

В пьесе «Генрих V» невеста главного героя один раз упоминается и дважды появляется. Упоминается она, когда ее отец, Карл VI отвечает на предъявленные ему от имени английского короля требования: король Франции предлагает Генриху «Екатерину, свою дочь, и вместе с ней как приданое несколько мелких и неприбыльных герцогств». И английский король Генрих не доволен таким предложением «The offer likes not» (монолог Хора перед третьим актом). Из чего следует, что обещанная красавица-

невеста еще не способна спасти от войны, ее красотой политический расчет не отменяется. (Исторически Генрих сватал Екатерину и даже поклялся не сватать другую, но запросил слишком большое приданое. Впоследствии, как известно, он взял ее без приданого, но был признан наследником тестя).

Впервые Екатерина появляется на сцене (акт 3, сцена 4) в комическом эпизоде после эпизода довольно страшного: после того, как ее будущий первый муж угрожает французскому городу Гарфлеру жестоким разграблением и избиением жителей, если город не сдастся (акт 3, сцена 3). (Что по тогдашнему праву войны, как и по праву войны времени написания пьесы - 1599 г. - законно). Комическая сценка с Екатериной демонстрирует, что называется, культурный конфликт. Принцесса, желающая познакомиться с английским языком, коверкает некоторые из слов, которые учит, между тем, как услужливая помощница Алиса хвалит принцессу: та произносит новые для нее слова совсем так же, как англичане. Потом наступает момент для грубой шутки: что в одном языке - приличные слова, то в другом звучит похоже на непристойные. «Нога» (foot) и «платье» («gown») по-английски звучит как «половой акт» (foutre) и «вагина» (con) по-французски, что смущает Екатерину до крайности: «Ах, Боже мой! Это дурные, порочные, грубые и неприличные слова, они не годятся для благородных дам; я ни за что не желала бы их произнести в присутствии французских сеньоров. А все-таки приходится...» (Перевод Е. Бируковой, оригинал по-французски).

Самый въедливый зритель или читатель пьесы заметит, что вряд ли юная принцесса должна владеть арсеналом непристойных слов на своем языке - скорее шутка подходит для той части английской аудитории пьесы, которая знакома с французским языком в соответствующем объеме. (Юная принцесса, по нашим понятиям - девочка-

подросток, так как исторической Екатерине, 1401 года рождения, во время этой беседы с Алисой, происходящей перед битвой при Азинкуре в 1415 г., должно быть 13 лет. 14 лет ей исполнится через день после битвы, 27 октября. Битва была 25 октября). Но шутка продолжает противопоставление англичан и французов, точнее - представления о них, в пьесе: те, чьи манеры считаются хуже, воюют лучше, так что высокомерие по отношению к ним не рекомендуется. А те, кто желает на основании этой сценки делать выводы о характере юной Екатерины, может увидеть, что она - любознательна, инициативна, в меру капризна (Я и говорю: [локоть, шея, подборонки]). (Перевод Е. Бируковой, оригинал по-французски).»

Главная сцена в пьесе с участием Екатерины - их совместная сцена со сватающимся Генрихом в пятом акте (акт 5, сцена 2). И тут выясняется, что самое главное в роли Екатерины - то, как она слушает. Шекспировское остроумие обрушивается на нее от имени английского жениха мощной лавиной.

Все же можно заметить, что от Екатерины по крайней мере две фразы требуется произнести с таким выражением, чтобы это запомнилось: «Как можно, чтобы я полюбить враг Франции?» и «Тогда это и меня угодит» (Перевод Е. Бируковой. Последняя фраза - та, которой Екатерина дает согласие на брак с Генрихом, в случае, если будет согласен ее отец, король Франции Карл VI).

Мне, и, наверное, не только мне сцена ухаживания Генриха за Екатериной нравится контрастом между предыдущими речами короля и его теперешними стараниями объясниться в любви. Он как и прежде - завоеватель, но на этот раз - завоеватель девушки, у которой есть понятные причины для холодности к нему. От нее зависит, не заплатит ли он за успех своих завоеваний несчастьем в личной жизни. И что? Для сильного и честолюбивого короля счастье в браке с завоеванной женой

вроде бы вовсе не должно быть на первом месте, но что, если, считаясь победителем, он все же будет теперь долго чувствовать нехватку чего-то невосполнимого? Для сравнения, в исторической хронике 'Histoire des ducs de Normandie et des rois d'Angleterre', написанной Анонимом из Бетюна, приводится диалог традиционно неуспешного и отрицательного короля Иоанна Безземельного со второй женой, Изабеллой Ангулемской: «Вам известно, миледи, обо всем, что я потерял из-за вас». - «А я, милорд, потеряла лучшего рыцаря в мире из-за вас». Иоанн отбил Изабеллу у другого жениха, Юга де Лузиньяна, что послужило поводом для конфискации Филиппом Августом его земель во Франции. Генрих, женись на Екатерине, не теряет, а многое приобретает в политическом плане, но все же, если он приобретет еще и нелюбящую жену, победа не будет полной, обернется насмешкой над его геройством - по крайней мере в этой пьесе, для ее зрителей и читателей. При том, что в пьесе есть знаменитый монолог успешного короля Генриха о ceremony - королевском ритуале, в переводе Е. Бируковой - пышности, чья привлекательность столь обманчива (акт 4, сцена 1).

Знаменитая пьеса имеет разные трактовки, и сцена Генриха с Екатериной не всем нравится - вернее сказать, не все комментаторы читают ее в пользу литературного Генриха. Очень значительный комментатор Э. Герр назвал эту сцену дипломатическим изнасилованием (a diplomatic rape) (Henry V, ed. Gurr, 12–15, 34–7), и та же оценка прижилась у других комментаторов (например, Park Honan. Shakespeare: A life). Н. Э. Микеладзе в значительной работе «Шекспир и Макиавелли: тема «макиавеллизма» в шекспировской драме» (Москва: ВК, 2005 г. 492 с.) усматривает в этой сцене свидетельство совершенного «макиавеллизма» главного героя тетралогии. Генрих, ухаживая за Екатериной, играет одну из своих многих ролей, на сей раз - простого парня, но при этом не

выпускает из виду политических целей. «Под маской солдатской простоты, под личиной «человека прямого и честного», не умеющего говорить о своих чувствах, нет-нет да и проглянет «упрямое, железное лицо» (stubborn outside, iron aspect) «лучшего короля своих подданных». (Н.Э. Микеладзе, «Шекспир и Макиавелли: тема «макиавеллизма» в шекспировской драме» (Москва: ВК, 2005 г. 492 с.)

Желаю заступиться - насколько возможно заступиться. Успех актера зависит от его контакта со зрителем. Хотя Кейт и говорит Генриху «*me understand veil* - я хорошо понимаю», по всей видимости, всего богатства жениховского остроумия, составляющего его роль простого парня, она оценить не может, - во всяком случае, так, как англоязычные зрительницы пьесы (имею в виду, конечно, Екатерину - персонаж по сравнению со зрительницами). Затем, предыдущая сцена с уроком английского подсказывает, что именно такой способ общения для Екатерины должен быть непривычен, мог бы показаться ей слишком грубым. Но об искренности Генриха Екатерина может судить по каким-то непереводаемым деталям - по звучанию голоса, жестам. А дважды в этой сцене, когда Екатерина упрекает Генриха в неискренности, это происходит после того, как Генрих обращается к ней с подчеркнутой изысканностью, в манере, к которой при французском дворе она должна была привыкнуть больше. Один раз - в самом начале сцены, когда Генрих заводит разговор с ней в стихах (и после этого он переходит на прозу, заметив про себя: '*The princess is the better Englishwoman*', что можно перевести как «принцесса больше похожа на англичанку», «как англичанка», то есть, так же, как англичанки, она остерегается лести). Возможная аналогия - с письмом Гамлета к Офелии, которое Полоний читает Клавдию и Гертруде: тоже - вначале стишок, потом проза и шутка, которые, по мнению автора письма, должны

лучше прозвучать. Другой раз - дальше, когда Генрих осыпает Екатерину комплиментами по-французски. Она замечает тогда: «Ваше majeste (величество) достаточное знает fausse (фальши, притворства) по-французски, чтобы обмануть самую sage demoiselle (благоразумную девушку), который есть en France (во Франции)» (перевод Е. Бируковой) Когда упоминается его упрямое лицо (stubborn outside), может быть, это литературный Генрих несколько иронизирует над внешностью исторического Генриха, как она представлена на его самом известном портрете: такое «словно железное лицо», по словам литературного Генриха, мешает ухаживать за дамами... Но в данном случае это не невольная оговорка, выдающая истинный характер говорящего, а сознательная его самокритика, которая касается очевидного.

Но больше всего мне хочется поспорить вот с этим фрагментом: «Отношение шекспировского персонажа к музыке и роль музыки в его жизни (еще чаще в предсмертные минуты) всегда является важным средством характеристики героя. «Поющая смерть» короля Джона, благословение «пославленному музыку» Ричарда II, даже просьба Болингброка о «чуть слышной музыке» в конце... Генриха V, называющего речи невесты, которую он только что уверял в своей любви, «нескладной музыкой», — вероятно, не трогает музыка, у него «нет музыки в душе». (Н.Э. Микеладзе, «Шекспир и Макиавелли: тема «макиавеллизма» в шекспировской драме» (Москва: ВК, 2005 г. 492 с.)

Если литературный Генрих слышит в голосе Екатерины музыку, хоть и нескладную (причем нескладная она из-за того, что Екатерина говорит на ломаном английском) - значит, музыка ему небезразлична, иначе он не прибег бы к такому образу. Об историческом Генрихе V точно известно, что он был музыкантом и композитором, оставаясь при том грозным государем и воином:

сохранились рукописи некоторых музыкальных произведений ('Gloria' и 'Sanctus' в сборнике XV века под названием 'the Old Hall manuscript'), признаваемых его произведениями (информация об этом есть, например, в книге: Vale M. Henry V: The Conscience of a King. New Haven and London. Yale University Press, 328 p. Chapter 6. The King and the Peaceful Arts. Music, its Patronage and Practice). Не единственный пример, когда в одной значительной исторической личности соединяются таланты к музыке и военному делу. Литературный, шекспировский Генрих V, по-видимому, музыкален не настолько: в первой части «Генриха IV», в разговоре с Фальстафом, он острит над лютней влюбленного («Генрих IV», ч. 1, акт 1, сцена 2, и с точки зрения исторической точности упоминание лютни здесь - анахронизм). Если бы Шекспир знал об увлеченности прототипа своего героя музыкой, это, скорее всего, превратилось бы в яркую положительную черту для Генриха из его пьес.

Но исторический Генрих V также свободно говорил по-французски, что делает сценку с Екатериной из шекспировской пьесы исторически невозможной - хотя, действительно, он говорил по-английски публично и поддерживал использование английского языка. Появление двух языков и языковой преграды в сцене с Екатериной из шекспировской пьесы «Генрих V» может иметь множество интерпретаций в постановках - быть средством создания и комизма, и отчасти печального комизма; быть способом показать и отдаление между будущими супругами, и такое отдаление, которое все же будет преодолено.

Мне больше хочется (хочется - это, понятно, личное предпочтение читателя, но основанное на тексте) видеть в комической принцессе Екатерине не создательницу очередного повода для будущего супруга играть роль, а напротив, зеркало, побуждающее его показать себя настоящим - в данном случае борющимся за любовь, без

которой его же великая военная победа над ним посмеется. То, что в той же сцене продолжают упоминаться политические интересы Генриха, на мой взгляд, не создает противоречия: он не должен отказываться от их преследования, но это не означает, что он не может искренне хотеть семейного счастья.

Того, кто обратится к пьесе неизвестного автора «Славные победы Генриха V», считающейся источником второй шекспировской тетралогии (высказана также версия, что автором этой пьесы мог быть молодой и пока менее опытный Шекспир - Tillyard, E. M. W Shakespeare's History Plays. New York, 1944; Pitcher, Seymour M. The Case for Shakespeare's Authorship of «The Famous Victories». New York, 1961), ожидает открытие. Екатерина там не говорит на ломаном английском языке, что уменьшает комизм роли - вообще изменяет ее. А кроме того, роль Екатерины там значительнее: она даже ведет с будущим женихом переговоры - точнее, оказывает на Генриха психологическое воздействие.

Соответствующую сцену из «Славных побед» я постаралась перевести (может быть, есть русские переводы, но я их пока не знаю). Весь текст оригинала есть, например, на сайте Internet Shakespeare Editions (The Famous Victories of Henry V (Modern) / editor: Mathew Martin. Internet Shakespeare Editions. URL: http://internetshakespeare.uvic.ca/doc/FV_M/complete/).

«Генрих V: Ах, Гарри, трижды несчастный Гарри! Теперь ты покоришь французского короля и начинаешь заново с его дочерью? Но с каким лицом ты можешь искать ее любви, ты, который искал завоевать корону ее отца? Корону ее отца, сказал я? Нет, эта корона - моя. Да, но я люблю ее и должен требовать ее. Нет, я люблю ее и получу ее.

Входят леди Екатерина и ее дамы.

Но вот она. Как дела, прекрасная Екатерина Французская, какие новости?

Екатерина: С позволения Вашего Величества, отец послал меня узнать, будете ли вы обсуждать что-нибудь из выдвинутых вами неразумных требований.

Генрих V: Поверь мне, Кейт, я весьма доверяю уму твоего отца в этом вопросе, так как никто другой на свете не мог бы скорее вынудить меня обсуждать их, будь это возможно. Но скажи мне, милая Кейт, знаешь ли ты, как любить?

Екатерина: Я не знаю ненависти, мой добрый господин, потому любить мне вовсе не подобает.

Генрих V: Да ну, Кейт! Но скажи мне попросту: можешь ты полюбить короля Англии? Я не могу вести себя так, как придворные, которые полжизни тратят на ухаживание. Нет уж, душка, я не таков. Но поедешь ли ты в Англию?

Екатерина: Клянусь Господом, я хотела бы победить Ваше Величество в любви так же быстро, как вы победили моего отца на войне. Я не удостою вас ни единого взгляда, покуда вы не обсудите всех этих неразумных требований.

Генрих V: Да ну, Кейт, я знаю, что ты не будешь со мной так жестока. Но скажи, можешь ли ты любить короля Англии?

Екатерина: Как мне любить того, кто был так жесток с моим отцом?

Генрих V: Но с тобой я буду так добр, как сердце твое только может представить или язык потребовать. Что скажешь? Как будет?

Екатерина: Говори я от своего имени, я могла бы вам ответить. Но так как я говорю от имени отца, мне нужно сперва знать его волю.

Генрих V: Но твоя-то воля тем временем принять меня соизволит?

Екатерина: Хоть я и совершенно не могу внушать вашей милости уверенность, мне было бы совершенно отвратительно вызвать у вас отчаяние.

Генрих V: Клянусь Господом, вот милая девчонка!

Она отходит в сторону и говорит так.

Екатерина: Должно быть, счастливей меня нет никого на свете, раз могучий король Англии так любит меня.

Генрих V: Что ж, Кейт, мы союзники? Милая Кейт, передай отцу, что никто на свете не мог бы убедить меня быстрее, чем ты; так и передай отцу от меня.

Екатерина: Храни Господь Ваше Величество в добром здравии.

Выходят Екат[ерина Французская и ее дамы].

Генрих V: Прощай, милая Кейт! Право слово, милая девчонка, но если бы я знал, что у меня не будет согласия ее отца, я бы так тряхнул башни у него над ушами, что он

после этого был бы счастлив протянуть ее мне на руках, став передо мной на колени.

Король уходит».

Видно сходство между этой сценой из «Славных побед» и сценой Генриха и Екатерины из «Генриха V»: так же Генрих называет французскую невесту «Кейт», так же спрашивает, может ли она его полюбить, так же Екатерина указывает на горе, которое он причинил той стороне конфликта, к которой она принадлежит, как на препятствие для ее любви и подчеркивает, что подчиняется воле отца; так же Генрих говорит и о своей любви, и о политических интересах. Но заметно отличие в нескольких деталях. В «Славных победах» Генрих объявляет зрителю о своей любви к Екатерине прежде, чем Екатерина появится на сцене - и это исключает сомнения в его искренности. Генрих в пьесе «Генрих V» хочет любить и быть любимым, но еще не любит. Это его первая встреча с невестой, а по характеру Генрих сильно отличается от Ромео и Орlando. Об историческом Генрихе сообщают, что он до первой встречи с будущей невестой долго рассматривал ее портрет, но в шекспировской пьесе об этом не говорится. В «Славных победах» Екатерина объявляет о своей склонности к Генриху так, что и он, и зрители это слышат; в пьесе «Генрих V» она не высказывает своих чувств, так что Генрих говорит герцогу Бургундскому, что пока не пробудил в ней любви. А два отличия, наверно, особо важны. В «Славных победах» Генрих спрашивает у Екатерины:

«Можешь ли ты любить короля Англии?»

В «Генрихе V» он спрашивает:

«Можешь ли ты меня полюбить?»

И так роль короля исчезает, а остается ищущий любви человек. (Может быть, аргумент в пользу того, что Генрих, разговаривающий с Екатериной, не играет простого парня, а искренне пытается бороться за ее любовь).

В «Славных победах» Екатерина говорит:

«Как мне любить того, кто был так жесток с моим отцом?»

В «Генрихе V» она говорит на ломаном английском языке:

«Как можно, чтобы я полюбить враг Франции?»

И здесь поворот - от личного к общему. Смешная молоденькая красавица напоминает, что она - принцесса, которая принимает близко к сердцу беды своей страны. Вероятно, она может сказать эти слова так, чтобы Генриху стало не по себе.

Принцесса Кейт не принадлежит к числу шекспировских героинь, запоминающихся своими речами и действиями. Она не из того же ряда, что Джульетта, Порция, Беатриче, Розалинда, Виола. Но... в таких случаях полагается «но». Екатерина воплощает собою примирение враждующих сторон. Король Генрих, ее будущий первый супруг - воин, возобновивший войну, а его встреча и соединение в супружестве с ней войну прекращают. (Последующие военные действия против брата Екатерины Карла, будущего Карла VII, в пьесе не отображены). Екатерину можно рассматривать как комическую противоположность Генриха, с которой они взаимно

притягиваются и присутствие которой позволяет ему проявить себя. Занятно, что она, таким образом, попадает в ту же группу персонажей, что и настолько непохожие на нее Флюэллен и даже сэр Джон Фальстаф. Генрих очень активен, Екатерина - гораздо менее, но по сюжету пьесы «Генрих V» он движется к ней, их встреча отмечает развязку. Екатерина, при небольшой роли и комических чертах, - символ восстановленного мира в пьесе о войне. И поэтому она значительнее, чем обычно выглядит - и должна выглядеть - на первый взгляд.

Дополнение. Кейт и Натали

В отношении исторической Екатерины де Валуа меня посещает мысль, которая может показаться странной, но тем и увлекательна. Если искать парные, то есть - подходящие для сравнения персонажи в истории соперничающих империй, то парой для Екатерины де Валуа может оказаться Наталья Николаевна Пушкина.

Каждая из них - младшая дочь душевнобольного отца и не самой сердечной матери.

Каждая из них - знаменитая красавица.

Каждая из них дважды была замужем, и первым браком была выдана замуж за национального героя его страны. Правда, герои - в разных областях, но для образа каждого из них существенна перемена (беспутный принц становится образцовым, во всяком случае - успешным королем; поэт, увлеченный в юности республиканскими идеями, с возрастом становится поэтом империи, увлеченным идеей национальной «аристократии»).

Каждую из них выдают за первого супруга не сразу.

Возрастная разница между супругами в каждой из этих пар - похожа (Генрих (р. в сентябре 1386 или августе 1387) старше Екатерины на 14 или 15 лет, Пушкин (р. 1799) старше Натальи Николаевны (р. 1812) на 13 лет).

Каждый раз первый супруг, национальный герой, умирает в довольно молодом возрасте (и эти возраста близки - 35 лет Генриха (ум. 31 августа 1422) и 37 лет Пушкина), его смерть - национальная трагедия.

Каждый раз вдова несчастна, но находит счастье во втором браке, с новым мужем - не национальным героем.

Почему это сравнение увлекает меня: предположим, в битве при Босворте победил бы Ричард III, не взошла бы на английский престол королевская династия Тюдоров, и не получила бы эта династия своей мировой славы. Репутация королевы Екатерины тогда, может быть, была бы другой: не было бы исторических любовных романов о ней и Оуэне Тюдоре, Екатерину могли бы демонизировать, заклеить, как предательницу памяти первого мужа - на самом деле всего лишь за то, что она была бы тогда бабушкой неудачливого претендента на престол Генри Тюдора и не более, а не прабабушкой Генриха VIII и прапрабабушкой Елизаветы I. Предположим также, что кто-нибудь из великих поэтов «серебряного века» оказался бы внуком или внучкой Натальи Николаевны от ее брака с Ланским - тогда у Натальи Николаевны было бы гораздо меньше недоброжелателей.

Я себя совершенно не причисляю к недоброжелателям ни королевы Екатерины, ни Натальи Николаевны. И если такое сравнение между ними возможно - значит, они тоже сближают историю и культуру соперничающих империй. Возможно, эта пара тоже может иногда служить миру. Если не его постоянству, то его возвращению.

25 октября 2022

Царь за сценой

Сравнение грозных государей Генриха VIII (1491-1547) и Ивана IV (1530-1584) популярно; их можно сравнивать и как литературные персонажи. Еще одна причина для этого, которая пришла мне в голову: по крайней мере в двух известных драматических произведениях на трагические исторические сюжеты каждый из них - действующее лицо, находящееся за сценой. Его характеристика дается другими персонажами - его современниками и подданными. При этом каждый из государей влияет на судьбы этих персонажей и, как оказывается, способствует тому, что сюжет каждой из двух пьес - трагический.

Известно, что не вывести какое-то значительное действующее лицо на сцену в пьесе иногда может быть способом усилить его присутствие. Это лицо не отождествляется с каким-то конкретным исполнителем, даже с несколькими. Раз у него нет «явлений», оно - словно везде. Оно может не выходить на сцену, но другим действующим лицам с ним нельзя не считаться. Представить таким образом персонаж-монарха может быть способом подчеркнуть, что он - создатель эпохи действия этой пьесы. (Или, для большей аккуратности оценок: что он считается таким создателем. На него в первую очередь возлагается ответственность). С другой стороны понятно, что усиливается значение характеристик, которые этому невидимому лицу дают другие персонажи. Само невидимое лицо лишено возможности этим характеристикам возразить, но зритель и читатель без его помощи должен решить, всегда ли им верить. Или - призывает ли автор им верить.

Пример с Генрихом VIII - английская пьеса коллективного авторства «Сэр Томас Мор», написанная около 1595 или 1603 г. и сохранившаяся в рукописи. Впервые издана пьеса была Шекспировским обществом (the Shakespeare Society) в 1844 г. Ее авторский коллектив: основные авторы - Энтони Мандей и Генри Четтл, авторы,

вносившие изменения для исполнения требований цензуры - Вильям Шекспир, Томас Деккер и Томас Хейвуд. Генрих VIII не появляется там на сцене с очевидностью потому, что в правление Елизаветы I это было запрещено. Пример с Иваном Грозным - пьеса Л.А. Мея «Царская невеста» (1849). В опере Н.А. Римского-Корсакова на основе этой пьесы у Грозного нет вокальной партии, но один раз на сцене он появляется (в фильме-опере 1965 г. - несколько раз); в пьесе о нем только говорят другие персонажи.

Кроме грозного государя за сценой, еще один мотив, общий для двух этих произведений, - мотив противопоставления своих и иностранцев. Интересен он еще и тем, что трактован по-разному. В «Сэре Томасе Море» этот мотив выглядит проще: лондонцы страдают от нахальных притеснений со стороны живущих в городе иностранцев, но, когда они восстают и бросаются громить иностранцев, должны быть усмирены Мором, который напоминает восставшим лондонцам, что они сами могут оказаться в чужой земле. Иностранцы точно виноваты, но нуждаются в признании за ними человеческого достоинства. Их вина не должна стать причиной нарушения лондонцами общественного порядка. (Имеется в виду так называемое «дурное первое мая» ('Evil May Day'), массовое нападение лондонцев на живущих в городе иностранцев 1 мая 1517 г. Исторически Морю не удалось успокоить нападавших речью и к ним пришлось применить силу). Ближе к концу пьесы мотив переходит в сферу межгосударственных отношений: в Тайном совете лорд-канцлер Мор и другие советники обсуждают возможный союз Генриха VIII с императором против Франции и соглашаются на этот союз. Происходит это прямо перед тем, как Мор и Джон Фишер, епископ Рочестерский, до сих пор - верные слуги короля, разорвут свой союз с ним, отказавшись исполнить его волю. В «Царской невесте» тот

же мотив противопоставления своих и иностранцев более многообразен: есть планируемый жених Марфы Иван Лыков, приехавший из-за границы и, значит, источник сведений о жизни там; есть царский лекарь Елисей Бомелий, - источник зелья, которое погубит Марфу; есть вопрос, где жить лучше - за границей или здесь; есть предложение «у иноземцев понаучиться доброму» (и соответствующее направление политики Грозного); есть противопоставление иноземным чудесам красоты родной природы. («Везде такое небо, как у нас? И облака такие? ..»)

(Царская невеста Марфа, утратившая в конце пьесы разум от горя и представляющая, что гуляет по саду - поэтому перечисляющая растения, - конечно, напоминает Офелию, хотя у нее нет Гамлета, ее брат не похож на Лаэрта, а отец - на Полония. Но ее сходство с Офелией стоит лишь упомянуть, сравнивая «Царскую невесту» и «Сэра Томаса Мора»).

Когда в пьесе «Сэр Томас Мор» речь заходит о царствующем в момент ее действия Генрихе VIII, о нем отзываются только хорошо. Сперва считается, что в нахальстве уверенных в своей безнаказанности иностранцев по отношению к лондонцам он ни в коей мере повинен быть не может, так как о нем ничего не знает. Один из персонажей говорит:

'I tell ye true, my lords-in that his majesty
Is not informed of this base abuse,
And daily wrongs are offered to his subjects;
For if he were, I know his gracious wisdom
Would soon redress it'.

(Скажу вам по правде, милорды, что Его Величеству не сообщили об этом низком оскорблении и ежедневном притеснении его подданных, так как, если бы ему

сообщили, знаю, что его милостивая мудрость вскорости бы это исправила).

Заявляется также, что король сожалеет, если один верный подданный истекает кровью ('The King laments if one true subject bleed'). Впоследствии несколько раз подчеркивается, что король милостив, если перед ним раскаиваются в сопротивлении его воле и покоряются ей. На этом частично строится эпизод с восставшими лондонцами, которых умиряет Мор. Он обещает восставшим милосердие короля в случае их покорности, и, действительно, ему удастся добиться для них королевского прощения, но, по причине поспешности лондонских властей, казнен заводида, Линкольн. (Известно, что исторически казнены были около 15 человек, включая Линкольна, а остальных Генрих простил по просьбе королевы Екатерины Арагонской. Эта просьба в пьесе «Сэр Томас Мор» не упоминается). Эпизод с умирением восставших лондонцев в пьесе служит к возвышению Мора: Мор посвящен в рыцари, введен в Тайный совет и становится лорд-канцлером. Но позднее это же возвышение приводит Мора к гибели; тогда мотив «король прощает, если ему подчиняются» звучит с мрачной иронией. Прибегнем к музыкальному образу: ту же тему, которая в начале пьесы означала торжество Мора как мудрого шутника и оратора, верного своему государю, ближе к финалу пьесы играют в минорной тональности. Именно Мор окажется тем подданным короля, который проявит упорство в сопротивлении королевской воле и не позволит королю себя помиловать.

(Обращаясь к восставшим лондонцам, Мор предполагает, что король может в наказание всего лишь изгнать их - и так проявится королевское милосердие. Может быть затруднительно представить себе власть, которая высылает своих подданных ради защиты иностранцев, нарушающих права этих подданных.

Затруднение должно разрешаться, как видно, благодаря тому, что ранее в пьесе уже изображены иностранцы, чувствующие себя защищенными лучше лондонцев).

Ближе к финалу, по мере того, как приближаются заключение и казнь Мора, он продолжает отзываться о короле только с уважением и даже с благодарностью. Он говорит: 'The King seems a physician to my fate. His princely mind would train me back to state'. («Король кажется лекарем моей судьбы: его монаршая мысль хотела бы вернуть меня на государственную должность»). Далее: 'Perchance the King, Seeing the court is full of vanity, Has pity lest our souls should be misled And sends us to a life contemplative'. («Может быть, король, видя, что его двор полон тщеславия, жалеет наши души, не желая, чтоб они сбились с пути, и отсылает нас к созерцательной жизни»). И далее в таком роде: король, по словам Мора, не казнит его, а излечивает и освобождает. Непосредственно перед казнью Мор также выражает королю почтение в своем последнем слове, как было принято. Он, в частности, говорит: 'I confess his majesty hath been ever good to me...'. («Признаю, что Его Величество всегда был добр ко мне...»).

Понятно, что все это нагромождение шуток звучит чем дальше, тем более зловеще: сценический Мор настойчив в поведении, которое приведет его к казни. Но в особенности важно то, что эти шутки должны, по всей видимости, звучать не как шутки: Мор не выражает почтения к королю, имея в виду на самом деле его выбрать. Он, действительно, уважает и не обвиняет короля. Он только не может в данном случае королю подчиниться. Такое звучание шуток Мора должно усилить зрительское впечатление от трагического поворота действия пьесы.

В пьесе «Царская невеста» об Иване Грозном отзываются не всегда хорошо, но преимущественно так. Сперва его прославляют опричники в гостях у Григория

Грязного - то есть, приближенные царя, те, кто служит ему и благодаря ему преуспевает. Затем Грозного и его сына Ивана описывает с восхищением увидевшая их вблизи Домна Сабурова - мать Дуняши, подруги Марфы, вместе с которой Марфу водили на смотр невест. (На Дуняше женится царевич Иван, но она будет отправлена в монастырь). Домна описывает царя взволнованно и стремится передать все детали, поэтому в пьесе появляется большой портрет Грозного, изъясляющего милость:

«Царь, царь идет!» Мы наземь повалились,
А как уж встали, видим — государь
И с ним царевич, а кругом бояре!
На государе золотной кожух
На соболях и пояс золотой,
Весь кованый; царевич в аксамитном
Кафтане: так по золотому полю
И порассыпалися алые цветочки!
Ну — солнце красное и светлый месяц!
Как глянет государь, что ясный сокол,
В хоромах-то как словно посветлеет!
Вот мимо девок раз прошел, другой
И третий... С Колтовской шутить изволил,
Что жемчуг ей, чай, руки оттянул,
Спросил Дуняшу: чья она такая,
Откудова, который ей годок
И грамоте смекает ли. Да много
Расспрашивал, а сам всё улыбался!
А на твою-то посмотрел так зорко...»

(Как, наверное, помните, Анна Колтовская - невеста, на которой женился Иван после смерти Марфы Собакиной, героини пьесы. Но потом и она была отправлена в монастырь).

Когда Домна Сабурова говорит «солнце красное», «ясный сокол» - понятно, что она в восторге от увиденного, но также можно сказать: образы ее речи - народно-песенные. Наверное, ожидается, что царя в пышной одежде и в хорошем настроении будут описывать именно так. То есть, с одной стороны эти образы выражают впечатление Домны, с другой - на самом деле мало сообщают о том, кого она описывает.

Грязной высказывает замечание, свидетельствующее о том, что он признает сдержанность и обдуманность поведения Ивана:

«Я знаю государя,
И слова он задаром не промолвит,
А тут с Дуняшей долго говорил».

Малюта ранее в гостях у Грязного характеризует царя прежде всего как мудрого, ссылаясь на предсказание юродивого, данное до рождения Ивана:

««Родится Тит — широкий ум!» И точно:
Не мимо шли правдивые слова —
И вещее сбылось предсказанье!»

Единственный, кто позволяет себе высказать не хвалебное мнение о государе, - тот, кто впоследствии без вины погибнет по его приговору, предполагаемый жених Марфы, Иван Лыков. (Исторически он не был ее предполагаемым женихом и его казнили за год до ее смерти. На этот анахронизм обращает внимание автор в послесловии). Лыков высказывает осуждающее мнение об Иване осторожно и с чужих слов. Он передает то, что слышал в Германии, когда был там:

«Прискорбно повторять мне злые речи,

А говорят, что царь наш грозен...»

Малюта, конечно, находит способ возразить неодобрительному мнению, истолковывая образ, использованный в прозвище:

«Грозен;

Да, грозен он, как божия гроза,

Без устали карает лиходеев,

А праведным — вещает благодать!

Нет! Это скудоумные наветы

Предателей, злословящих царя.

За что? За то: зачем, дескать, он понял,

Что царь казнить и жаловать волён

И что ему, венчанному владыке,

Негоже под приставниками быть?

Он грозен!.. Ох! Гроза-то — милость божья!

Гроза гнилую сосну изломает,

Да целый бор дремучий оживит!»

В ренессансной пьесе о Море иностранцы в Лондоне пользуются попустительством власти, а король, по видимому, не знает о злоупотреблениях; в «Царской невесте» характеристика царя как Грозного исходит от иноземцев, живущих не в Москве, а за границей, и, по видимому, дана при участии беглецов.

В пьесе «Сэр Томас Мор» сначала - то есть, в истории с восставшими лондонцами - главный герой пьесы защищает интересы короля, ссылаясь на то, что выступить против короля - это выступить против Бога. Затем король, остающийся за сценой, выступает как сторона конфликта с главным героем. При этом зрителю ни разу не объясняют, в чем сущность конфликта: что Мор, а также Фишер, не стали признавать верховенства короля над церковью в Англии. Наверное, ожидается, что первые зрители пьесы это знают.

Показывают в пьесе только то, что Мор и Фишер, единственные из всего Тайного совета, отказались подписать какую-то принесенную от короля бумагу. (Исторически Мор не стал признавать верховенство короля над церковью, уже когда он перестал быть лорд-канцлером). Ни разу не упоминается аннулирование первого брака Генриха VIII. Один раз упоминается королева, не названная по имени. Это происходит, когда жена Мора пересказывает свой сон, предвещающий его опалу и казнь. В ее сне по Темзе плывут на баржах король и королева - можно догадаться, что имеется в виду Анна Болейн. Лодка, в которой плывут Мор с женой, сперва прицепилась к барже короля, но затем оторвана течением, отнесена к Тауэру, и супруги тонут. О содержании бумаги от короля в пьесе сообщается лишь то, что подписать ее противоречило бы совести Мора. По-видимому, должно считаться, что для понимания происходящего этого достаточно.

Мор в пьесе казнен из-за того, что они с королем одинаково упрямы. Король был готов помиловать Мора, если бы тот ему подчинился, но Мор в своем случае, в отличие от случая восставших лондонцев, настоял на неподчинении. На сцене - только один из этих упрямец. Зрителю предоставляется решить для себя, поддерживает он Мора или только жалеет его. Упрямство короля как будто не предлагается хвалить или осуждать, так как с Мором они очевидно не в равном положении. В финале пьесы упоминается какая-то «ошибка», которую Мор утверждает своей кровью ('Seals error with his blood'); в чем состоит ошибка, не уточняется. Зритель, читатель и комментатор пьесы могут догадаться, что, если в финале пьесы они, поддерживая Мора, осуждают короля, то сделать это в пьесе предлагается молча. Это молчание - прием, созвучный приему отсутствия короля на сцене и подсказанный этим отсутствием.

В «Царской невесте» Иван Грозный не становится стороной драматического конфликта. Такая сторона - несчастная, но вредящая Любаша. Ивана Грозного можно счесть даже одной из жертв конфликта: девушка, избранная им в невесты, заболевает и гибнет не по его вине. Ивана Лыкова он несправедливо велит казнить, но потому, что не знает и не может знать всех обстоятельств дела: он введен в заблуждение. Во вторую очередь, однако, читатель или зритель задумывается: это при Грозном опричник может украсть любую девушку, какую пожелает, - значит, это при Грозном созданы такие условия, в которых Грозной поломал жизнь Любаше. Бомелий, у которого получено зелье, погубившее Марфу, - лекарь Грозного. Это для царя на смотр невест призывают Марфу, не принимая во внимание, что у нее уже есть возлюбленный. Лыков знает, что, в случае царского выбора должен будет отказаться от Марфы: «Я — слуга царю и государю!» Наконец, несправедливое осуждение Лыкова происходит из-за того, что нужно покарать виновного в болезни Марфы, а не сначала точно установить этого виновного. Грозный оказывается косвенным виновником трагической развязки пьесы как тот, кто в глазах ее читателя и зрителя прежде всего ответственен за возможность именно такого ее сюжета.

А Любашу можно счесть женской парой Грозного, хотя он даже не знает о ее существовании. Любаша - тоже страстна и убирает ту, в ком видит для себя угрозу, без вины. Название пьесы и оперы оказывается невольным двусмысленным. «Царская невеста» - это Марфа, но подошла бы Любаша. И Любаша тоже - часть того мира, строителем которого признается Грозный.

Но самым интересным в сравнении двух пьес я нахожу наименее значительное. В них почти совпадают отдельные фразы в подобных эпизодах.

В «Царской невесте», когда подданным объявляют волю Грозного, это называется «идут с царским словом». Именно эти слова предшествуют объявлению о том, что царь выбрал в невесты Марфу: «К тебе идут бояре с царским словом!» В «Сэре Томасе Море», когда поэт граф Сарри объявляет Мору, что король призывает его подписать ранее отвергнутую бумагу - «статьи», - он начинает так: «Наши слова теперь - слова короля» ('Our words are now the King's').

Когда леди Алиса Мор рассказывает зятю Роперу свой страшный сон, она говорит: «Боже, Боже, Какие странные вещи живут в снах!» ('Lord, Lord, What strange things live in slumbers!') А когда Марфе представляется, что ее избрание царской невестой - сон, испугавший ее, она говорит воображаемому Лыкову: «Ах, Ваня, Ваня! Что за сны бывают!..»

Такие совпадения подтверждают возможность сравнения двух пьес. Конечно, обоим грозным государям в этих пьесах не везет: каждый из них - за сценой, но из-за этого, помимо преимуществ, не имеет возможности, хотя бы благодаря талантливому исполнителю роли, оправдаться, если читатель или зритель захочет осудить его.

19 декабря 2021

Милосердие и мстительность

Небольшое размышление о главных героях «Венецианского купца» Шекспира.

В финале своей роли в шекспировском “Венецианском купце” Шейлок, конечно же, глубоко несчастен: тот самый юный судья, которого он только что считал своим союзником и сравнивал с библейским Даниилом, вдруг оказался союзником Антонио и отсудил у Шейлока имущество, что для того означает гибель. (Половина имущества Шейлока по предложению Антонио ему оставлена; половина должна быть передана Антонио, чтобы по смерти Шейлока все перешло сбежавшей Джессике и Лоренцо).

Однако вот что еще можно заметить: Порция на самом деле спасает не только Антонио от Шейлока (зачем она, собственно, и вмешалась в процесс), но и Шейлока от самого себя. Она не позволяет ему быть губителем. Если бы зритель увидел, как Шейлок берет свою кровавую неустойку, разве он мог бы не испытать к Шейлоку сильного отвращения, даже и при том, что знает все причины шейлоковой неприязни? А так Шейлока становится жаль. Очень вероятно, что станет жаль.

Беда Шейлока (еще одна) в том, что единственные возможные для него роли в его мире – роли губителя и жертвы. Он менял вторую на первую – и как ростовщик, и как возможный убийца Антонио, – его возвращают во вторую. Как ни удивительно, с точки зрения отношения зрителей к персонажу для Шейлока это к лучшему.

По принципу “запоминается последняя фраза” для финала роли Шейлока важно, что он уходит со сцены без скандала, без проклятий в адрес суда – но подавленный и признавая, что ему дурно. (Мне приходит на ум сравнение с Мачехой из шварцевской “Золушки”, которая, проиграв, уходит в страшном гневе. Но для нее и нет той угрозы,

которая есть для Шейлока в случае выражения им несогласия).

В экранизации из сериала по всем шекспировским пьесам BBC Television Shakespeare, снятом в конце 70-х-начале 80-х гг., сколь я помню, использован такой прием: Порция, провожая взглядом уходящего из суда и побежденного ею Шейлока, плачет. Это не последняя фраза, но этот прием должен снимать обвинение героини в предубеждении и ненамеренной жестокости. Того, кого победила, она жалеет.

Главная разница между Шейлоком и Порцией с точки зрения положения каждого из них выражена, наверно, в словах Порции о том, что она ни разу не пожалела о сделанном добре. Шейлок о своей сделке, заключенной с Антонио, пожалел, когда из-за нее отлучился из дому на ужин и этим воспользовалась его дочь, бежавшая с Лоренцо, тоже другом Антонио.

В знаменитом монологе переодетой Порции “Не действует по принуждению милость” обыгрывается созвучие рядом стоящих слов Jew (еврей) и justice (справедливость). Порция призывает Шейлока к милосердию, но, исходя из предыстории обоих главных героев пьесы, ей быть милосердной легче, чем ему. Шейлок знает череду унижений, что не является секретом. В ответ на предложение Антонио заключить сделку Шейлок напоминает, что Антонио ранее плевал на его еврейский кафтан. Порция привыкла совсем к другому отношению – к почтительному посещению женихов, которые, правда, явно привлечены не только ее личностью, но и богатством. Ее, по-видимому, единственной проблемой на момент действия пьесы было: удастся ли выйти замуж за того, кого она сама предпочитает? Не такая уж маленькая проблема для девицы, если подумать (и недолго нужно думать), но она решилась именно так, как нужно.

Порция и Шейлок в пьесе встречаются только один раз, и каждый из них знает о другом мало. Шейлок, по всей видимости, так никогда и не узнал, кто был юный судья. Порция до того, как лично видит Шейлока, знает о нем только с чужих слов и только недоброжелательное, при том, что она принимает у себя сбежавшую дочь Шейлока Джессику и Лоренцо. Но, как ни удивительно, в текстах обеих этих ролей, Порции и Шейлока, можно, если хотеть, уловить перекликающиеся моменты. И тогда между противопоставленными персонажами устанавливается связь. (Не интимная связь, а возможность соотношения).

Когда Порция говорит: “Я до сих пор ни разу не жалела О сделанном добре”, если думать только о ней, думаешь: она добрая. Это очень приятно. Но если сразу же вспомнить Шейлока, думаешь: ей везло.

Когда Порция признается в своей склонности Бассанио, она говорит так:

“Две половины у меня: одна
Вся вам принадлежит; другая — вам...
Мне — я сказать хотела; значит вам же,—
Так ваше все !”

Когда в финале судебного разбирательства Порция лишает Шейлока имущества, тоже возникает тема двух половин:

“Дож

Чтоб ты увидел наших чувств различье,
Дарую жизнь тебе еще до просьбы.
Имущество твоё разделим мы
Между Антонио и государством.
Покайся — мы заменим это штрафом.

Порция

Да, что касается той половины,
Которую получит государство;
Другая же к Антонио отойдет”.

По решению, предложенному Антонио, обе половины должны в конечном итоге достаться Джессике и Лоренцо. Тоже, две половины следуют в одном направлении, к одним хозяевам.

В финале пьесы – знаменитая сцена с двумя перстнями, которые Бассанио и Грациано получили от жен, Порции и Нериссы, и отдали им же – только в образах судьи и писца. Ранее Шейлок очень страдал из-за того, что Джессика украла и отдала за обезьянку кольцо с бирюзой, которое Шейлоку подарила ее мать Лия, еще до того, как они с Шейлоком поженились. Шейлок этого кольца не отдал бы за целую обезьянью рошу.

Зритель или читатель, который хочет следить за развитием действия, наверное, не будет нарочно обращать внимания на эти переключки – кроме разве что последней. Они заметны, если хотеть их заметить и придать им значение.

Но вот что касается гамлетовского принципа диалектики милости и жестокости, “Из жалости я должен быть суровым”, - я думаю, что он все-таки применим к Порции, а не к Шейлоку. Шейлок знает, что, требуя неустойки в форме фунта мяса Антонио, он будет жесток в ответ на жестокость, что он хочет дурного: ”The villainy you teach us I will execute”, “Вы нас учите гнусности,— я ее исполню.” Порция хочет быть именно милосердной, спасая Антонио, и можно утверждать, что она спасает и Шейлока от него же самого – не давая Шейлоку совершить жестокость. Когда Шейлок побежден, Порция спрашивает

Антонио, какую милость тот окажет Шейлоку. Но при этом Порция бьет Шейлока его же оружием, отнимая его имущество и создавая по закону угрозу для его жизни – так как другого способа победить его по пьесе у нее нет.

Юрий Домбровский, автор книги “Смуглая леди. Три новеллы о Шекспире” (мне она очень понравилась) в статье “Итальянцам о Шекспире” рассказывал, что самой первой постановкой шекспировской пьесы, которую он увидел в жизни, был как раз “Венецианский купец”. Предки Юрия Осиповича Домбровского были Домброверы. Что же, он возненавидел Порцию? Вовсе нет. Он называет Порцию в этой статье прекрасной и мудрой, и непохоже, что он иронизирует.

Самое же интересное, на мой взгляд, вот что: вне этой пьесы один и тот же человек, независимо от своих симпатий среди ее персонажей, может играть в жизни и Порцию, и Шейлока. В разное время жизни – может быть, сначала играть, а потом это заметить.

Цитаты из «Венецианского купца» в переводе Т.Л. Щепкиной-Куперник; цитата из «Гамлета» в переводе Б.Л. Пастернака.

2 марта 2023

«Венецианский купец» и «Драхма языка»

Я принадлежу к тем читателям, которые часть сюжета шекспировского «Венецианского купца» – вернее, его кульминацию, сцену суда, в которой дело решает переодетая юношей героиня, – знают раньше, чем саму пьесу. Почему так? Потому, что я знаю книгу «Сказки народов Югославии» (М: «Художественная литература», 1984. Предисловие И.Н. Голенищева-Кутузова, иллюстрации В. Юрлова – очень красивая книга из детства).

А там в разделе бытовых сказок опубликована сказка «Драхма языка» (Босния, перевод Т. Вирты), и ее кульминация та же, хорошо запоминается. В особенности – юным читательницам, ведь героиня – умница и смогла это доказать! (Самолюбию читательниц, также желающих быть умницами, это льстит). И.Н. Голенищев-Кутузов, говоря о богатстве сюжетов сказок в этом сборнике, специально обращает внимание на то, что ««Драхма языка» живо напоминает «Венецианского купца» Шекспира», а также на то, что общность сюжетов между сказками в сборнике и шекспировскими пьесами возникла благодаря итальянским новеллам (сюжет «Купца» взят из итальянской новеллы. Может быть, «Драхма языка» в той редакции, которая приводится в сборнике, как-нибудь строится и на «Венецианском купце» непосредственно, но я не умею это проверить).

У «Драхмы языка» по сравнению с «Венецианским купцом» меньше персонажей, меньше внутренних проблем и сюжет проще. Но тем занимательнее может быть их сравнение – если подмечать отличия в похожих историях.

Для начала, что такое драхма? «Мера аптекарского веса - 3, 73 грамма». Драхма языка здесь вместо фунта плоти, который Шейлок по договору грозит вырезать у Антонио в качестве неустойки. Если Антонио может таким образом быть убит, то герой «Драхмы языка» рискует стать калекой. Можно увидеть и символическое значение драхмы языка: не болтай слишком много, не будь легкомыслен – столкнешься с последствиями...

В «Драхме языка» нет национального и религиозного конфликтов: нет противопоставления «еврей-ростовщик как кредитор – христианин-антисемит как его должник», «еврей, желающий мести по закону за систематические унижения, – суд христиан, не расположенных к иудеям». Действие сказки происходит в Сараево, все герои – мусульмане. Главный конфликт здесь оказывается иным,

чем в пьесе: между легкомыслием и серьезностью. Легкомыслие – герой, повеса Омер, который хотел бы заняться торговлей, но не умеет. Серьезность – это его любимая жена Мейра, первая красавица в городе и больше, чем красавица.

Омеру нужны деньги, чтобы открыть лавочку и жениться на Мейре – да плюс он еще должен содержать троих младших в семье после смерти родителей; Бассанио нужны деньги, чтобы поехать свататься к Порции. Но, как и в «Купце», в «Драхме языка» соседствуют любовь героев и расчет. Порция – богатая невеста и женихи, включая Бассанио, привлечены к ней не в последнюю очередь деньгами. Омер и Мейра оба бедны. Омер должен жениться, чтобы в доме была хозяйка: он не может больше повесничать. Мейра, хоть и признается в любви к Омеру – «Я бы не променяла тебя на целый город» – согласна выйти за него, только если он составит счастье ее и ее родителей. Именно она побуждает его открыть лавку, это условие супружества героев.

И в пьесе, и в сказке соседствуют поэзия и проза жизни так, что нельзя не заметить того и другого. «Венецианский купец» – о сделке, о судебном деле, но знаменит и монолог Лоренцо о музыке. В «Драхме языка» Омер исполняет песню под окном у Мейры, но стиль сказки – стиль рассказа из жизни мещан-мусульман в старом Сараево. Сказка – бытовая, из тех, что называют «сказками для взрослых», хотя читать могут и дети.

«Отец что ни день распекает Омера – довольно, мол, тебе вокруг девушек увиваться, довольно брэнчать на тамбуре да слоняться по улицам Сараева, пора и о деле подумать!»

Чудеса здесь герои должны делать своими руками. Но – ожидаемая оговорка – помочь в этом может любовь, помимо сообразительности и целеустремленности.

Одно из главных отличий между двумя произведениями: в «Драхме языка» нет Шейлока. То есть, здесь нет настолько яркого персонажа, которого героине требуется победить, и нет такой же насыщенной предыстории его отношений с тем персонажем, которому он угрожает. Омер занимает тридцать кошельков денег сроком на семь лет у своего друга, купца Исакара, который «казалось, не только деньги - жизнь свою готов был отдать за своего друга». Это как если бы в «Венецианском купце» Антонио и Шейлок были одним персонажем, чего, конечно, читатель не ожидает. В «Драхме языка» одним персонажем становятся Антонио – купец, которого надо спасти от Шейлока, – и Бассанио – его друг, жених, а затем молодой муж. Порция спасает Антонио, друга своего мужа Бассанио, из благодарности за свое счастье, которое Антонио помог создать, заняв деньги у Шейлока, чтобы Бассанио мог поехать к Порции. Мейра спасает аналог Бассанио, своего мужа Омера. В «Драхме языка», таким образом, невозможен пикантный, часто обсуждаемый вопрос: какого рода чувства Антонио испытывает к Бассанио? Мейре в образе судьи не приходится выслушать те не совсем приятные для женщины изъяснения симпатии, которые слышат в венецианском суде переодетые Порция и Нерисса от Бассанио и Грациано, ставшего мужем Нериссы, в адрес Антонио:

«Бассанио

Антонио! Я на женщине женат,
Которая мне дорога, как жизнь;
Но жизнь сама, жена моя, весь мир —
Все не дороже мне, чем жизнь твоя.
Я дьяволу бы этому все отдал,
Принес все в жертву, чтоб тебя спасти.

Порция

Жена была б не очень благодарна,
Услышав, чем вы жертвовать хотите.»

И так же высказывается Грациано, и так же огорчена Нерисса.

Но Исакар, несмотря на договор, остается другом Омера. Заключить именно такой договор Омера и Исакара неизвестно кто надоумил; о договоре Мейра знает от самого Исакара; явившись в суд, и Омер, и Исакар утирают слезы. Если условленная мера, драхма, не будет соблюдена, Исакар согласен или заплатить Омеру, или чтоб Омер отрезал у него самого кусок языка. Задача Порции – спасти Антонио. При этом она проучает Шейлока, доказав, что тот зря понимает под справедливостью мстительность; деньги Шейлока будут отняты на основе применения закона, как деньги иноземца, умышлявшего против жизни венецианца. Задача Мейры – спасти Омера и получить от Исакара еще деньги, чтобы Омер мог возобновить дело; она добьется этого, но Исакар даст деньги в качестве взятки.

В «Венецианском купце» упоминается, но не появляется на сцене один важный для действия персонаж: кузен Порции, немолодой юрист Белларио. Это он был уполномочен дожем Венеции решить дело, и вместо него дело решает переодетая Порция. Но не мог ли сам Белларио проделать в суде все то же самое, что делает Порция, по договорённости с ней, достигнутой за сценой? Порция должна проконтролировать, чтобы было то решение, которое ей нужно, а также – лично проявить благодарность Антонио. То, что Порция благодарна, – еще одно подтверждение, что она – положительный персонаж. (Шекспир считает неблагодарность самым большим недостатком). Наконец, встреча Шейлока и переодетой Порции в суде сводит вместе две сюжетные линии пьесы и

делает возможным противопоставление – и взаимодействие – идей милосердия и мстительности.

Другие важные отличия между обоими произведениями – в сцене суда. В «Венецианском купце» дож не знает, что для рассмотрения дела явились переодетые женщины, Порция и Нерисса. В «Драхме языка» кадий отлично знает, что дело рассматривает переодетая женщина, Мейра, так как делается это по договорённости между ними. Кадий подглядывает за судом и затем объявляет героине:

«О женщина! В твоей голове больше мудрости, чем в Коране, да простит меня аллах! Право же, будь ты мужчиной, лучшего кадия не нашлось бы в самом Стамбуле!»

(Мейра предлагает кадию часть выигранных денег, но тот отказывается, получив от зрелища удовольствие).

И еще отличие: то, как именно действуют героини в роли судей. Шейлока вначале призывают к милосердию, предлагают ему деньги, а затем бьют его же оружием – когда видят его неуступчивость. Порция угрожает Шейлоку в случае его неточности:

«Бери ж свой долг, бери же свой фунт мяса;
Но, вырезая, если ты прольешь
Одну хоть каплю христианской крови,
Твое добро и земли по закону
К республике отходят» –

только после того, как Шейлок отказывается принять другую неточность: оплатить хирурга, который перевязал бы раны Антонио, так как это не предусмотрено договором. Порция собрала доказательства того, что Шейлок умышлял против жизни Антонио, и теперь может применить закон.

В «Драхме языка» Мейра ни разу не призывает к милосердию, не произносит речей, подобных монологу «Не

действует по принуждению милость». Она с начала и до конца настаивает на суровости закона, запугивая Исакара. Понятно, что разница в методах каждой из героинь вызвана разницей между противопоставленными им персонажами, Шейлоком и Исакаром, их характерами и положением. Когда Порция отказывает Шейлоку в деньгах, которые он уже согласен взять вместо условленной кровавой неустойки, фунта мяса Антонио, – это она обращает против Шейлока его же средство, заставляет его признать необходимость милосердия. Когда Мейра требует от Исакара резать все-таки язык Омера, хотя Исакар уже сам отказывается, – это она добивается от Исакара взятки. Милосердие в суде, которым руководит Мейра, – не желательная мера и не необходимость, а уступка:

«Так и быть, прощаю его по просьбе Омера. Но пусть знает, что турецкие законы тверже камня. Пришлось бы купцу на своей шкуре изведать, что такое мусульманский суд!»

(Но должник Омер просит за кредитора Исакара подобно тому, как Антонио проявляет милосердие к побежденному Шейлоку).

Конечно же, каждая из героинь артистична. Порция заранее хвастается Нериссе, каким неотразимым кавалером она будет в образе юноши; Мейра в суде курит кальян. И ни одной из героинь в роли судьбы не узнал ее возлюбленный. При этом Порция и Бассанио только повенчались, а Мейра с Омером женаты уже годы...

Обе героини побеждают в конфликтах, изображенных в этих двух произведениях, – точнее, побеждает та сторона, которую представляет каждая из героинь. Победа Порции – это победа милосердия над мстительностью, но она же указывает на диалектику милосердия и мстительности, превращает Шейлока в жертву, не позволяя ему быть злодеем. А серьезность Мейры, признающей действенность необычных методов, и

практичной, и умеющей воображать, одерживает верх не только над Исакаром, но и над легкомыслием ее мужа Омера: с помощью жены он все-таки становится успешным торговцем. И читательницам в обоих случаях должно быть приятно думать, что и Бассанио, и Омеру повезло с их подругами. Оба героя и сами это знают.

Цитаты из «Венецианского купца» в переводе Т.Л. Щепкиной-Куперник, цитаты из «Драхмы языка» в переводе Т. Вирты.

31 марта 2023

Гамлет и Розалинда

Розалинда - главная героиня комедии «Как вам это понравится». Небольшое рассуждение на шекспировскую тему, для хорошего настроения. Может быть, не только моего.

У трагедии о Гамлете и комедии о Розалинде - разные источники сюжетов (соответственно - новелла Франсуа де Бельфоре на основе «Деяний даннов» и роман Томаса Лоджа), и эти пьесы принадлежат к разным жанрам. Но при этом между двумя произведениями можно заметить общие черты. Эти черты даже очень заметны.

Прежде всего - ситуация завязки. Отец героя - а в другом случае героини - пострадал от своего младшего брата. И сами герой и героиня, следовательно, - пострадали от своих дядей. Затем, и Гамлет, и Розалинда прибегают к театральным методам, чтобы быть искренними: Гамлет - якобы безумствует, чтобы обращаться к чужой совести, а Розалинда - переодета юношей и в этом виде объясняется со своим возлюбленным Орландо, который при этом называет

Розалинду ее настоящим именем. В обеих пьесах есть персонаж, который находится между главным героем/героиней и его/ее главным противником, будучи связан с обеими этими сторонами конфликта. В «Гамлете» - это Гертруда, мать Гамлета (и вдова другого Гамлета) и жена Клавдия. В «Как вам это понравится» - это Селия, подруга Розалинды и дочь дяди-узурпатора Фредерика.

Но все это - такие сходства, которые подчеркивают разницу. Отец Розалинды не убит, а только изгнан со своими приближенными; он даже говорит, что в Арденнском лесу он счастливее, чем был при власти. Розалинде не нужно мстить, она никого не убивает, ни по ошибке, ни умышленно. Злодейство ее дяди по отношению к ее отцу - не тайна; значит, героине не нужно воевать с чужой неискренностью. Розалинде нужно выжить - и в Арденнском лесу ей это удастся. У Розалинды ни при дворе, ни в Арденнском лесу нет такого положения, как у Гамлета - «одинок, хотя и с другом». Гертруда, хотя очень любит сына, остается с Клавдием; спасти сыну жизнь она не может - разве что из-за нее Клавдий вынужден действовать против Гамлета не открыто, но прибегая к интригам. Селия, напротив, всецело на стороне Розалинды: оберегает ее при отцовском дворе, собирается отдать ей захваченный отцом престол, а когда Розалинда изгнана - отправляется в изгнание вместе с ней. Гамлет вынужденно порывает с любимой девушкой (точнее, как мы помним, это она сперва вынужденно бросает его по отцовскому приказу, но затем их пытаются свести, и тогда уж с ней порывает Гамлет); позднее Гамлет непредумышленно убивает Полония; из-за этого Офелия страдает, сходит с ума, также умирает. Зачем пересказывать? - потому, что Розалинде ее изгнание по приказу дяди, напротив, идет на пользу в ее любовных делах: в Арденнском лесу она опять встречается с Орландо. И с ним объясняется.

Настоящая опасность для персонажей пьесы «Как вам это понравится», которые собрались в Арденнском лесу, наступает лишь в конце пьесы, когда герцог Фредерик пытается на них напасть. Но и тут все оканчивается счастливо: вмешивается святой человек, действующий за сценой, и братья-герцоги опять меняются местами.

И еще одна общая черта двух пьес: в обеих есть запоминающийся второстепенный шут. Но бедный Йорик - это покойник, которого с любовью вспоминает Гамлет, это - оставленная маска (череп можно считать маской), а Оселок - жив, при Розалинде и Селии, восхищает Жака-меланхолика, посмеивается над стихами влюбленного Орlando и в финале разделяет судьбу главных героев этой комедии: женится. Правда, ему обещают бурный брак - но это, наверное, чтобы финал роли шута был поучителен.

Наконец, у двух главных героев этих пьес - самые большие по объему роли в шекспировских пьесах, мужская и женская.

Вот так: трагедия и комедия движутся в совсем разные стороны от похожих завязок. Похожих, но не одинаковых, и разница важна. Судьбы шутов - еще одно отличие между трагедией и комедией, но подчеркивающее возможность сравнения между ними.

8 мая 2022

Арденский лес и Сычуань

Пришло мне в голову, что Шен Де, героиня пьесы Бертольда Брехта «Добрый человек из Сычуани/Сезуана», приходится сестрицей Розалинде, героине пьесы Шекспира «Как вам это понравится» (точнее - пьесы по роману Томаса Лоджа «Розалинда»).

Наверное, на эту тему есть специальные исследования, так как аналогия бросается в глаза. Я,

посмотрев немного справочных изданий о Брехте и о Шекспире - тех, что мне доступны, о Шекспире больше, чем о Брехте, - специальных замечаний именно об этом пока не видела. Вдохновила Брехта (дала толчок) на написание «Доброго человека», по его словам, заметка в газете, и работа над пьесой заняла около 12 лет. (И. Фрадкин. Комментарии/ Бертольд Брехт. Избранное (Сокровища мировой литературы), Москва: Терра-Книжный Клуб, 1998), С. 600-601).

Кр. Маккаллоу в Кембриджском справочнике по Брехту так указывает на изменение отношения зрителей к приему переодевания в драматургии со сменой эпох развития театра: «В общем, у аудитории мало затруднений с тем, чтобы принять переодевание в контексте народных развлечений из-за того, что шутка, когда один пол пародирует другой, - это шутка, которую делят между собой исполнитель и аудитория. Однако, когда доходит до драматического театра современного периода, то правило, которое является обычным условием веры аудитории, - это «психологически реальный» персонаж. Мы больше не полагаемся, как мог Шекспир, на обычную непроницаемость маскировки. Шекспировские мальчишки-притворяющиеся женщинами-притворяющимися мужчинами могли «правдоподобно» защититься в хищническом мире или, как Порция в «Венецианском купце», получить доступ в исключительно мужской мир результативного действия. Брехт не заинтересован прежде всего в отвлекающем поиске обманчиво «реального» персонажа или персонажей. Цель его драматургии - раскрыть социальные вопросы, лежащие в основе драматического повествования». (McCullough Chr. The Good Person of Szechwan. / The Cambridge Companion to Brecht. Edited by Peter Thomson and Glendyr Sacks. Cambridge University Press, 2007. P.124 - 125).

Попытаюсь сделать свое небольшое сравнение между «Как вам это понравится» и «Добрый человеком из Сычуани/Сезуана»: подойдет, по крайней мере, как упражнение для внимания.

Общее у двух героинь, конечно же, то, что каждая из них предстает в двух лицах - мужском и женском, и, когда она принимает маску мужчины, действует противоположно тому, что на самом деле чувствует (или, по крайней мере, ее речи противоположны тому, что можно ожидать, зная ее чувства). Розалинда подшучивает над любовью и объявляет ее безумием, хотя сама ой как влюблена; Шен Де проявляет жесткость в делах, хотя сама добра и охотнее бы помогала бедным. Общее у героинь также то, что мужскую маску каждая из них носит из необходимости, чтобы спастись от опасности. Розалинда изгнана своим дядей-узурпатором, готовится отправиться на поиски ранее изгнанного им же законного герцога, своего отца, в Арденский лес и понимает, что какой-нибудь встреченный злодей может прельститься красотой девушек - Розалинды и ее кузины Селии. Шен Де должна защищать вначале себя, а затем - своего будущего ребенка, оставаясь на месте, от других жителей Сычуани. Они слишком пользуются добротой героини, толкая ее к разорению, так что, чтобы спасти дело Шен Де, требуется суровый бизнесмен Шой Да. Каждая из героинь переодевается мужчиной настолько хорошо, что ее не узнает никто, если только она сама не признается. Переодетую Розалинду при встрече не узнал даже ее отец, хотя на какие-то черты своей дочери у юноши-пастуха он обратил внимание. И нужно также упомянуть - без этого дальнейшее рассуждение не имеет смысла - что обе героини добры и безвинно страдают, должны вызывать зрительское сочувствие.

Отличия между двумя героинями, и в целом - между пьесами, объясняются прежде всего отличиями в месте действия, а точнее - в мире действия. Сычуань - канава. В

Сычуани жизнь строится на эксплуатации человека человеком; условия выживания и успеха исключают честность и доверие, воздержание от жестокости и сострадание. Когда боги, подарившие Шен Де деньги, объявляют, что не могут вмешиваться в экономические вопросы - это и есть полное описание законов места, где будет развиваться действие пьесы, и указание на ее главную проблему. Поведение людей преимущественно определяется экономической обстановкой, к которой они привыкли; экономическая обстановка воспитала людей - боги не могут этого изменить.

В Арденском лесу положение несколько сложнее, хотя читатель или зритель пьесы может это не сразу заметить. Здесь более счастливый мир, чем был при герцогском дворе - потому, что изгнанный герцог, отец Розалинды, об этом говорит. В Арденском лесу наступает счастливая развязка пьесы, исправляются ее негодяи и соединяются влюбленные. Но это не мир только доброй волшебной сказки, совершенно свободный от страданий и опасностей. Пастух Сильвий страдает от любви к Фебе; Орlando сражается с львицей, побеждает, но ранен ею - хотя появление львицы на воле в этих широтах неожиданно, опасность от нее настоящая. Животные, законные жители леса, гибнут на охоте от рук явившихся в их владения незваными людей - об этом печалится Жак-меланхолик. Как будто не то страдание, которое подлежит осуждению со стороны герцога и придворных - но все же оно противопоставлено их душевному покою. В одной из песен упомянута жестокость неблагодарности и лицемерия. От экономических проблем этот мир также не свободен. Пастух Корин на грани разорения, и кузины Розалинда и Селия спасают его, купив коттедж у его тогдашнего хозяина и сохранив Корину рабочее место. Дж. Шапиро в своей книге «Один год в жизни Вильяма Шекспира, 1599» (J. Shapiro, «A Year in the Life of William Shakespeare, 1599»

анализируя среди других также пьесу «Как вам это понравится», специально и с примерами сообщает читателю, что первые зрители должны были узнавать в нескольких эпизодах вроде бы развлекательной пьесы-сказки изображение экономических проблем тогдашней английской деревни. Наконец, герцог-узурпатор Фредерик, дядя Розалинды и отец Селии, однажды устремляется с войском в Арденский лес, грозя погубить всех героев и испортить счастливую развязку - но остановлен чудом.

Все же в Арденском лесу изгнанный герцог-отец Розалинды свободен от тяжелых политических решений, которые ему, наверное, требовалось принимать, когда он был при власти. Он окружен теми, кто предпочел хранить ему верность, - значит, ему не угрожает предательство. Он и его приближенные, когда Орlando угрожает им ограблением, могут выбрать и выбирают не суровость, а щедрость - и этим привлекают к себе Орlando, не ожидавшего их доброты. У них есть тот самый выбор, которого в пьесе Брехта лишена Шен Де: ведь она принимает маску Шой Да прежде всего потому, что иначе не выжило бы ее начатое дело. Шой Да - ее единственный друг (как она воскликнет в образе Шой Да, защищаясь).

Надо заметить, что среди героев пьесы «Как вам это понравится» - двое эксплуатируемых. Один - Орlando, другой - старый слуга Адам, первым исполнителем роли которого был, по преданию, автор пьесы. Орlando лишен старшим братом наследства, оставленного их отцом, и унижен; он возмущен такой несправедливостью. Адам помогает Орlando в беде, предупреждая его об опасности со стороны старшего брата, Оливера, дает ему свои сбереженные деньги и остается его слугой в несчастье. Орlando хвалит Адама за то, что тот служит из чувства долга, а не за награду, и Адам не хочет умереть должником своего хозяина. Но в Арденском лесу Орlando в силу обстоятельств однажды становится по существу слугой

Адама, когда сам помогает ему, обессилевшему, и отправляется на поиски еды для них обоих. Слуга и хозяин - роли человека, которые могут и меняться. Орlando и Адам вдвоем по мере возможности спорят с главным правилом мира, изображенного как Сычуань/Сезуан: они доказывают - или хотя бы провозглашают, - что характер человека не обязан во всех случаях совершенно определяться жесткими экономическими условиями.

Розалинда - принцесса, и в конце пьесы вернется в это положение. То, что она - принцесса, несет не только выгоду, но и немалую опасность: ведь дядя Фредерик, решив ее изгнать, угрожает ее жизни. Шен Де в начале пьесы - продажная девушка, и прожить ей трудно еще и потому, что собой торгуют слишком многие. Но даже и при такой жизни Шен Де не обозлилась. Розалинда воспитывалась в положении, в котором человек привыкает, что о нем заботятся, но она слишком хорошо знает, какой риск связан с ее саном. В начале пьесы Розалинда искренне и тяжело печалится об изгнанном отце - только по просьбе кузины Селии она отвлекается на остроумную беседу и светские забавы. Большой контраст с тем образом остроумного пастуха Ганимеда, который Розалинда примет в Арденском лесу, - шутника, охотно поддразнивающего Орlando и пробудившего страсть у до тех пор гордой Фебы. Шен Де привыкла к жизни в канаве, но все равно получает радость от творимого добра и предпочла бы не оставлять творить его. Если бы это только от нее зависело.

Розалинда решение одеться юношей принимает без подсказки со стороны, из-за своего высокого роста. Конечно, они с Селией переодеваются и меняют имена ради безопасности, но кроме этого они играют в игру - и зритель или читатель пьесы будет видеть в Арденском лесу эту их игру, надолго забыв, что не все вокруг девушек - добродушная тишина, что для них сохраняется и угроза. Шен Де, выдумывая двоюродного брата Шой Да, неохотно

подчиняется чужому совету - и скоро именно давшие этот совет почувствуют тяжелую руку Шой Да.

Розалинду в Арденском лесу зовут Ганимедом - но читателю и зрителю пьесы легко об этом забыть. В особенности потому, что Розалинда в разговорах с Орландо просит называть себя Розалиндой. Ганимед как бы заменяет отсутствующую возлюбленную героя - на самом-то деле она присутствует и очень этим счастлива. А Шен Де и Шой Да - это разные действующие лица пьесы «Добрый человек из Сычуани/Сезуана»: в списке действующих лиц значится не одна Шен Де, а они оба.

Розалинда, что очень важно - и нельзя не заметить этого при сравнении - в несчастье и приключениях не одинока. Верная кузина Селия защищает ее при дворе своего отца, а затем идет с ней в изгнание. Еще с ними идет шут Оселок - он прежде всего идет с Селией, но все-таки они отправляются в путь и остаются в Арденском лесу втроем. Шен Де совсем одинока. Ее тайну узнает вдова Шин, но она ухаживает за беременной Шен Де за деньги. Вдова Шин - это противоположность и подруги Селии рядом с Розалиндой, и бескорыстного Адама рядом с Орландо.

Тема «маска помогает сказать или узнать правду» присутствует в обеих пьесах, но очень по-разному. Розалинда под видом Ганимеда болтает с Орландо, якобы чтобы излечить его от любви, но на самом деле - чтобы получать удовольствие в беседах с возлюбленным, стихи которого о себе она уже читала (как Оселок их не высмеивай). Шен Де, появившись под видом Шой Да, узнает, что ее любимый, летчик Ян Сун, считает ее дурой: Ян Сун говорит Шой Да то, чего не сказал бы Шен Де. Она, впрочем, позволяет себе обмануться.

Розалинда в Арденском лесу - все время в образе юноши-пастуха, покуда не откроет всем своей тайны. Шен Де меняет образы: Шой Да приезжает только иногда. Герои

пьесы знают и брата, и сестру. Оказывается, что брата, живущего по принятым в из среде законам, они не любят, но уважают. Шен Де, ангела предместий, могли бы погубить, пользуясь ее добротой, но она нужна. Такое раздвоение доброго человека - повод лучше рассмотреть жителей Сычуани: все-таки они способны противопоставить добро и зло; каждый житель отличает их по тому, как добро и зло проявляются в отношении его.

В Арденском лесу божественное присутствие дает себя знать в нескольких поворотах сюжета (например, злому брату Оливеру не удается погубить Орландо, Орландо не становится грабителем, Оливер раскаивается) и в счастливой развязке пьесы, но оно - не на первом плане. Появляется лицо, изображающее Гименя, чтобы открыть тайну Розалинды, вручить ее отцу и Орландо, но это уже после того, как сама Розалинда приняла решение им открыться. Святой человек способствует раскаянию герцога-узурпатора Фредерика, но это происходит за сценой - героям пьесы только объявляют об этом. В Сычуани визит троих богов, ищущих доброго человека, создает завязку сюжета пьесы, их роль значительна, но именно для того, чтобы указать на их бессилие. Боги могут запустить сюжет, дав денег Шен Де, могут призвать ее оставаться доброй, но не могут помочь ей в дальнейшем. Эти боги - разновидность чиновников. Они также ограничены своими условиями и даже не могут сами узнать Шен Де в образе Шой Да, пока она им не открывается - много меньше, чем ожидаешь от богов.

Конец истории Розалинды - почти совсем счастливый. И то, «почти» касается некоторых других персонажей, а не Розалинды с Орландо. Конец истории Шен Де - беспомощный. Но обе пьесы завершаются обращением к зрителям, включающим их в действие - точнее, наверное, признающим их участие в действии. Эпилог «Как вам это понравится» призывает к тому, чтобы пьеса понравилась, и

к диалогу между зрителями и зрительницами по этому поводу. Можно понять и так: раз любовь победила на сцене, пусть теперь победит и в зале. В эпилоге «Доброго человека из Сычуани/Сезуана» зрителям предлагается найти хороший конец для пьесы. И зритель должен выбирать между отступлением, продиктованным сознанием того, насколько этот поиск может быть сложен - не в воображении, а на практике, - и вдохновением, которое вызвали его собственное отношение к сюжету и доверие к зрителю, звучащее в эпилоге.

27 июля 2022

«Сверчок» и «Отелло»

Краткая сравнительная характеристика

Я думаю, что моя самая любимая из рождественских повестей Диккенса — «Сверчок за очагом / на печи» ('The Cricket on the Hearth'). Скрудж — Скруждем, но «Сверчка» я люблю — может быть, потому, что это «женская история». В том смысле, что там главная героиня — очень милая Мэри.

Наверное, когда эта повесть вышла, читатели замечали — или сейчас замечают — что «Сверчок» может читаться как вариант ситуации «Отелло» (разумею шекспировскую пьесу), но со счастливым концом. Может быть, это заметно для начала потому, что и трагедия о венецианском мавре, и сказка о сверчке принадлежат к английской литературе. «Отелло» создает для маленького «Сверчка» большой фон, которого нельзя не заметить. Думаю, что Диккенс сделал это нарочно. В обоих произведениях — контрастная супружеская пара, у которой есть взаимная любовь. В обоих произведениях отрицательный персонаж вредит этой паре: ложно обвиняет

перед мужем его жену в супружеской неверности, и даже предоставляет доказательства — обманные. Но в «Сверчке» не только трагедию удается отворотить благодаря вмешательству милой домашней мелочи — сверчка, гения семейного счастья, и своевременному разоблачению обмана, но и отрицательный персонаж Теклтон перевоспитывается, и все оканчивается общим праздником.

Думаю, что главная разница, делающая возможной эту разницу финалов — между двумя отрицательными персонажами: Яго и Теклтоном.

У Яго положение подчиненное, и он работает на свое возвышение (и на месть за недостаточное признание заслуг); Теклтон — богач и хозяин, богаче других персонажей сказки Диккенса. Двое из них — Калед Пламмер с дочкой — у него в услужении. Яго — скрытен (не считая того, что о своих злодейских планах он рассказывает зрителю) и удачно обманывает других персонажей пьесы; Теклтон, напротив — откровенен и развязен. Теклтон — неприятен, но он куда менее опасный злодей, чем Яго. Как только Теклтон появляется, даже впервые упоминается, в сказке, читателю дают понять, что у знакомых бедных, но добродушных людей он вызывает отвращение, которое им плохо удастся скрыть. Дочь Калеба Пламмера Берта любит Теклтона потому, что слепа, а отец сознательно украшает ее жизнь с помощью своих выдумок. (Очень удачный, на мой взгляд, образ, объясняющий существование «мифов» в значении — приукрашенного представления о действительности). С Яго все наоборот: до самого конца пьесы другие персонажи, его жертвы, считают его безупречно честным и доверия достойным, и даже циничные шутки не служат к его своевременному разоблачению. Обращают внимание, что Яго (в трагедии, не в новелле — источнике сюжета) губит счастье Отелло и Дездемоны не по одной причине, а по совокупности разных причин. Теклтон всего лишь завидует счастью, а сам его не

знает, потому и в полноту чужого счастья не верит. Сам Теклтон собрался вступить в брак с молоденькой по прихоти, зная, что она не любит его, и он рад был бы убедиться, что и молоденькая Мэри-Крошка не любит мужа своего Джона Пирибингла так искренне и нежно, как тот верит. Теклтон не замышляет интриги для чужой гибели, он просто хотел бы, чтоб оправдывались его представления о жизни, а не чужие. Яго, что называется, инфернальный злодей, а Теклтон — всего лишь бессознательный мелкий пакостник. Но даже и мелкие пакости могли бы иметь большие последствия, не вмешайся сверчок.

Яго перевоспитанию не подлежит. Единственное его превращение в конце пьесы — не в глазах зрителей, а в глазах других персонажей, ужаснувшихся тому, кому они доверяли. Теклтон, напротив, подлежит волшебному перевоспитанию, даже и при том, что невесту свою утратил. Он будет не злиться, а пировать вместе со всеми героями. И это — сюрприз для читателя сказки, но и совершенно счастливый финал.

И хорошо, что большое зло может предотвратить маленький сверчок, если ему это позволят.

29 февраля 2020

Почему они полюбили друг друга

Вероятно, самые знаменитые строки в шекспировском «Отелло», во всяком случае, для широкой публики – краткое объяснение Отелло венецианскому сенату, как родилась их с Дездемоной любовь, каким колдовством он привлек Дездемону. Две строки ближе к финалу монолога перед сенатом:

She loved me for the dangers I had passed
And I loved her that she did pity them.

Даже две строки получили больше, чем один, вариант перевода.

Буквально: «Она полюбила меня за опасности, которые я прошел,
А я полюбил ее, которая пожалела их».

Наверное, самый известный русский перевод П.И. Вейнберга:

«Она меня за муки полюбила,
А я ее — за состраданье к ним».

И тут можно заметить небольшую вольность по сравнению с оригиналом: опасности и муки – это необязательно одно и то же. Можно представить себе опасности, которые не причиняют мук: те опасности, которые грозили, но которых удалось избежать, или которые, может быть, забавляли, пробуждали азарт. А муки обязательно затрагивают того, кто их переживает, это обязательно – его боль. Наверное, то, что сделало именно этот перевод таким популярным – сочетание мук и сострадания как причин и следствия. Героиня не просто развлекалась рассказом о жизни героя, она его пожалела. Любовь рождается потому, что муки и сострадание притягиваются: можно сказать, что любовь действует как исцеление.

Другой знаменитый перевод, Б.Л. Пастернака:

«Я ей своим бесстрашьем полюбился,
Она же мне — сочувствием своим».

Здесь заметна довольно большая вольность: «бесстрашье» вместо «опасностей». С другой стороны, тот, кто преодолевает опасности, проявляет бесстрашие. В переводе речь не о том, что именно пережил герой, а как он пережил; не о том, что случилось с героем, а о том, какое качество он проявил. Но «сочувствие», названное во второй строке, также означает, что героиня не развлекалась приключениями героя, а пожалела его. Две знаменитые строки, как и весь монолог перед сенатом, но вкратце, изображают Отелло как героя рассказа и Дездемону как слушательницу.

А в седьмом номере «Иностранной литературы» за 2023 год опубликован новый перевод «Отелло», сделанный В.Р. Поплавским.

Там эти две строки переданы так (переводчик процитировал по моей личной просьбе):

«И я сказал, что, если я достоин
Любви за то, что испытал я, то
Она - за то, что понимает это».

Первое, на что стоит обратить внимание: здесь две строки заметно включены в общий контекст монолога. За счёт перевода предыдущих слов «Upon this hint I spake» как «И я сказал, что...» Отелло теми самыми двумя строками не сенату объясняет, как он очаровал Дездемону, а ей признается в любви в ответ на ее признание. Две знаменитые строки монолога – не самое знаменитое место оправдательной речи, а объяснение влюбленных.

Затем, слова «сострадание» или «сочувствие» в этом переводе нет. Но скорее всего читатель знает, что слова «она пожалела» есть в оригинале – значит, можно сказать, что само чувство сострадания не исключено, а имеется в виду взаимодействие перевода с оригиналом, которое должен заметить читатель. *She did pity them* передано здесь

как 'понимает это'. То есть, сострадание – это понимание в том числе того, что человек, перенесший испытания, прошедший опасности, достоин любви.

И, конечно же, стоит помнить, что этот рассказ об объяснении Отелло и Дездемоны живёт и любим даже и при том, что читатель и зритель знает трагические продолжение и развязку. И будет жить.

3 июля 2023

Сложный волшебник

Известный исследователь Джонатан Бейт в своей книге «Soul of an Age» («Душа века») высказывает любопытное мнение насчет характера Просперо из «Бури».

По этому мнению (которое я пересказываю обобщенно) Просперо в ту пору, когда он был герцогом Милана и сосредоточился на своих волшебных книгах, в свете представлений эпохи должен рассматриваться как тиран. Потому что не-тирану следовало бы употреблять свои знания на благо народа. Просперо же от дел правления отстранился и поручил их брату, которому таким образом не было трудно его подвинуть. Впоследствии на острове, в финале пьесы, когда Просперо говорит о Калибане «This thing of darkness I acknowledge mine» он, возможно, косвенно признает, что ранее сам относился к darkness, т.е. к темным силам.

Это мнение я вспомнила, когда недавно читала английское издание «Бури» с комментариями (серия New Cambridge Shakespeare). Другой, более известный упрек в адрес Просперо состоит в том, что он — рабовладелец: угнетает даже бедного Ариэля, не говоря уже о самом бедном Калибане, и даже будущего зятя Фердинанда испытывает тяжелым физическим трудом.

Насчет рабовладения — это замечание я давно знала, а мнение насчет тиранства меня сперва удивило. Вроде бы интерпретация в историко-культурном контексте должна быть полезна, и она, наверное, полезна: указывает, как современники должны были воспринимать персонаж. Но я принадлежу к тем читателям, которым больше нравится допускать отличие индивидуальности от общей тенденции (или того, что считается общей тенденцией). То есть то, что герцог засел за книги и отдалился от политики, могло означать, что его будут воспринимать как тирана, в особенности те, кому это выгодно, но не обязательно означает, что он и есть тиран или что вообще все будут считать его таковым (добрый Гонсало, например, не будет). Я предпочитаю в этом вопросе соглашаться с Мирандой, настаивающей на том, что папа у нее добрый, хотя он и на нее гремит (Миранда, как известно, девушка наивная, но ведь это папа учил ее, что есть добро, а она у него хорошо училась и, значит, может сравнивать учителя и уроки).

Я могу себе позволить спорить с самыми квалифицированными учеными лишь постольку, поскольку каждый увлеченный читатель это может, защищая свое прочтение (хотя должен признавать, что, может быть, оно и неверное). Мне скорее нравится то мнение, что Просперо грубит на острове и угрожает даже Ариэлю, потому что должен наконец-то научиться управлять. До того он был слишком доверчив. Он пережил предательство. Он попал с маленькой дочкой в такие условия, где они могли бы погибнуть, если бы он не установил себя наконец-то хозяином положения в своих и ее интересах. Угрозы для них почти до самого конца пьесы не прекращаются, поскольку несчастный, но коварный Калибан умышляет месть и переворот в островных масштабах. Потому Просперо должен был научиться настаивать на своем. Возможно, если дома в Милане он и сходил за тирана, то больше всего потому, что его хотели ослабить таковым. На

острове же он просто стал человеком, боровшимся за выживание, но все же остался достойным уважения человеком, как ни трудно это ему. Ему труднее быть добрым, чем мечтательному Гонсало, именно потому, что он знает, какой неожиданной может быть опасность, и как зло устойчиво, но именно поэтому он и более убедителен, чем Гонсало со своим проектом прекрасного переустройства жизни на острове (проект, кстати, Гонсало оглашает в присутствии двух предателей, настоящего и будущего). Просперо должен был на этом острове научиться быть и грозным, и милосердным. Вероятно, научиться быть грозным было теперь слишком легко, но и это было нужно, еще и чтобы знать, что милосердие отличается от попустительства.

26 сентября 2017

Продолжения в «Буре»

Комментаторы шекспировской пьесы «Буря» обращают внимание, что ее считающийся счастливым конец в действительности неоднозначен. Просперо уплывает в Неаполь, а затем возвращается в Милан, но перестает быть волшебником; в Милан он отправится навстречу смерти. Момент, когда он в соответствии со своим обещанием уничтожает волшебные книгу или книги, если он есть в постановке, для зрителя тяжел.

Такая неоднозначность ценится как литературное достоинство, но может огорчить тех читателей и зрителей, которые хотели бы воспринимать развязку пьесы именно как счастливую.

Настроение печали в «Буре» может объясняться тем, что в ней очень заметно присутствует тема финала – заметнее всего в монологе Просперо «Our revels now are ended/Окончен праздник». Она, вероятнее всего, и

способствует восприятию пьесы как творческого завещания автора, даже и при том, что «Буря» последней шекспировской пьесой уже не считается. Отношение к финалу, конечно же, зависит от того, чего именно это финал. Для Просперо наступает финал изгнания – это должно радовать, но и финал волшебства – вот это огорчает. Зритель и читатель пьесы привыкли к волшебнику, а не к герцогу. А в знаменитом монологе провозглашается идея всеобщей конечности. Эта мысль монолога вызывает известную критику. Например, в новелле «Королевский рескрипт» Ю.О. Домбровского священник, преподобный Кросс, нападает на идею жизни, окруженной сном, за несоответствие христианскому вероучению, но преподобный Кросс – не тот персонаж, которого поддерживает автор.

Но если читатель или зритель почему-либо желает этой печали сопротивляться, можно заметить, что тема финала связана прежде всего с главным героем, а с некоторыми другими связана также тема продолжения. Прежде всего – с Мирандой и Фердинандом, обретшими друг друга. Гонсало провозглашает: «Не для того ль был изгнан из Милана Миланский герцог, чтоб его потомки В Неаполе царили?» – он видит это продолжение и хочет в него верить. Ариэль рассказывает, как счастливо он будет жить на свободе, – тоже картина продолжения. Калибан в последний раз уходит со сцены тоже с ожиданием некоего будущего: он должен убрать пещеру Просперо, чтобы заслужить его прощение, и обещает впредь стать умнее. Значит, для Калибана не исключаются встречи с другими людьми, в которых он теперь будет лучше разбираться.

В «Буре», наверное, читателю и зрителю можно выбрать, предпочитает ли он идею конечности или идею пока что продолжения. Наверное, он может выбрать разное при разных обстоятельствах жизни. Без монолога Просперо о конечности нельзя, но и идея продолжения есть в пьесе

также, с ним рядом. Поэтому зритель и читатель, вероятно, может избрать, пока возможно, следовать с Мирандой и Фердинандом, которые ведь – продолжение для Просперо, и ожидается, что оно будет счастливым.

И ощущение конечности снижается тем, что «Буря» – пьеса, открывающая Первое Фолио.

Цитаты из «Бури» в переводе Мих. Донского.

30 мая 2023

Трагедия искренности

Иногда, но уже довольно давно, мне приходит мысль, что трагизм шекспировских трагедий можно свести к трагедии искренности. Она состоит в том, что искренний человек, когда его обманывают, позволяет себя обмануть именно потому, что не допускает мысли об обмане: он ожидает, что с ним поведут себя так, как повел бы с другими он.

Примеры, которые вспоминаются легче всего. Ромео, видя не мертвую, а спящую Джульетту, поражается тому, как она похожа на спящую, но все же считает ее мертвой. Гамлет считает отвратительным открытием то, что «можно улыбаться, улыбаться И быть мерзавцем» (перевод Б.Л. Пастернака, оригинал: «That one may smile and smile and be a villain»). Впоследствии Клавдий для того, чтобы убить Гамлета, пользуется тем, что Гамлет перед поединком с Лаэртом не будет рассматривать рапиры, как человек, чуждый ухищрений (*free from all contriving*). Отелло позволяет манипулировать собой Яго, считая его честным. Лир считает лживых старших дочерей искренними, а искреннюю Корделию жестокой. Он совершенно верит

словам каждой, не думая, что старшие могут его обманывать, а младшая – всем сердцем любить, не проявляя ожидаемой подчеркнутой почтительности. Ричард III пользуется тем, что люди не ожидают обмана. Сэр Джон Фальстаф – вроде бы весь от слова «фальш»/'false', но и он страдает, не приняв во внимание искреннего признания принца Генриха, что тот порвет с сэром Джоном, воцарившись. Генрих V в ночном разговоре с солдатами перед битвой при Азинкуре возмущен тем, что солдат Майкл Вильямс уверен в неискренности его, Генриха, заявления, что он не хочет, чтобы за него платили выкуп. При этом Генрих разговаривает с солдатами инкогнито, но все же обвинение в неискренности его оскорбляет. Юлий Цезарь идет на смерть, будучи предупрежден (и это только часть трагедии. Из заговорщиков Брут более честен, чем Кассий; знаменитейшая речь Антония к народу народу «О, римляне, сограждане, друзья!» (перевод П. Козлова, оригинал «Friends, Romans, countrymen, lend me your ears»)) успешна потому, что Антоний, исполняя поставленное ему условие, все же обманывает не ожидавших этого заговорщиков). Антоний повторяет судьбу Ромео: он верит ложному известию о смерти Клеопатры. Очень неудобный трагический герой Кориолан страдает тоже из-за своей искренности: высказывая свои взгляды, он искренен больше, чем нужно в его условиях для успешного политика.

В этом отношении интересно сопоставить два явления, касающихся шекспировской биографии. Во-первых, известное высказывание Бена Джонсона о Шекспире: «Он был, действительно, честен» (He was indeed honest) – начало этой характеристики Шекспира, которую дает Бен Джонсон. Во-вторых, сериал «Will Shakespeare»/»Life of Shakespeare» 1978 г., по сценарию Джона Мортимера, в котором Шекспир изображен как

плутишка. С таким подходом удобно также сопоставить высказывание Оселка из «Как вам это понравится»: «Самая правдивая поэзия — самый большой вымысел» (перевод Т.Л. Щепкиной-Куперник, оригинал: «The truest poetry is the most feigning»). Читатель произведений для характеристики автора может выбрать либо Гамлета, либо Оселка. Либо чередовать их. Умнее всего чередовать, но читатель обычно выбирает того героя, о котором сейчас читает.

25 июля 2023

«Когда б не ты, любовь моя...»

О переводе О.Б. Румером 66-го сонета Шекспира. Мое собственное маленькое сравнение перевода с оригиналом

Перевод 66 шекспировского сонета, сделанный Осипом Борисовичем (Боруховичем) Румером, крупнейшим полиглотом. Перевод знаменит в том числе и благодаря его цитированию Александром (Исааком) Абрамовичем Аникстом, который, наверное, хотел этот перевод популяризировать:

Я смерть зову, глядеть не в силах боле,
Как гибнет в нищете достойный муж,
А негодяй живет в красе и холе;
Как топчется доверье чистых душ,

Как целомудрию грозят позором,
Как почести мерзавцам воздают,
Как сила никнет перед наглым взором,
Как всюду в жизни торжествует плут,

Как над искусством произвол глумится,

Как правит недомыслие умом,
Как в лапах Зла мучительно томится
Все то, что называем мы Добром.

Когда б не ты, любовь моя, давно бы
Искал я отдыха под сенью гроба.

Что здесь, на мой взгляд, интересно: несколько заметных вольностей в обращении с оригиналом, которые, может быть, представляют собой выражение того, как автор перевода со своей стороны понимает смысл оригинала.

«Целомудрию грозят позором»- перевод здесь несколько мягче, чем оригинал: в оригинале, как, наверное, помните, «*maiden virtue rudely strumpeted*», «девичья добродетель грубо опорочена». То есть не грозят, а уже навредили.

«Сила никнет перед наглым взором» - в переводе появляется противопоставление силы и наглости. Значит, сама сила - не наглая, она, вероятно, напротив, скромна и чужой наглости уступает. Затем, какая сила? Она ведь может быть и физической, и духовной, но здесь, скорее всего, имеется в виду именно (или прежде всего) физическая, потому что она противопоставлена воздействию взора, нефизическому воздействию. В оригинале, как, наверное, помните *'And strength by limping sway disabl;d'*, то есть, буквально, «и сила, которую сделала непригодной, обессилила хромая власть». Возникает образ хромоты, который связан с физическим состоянием прежде всего, но может иметь разные трактовки. Хромой властью может быть не только чужая власть над сильным, но и состояние здоровья сильного, если он хромает (еще и строка в оригинале укорочена), хотя, конечно, проще вообразить чужую власть, которая калечит силу или зря ограничивает ее, не умеет ей воспользоваться.

«Как всюду в жизни торжествует плут» - в оригинале нет точного эквивалента этой строки. Вместо нее около этого места было «And right perfection wrongfully disgraced», «и истинное совершенство ложно унижено, обесчещено». В переводе появился выпад против торжествующего плутовства (соответственно, против недостаточного вознаграждения честности в жизни). Но если вспомнить, что 66-й сонет часто сравнивают с самым знаменитым монологом Гамлета, то в этом замечании насчет плута можно увидеть... дальнейшее сохранение трагедии о Гамлете как контекста для восприятия 66-го сонета. Я думаю, что легко сравнить этот выпад против плута с выпадом Гамлета против Клавдия в другом месте трагедии: «Можно улыбаться, улыбаться И быть мерзавцем»(пер. Б.Л. Пастернака). (Клавдий - это именно коварство, торжествующее до поры, до времени).

Самое-самое интересное, конечно, это как О.Б. Румер в своем переводе обошелся со знаменитым предфинальем и с финалом.

«То, что называем мы Добром» - значит ли это, что Добро, из-за того, что оно лишено свободы Злом, остается Добром только по названию, по существу им уже не являясь? Так можно прочесть. В оригинале нет акцента на названии, которое может не соответствовать сути. Затем, какая именно зависимость между Злом и Добром установлена? В оригинале, как, наверное, помните, «captive good attending captain ill», то есть буквально «пленное добро прислуживает капитану злу», и есть еще игра звуков, поддерживающая ощущение связи, captive и captain. В переводе О.Б. Румера остался образ плена («в лапах Зла мучительно томится»), но исчез образ прислуживания («attending»). И это очень многое меняет. Добро - точнее, то, что мы так называем - понимает, что служит Злу, страдает, но не может от него освободиться. И не подчеркнуто, что оно действует так, как нужно Злу, подчеркнута скорее его

пассивность. Следовательно, от Добра, чтобы оно было Добром больше, чем по имени, требуется сопротивление Злу. Еще возможное прочтение: в плену Добро, может быть, и сопротивляется Злу, но безуспешно.

В самом финале, конечно, обращает на себя внимание в первую очередь, что любовь в этом переводе осталась любовью, а не сделалась другом, как, например, в более известных переводах С.Я. Маршака и Б.Л. Пастернака. (Сонет из группы, адресованной другу). Но в переводе О.Б. Румера не очевидно, как именно любовь удерживает лирического героя в жизни. В оригинале лирический герой не хочет оставить любовь одну (одного) (to die I leave my love alone). По переводу О.Б. Румера можно решить, что любовь - это единственное удовольствие, оставшееся лирическому герою в жизни при перечисленных выше горестях. А еще важнее, что в этом переводе две заключительные строки поменялись местами. Любовь поднялась на строку выше, но последние слова сонета в этом переводе - не о ней:

«Когда б не ты, любовь моя, давно бы
Искал я отдыха под сенью гроба».

«Искал я отдыха» - это, наверное, передача признания усталости лирического героя из оригинала («Tired with all these», «устав от всего этого», лирический герой призывает смерть. Но из-за того, что две последние строки оригинала поменялись местами, главная мысль перевода по сравнению с оригиналом меняется (или же читатель может так прочесть). В оригинале перечисление несовершенств мира приводит к признанию важности для лирического героя любви (так Гамлет в конце того самого монолога Офелию видит). В переводе О.Б. Румера на первый план выходит тема усталости от жизни.

Эти вольности, наверное, - не желание как-нибудь дописывать оригинал по-своему. За ними, думаю, может быть, кроме понимания его переводчиком, желание создать такой перевод известнейшего текста, который, передавая в основном образность и мысль оригинала, был бы узнаваем среди других его переводов и запоминался. Ведь шекспировский 66-й сонет - из тех произведений, что притягивают и еще притянут не одного тебя, а хочется, чтобы слова, избранные для перевода, были только твоими. Поиск их возможен за счет потенциала языка, на который переводят. И того, как этот потенциал узнают, когда переводимый оригинал переживают.

07 января 2023

Мировая пара

Дневниковая заметка 21 марта 2016 г. - поэтому в самом начале упоминается именно такая годовщина.

Сервантес и Шекспир — это такая пара в мировой культуре вроде Дон Кихота и Санчо Пансы, где дон Мигель — на месте Дон Кихота, а мастер Уилл — на месте Санчо Пансы.

Весной этого года исполняется 400 лет со времени смерти их обоих. Так как Испания и Англия жили тогда по разным календарям, день смерти Сервантеса приходится на апрель, а день смерти Шекспира будет через десять дней в начале мая. (В современных биографиях как день смерти Сервантеса чаще всего указывают 22 апреля, а не 23-е, — тот день, который традиционно считался их общим днем смерти и отмечается как Всемирный день книги и авторского права. День смерти Шекспира с учетом введения григорианского календаря и в Англии переезжает с 23-го апреля на 3 мая). О годовщине помнят все, кого она

интересует; публикаций и мероприятий по случаю уже очень много. И я хочу подарить им эту мысль, хотя подозреваю, что обоим прославленным мастерам подарки по поводу и без повода, а также всевозможные сравнительные характеристики и произведения, где они появляются вместе, уже некуда девать.

Сервантес, конечно, принимает меры, чтобы отдалиться от образа Дон Кихота: в романе есть выразительный и язвительный голос автора, который поначалу издевается над несчастным доном Алонсо, и сам автор даже упоминается другими персонажами — мол, в стихах он одержал меньше побед, чем на его голову сыплется бед. Еще и арабского рассказчика Сида Ахмета он вводит. Но чем дальше и чем больше колотушек, тем заметнее он проговаривается: вот я дал вам смешного дона на избиение, а ведь он — это я! И те, кто издевается, в действительности более безумны, чем он, — хотя, впрочем, это не я говорю, это Сид Ахмед так говорит. Зная даже в самых общих чертах биографию Сервантеса, — участника битвы при Лепанто и раба, совершившего несколько неудачных попыток побега, — на место Дон Кихота его легко подставить: человек заслужил от судьбы награды, а получил побои.

А практичного и знаменитого своим практицизмом, поэтизовавшего образ шута Шекспира и вовсе без труда можно представить Санчо Пансой. Это сравнение не неожиданное и для него не унижительное. Делались попытки ввязать его в разные героические предприятия, например, на войну или вокруг света отправить — все это осталось версиями. Он был успешным комиком в начале карьеры. Уж на что трагична история короля Ричарда III, — а и ее превращает в сальную шутку анекдот о подмененном любовнике «Это я, Ричард III». Сэр Джон Фальстаф — это по форме «второй», комический спутник в паре с принцем Халом, и лирический герой сонетов — «второй» в паре с

прекрасным другом. А в постановках трагедий «первым» был исполнитель главных ролей, трагик Ричард Бербедж. Шекспир играл роли второстепенных королей (но хороших ораторов) — почему бы не вспомнить здесь, что Санчо Панса играл роль губернатора? Но и этот Санчо получил от судьбы свою долю беспощадных подбрасываний на одеяле.

Роман о хитроумном идалго начинается как будто комедия, и довольно злая, а продолжается и оканчивается как трагедия. Его читательская история, судя по обзорам, такая же: его первая слава была славой комического романа, пока трагедию не разглядели. Сценические жизненные пути сэра Джона Фальстафа и еще нескольких шекспировских комиков, в том числе и брата моего Меркуцио, — это тоже истории вначале для осмеяния, а в конце — для оплакивания.

«Гауэровский памятник» Шекспиру в Стратфорде-на-Эйвоне и самый известный памятник Сервантесу — на площади Испании в Мадриде — построены по одному принципу: автор в окружении своих всемирно известных персонажей. Среди фигур памятника Шекспиру есть даже две пары, приблизительно соответствующие Дон Кихоту и Санчо, то есть в общем «герой и комик»: одна пара, которую с ними сравнивать проще — это принц Хал, то есть Генрих, и сэр Джон; другая — Гамлет с черепом (потому что череп — это бедный Йорик). Но в каждом случае отличия проще отмечать, чем сходство. Отношения внутри каждой из этих пар другие — хотя бы потому, что в паре Дон Кихота и Санчо нет темы влюбленности спутника в героя, а в паре сэра Джона и Хала с самого начала видна тема неизбежного в будущем расставания; Санчо переживет своего господина, а в обеих шекспировских парах комик умрет первым. И так далее. Кроме сравнений между Дон Кихотом и Гамлетом, пожалуй, можно позволить здесь аналогию между Дон Кихотом и не шекспировским принцем Халом, а его историческим прототипом, королем

Англии Генрихом V, который вел войну за невозможную, как оказалось, в таком виде империю... Но если это сравнение допускается, то оно не носит положительного смысла, и я думаю, что если бы исторический Генрих знал, что появится Дон Кихот, оно бы и ему не понравилось, потому что указывает на заведомую невозможность сохранить результаты его кампании. А именно литературный принц Хал с его трактирным прошлым — фигура более разумная и более земная, чем Дон Кихот.

Еще кое-что общее есть у этих памятников: они оба — не столько писателям, сколько читающим империям. Но взятые вместе могильный памятник Шекспиру в церкви Святой Троицы и памятник Сервантесу в порту Навпакта, бывшего Лепанто, а также новый памятник Сервантесу в самом донкихотском городе Толедо очень напоминают Санчо и Дон Кихота, разбросанных по разным империям.

Но это не друзья. А мы вспоминаем их не как противников — благодаря близости дней смерти.

(У меня при чтении второй части «Дон Кихота» было впечатление, что Сервантес о Шекспире знает и в наказание за многочисленные его антииспанские выпады над ним подтрунивает. См. по этому поводу, например, замечание бакалавра Самсона Караско о том, чем безумный по собственной воле отличается от настоящего безумного. Хотя, может быть, это и мои фантазии за отсутствием специальных знаний. Шекспир о существовании Сервантеса точно знал, потому что из одного из эпизодов «Дон Кихота» сделал пьесу «Карденио», от которой сохранилась переделка).

Очень внимательный читатель «Дон Кихота», может быть, вспомнит, что дон Алонсо и Санчо, бывает, ругаются, и даже сильно, и Санчо причиняет своему рыцарю неприятности... И все-таки читатель запоминает пару.

Это не единственный случай такой шутки Господа Бога: убирать одновременно или почти одновременно две

равновеликие фигуры противоборствующих сторон. Я вспомнила несколько примеров, самым уместным показался один: в один год умерли Высоцкий и Джон Леннон. Видеть ли здесь указание на масштаб каждой фигуры благодаря ее сравнению с другой? Или способ сведения к ничтожеству любых глобальных противостояний?

Также 400 лет назад и почти одновременно с Сервантесом — на следующий день, 23 апреля 1616 г., — умер еще один значительный писатель, представляющий еще и «третий» мир: Инка Гарсиласо де ла Вега, автор «Истории государства инков». Так что борющиеся и взаимодействующие встречаются даже не вдвоем, а втроем.

Сравнения Сервантеса и Шекспира — тема популярная, и мне грустно думать, что мысль о сравнении их обоих с Дон Кихотом и Санчо уже кто-нибудь наверняка высказал. Поэтому я, пожалуй, для оригинальности добавлю еще одного человека.

Вспомнила еще один такой же величины литературный юбилей: 400 лет действию ромен роллановского «Кола Брюньона». Не роману, конечно, и не самому Кола, а именно действию романа, потому что события в нем происходят в 1616 году.

Роман разбит на главы по месяцам. Выходит, что апрель, которым наслаждается Кола — месяц смерти дона Мигеля, а май, в котором он в последний раз встречается с Ласочкой — месяц смерти мастера Уилла. Кола во время действия романа 50 лет, и, значит, он моложе Сервантеса примерно на 18 лет, а Шекспира — на 2 года.

Кола хоть не столь известный, но тоже творческий человек: он скульптор. То есть, он столяр, но и скульптор. Он тоже объединяет трагическое и комическое: сам он веселый, а жизнь у него тяжелая, и, кажется, задалась целью внушить ему ненависть к себе, а он все не сдается и не сдается. Среди испытаний судьбы, которые ему пришлось перенести, была и гибель его произведений, но сам он

настаивает, что главное сохранилось, - ведь душа жива! И он тоже, как Сервантес и Шекспир, объединяет времена, потому что из XVII века он обращается к людям XX века, напоминая им, что бывает неистребимая радость жизни.

В этом совпадении можно, при желании увидеть символ; те творцы умерли, а творения остались. С Кола будет наоборот: он переживет этот год. И, может быть, он еще создаст нечто, что в какой-нибудь старинной французской церкви до сих пор служит связи времен и восхищению людей.

21 марта 2016

О ПОСТАНОВКАХ ШЕКСПИРОВСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Тот — это я?

О двух постановках «Комедии ошибок»

Меня занимает мысль о связи между тем, что страна полностью или почти окружена морем, и тем, что в этой стране сохраняется интересная театральная традиция. Такие традиции есть в Греции, в Италии (например, сицилийские марионетки и венецианская комедия масок), в Испании, на Британских островах, в Японии. В странах, не окруженных морем, тоже был создан интересный и великий театр, но мне порой нравится думать, что близость моря, большое побережье — это лишний повод посмотреть на человека со стороны: с моря на берег и наоборот. А что до других великих национальных театров — так ведь «море» может быть не в буквальном смысле, а в переносном: большой мир других людей.

Эта придумка появилась у меня после того, как я посмотрела японский спектакль по «Комедии ошибок», поставленный в стиле традиционного японского театра (Сэтагая Паблик Театр, Токио, постановщик — знаменитый актер Номура Мансай, 2002). Пьеса известна тем, что сюжет ее (а точнее сказать, исходная ситуация сюжета и отчасти набор персонажей) заимствован у Плавта, а Плавт вроде в свою очередь его у кого-то из греков заимствовал. Кажется, задумка этого спектакля была: международный сюжет, в каких одеждах его не играй, остается международным, а неожиданное национальное оформление и все зрелище сделает выразительнее, и в сюжете поможет увидеть неожиданный смысл.

Попробую описать свои впечатления от этого спектакля, сравнивая со впечатлениями от еще одной версии, — отечественной экранизации «Комедии ошибок» (режиссер Вадим Гаузнер, в главных ролях — Михаил Козаков и Михаил Кононов, Ленфильм, 1978). Японский спектакль идет без антракта около двух часов. Смотрела я его с английскими субтитрами. Отечественный фильм разделен на две серии: в первой героини начинают попадать в забавные ситуации, во второй — их конфликт с ошибающимся обществом осознан и затруднения достигают апогея, за которым кстати следует счастливая развязка. В японском спектакле костюмы — старинные японские, а декорации — очень условные, но должны помочь зрителю не запутаться в персонажах. (Отмечают, что это один из приемов шекспировской драматургии: когда персонаж чего-то не знает, смущен, страдает, зрителю, наоборот, все известно). На сцене устроены ворота: справа — с белым занавесом, в них появляются и удаляются приезжий брат со своим слугой; слева — для местного брата и его слуги, а также других местных жителей — ворота с черным занавесом. Почему так? Имена собственные в спектакле — японские, например, братьев-господ зовут Еносукэ, а братьев-слуг — по японской фарсовой традиции «слуга ТарО» (Таро-кадзя). Но при этом имена собственные — во всяком случае, некоторые — должны напоминать английскую пьесу. В ней один брат со слугой приезжают искать другого брата с его слугой в Эфес из Сиракуз; в японском спектакле эти названия заменили Черный остров вместо Эфеса и вместо Сиракуз — Белый остров, что звучит как «Сиракуса». В центре сцены устроено еще одно возвышение с воротами, закрытыми занавесом — декорация, которая может изобразить любое строение, но чаще всего изображает дом Антифола Эфесского (то бишь Еносукэ с Черного острова. Уже угрожает путаница :-)).

В отечественном фильме действие разыгрывается в городе полувозрожденческом-полуантичном — костюмы мужчин из европейского Возрождения, а костюмы дам и атмосфера в доме Антифола Эфесского должны напоминать античность. Это соответствует условности обстановки самой комедии: античные названия и отголосок античной пьесы — в Европе XVI века. Но при этом есть несколько отсылок, по которым первый зритель этого фильма должен был узнавать свой мир, тихо ворчащий о беспорядке. Кроме того, в фильме появляются крепостные стены, которые иногда помогают создать впечатление лабиринта, где запутались герои; и еще здесь есть широкая, хотя беспокойная, дорога — море.

В спектакле при экзотическом японском оформлении и японском тексте довольно точно воспроизводится действие английской пьесы (разве что из персонажей исключена Куртизанка. Автор японского варианта — Такахаси Ясунари). В отечественном фильме есть несколько изменений: например, в финале не подчеркивается, что аббатиса по пьесе оказалась матерью близнецов. Сделана попытка объединить комедию Плавта «Менехмы», основанную на ней комедию Шекспира и современность первых зрителей фильма. Основное действие пьесы помещено в обрамляющую новеллу — как город в свои стены. Герцог Эфеса — молодой человек, уже заслужил нарекания жителей за недостаточно ответственное управление (ему, наверно, скучно), и поэтому он пытается изредка изобразить серьезность и ответственность. Когда вблизи Эфеса появляется труппа странствующих актеров и просит позволить ей разыграть в городе, где обычное развлечение — казни, комедию «Менехмы», герцог категорически отказывается допустить актеров в пределы городских стен. И так актеры, отражатели жизни, скучают вне города, пока в нем жители и приезжие играют комедию

на тот же сюжет. (Сколь я могу распознать по памяти, стены Эфеса играет Генуэзская крепость из Судака).

В фильме совершенно ожидаемо каждую пару близнецов играет один актер — один за господ и один за слуг. Зрители наблюдают за приключениями «двух Михайлов Козаковых» — Антифолов и «двух Михайлов Кононовых»- Дромио. Отдельный повод для остроумия — то, что два актера еще и тезки. Тот же самый прием использован и в японском спектакле — а это не телеспектакль, а театральный. В нем выручает маска. Она — один из участников традиционного японского театра и оказывается таким же важным участником спектакля, как люди. Играет маска в данном случае не просто лицо героя, но саму ошибку, неузнанность, неопределенность. Когда на сцене появляется господин или слуга, которого в этой сцене принимают за другого, он появляется в маске; когда выходит кто-то из жителей Черного острова, который думает, что герой должен его знать — но он обращается не к тому! — этот житель тоже выходит в маске. Маску как часть костюма, скрывающую лицо, видят только зрители в зале, а для персонажей спектакля масок нет — они видят лица и ошибаются. Заключительная и самая эффектная сцена — танец с маской слуги Таро, к которому затем присоединяются другие исполнители; а ведь есть еще и сюжет японской фигурки-нэцке «актер с маской», со своим символическим смыслом, и финальный танец напоминает ожившие нэцке.

В японском спектакле, как и в шекспировском театре, все роли играют мужчины. В японских театральных масках они не всегда, а когда нужно показать тайну или путаницу. В отечественном фильме, конечно, женские роли играют дамы — например, Адриану играет Ольга Антонова, которой ее замечательные глаза и голос нужны на сей раз для того, чтобы оплакивать небрежение и неверность ее мужа, Антифола Эфесского. А ей противостоят скромная и

благоразумная сестра Люциана (Наталья Данилова), в которую влюблен Сиракузский Антифол, и коварная Куртизанка (Софико Чиаурели).

В японском спектакле есть японская традиционная музыка: флейта и ударные. Отечественный фильм — это почти мюзикл: многие персонажи в нем поют. Своя ария есть у Адрианы, не находящей себе места жены, есть две песенки у двух слуг — Дромио. Из двух песен складывается общая характеристика слуги-плута: частые колотушки и воспоминания о приключениях. Песни удачные, но созданы не для того, чтобы их стали часто повторять зрители: их цель — характеризовать действующие лица и разрезать действие, а не сделаться хитами вне фильма.

Главная общая черта этих двух постановок — и не подумать, что она у них окажется, а вот есть — важная роль массовки. В японском традиционном фарсе кегэн на сцене обычно три или до трех актеров (переводы я когда-то с удовольствием читала), но в этом спектакле есть еще комический аналог хора. На сцене, а перед спектаклем — еще и в зрительном зале суетятся японские черти ... то есть демоны, тоже в масках и черных одеждах. Их задача — создавать атмосферу и иногда изображать публику в городе. Все время они повторяют фразу «Как все запутано!» (Я-я-косо-я!), которая служит рефреном спектакля. Зритель к ней привыкает и должен однажды начать ей подпевать. В отечественном фильме важен город Эфес, погруженный в состояние ленивой растерянности: Антифол и Дромио Сиракузские, оказавшись в этом городе, должны вдруг решить, что попали в несчастливый сон и захотеть из него вырваться. В пьесе есть монолог Антифола Сиракузского, когда он рассказывает, как странно его принимают здесь: незнакомцы заговаривают с ним на улице, называя по имени и принимая за своего. В фильме этот монолог сыгран как сцена: герой попадает на глаза то одному, то другого

эфесцу и с удивлением слышит много коротких и непонятных ему, но к нему обращенных, дружеских речей.

Одно из главных различий этих постановок, кроме стилистики: главный герой фильма — господин, то есть Антифол. Это заметно еще и благодаря его типу внешности, очень напоминающей «чандосский портрет». Подчеркнуты различия характеров братьев. Сиракузский, то есть приезжий Антифол — это искатель: он отправился искать брата, а нашел не только его, но и возлюбленную и много интересных переживаний на свою голову. Местный, то есть Эфесский Антифол — это веселый гуляка, певец трактирного застолья, ищущий лишь новых ощущений недалеко от дома, так как домашним уютom он, видимо, пресытился. Но жена его Адриана вызывает больше сочувствия, чем можно судить всего лишь по обращенным к ней со стороны сестры и аббатисы разумным увещаниям отказатьcя от ревности, и в конце фильма муж к ней вернется. (У них по фильму двое детей, тоже близняшек). Если бедствия, обрушившиеся на Антифола-местного, можно считать воздаянием за его примерное поведение, то Антифол-приезжий, вероятно, должен пострадать прежде, чем обретет большое счастье.

Разница характеров обоих братьев еще очевиднее в том, как каждый из них воспринимает свое мнимое безумие. Приезжий Антифол в ужасе и хочет скорее бежать из города, а местный Антифол с горя упивается этим непонятным ему положением и превращает сумасшествие в торжественное шествие.

(Ознакомившись с пьесой Плавта, пришла к выводу, что оба Менехма — недостойные моего сочувствия заслан...то есть жулики. Даже Антифол Эфесский мне нравится больше: он хотя бы умеет быть смешным. То есть, если в источнике сюжета было заметнее сходство характеров братьев, то впоследствии был взят курс на заметное различие).

А в японском спектакле главный герой — слуга Таро. Вернее, слуги Таро, которых играет сам режиссер. И тяжело ж ему приходится: скачи, вертись (то и другое — в буквальном смысле), бегай с поручениями, а тебя еще и колотят, принимают за другого и чужую женщину навязывают... Что-то такое происходит, чего он не понимает, но активно в этом участвует. Идея отечественного фильма, по замечанию самого Михаила Козакова (в документальном фильме «Играем Шекспира») была в том, чтобы создать атмосферу абсурда, которая, по мысли создателей, отразила бы настроение мира его первых зрителей. Смешить при этом не очень старались. Идея японского спектакля — создать веселую путаницу, чтобы зрители смеялись даже тогда, когда Еносукэ-Антифол и Таро-Дромио на сцене взывают к богам о защите от безумия. Пожалуй, единственный персонаж, который из этого веселья исключен, — это отец братьев-Антифолов, который потерял жену, расстался поочередно с двумя сыновьями, а теперь ему еще и угрожает казнь. Он тоже «выставлен» смешным — игрушка обстоятельств, — но фигура этого старика вызывает жалость, превосходящую смех.

Конечно, в спектакле есть еще и некая глубокая философская идея — ее провозглашает хор: «Я — это ты, ты — это я, что вообще такое — «я»?» Но над этой идеей одновременно спектакль посмеивается, так что, хотя не заметить ее нельзя, запоминается она не как ну очень глубокий вопрос, а как строка в припеве песни.

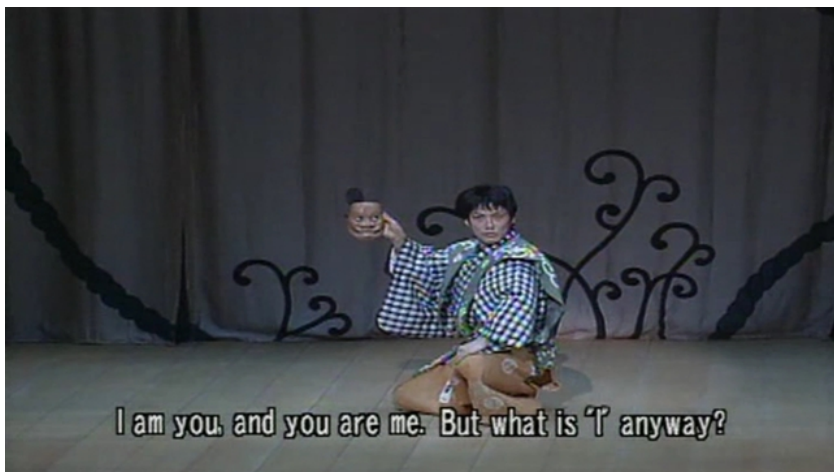
... Это как же братья умудрились один другому несознательно нагадить! Хорошо хоть, что все обернулось к лучшему. Тем замечательнее конец: как раз тогда, когда у них появился повод для взаимной неприязни, они счастливы, что нашлись.

P.S. За японский вариант большое спасибо morgenstern3.

Михаил Козаков в роли двух Антифолов



Номура Мансай с маской



23 апреля 2017

«Гамлет» Козинцева и «Гамлет» Оливье

Я знала, что они — «родственники». Но как это заметно... И какие они при этом разные!

С самого детства — как принято начинать сентиментальные воспоминания — я очень люблю фильм Григория Козинцева «Гамлет» (1964). Сначала он был любимой страшной сказкой. Потом, спустя время, я встретила с ним опять и посмотрела заново. Сейчас я его по-прежнему люблю, но больше вторую серию. В первой у меня чувство, что режиссер и все авторы фильма еще ищут, а во второй — что они нашли, и их долгожданное искомое будет еще раз в «Короле Лире» уже с самого начала. Несмотря на то, что я знаю: эпизоды фильма всегда снимаются не подряд.

Фильм «Гамлет» Лоуренса Оливье (1948) я знаю не так давно. Но еще до личного знакомства с ним я знала, что Козинцев в «Дневнике режиссера» при работе над своим фильмом анализировал достижение Оливье со вниманием критика, профессионала, может быть, соперника. Он подметил много недостатков, от которых постарался избавить свое детище, но все же назвал фильм Оливье «по-своему прекрасным» (С. 288) . Цитаты из «Дневника режиссера» по второму изданию книги «Наш современник Вильям Шекспир», «Искусство», Ленинград-Москва, 1966 г.)

В фильме Оливье я с интересом смотрю на игру главного героя и хозяина, но против его же режиссуры чаще всего возражаю. Точнее, против его идеи. На сэра Лоуренса хочется долго любоваться, останавливать крупные планы, поражаться, что он делает, не всегда успевая задуматься, верно ли это. Думаю, что он показал прежде всего себя во всем блеске, «смотрите, как я умею!», но Козинцев

вместе со Смоктуновским и другими участниками своего фильма совершил вещи, на которые он по каким-то причинам даже не посягнул. Можно не соглашаться. Можно именно то, что удалось сказать сэру Лоуренсу, считать главным. Но, если знаешь оба фильма, связь между ними делается очевидной. И это «преодолевающая» преемственность: видишь, что братья, а не путаешь нипочем.





1. Первое, что бросается в глаза и вынуждает к сравнению, — примерно один тип внешности главного героя. Вы не увидите здесь склонного к полноте и одышливого тридцатилетнего мужчину с бородкой. Оба Гамлета — стройные безбородые блондины, и каждый из них приблизительно на десять лет старше, чем герой должен быть «по тексту» пьесы (немного за сорок Оливье и около сорока Смоктуновского). Рядом с другими мужскими персонажами обеих картин, в особенности — рядом с темноволосыми и грузными Клавдиями, такой герой невольно выглядит «зажженной свечкой» или «светлым лучом» во тьме. Это — в общих чертах. Но более конкретно тип внешности Оливье — тот, который условно принимают за «древнего римлянина», «римского героя» (хотя, конечно же, римляне все были разные). Это позволяет, глядя на его Гамлета, видеть заодно и античных героев, которые были предшественниками образа Гамлета, двух Брутов-тираноборцев. (Козинцев в своем режиссерском дневнике сказал о лице Гамлета-Оливье именно так: «Лицо мраморного Брута» (С.312)).

Здесь может потребоваться небольшое пояснение. Прозвище «Брут» означает то же, что и имя «Гамлет» — дурак. Луций Юний Брут, или Брут Старший, притворяясь дурачком, осуществил свой план: отомстил за поруганную честь Лукреции и сверг царя Тарквиния Гордого. Марк Брут, считавшийся долгое время его потомком, — тот самый, о ком сказано: «И ты, Брут!» Брут Старший упоминается у Шекспира в поэме «Лукреция»:

«Не острый римский шут,
Служивший всем, как при дворце забавой,
А гордый рыцарь с речью величавой».

(Перевод А.Федорова)

Кроме того, в пьесе-хронике Шекспира с Брутом Старшим сравнивают короля Генриха V:

«... буйство юных дней
Повадкой было римлянина Брута,
Что прикрывал свой ум безумья маской,
Как прикрывает опытный садовник
Навозом корни, что нежней других».

(«Генрих V», акт 2, сцена 4, перевод Е. Бируковой)

Но еще более интересно, что именно с Брутом Старшим Франсуа де Бельфоре сравнивал главного героя своей новеллы о Гамлете.

«...И вот, чтобы обмануть злодея, принц прикинулся безумным и так хитро и ловко играл свою роль, что стал словно бы вовсе помешанный; под прикрытием безумия он утаил свои замыслы, уберег свое благополучие и жизнь от ловушек и западней, подстроенных тираном. В этом он пошел по стопам одного знатного юноши-римлянина,

который тоже выдавал себя за сумасшедшего, за что и получил прозвище Брут. Принц Гамлет взял себе в пример его приемы и мудрость». (Михайлов А. Франсуа де Бельфоре // Европейская новелла Возрождения. М.: Художественная литература, 1974. С. 636–638.)

Напомню, что это — тот вариант сюжета, когда принц, убив дядю, сам остается в живых и становится королем.

Марк Брут, убийца Цезаря — герой трагедии Шекспира «Юлий Цезарь», по характеру благороднейший из заговорщиков, даже с точки зрения его победившего врага Марка Антония: единственный из них, кто помышлял не о личном, а об общем благе. А кроме этого, именно Брут — убийца Цезаря упоминается в диалоге между Гамлетом и Полонием. «Я играл Юлия Цезаря. Меня убивали в Капитолии. Брут убил меня», — говорит Полоний, и, действительно, немного погодя, он еще раз «сыграет» Цезаря, — то есть Клавдия, — когда спрячется в покоях Гертруды, Гамлет примет его за короля и, в свою очередь, «сыграет» Марка Брута, по ошибке убив его.

Марк Брут стал одной из первых ролей Оливье — еще в школьном спектакле, когда будущая звезда первой величины была мальчиком с необыкновенным даром лицедейства. Можно сказать, претендуя на остроумие, что в роли Гамлета Оливье восстанавливает связь времен (или «лечит вывихнутый век», или «соединяет обрывки» дней связующей нити — смотря какой вам перевод больше нравится), оборачиваясь к истокам и воскрешая в образе принца Датского также обоих литературных Брутов. Мне его кино-Гамлет больше напоминает Брута Старшего, более сурового (или более жестокого) из двоих. Он пронзает ненавистного дядьку не просто с ненавистью — с удовольствием, трижды, чтобы наверняка. Зато его кино-Генрих V в сцене ночного бдения и еще — в момент жалости к убитым детям, переходящей в гнев, кажется мне

несколько более близким к образу Гамлета, каким он мне представляется по пьесе.

Григорий Козинцев, по его собственному признанию, стремился создать образ Гамлета-современника.

«Гамлета» часто ставят в современных костюмах, но рассказывают о старинной жизни. Нужно сыграть в костюмах XVI века, но показать современную историю» (С. 291).

«Ни штриха грима» (С. 298).

«И костюм, и парик Гамлета не должны заставлять думать о прошлом. Современная стрижка, куртка» (С. 302).

Сравним, кстати, расшитый костюм с перевязью, в котором Гамлет-Оливье наставляет актеров, и простую черную куртку, в которой выходит к ним у Козинцева Гамлет-Смоктуновский.





»Воздух режиссера — современная жизнь, пережитая и продуманная им самим жизнь, история его века.

В этом и состоит задача: поднять потолок «Гамлета». Выжать из трагедии ее современную мощь. Для этого опереть ее на реальность нашей эпохи. Гете или Белинский вовсе не «правильно» интерпретировали Шекспира. Они подняли потолок истории датского принца, оперев ее на воздух их времени» (С. 292).

Но современность, которую пытается передать Козинцев, особого рода: она не должна быть и только «сегодняшностью», которая утратится со сменой поколений. Я не берусь судить, насколько выполнение такой задачи возможно, или же — насколько убедительным окажется результат попытки. Сам режиссер признавался, что хотел бы опять снять «Гамлета». Но и в фильме и в книге он постарался доказать, что эта история не устаревает и существо ее в разные эпохи повторяется.

«Гибель гуманистических иллюзий своего времени и торжество реакции вызывали похожие настроения у людей с тонкой кожей... Слова Гамлета могут продолжить слова Плиния или Карамзина, переход мыслей и чувств не будет ощущаться, хотя между этими словами века...» (С. 207)»

Показать своего Гамлета жестоким в финале, при расправе с Клавдием, Козинцев поостерегся. Ненавидящим — да, но не так, чтобы зритель его заподозрил в наслаждении ненавистью. Пусть лучше запомнит бегущего с ревом раненого Клавдия. Пораженного на охоте зверя-людоеда, державшего в страхе окрестные деревни.

2. Следующий важный вопрос: обращение постановщика с текстом. Понятно, что текст приходится сокращать, но на мой взгляд, даже если у вас есть своя оригинальная концепция всей вещи, сокращенный вариант надо ставить, держа в уме целое. В особенности когда мы имеем дело с Вильямом Ивановичем, который произведения свои принципиально не сокращал, по свидетельству друга своего Бена Джонсона и не только его:

«Полоний. Слишком длинно.

Гамлет. Это пошлют в цирюльню вместе с вашей бородой».

(Перевод Б.Л. Пастернака).

Известно, что в кинопостановке Оливье текст сильно сокращен, чтобы втиснуться во временные рамки (155 мин.) по продюсерскому требованию. Что, может быть, более существенно, в этом фильме также переставлены местами отдельные эпизоды пьесы. Сначала Гамлет встречается с Офелией и советует ей идти в монастырь, потом звучит «Быть или не быть» (а в пьесе наоборот). Гамлет беседует с Горацио о том, «кто не в рабстве у собственных страстей» перед тем, как отправиться на поединок с Лаэртом, где он будет убит (а в пьесе это происходит перед спектаклем «Мышеловка», который убедит его в виновности Клавдия и заставит Клавдия молиться о прощении, т.е., в пьесе этот

эпизод по существу является полной победой Гамлета). Две серии фильма Козинцева длятся 140 мин. — немного меньше, чем односерийный фильм Оливье. Но каждый из этих фильмов восполняет те фрагменты текста пьесы, которых недостает другому. В фильме Козинцева 1964 г. есть монолог о человеке «Какое чудо природы.. А что для меня эта квинтэссенция праха?», есть вся линия Розенкранца и Гильденстерна, от которой с таким сожалением отказался в своем фильме Оливье, есть монолог актера о Приаме и Гекубе и Гамлет и Полоний как его слушатели, есть монолог о флейте «Но играть на мне нельзя!» (который режиссер считал и в своем театральном спектакле, и в фильме самым главным, тем, «что должно выстрелить»), есть встреча с армией норвежцев (правда, по моему мнению, из-за того, что монолог Гамлета в этой сцене сокращен до первых фраз, весь смысл сцены изменен по сравнению с пьесой, или, по крайней мере, зритель может воспринимать его как измененный). Но в фильме Оливье 1948 г. есть полностью самый первый, «вводящий» монолог Гамлета «I know not «seems» (Мне «кажется» неведомы), есть встреча Гамлета с Горацио, Бернардо и Марцеллом после разговора с Призраком, есть доводы Лаэрта, с помощью которых тот убеждает сестру не принимать всерьез ухаживания принца, более полный вариант сцены заговора Клавдия и Лаэрта против Гамлета, когда они планируют бесчестный поединок. Есть монолог «о недостатке», который сделан центральной темой всего фильма и самохарактеристикой Гамлета.

«Бывает и с отдельным человеком,
Что, например, родимое пятно,
В котором он невинен, ибо, верно,
Родителей себе не выбирал,
Иль странный склад души, перед которым
Сдается разум, или недочет

В манерах, оскорбляющий привычки,-
Бывает, словом, что пустой изъян,
В роду ли, свой ли, губит человека
Во мненье всех, будь доблести его,
Как милость божья, чисты и несметны».

(Перевод Б.Л. Пастернака)

И еще здесь есть важнейшая «сцена с мечом», когда Гамлет видит молящегося Клавдия и не закалывает его.



В фильме Козинцева на этом месте — перерыв между двумя сериями. Скорее всего, сцена не могла войти в фильм по идеологическим причинам, ибо это — одно из мест, где не обойтись без отношения Гамлета к религии. Над Оливье таких ограничений не было.

В обоих фильмах сильно сокращена или изменена очень важная сцена «накануне финала» (начало второй

сцены пятого акта), когда Гамлет сперва рассказывает другу, как он поступил со своими предателями, и хочет бороться с Клавдием, и хочет жить, а потом, несмотря на предчувствие опасности и смерти, принимает решение идти на поединок. Из-за этого, я думаю, в обеих киноверсиях слабо прослеживается одна тема, которую по размышлению я считаю довольно важной в пьесе: желания человека быть свободным и его несвободы перед лицом высшей силы. «Играть на мне нельзя?» — но кому нельзя? Я хочу руководить собою, но вот я убил Полония — сделал то, чего никогда не хотел. Значит, мною руководил тот, кто сильнее. Злу я не позволю играть с собою, в чем бы обличье оно не было, но я всецело предамся на волю Добра, которое раньше меня выручало, если теперь оно считает, что час мой пришел.

И в обоих фильмах Гамлет не сетует слишком долго на свою слабость, не бранит «голубиную печенку». Это два — очень «сильных» Гамлета, хотя и в разном понимании «силы». Гамлет Оливье — сильный актер, который демонстрирует свою мощь, играя внешние проявления слабости, — по какой причине? — а что вы думаете, он же от Призрака получил откровение! Вы бы после этого не стали заикаться? Гамлет — самая сильная натура в этом мире Эльсинора, но потому его терзают и самые большие страсти. Он с ними не справился — а смог бы кто-нибудь другой? Гамлет Козинцева-Смоктуновского силен достаточно, чтобы видеть в своем мире зло и с ним не смиряться, чтобы не с трепетом последовать, а запросто побежать за Призраком. Он даже настолько силен, чтобы обзвать себя «холопом и негодяем», но дальше этого упреки не наращивает. По мнению Козинцева, не всегда нужно верить тому, что человек говорит о себе, а ведь самообвинениям Гамлета в слабости зрители верят слишком часто.

Но если смотреть оба фильма очень внимательно (например, с целью написать между ними «сравнилку»), заметно, что у Оливье текст играет более важную роль, а у Козинцева фильм при двух сериях не только более краток по времени, но и более лаконичен по словам. В своем дневнике режиссера Козинцев отметил достоинства обращения с текстом пьесы в фильме Оливье: «В английском фильме шекспировское разнообразие движения стиха — то спокойное течение образов, то взрывы страсти, то горох скороговорки. Волны стиха, чередование прилива и отлива. И удивительный ритм молчания». (С. 312) Но в его киноработе сцена, зрительный и музыкальный образ иногда имеют большее значение, чем слово. Так, для того, чтобы рассказать об Офелии, режиссеру потребовался урок танцев, и он специально просил Д.Д. Шостаковича сочинить «Танец Офелии». А целые монологи в фильме сокращены иногда до пары строк.

«Не кажется, сударыня, а есть.
Мне «кажется» неведомы».

Иногда — до одной.

«Дальнейшее — молчанье».

Сэру Лоуренсу хорошо, конечно же, что он работал с оригиналом, будучи носителем языка, тогда как в фильме Григория Михайловича мы имеем дело с великим, но переводом Бориса Леонидовича Пастернака, с которым Пастернак ранее, при постановке театрального спектакля, позволил Козинцеву обращаться свободно. (Перевод — это еще одна версия понимания оригинала, а этот перевод также имеет разные версии). В фильм Козинцева

попало собственное добавление Бориса Леонидовича, в сцене, когда Гамлет отчитывает Гертруду:

«Какой пример вы страшный подаете
Невестам нашим!»

Не сразу замечаешь, особенно если с детства привыкла, но после разрыва с Офелией это неуместно звучит. Гамлет уже знает, что у него не будет и не может быть невесты. Что не отменяет уколов в адрес бывшей кандидатки: ах, ты «порядочная девушка»? (are you honest?)— ну так я покажу твоей «порядочности». Уколы беспощадны. В фильме сэра Лоуренса зритель слышит ту самую гадость: «It would cost you a groaning to take off my edge» (Вам пришлось бы постонать, чтобы притупить меня/ прежде чем притупится мое острие). Напрасно пришлось бы любителям искать ее в фильме Козинцева. Другая шуточка из того же ряда: в фильме Козинцева Гамлет замечает, что чудная мысль — лежать «у ног девушки»; в оригинале там слово *between*. Милорд, Вы не проведете меня: я знаю, что Вам не весело, и даже что Вы не такая злюка, какой хотите мне показаться. Я лишь сличаю Ваши речи, только и всего. А Вы уж решили — какое-нибудь неприличие?



Забавный недосмотр в фильме Оливье. Нельзя было отказаться от монолога «Speak the speech», наставления актерам, еще и со стороны принца — великого актера. Но и во время надо было уложиться, поэтому спектакль «Убийство Гонзаго», он же «Мышеловка», играют как пантомиму. В пьесе он, как все мы помним, состоит из двух частей: пантомима и собственно действие. Но в фильме

осталась только пантомима, и ее великолепно хватило, чтобы воздействовать на Клавдия. Так зачем же нужны этим актерам советы, как им говорить?

В фильме Козинцева в сцене поединка, королева, Эльза Радзиль, вначале говорит своим голосом с акцентом («Дай, Гамлет, оботру тебе лицо»), а потом голос меняется и акцент внезапно исчезает («Я пить хочу, позвольте мне»). Я это привожу не потому, что мне нравится указывать на пятна на солнце, или я хотела бы как-нибудь унижить цеплянием за мелочи два великих фильма. Просто я хочу, чтобы вы улыбнулись, если дочитали до этого места, прежде, чем я заговорю о более серьезных, на мой взгляд, вещах.

3. В фильме сэра Лоуренса Оливье исполнитель главной роли и режиссер — одно лицо, и это лицо очень внимательно на себя смотрит. В фильме Козинцева лица эти разные, и к каждому персонажу и каждой составляющей фильма режиссер относится с равной требовательностью и вниманием. На самый первый взгляд в фильме Оливье есть Гамлет, ГАМЛЕТ — и все остальные. Потом уже среди остальных, присматриваясь, я начинаю различать короля, маму, Полония, Лаэрта, Офелию. У Козинцева я сразу узнаю и запоминаю каждый персонаж, не как участника общего действия вокруг принца, а как личность: и весьма выразительного дядьку-Клавдия, и Гертруду — желанную любовницу этого дядьки, женщину в пору зрелости, мать более «взрослого», чем она, сына и королеву, которая на людях всегда должна соблюдать внешние приличия, и Полония, всегда напоминающего мне Фамусова, и рыцаря (в конце — безумного рыцаря) Лаэрта, и образ Призрака, и целую линию Офелии, и могильщика. (В каждом из двух фильмов не два, а один могильщик).

То ли по этой причине, то ли по привычке, образы героев трагедии мне больше по душе в отечественном фильме, за исключением одной, но многозначительной

персоны — загадочного человека Горацио. У Козинцева он, на мой взгляд, больше похож на любимого учителя, который преподавал принцу в Виттенбергском университете и заслужил его дружбу. Григорий Михайлович придавал очень большое значение студенческой предыстории героя и, как мне кажется, несколько идеализировал храм науки Возрождения. А тот Горацио, который у Оливье, по-моему, больше соответствует описанию в пьесе. Он похож на аристократа-принцева однокашника, который может (если хочет) убедительно производить впечатление добродушного лентяя, оставаясь при том человеком, над собой работающим, и, главное преданным другом.





4. Даже тот, кто пока не видел (или не собирается) смотреть «Гамлета» Оливье, но немного наслышан о жизни и делах сэра Лоуренса, вероятно, знает: главная особенность его трактовки образа принца Датского в том, что принц охвачен необоримым чувственным влечением к своей матери.

You are the queen, your husband's brother's wife;
And—would it were not so!—you are my mother.

По фильму создается впечатление, что преступная мама в курсе и не против. Принц и королева сидят на оскверненном ложе, сличая портреты братьев, с таким видом, как будто вот-вот схватятся в объятии, и наступлению этого момента полной ясности мешает лишь какая-то досадная, но нечеловечески могучая соломинка. (Забавно, что ни в одном из двух фильмов актриса, играющая Гертруду, не могла бы быть матерью своего Гамлета. Эльза Радзинь старше Смоктуновского на восемь лет, а Маргарет Рэвлингс старше Оливье менее чем на год). Что же, в таком случае, остается Офелии? Она любит недостижимого принца, это ясно, но ей достается, видимо, лишь роль «эрзаца», да еще Гамлет, должно быть, жалеет ее, понимая, что девушка погибнет в этом водовороте.

Это предельно упрощает проблему: борьба за похищенную корону и месть за обладание возжеленной женщиной. У нас нет, таким образом, противостояния между человеком более нравственным и менее нравственным. У нас есть единоборство людей, равно обуреваемых сильными страстями, которые в свете принятых права, морали и религии должны рассматриваться как порочные. Ибо, если возмущение Гамлета убийством и желание мстить понятны, а права Гамлета на трон более обоснованы, чем у брато- и цареубийцы Клавдия, то его желание к матери вряд ли можно считать менее предосудительным, чем чувства Клавдия к ней. Но дело в том, что люди эти показаны в фильме как далеко не достойные один другого противники: фигура Гамлета затмевает фигурку короля.

Просмотрев в Интернете даже краткие аннотации на русском языке к фильму «Гамлет» Лоуренса Оливье (сопровождающие его там, где его можно скачать), я нашла и такое сравнение: у Оливье герой не рефлексирующий интеллигент, как в позднейших версиях (очевидно, подразумевается фильм Козинцева, именно его говорящий по-русски зритель обычно знает в первую очередь), а воин. Я понимаю, что «рефлексирующий интеллигент» в данном контексте ни в коем случае не уничижение, но думаю, что самое главное отличие все-таки не в этом. «Мыслитель» и «воин» вовсе не исключают друг друга. Воину не противопоказано мыслить, а мыслитель вполне может оказаться главным «бойцом мирного времени». Можно приплести сюда и одну из песен Высоцкого:

Я рос как вся дворовая шпана —
Мы пили водку, пели песни ночью,-
И не любили мы Сережку Фомина
За то, что он всегда сосредоточен. (...)
...Но наконец закончилась война —

С плеч сбросили мы словно тонны груза,-
Встречаю я Сережку Фомина —
А он Герой Советского Союза...

(1964).

А еще лучше, что как раз в пьесах Шекспира в качестве характеристики «идеала человека» встречается словосочетание: a scholar and a soldier — ученый и воин. Так назван Бассанио, будущий избранник Порции в «Венецианском купце», так называет Гамлет Горацио, Бернардо и Марцелла, а Офелия — Гамлета.

У Лоуренса Оливье «Гамлет» — трагедия власти больших страстей над большим (с его точки зрения) человеком. У Григория Козинцева — трагедия совести, «человека с тонкой кожей» (С). И то, что Гамлет обращается к совести, на мой взгляд, даже более важно, чем то, что он — герой-мыслитель.

Чья идея лучше? Многие не любят морализаторства в искусстве, против него предостерегают большие мастера. Но, по-моему, нужно все-таки отличать морализаторство как навязчивую проповедь «что такое плохо» от художественной постановки нравственных проблем, чем те же самые большие мастера успешно занимаются. (Что и позволяет любителям «морализировать» сплошь и рядом ссылаться на их произведения. Ах, какой нехороший человек Онегин! Женя, когда вырастешь, — не будь таким!)

Возможно, для сэра Лоуренса мысли Гамлета о благородном или ничтожном человеке казались или устаревшей (неоригинальной) трактовкой, или слишком абстрактными, неинтересными как таковые для зрителя, и им требовалось приискать причину извне «а чего он хочет на самом деле». Для Григория Козинцева, связавшего «Гамлета» и с современностью, и с недавней историей, они были, напротив, предельно конкретны, жизненны. Недаром же он придавал такое значение монологу о человеке и

монологу о флейте. Он ставит более сложную задачу, и, думаю, более близкую к авторскому замыслу. Ведь авторское объяснение характера Гамлета в самой пьесе — «голый человек».

‘Tis Hamlets character. ‘Naked!
And in a postscript here, he says ‘alone.’

«Вот это «голым» и внизу: «Один».

К этому очень близко «человек с тонкой кожей».

5. А вот что мне точно не очень нравится в обоих фильмах — это как поставлен «главный монолог». Не «главный» — так самый знаменитый. Ладно, скажу не так: это место, которое мне хотелось бы увидеть по-другому. Не игры с кинжалом, испытание решительности, и не перечисление бедствий, которое заканчивается «Но довольно».





Простите мне «женскую самонадеянность», но мне бы очень хотелось, чтобы эти рассуждения не велись ради себя, а вели к финалу монолога, а в финале герой прекращает их, видя своего любимого человека. Тем более понятно, что это нужно, если мы «Быть или не быть» сопоставляем с шестьдесят шестым сонетом, который заканчивается:

Tired with all these, from these would I be gone,
Save that, to die, I leave my love alone.

(Друг это, или любовь, или любимый друг — может быть, не так уж важно. Но для Гамлета это оказывается — любимая женщина).

А что до рассуждений о нерешительности, я думаю, что они имеют полный смысл лишь тогда, когда после них в постановке приводится диалог между Клавдием и Лаэртом, где король высказывает мысли, весьма сходные с суждениями нелюбимого племянника:

«Что хочется, то надо исполнять,
Покамест есть желанье: у хотенья
Не меньше дел и перемен на дню,

Чем рук, и планов, и голов на свете,
А после поздно плакать и вздыхать».

(акт IV, сцена VII, перевод Б. Пастернака).

Эти слова, к сожалению, не попали в фильм Козинцева, но замечательно, что они есть в фильме Оливье.

Гамлет и Клавдий, не видясь и не сговариваясь, иногда почти цитируют один другого. Если вы любите ссылаться на Гамлета как на рупор добра и истины в последней инстанции — стоит принять во внимание, что Клавдий порой думает так же.

6. Гамлет сэра Лоуренса политически честолюбив: он хочет быть королем и знает, что достоин. Пожалуйста, заметьте — если еще не заметили — как подобострастно смертельно раненому принцу (вернее, спине принца) протягивают корону, которую он уже не может принять. Но прощается с Горацио и умирает он, сидя на троне. Не думаю, что будет очень большим преувеличением сказать: герою сообщается огромное честолюбие актера, жаждущего доказать, что он — по праву король сцены. Гамлет у Козинцева вовсе лишен стремления к власти — разве что кроме власти над собой. Какой из подходов больше соответствует тексту? — а оба. Гамлет говорит Розенкранцу и Гильденстерну, что был бы счастлив в скорлупе ореха (и Г.Козинцев отмечает, что этой «скорлупой ореха» был Виттенберг). Предполагается, что он с ними совершенно искренен, признаваясь в своих чувствах, нарочно для того, чтобы ему не поверили. Но Офелии Гамлет говорит: «I am very proud, revengeful, ambitious» — Я очень горд, мстителен, честолюбив. И, что еще интереснее, он говорит Горацио, что Клавдий помешал осуществиться его надеждам стать королем (Popp'd in between the election and my hopes — в переводе Б.Л. Пастернака это «стоит

преградой Меж мною и народом», но в фильм Г.М. Козинцева это не попало). Как это противоречие понимать? Я думаю, что Гамлет вспоминает о королевской власти и своих правах, когда хочет жить и бороться, но они его не волнуют, когда так тяжело, что жить не хочется. Но быть настоящим человеком, «в полном смысле слова» для него всегда важнее.

В фильме Козинцева есть ненавязчивый, но значительный персонаж, для которого у Оливье не оказалось места: народ. Оборванный простой люд в начале принимает известие о воцарении Клавдия, в конце — провожает Гамлета за воротами Эльсинора. Не такой уж безмолвный народ, если причислить к нему болтливого могильщика. Угодливые придворные, веселящиеся на королевской свадьбе, составляющие зрительный зал на спектакле и разбегающиеся/расползающиеся в страхе при виде взбешенного короля и странного принца. Дамы Гертруды. Дворцовая стража. Норвежские солдаты в походе. Участники мятежа Лаэрта (помните солдата, который укрывает плечи Офелии?) Не такие уж они «зрители», если вспомнить, что Клавдий благодарит советников за одобрение, а к Гамлету привязаны простые люди.

Разбуженное море, ведущее диалог с принцем, есть и у Оливье. Но в фильме Козинцева природа, стихии и материи, среди которых живет человек, — важные участники действия: и камень, и железо, и огонь, и вода, и земля (прах, высыпавшийся из черепа Йорика).

«Странно: «Гамлета» всегда стремились снять в павильонах, а мне представляется, что только в природе можно найти ключ к перевоплощению шекспировских слов в зрительные образы» (С. 315).

«Смотри, светляк
Встречая утро, убавляет пламя...»

В фильме Козинцева больше людей, но в нем же больше и простор, где они живут, больше воздуха, которым люди дышат. Хотя действие-то происходит «в тюрьме».

Из этой «тюрьмы» два Гамлета выходят в разные стороны. Финалы «Пусть Гамлета к помосту отнесут...» на первый взгляд ужасно похожи, но это чтобы мы на второй взгляд заметили отличие. В фильме Оливье главное движение — вниз и вверх. Вниз — это в Эльсинор, в «недра» замка, в глубину «падения» короля с королевой и в сложность гамлетовой задачи. Вверх — это на площадку главной башни: там является Призрак, там «Быть или не Быть», и туда же в начале и в финале поднимается на носилках тело принца. Мертвец — но король, но победитель. Взял несравненную высоту. И все-таки в самом начале фильма мы «слетаем» к этому победителю сверху, сквозь тучи. Великий актер — король на сцене, но зритель судит его игру.

А в фильме Козинцева главное движение — внутрь и наружу. В тюрьму и на свободу. Гамлет дважды возвращается в Эльсинор и дважды покидает его. Мы долго видим, как за ним поднимается мост, словно замок его проглатывает. Но мертвого победителя сдавшийся замок выпускает. И из тюрьмы шествие с телом принца выходит мимо толпы простого народа (где выделяется маленький мальчик) по направлению к зрителю. Примите его. Гамлет — ваш.

Действительно, воссоединение времен. Потому что это движение носилок «от нас — к вам» как бы соединяет народ «в исторических костюмах», провожающий Гамлета у ворот Эльсинора, и современного зрителя.

7. Таких пар «близнецных», или «зеркальных» эпизодов, когда по сравнению с работой Оливье Козинцев сделал наоборот, в обоих фильмах я насчитала множество.

Вы тоже, если еще не пробовали, всегда сможете это сделать. Я же сейчас ограничусь только одной парой, которая, по-моему, лучше всего выражает разницу между «концепциями» фильмов и режиссерским видением главного героя.

После «Мышеловки» Клавдий, закрыв глаза, орет: «Give me some light!» «Посветите мне!» Гамлет-Оливье хватается факел, сует его в лицо врагу и шутовски хохочет. Вызов брошен. Единоборство дяди и племянника.

Этот факел Козинцев у него забрал и приспособил в другом месте — но и в другом значении. Входя на судилище, где ему предстоит давать объяснения по поводу Полония, в комнату, где сидят Клавдий и его советники, Гамлет вносит к ним горящий факел. Он так дразнит их, но тот, кто дал ему факел — откровенен и серьезен. Сам Гамлет — и есть «факел», который призван рассеять тьму.





Благодарный, торжественный и долгожданный вывод. Возможно, одним из положительных последствий борьбы и существования «двух систем» является рождение этих двух Гамлетов. Это — братья, которые не смогли бы жить вместе. Они оставались бы соперниками, изъявляя один другому внешнее уважение. Хотя, скорее всего, дело здесь аж никак не в политике, не в системах, не в разных языках, не в оригинале и переводе, а прежде всего в режиссере как человеке и в том, какой он видел свою цель. Каждый из фильмов самодостаточен, признан и любим — независимо от стран, теми, к кому он обращается. Но вместе они, безусловно, получились «парными», взаимодополняющими — да, опять эта скука, но правда — и я считаю, что, даже если выбираешь для себя один, лучше всего знать их вдвоем.

Я для себя выбираю, как и прежде, «Гамлета» Козинцева. Но я не смогла бы вполне оценить его, если бы не знала также фильм Оливье. У кого-то было наоборот.

6 декабря 2010

Двум злодеям посвящается

Так и быть, соглашаюсь взять обратно Чертенка с Пушистым Хвостом. . . но не сразу.

В этой писанине будут изложены мои впечатления от того, как играют «Ричарда III» Лоуренс Оливье (в кино со своей режиссурой) и Михаил Александрович Ульянов (в спектакле с частично своей режиссурой, телевизионный вариант). Но для начала — результаты моего небольшого зрительного эксперимента.

Это — фотография уже глубоко немолодого сэра Лоуренса Оливье, очень известная: из «Википедии». 1972, by Allan Warren. Source: own work allanwarren.com



Увидев Оливье с усами, я сперва подумала: привет — а ведь он чем-то похож на Ульянова. Даже и фамилии их созвучны. И сразу потянулась обобщать и глобальные мосты наводить: а какие параллели можно увидеть в творчестве этих актеров, как сопоставить некоторые

образы, ими созданные, и ведь Ульянов также явился выдающимся исполнителем, например, роли Ричарда III... Я давно уж думаю, что Михаил Александрович, если бы ему представилась такая возможность, мог и бы и Генриха V отлично сыграть — именно Генриха V, короля-полководца. Другое дело, что ему, может быть, эта роль показалась бы мало интересной.

Но широко шагающая мысль порой спотыкается об упрямые детали. Когда я сопоставляю с этим фото Оливье изображения М.А. Ульянова в последние годы жизни, специально отыскав фотографии, где он — с усиками, я вижу не столько сходство, сколько огромную разницу. (Фото М.А. Ульянова с сайта «Кино-Театр.РУ»)



Так и со злодейским Ричардом-«вепрем»: интерпретации сего бессмертного образа у двух актеров, по совместительству — постановщиков, получились совершенно разными, и, должно быть, это опять тот случай, когда следует поманить идеей общности, чтобы затем разница стала резче видна. Мне это в удовольствие, так как есть тема поразмыслить и есть желание размышлять.

Из всей так называемой «шекспировской кинотрилогии» Оливье (куда включают «Генриха V» (1944), «Гамлета» (1948) и «Ричарда III»(1954) — три «шекспировских фильма», которые он сам поставил и где сам сыграл главную роль), именно «Ричард» мне понравился больше всего — точнее, к нему я имею наименьшее желание придирааться. Жизнь и смерть так решили, чтобы сэр Лоуренс у потомков ассоциировался прежде всего с Генрихом V — по многим причинам это справедливо, но лично для меня быть ему блистательным и зловредным Ричардом. «Совсем другой» «Ричард III» Капланяна-Ульянова при всей разнице также захватил и вызвал чувство восторга от встречи с Искусством...хотя авторы и хотели прежде всего вызвать у меня чувство брезгливости. Поэтому не пальму первенства вручать намереваюсь я, а в очередной раз убедиться и удивиться, как противоположности образуют целое.

1. Главная тема

Вышло так, что прежде, чем посмотреть «Ричарда III» Оливье, я услышала к нему музыку. Увертюра, она же заключительная тема, чрезвычайно удивила меня. Сэр Уильям Уолтон — великий композитор. Не спорю, но какое же вопиющее несоответствие формы содержанию! Пьеса-то, вульгарно выражаясь, о том, как очень-нехороший-принц всех обманывает и мочит, покуда его самого не замочили, а музыка? Наши вошли в город под

фанфары и по золотой парче. Это же тема триумфа! Как заключение это приемлемо — злодействам конец, «и вновь восходит солнце», и все, что обычно говорят по этому поводу, но какое вызывающе неожиданное начало!

Музыка в спектакле театра Вахтангова от начала и до конца создает атмосферу полной беспросветности. Никакой надежды на победу светлых сил — они в этом спектакле и не побеждают. Как максимум победит чувство содрогания и жалости к жертвам. В начале колокола как бы настраивают внимание: слушайте! Колокола, но звучат они как камни, брошенные в колодец. Заключительная тема — и плач, и крики, и топот солдат в битве... И даже удары топора... Это Ричарду конец, но черному делу Ричарда конца не предвидится.

В фильме Оливье действие начинается с коронации Эдуарда IV и потом часто возвращается в тронный зал: просторное помещение, где стоит маленький трон, который не только вызывает живой интерес Глостера, но и гипнотизирует внимание мальчиков Эдуарда V и его брата, герцога Йоркского. Сюда просто так не сядешь. В вахтанговском спектакле трон — огромный, и человек на нем должен показаться крошечным. Трон — главная декорация, которая также превращается в эшафот и стол в зале совета.

По отличиям в оформлении мы сразу получаем возможность догадаться об отличии в идеях двух постановок.

Что «Ричард III» Томаса Мора, а затем Вильяма Шекспира мало похож и даже очень отдаленно похож на исторического Ричарда III Плантагенета, последнего короля из ветви Йорков, — достаточно хорошо известная тема для тех, кому небезразличен вопрос исторической правдивости великой хроники. Оливье спор искусства и истории решает сразу же, начиная свой фильм с предисловия — которое и идет под «золотую» увертюру. То, о чем будет сейчас

рассказано — легенда, однако без легенды история не может существовать. Вы увидите одну из самых знаменитых (famous) и в то же время самых постыдных (infamous) легенд, имеющих отношение...что вы думаете: не к какой-то ерунде с бантиком, а к КОРОНЕ АНГЛИИ!

Я это к тому, что корона — главный зрительный образ фильма, тот, что задает тему. Корона — предмет священный и настолько притягательный, что все, чьего взора касается ее блеск и кто может себе это позволить, только и делают, что борются за нее. И к тому же она не очень хорошо лежит — сверхсильное искушение. Кто же победит в борьбе за корону? — а тот, кто умеет делать то, на что другие не отважатся. Он умеет то, чего они не умеют. Или они умеют, отваживаются, делают, но только он даже и в этом всех превзошел. Отчасти напоминает одну из сказок Андерсена: самое невероятное совершит не тот, кто создаст прекрасное и доброе, а тот, кто это создание разрушит. Вот Ричард Глостер и делает самое невероятное.

Но также корона, по крайней мере, для верноподданных британцев — символ, хранимый свыше, потому если к ней какая-нибудь сверхдрянь и пристанет, то ненадолго — лишь затем, чтобы тем показательнее низринуться в бездну. Из таких спасительных соображений, как Глостер не извивайся, он должен уступить Ричмонду. После всего этого финал фильма с той же музыкой, что и в прологе, выглядит двусмысленно. Исчадие ада Ричард низвергнут обратно с позором, а вот актер-режиссер празднует победу: ну как, все видели, что я могу? После «положительных» Генриха и Гамлета — еще и это могу? И кто же другой может так, как я?

Одно из достоинств этого фильма, на мой взгляд, — то, что Оливье не настолько «забывает» своим великолепием партнеров, как в «Генрихе» и «Гамлете». Они тоже имеют возможность развернуться и показать себя, а главный герой оказывается сильным не «на фоне», а в

окружении других в разной степени запоминающихся лиц. Среди них есть, например, Джон Гилгуд который замечательно произносит монолог Кларенса о страшном сне...за что его, видимо, и «замочат» в бочке с мальвазией первого и в буквальном смысле.

А в чем дополнительная привлекательность трактовки истории Ричарда как легенды, то есть фантазии? — В том, что можно изобразить фантастического негодяя, и ничего более не объяснять.

В спектакле театра Вахтангова главенствует тема ножа. Не королевского или солдатского меча, а именно ножа, которым многократно убивают людей как скотину. Никаких претензий на красоту действия — вы присутствуете на бойне. Сделайте надлежащий вывод: один удар — два превращения. Жертву из человека — в мясо, убийцу из человека — в скотину.

В рассказе М.А. Ульянова о подготовке спектакля («Реальность и мечта», глава «Всегда ли короли герои?») обращает на себя внимание, что актера и сорежиссера абсолютно не волнует несоответствие его персонажа историческому Ричарду III. «Историю Ричарда III» Томаса Мора Михаил Александрович называет «превосходной» (С.131) и рассматривает, очевидно, как исторический источник. Вопрос об отношениях образа и прототипа им даже не ставится. (Зато его волнует, что Ричмонд — Генрих VII исторически оказался далеко не столь хорош, как в пьесе). Но Ульянов много говорит о том, как, работая над спектаклем, он изучал эпоху, в которую мог прийти к власти подобный человек. Для начала речь идет о XV веке, но не ради него одного, а и ради других эпох, в которые исследуемый феномен появлялся.

Цель — достоверность, но достоверность общего, а не конкретного. Люди и события, изображенные в этой пьесе, действительно, бывают, и были уже не один раз. Пускай его зовут не Ричард Плантагенет-Йорк, но такой

король возможен, и его легендарно внушающая ужас деятельность — исторически не преувеличение. Нас же теперь интересует вопрос, почему он возможен.

«Вчитываясь в текст Шекспира, в хроники, посвященные Ричарду, в историю Англии XV века, в критическую литературу о пьесе, я сильнее убеждался в том, что сила узурпатора была не в сатанизме, а наглом бесстыдстве. Любую ложь он произносит с убедительностью истин на Моисеевых скрижалях. Известно, что века спустя Геббельс изрек: «Чем больше лжи, тем больше верят». Великой человеческой доверчивостью во все времена пользовались разные преступники и политические хитрецы. А люди верят снова и снова!» (С. 130).

2. Фальшивый принц

После первых двух фильмов «шекспировской трилогии», да и роли, например, адмирала Нельсона, может показаться, что «героическая внешность» Оливье к чему-то обязывает. Тем большая удача — немного ее изменив, избавиться от этих ограничений и далеко их послать. Общеизвестно, что исполнение роли искусного притворщика Ричарда — прекрасный способ демонстрации богатейших актерских возможностей. Так его уродство — это не изъян, а подарок судьбы, свобода от скучной маски: другие пусть размениваются на ерунду, всюю играя любовников в покоях у своих дам, я же заману на другое и добуду корону. Когда Глостер с пронизательными глазами, в которых мерещатся мне и ожесточение, и скорбь человека, навсегда лишённого беззаботной радости, с горькой гримасой рта и чуть мерцающей улыбкой, надвигается на нас с экрана и доверительно рассказывает, что он может улыбаться и, улыбаясь, убивать — это он не упивается жестокостью и не запугивает, это он нам всего

лишь предварительно объявляет, как немислимо он играть умеет. Обещаю превзойти всех ораторов, хитрецов и убийц — древних и новых. Погодите немного, сейчас в действии покажу.



«Ричард III» в исполнении Оливье вызывает у меня три ассоциации.

Троль, только умеющий вырастать до роста человека, живущий под тронем в тронном зале и строящий планы на хозяйское место. Собственно, кто настоящий хозяин этого зала — люди, которые приходят и уходят, или троль?

Другая ассоциация возникает из-за грима на основе внешнего сходства и может показаться слишком смелой, а, может быть, она и не случайная: Лоренцо Медичи, прозванный Великолепным. Тот, кто считается, как известно, одним из государей-символов Возрождения. Кого недоброжелательно называли самым любезным из тиранов.

Третья ассоциация попроще, она возникает после коронавания Ричарда и становится сильнее всего в сцене битвы на Босвортском поле: рыцарь фон Ротбарт, он же — злой волшебник с берегов «Лебединого озера». Светлый, благочестивый и в меру упитанный Ричмонд тоже может

сойти за вариант принца Зигфрида, и даже леди Анна — за околдованную белую лебедь...однако в этом балете главная партия — у черной птицы.

Каждый из трех образов не лишен блеска, некоторые даже претендуют нести на себе отблеск иного мира с его властной «потусторонней» притягательностью. Ричард Михаила Ульянова — напротив, полностью от мира сего, и более — авторы спектакля настаивают: он — принадлежность именно нашего мира, давшего ему такую жизнь и предоставившего перспективу карьеры.

М.А. Ульянов так раскрывает свою трактовку образа Ричарда III: «Испытав унижения, испив из чаши всеобщего презрения, горбатый карлик просто захлебывался в ненависти к людям и мечтал об одном — всем отомстить. А для этого нужна власть, и он использует любые средства, чтобы ее достичь» (с.130).

Если Оливье в роли Ричарда выглядит как «черный рыцарь», то Ульянов — иногда как хитрый крестьянин. На кого похож Ричард Михаила Ульянова? — все на того же легендарного героя, на королевского шута, живущего возле трона. Первая черта его характера, которая дает себя знать, едва он заговорит — все уравнивающая и все разъедающая насмешливость: «Мы взяли вверх» говорит он о победе Йорков в борьбе за власть, и в голосе его звучит издевка. Это не мудрый шут, а только злой: в него бросали кости и объедки, сперва он только бросал их назад, а после научился с улыбкой подносить отравленное зелье. Можно было бы признать его мудрым в смысле «знающим человеческую природу, что позволяет ему добиваться своих целей», но это означало бы отвергнуть требование: истинная мудрость, ничего не поделаешь, нуждается в том, чтобы быть нравственной. Смысл постановки в том, чтобы зритель неоднократно ужаснулся происходящему и все-таки признал это как будто скучное требование необходимым. Если Ричарду удастся обворожить некоторых персонажей

пьесы, то его чары не распространяются или не должны распространиться на зрителя: можно восхищаться талантом перевоплощения артиста Ульянова (Во как выламывается дядька под негодя! Может, он на самом деле такой и есть?) , но к персонажу его не чувствовать ничего, кроме отвращения. И таков замысел создателей спектакля: не великий демон, а всего лишь «поганка», по словам самого актера (с. 136).



По поводу «дьявольского обаяния» мне вспоминается анекдот о даме, влюбившейся в Ричарда Бербеджа именно за роль Ричарда III. Даме захотелось побыть леди Анной.

3. Еще и бесчестный соблазнитель

У Оливье Ричард исполнен чувства собственного превосходства. Это видно в первой же сцене: коронация, венчают на царство Эдуарда, кричат «Да здравствует король!» — и Ричард, стоящий в королевском окружении и также по обычаю возложивший на себя корону,

как и другие присутствующие принцы и пэры королевства, обращается к зрителю — это должны кричать мне! Ричард Ульянова, напротив, мучается самоуничтожающим комплексом неполноценности: псы, даже псы лают, когда я прохожу... Здесь, на мой взгляд, главное отличие между двумя трактовками образа Ричарда, отличие в мотивации, и оно очень выразительно дает себя знать, кроме прочего, в том, как в обоих случаях решена, должно быть, самая знаменитая сцена хроники — сцена обольщения бедной сироты и вдовы леди Анны.

Ричард Оливье свою жертву гипнотизирует, как в самом начале, в первом монологе, он старается гипнотизировать зрителя. «Змей и голубка». Еще прежде, чем уступить ему, Анна невольно тянется к его устам для поцелуя. Но все, что она делает, она делает как во сне. Она уступила и, как кажется, сама не поняла, что уступила. Такой же полусонной она сидит на коронации и пытается вспомнить след поцелуя Ричарда на своих губах. Может быть, она стала такой легкой добычей от отчаяния, от страха одиночества? Может быть, на пользу Ричарда работает контраст его уродства и страстных признаний? Может быть, Ричард буквально и неоспоримо доказывает Анне ее слабость перед ним, когда требует убить его, и Анна не может это сделать? Думаю, что все сразу.



В пьесе сцена великого соблазнения находится ближе к началу. Так и в фильме Оливье. Леди Анна для его Ричарда — тренировочное испытание, после которого он убедился: могу это — значит, могу все. Но в трактовке Капеляна-Ульянова так быть не может: «невозможно поверить, чтобы он решился на обольщение Анны, когда еще осторожен и слаб, еще не уверен в своих силах». (С.134). Поэтому здесь сцена соблазнения передвинута ближе к середине спектакля — она помещена уже после того, как Ричард заключил принцев в Тауэре и перед советом, на котором он избавится от Хестингса. Он уже

прошел около половины своего пути к власти. (Существует еще радиоверсия спектакля, где сцена соблазнения, как положено, помещена в начале).

М.А. Ульянов в своих мемуарах рассказывает, что в театре сцена соблазнения игралась как сцена изнасилования: «Не влюбленностью, не обаянием, не сверхнапряжением чувств Ричард завоевывает Анну — он насилует ее тело и душу, и она от этого ужаса готова на все согласиться, даже на брак с ним». (С. 135). Отвратительно, конечно же, но в том-то и дело: зритель будет смотреть на Ричарда как на негодяя, а не на чудодея, и меньше будет дам, желающих после его сладких речей провести с ним ночь. Но в телеверсии, наверное, такое полностью сыграть нельзя было — только попытки. Что же получается: Людмила Максакова в роли леди Анны способна в любой момент так двинуть Ричарда, чтобы у него раз и навсегда отпали все постельные и matrimониальные планы, и вообще его интересы надолго ограничились больницей. Однако она этого не делает и уступает...а почему? Я думаю, что от неожиданности. Она просто не знает, что способен этот человек вытворить в следующую минуту — что он может ее повалить и попытаться взять, что, отвергнутый и в очередной раз униженный, он может настаивать, что может предложить ей убить его или приказать ему убить себя. Ричард вытворяет то, чего леди Анна представить себе не может в его исполнении. Она могла бы его нейтрализовать, но под его натиском забыла, как это нужно сделать. И после ее ухода торжествующий Ричард прежде всего удивляется своей победе.



4. Другие различия и общности

Опять же у Лоуренса Оливье — преимущество работы с оригинальным текстом, а не с переводом, и в фильме у него сохранено больше текста пьесы, она даже «приращена» за счет фрагментов третьей части «Генриха VI» — но опять в более позднюю постановку включено то, что было выпущено в фильме Оливье. В спектакле вахтанговского театра появляется свергнутая

королева Маргарита со своими многочисленными проклятиями, но звучат они не как упражнения в красноречии ненависти и не только как излияния страдающей души, а как выражение важной в спектакле темы: человеку приходится сталкиваться с последствиями своих поступков. В фильме Оливье нет вдовы Генриха VI, но появляется почти без слов мистрис Шор, любовница вначале короля Эдуарда, а затем — Хестингса. Вот на кого сильные мира сего отвлекаются, когда им надо корону, честь престола да и саму жизнь свою караулить...

В фильме Оливье есть монолог Кларенса о его сне, в спектакле — сцена Кларенса с убийцами. Зачем это нужно? — здесь ведутся разговоры о совести тех, кто становится исполнителями воли Ричарда: одному убийце, как мы помним, все равно, но другому — нет.

Когда маленький шутник герцог Йоркский иносказательно сравнивает дядю Глостера с шутом, Глостер-Оливье отвечает ему страшным взглядом. Глостер-Ульянов с ненавистью сбрасывает мальчика со своей спины, но тотчас же вновь изображает дружелюбие — выдавать свои намерения ему нельзя, а к оскорблениям он привычный. (Когда я читаю пьесу, думаю, что маленький остроумный принц отлично понимает натуру Глостера, поэтому дразнит его и в лицо говорит о своем отношении, — другое дело, что это ребенок, и его не слушают, к тому же он наблюдательный, но бесхитростный).

М.А Ульянов о мире, в котором победил Ричард, пишет: «Это был жуткий мир борьбы и предательства, грубости и демагогии, где не было ничего святого, не было убийц и жертв, а была лишь временная победа одной твари над другой. Не было там положительного человека». (С. 132). По моему впечатлению, в вахтанговском спектакле человек если не «положительный», то имеющий силу противостоять Ричарду — мать убитых принцев, королева Елизавета. (Ее, кстати, играет Алла Парфаньяк, жена

Ульянова). В фильме Оливье вообще нет диалога королевы с Ричардом, когда тот сватается за ее дочь, впоследствии супругу Генриха VII. Может быть, его нет из нежелания повторять сцену соблазнения. В пьесе Елизавете удастся обмануть Ричарда. В спектакле вахтанговского театра ей закрывают этот выход, еще более сгущая краски: королева сперва упорствует, затем понимает, что ее убьют, если она будет продолжать упорствовать, и обманом пытается выиграть жизнь. Но Ричард понимает, что сломить Елизавету ему не удастся, и убивает ее, как других, руками своих подчиненных.

Только что избранный королем Ричард в исполнении Оливье с лицом бесстрастного паяца дает, точнее, сует Бэкингеми руку для поцелуя, притом так, чтобы Бэкингеми стал на колени. Тот, понятное дело, неприятно удивлен — эдак повела себя его креатура! Эта «сцена поцелуя руки» в вахтанговском спектакле развита и разделена надвое, в соответствии с пониманием образа Ричарда. После избрания он бросается подобострастно лобызать руку Бэкенгема — прямая противоположность тому, что делал Ричард у Оливье, но будет продолжение. Во второй части спектакля сидящий на троне Ричард дает целовать руку Бэкингеми — несколько раз с удовольствием, которого Бэкингеми не понимает, — и потом вдруг захватывает ногой шею Бэкингема: могу и свернуть!



Знаменитое «корону за коня!» у Ричарда-Оливье — это желание сражаться до последнего, в соответствии с пьесой; у Ричарда-Ульянова — желание спасти шкуру. Должно быть, между двумя Ричардами это наиболее очевидное отличие. Ричард-Оливье ищет противника и бросается в бой, Ричард-Ульянов, прячась, наблюдает за ходом битвы.

Хотя отличий между двумя этими постановками «Ричарда III» столько, что любо-дорого отмечать их, только успевай, тем любопытнее, что не столь очевидные общие

черты у них тоже имеются. Во-первых, в обеих использован прием прямого обращения Ричарда к зрителю. Во-вторых — у пьесы изменен финал.

При этом то, что предшествует финалу, в обоих постановках изменено примерно одинаково. В пьесе после тревожного сна накануне битвы и явления призраков «Отчайся и умри!», следует монолог Ричарда: его мучает совесть. Авторы обеих постановок согласны в том, что этого мучения они не покажут.

Ричард Лоуренса Оливье просыпается в страхе, и удивлен, что испытывает страх (I fear!). Несколько раньше у него был краткий проблеск беспокойства, когда он планировал свататься к сестре убитых принцев, — одного раза достаточно. Ричард Михаила Ульянова начинает монолог, но отгоняет терзания совести, призывая на помощь свой самый первый монолог и воспоминание о том, что его никто никогда не жалел.

По пьесе жертвы Ричарда должны одновременно являться во сне Ричмонду, его противнику, и обещать ему удачу. Этого нет ни в одной из двух постановок. Желаящие могут порассуждать, насколько способствовала воцарению Генриха VII смерть принцев в Тауэре, а ведь существует и распространена также версия, что были убиты они именно по его приказу. Кроме этого, получается, что духи — это не «сон на двоих», а образ совести Ричарда, которая пытается пробудиться, когда он спит, или образ его страха перед карой небесной.

По пьесе Ричард должен погибнуть в поединке с Ричмондом — просто и логично: добро побеждает и наказывает зло. Ничего подобного ни в одной из двух постановок не происходит, а то, что происходит, в каждом случае не столь однозначно.

В фильме Оливье на Ричарда-Оливье, который вступил в поединок со Стэнли, толпой набрасываются английские солдаты. Когда они оставляют его, израненный

Ричард, тем не менее, еще жив и бьется в последних судорогах (какой великий артист погибает! (С)). Эпизод получается двусмысленным: как будто сам английский народ решил посчитаться с кровавым узурпатором, восстал на него и защитил дело Ричмонда. А все-таки, когда много бросаются на одного и потрошат его...неужели так уж радостно быть на стороне многих?

(Для сравнения можно вспомнить, каким в фильме Оливье «Генрих V» изображен осмелившийся спорить с королем солдат Вильямс: «представитель народа», имеет свои претензии, но какой же неприятный тип...)

Ричарда-Ульянова закалывает его приспешник Ретклиф, как до него он закалывал жертв Ричарда. Два восклицания — «Да здравствует король английский Ричард!» в конце первого акта, и «Да здравствует победоносный Ричмонд!» в конце второго рифмуются между собой. Ричард погиб от руки своего же палача, но Ричмонд не будет лучше Ричарда. Победил же Ричмонд не потому, что он был лучше или был на стороне правды, а из-за того, что его противника предали — то есть, по той же причине, которая ранее привела к власти Ричарда.

5. Заключение

Лоуренс Оливье в своей киноверсии «Ричарда III» предлагает зрителю судить и оценить великолепную актерскую игру. Ричард — злодей из легенды, значит, он может бросить вызов реальности. Отчасти он мстил природе за то, что она создала его таким, но недостатки он превратил в преимущество. Как человек он заходит за грань допустимого, но как актер раздвигает рамки возможного. Он побеждал потому, что был сильнейшим из тех, кто окружал его, и неоднократно доказал свое превосходство — однако он был негодяем, поэтому рано или поздно должен

был понести наказание. Его жертвы не могли остаться неотомщенными, а корону нельзя бесчестить.

Р.Н. Каплянян и М.А. Ульянов призывают зрителя судить и осудить личность Ричарда, лишив ее всяких теней привлекательности, и возмутиться всем сердцем против того, что такой человек может добиться власти и распорядиться судьбами других людей. Но еще более важны эти «другие люди»: их поведение — причина, позволяющая Ричарду побеждать.

Bad is the world; and all will come to nought,
When such bad dealings must be seen in thought.

(Как страшен мир... Что дальше будет с ним,
Коль, видя злодеянья, мы молчим?)

В спектакле звучит именно «мы», оно должно объединить сцену и зрительный зал.

Ричард нарушает заповеди и писанные законы, но он в совершенстве следует неписанным законам политической борьбы и подчиняется духу своего времени — ему же нет достойного сопротивления.

Отступления от пьесы, подчиненные концепции постановки, куда более смелы и заметны в версии театра Вахтангова. Но, если взглянуть иначе, Оливье показывает театральность истории, Каплянян и Ульянов стремятся превратить театр в зеркало реальности повторяющихся исторических эпох — а это также соответствует известным мыслям автора пьесы-хроники о «Ричарде III».

Вместо эпилога. Подчиняюсь необоримому желанию добавить к двум злодеям еще и третьего, так как знаю еще один яркий киноперсонаж, который может при небольшой дерзости

воображения рассматриваться как «объединяющее третье» между двумя вышеописанными трактовками образа «Ричарда III». В этом качестве он тем более любопытен, что появился на экранах в 1960-е годы, когда фильм Лоуренса Оливье (1954) уже существовал, а постановки Р.Н.Капляяна и М.А.Ульянова (1976 г.) еще не было.

Почти уверена, что вам он тоже знаком. Герцог де Маликорн, покоритель и завоеватель бывшего «Города Мастеров», его площадей и улиц, цехов и лавок и т.д. в исполнении Льва Лемке (х/ф «Город Мастеров», 1965 г., сценарий Николая Эрдмана по мотивам пьесы Тамары Габбе, режиссер Владимир Бычков).

Он и сказочный персонаж, и исторический, потому что пьеса-сказка Тамары Габбе написана как бы «на основе», или «на мотив» истории европейского средневековья. Его грим напоминает грим Оливье в роли «Ричарда III», но он не величественен, а жалок, и зритель должен больше обаяния зла чувствовать его внутреннюю слабость. Он также постиг в совершенстве темные стороны человеческой природы, что позволяет ему властвовать и расширять свою власть, однако руководит им то же желание, что и Ричардом Ульянова — мстить людям за нелюбовь и обиды. И он также хочет добиться женщины, которой причинил много зла, и тоже может убивать и улыбаться.





Но герцогу де Маликорну оказывается сопротивление, и мощное. С чем можно поздравить прекрасную и верную Веронику.

P.S. Использованы материалы книги: Ульянов М.А. Реальность и мечта/ Михаил Ульянов. — Москва: Вагриус, 2007. — 400 с.; ил.

16 июля 2011

Ричард III как сказочник-волшебник

О спектакле «Ричард III» в киевском театре имени Ивана Франко. Режиссер-постановщик Автандил Варсимашвили, в главной роли — Богдан Бенюк.

Спектакль 19.10.2019

«...Таким уродливым, таким увечным, Что лают псы, когда я прохожу...» Жизнь, как известно, шутит порой странные шутки. Звезда украинских театра, кино и телевидения Богдан Бенюк, получивший широкую известность как комик и ведущий развлекательных шоу, в моем детстве вел «Вечернюю сказку». Детские впечатления надолго запоминаются. Дети 1980-х годов моложе меня должны еще лучше помнить его в этой роли. И сейчас в Сети можно найти видео с симпатичным и очевидно добрым молодым человеком в вышиванке и шароварах.

Эта роль называлась «казкар-чарівник» (сказочник-волшебник).

Прошли года, и тот же актер играет Ричарда III. Вдохновенного лжеца, властолюбца, неоднократно убийцу и убийцу детей (по пьесе). Но не регулярного и мало разнообразного развлекателя малышей, запоминающих голос и лицо, но не имя, а одну из ролей, удача в которых свидетельствует о высочайшем мастерстве актера. Роль — тоже сказочника, но злого волшебника... И ведь где-то же было написано, что он будет это играть!

Что я сейчас сделаю: для начала напушу на себя вид профессионала (имею некоторое право:-)) и обобщу способ сокращения пьесы в этом спектакле. А затем произведу сравнительную характеристику полузабытого (но только полу-) сказочника-волшебника и Ричарда Глостера Последнего Йорка, увиденного на сцене совсем недавно. Попутно назову главные художественные вольности, которыми отмечена постановка.

Длинная пьеса «Ричард III» может быть подвергнута сокращению, когда ее ставят. Этот спектакль на три часа и в двух действиях. Первая часть — до смерти короля Эдуарда IV, вторая — до смерти Ричарда III. В первой части текст сокращен на удивление мало, так что есть даже Маргарита Анжуйская с проклятиями тем, кто погубил ее семью, — правда, по сравнению с пьесой ее меньше, она есть только в первом акте. Во второй части сокращений больше. Кого убрали: «принцев в Тауэре» — то есть, сообщается об их убийстве, но на сцене зритель их ни разу не видит, даже как, например, кукол или еще какие-нибудь символические обозначения. Убрали также героя-освободителя — графа Ричмонда, Генриха VII. Нет вообще никакой битвы при Босворте. Зато есть Елизавета Йоркская, роль без слов. Вид у нее девушки заметно не в себе — должно быть, из-за образа жизни при дворе в этом спектакле, постоянного предчувствия опасности. Такие сокращения, конечно, отразились на сценическом решении: например, знаменитая предфинальная сцена с явлением призраков — «Отчайся и умри!» — решена всецело как пантомима. Как можно было ожидать, спектакль — не для любителей английской истории (включая исторические мифы), а для тех, кого интересует метафора всеобщей и всепожирающей борьбы за власть.

После любой «Вечерней сказки» дети должны отходить ко сну в хорошем настроении: им традиционно желают сладких снов. Эта сказка о Ричарде Обведи Вокруг Пальца — серия ночных кошмаров, причудливых и выразительных. Сцена соблазнения леди Анны, задающая тон всего спектакля, частично — драка, частично — изнасилование, частично — танец, а ведь в ней есть еще и текст. Мир, в котором мертвецы счастливее еще живых: они пробудились от страшного сна. Кларенса (его играет сын Богдана Ступки Остап) только что убили, а ему хорошо и весело. Он освободился от страха отмщения за свои

предыдущие грехи (как мы помним, он перешел на сторону Ланкастеров, а потом их предал) и от страха неизвестности смерти. И лишь за той гранью нет больше всеобщей вражды.

«Вечерняя сказка» шла в ярких декорациях сказочного леса (над ширмой или в качестве фона). У нее была удивительно красивая умиротворяющая мультзаставка в стиле народной живописи: взлетает жар-птица, котики качают колыбель... Трагедия Ричарда III идет в декорациях разрушенного города. В глубине — подобие замка, более-менее напоминание о Тауэре. Главная декорация — серия ящиков: они — и стол для заседаний, и вход в подземелье, и двери на тот свет (и на свалку истории тоже). Солнце Йорка проще принять за огромную полную луну на ночном беззвездном небе. Здесь нет никакого праздника победы семейства Йорков, который разрушит один из членов этого семейства. Здесь есть страна, истерзанная войной и ненавистью. И несколько раз провозглашено так, чтобы быть услышанным: несчастья будут отмщением за прошлые злодеяния.

(Сейчас я вспоминаю и сама удивляюсь, какое неожиданное, но совпадение: солнце Йорка, торжествующее прежде, чем ему закатиться, и ...»сонечко яснее» — солнышко ясное из «Вечерней песни» Кирилла Стеценко, завершавшей ту самую телесказку. Солнышко просят, чтобы оно еще не закатывалось, но оно все равно «за гору садится...»)

Ведущий «Вечерней сказки», как ему и положено, был спокоен. Ричард — сгусток заразной энергии. Злодейской, сексуальной, актерской. Как только этот маленький крепкий человек появляется на сцене среди сонной картины разорения, становится понятно: он оживит ее, так, как он это умеет. Он здесь — заводила и наполнит собой эту картинку. Чтобы в конце ужаснулся даже он сам.

У ведущего сказки были национальный костюм и сопилка. У Ричарда есть горб и хромота (как это принято), но еще у него есть меч. Это меч не воина, а тирана. Ричард опирается на него при ходьбе. Он протягивает меч в зрительный зал и водит им над головами публики. Меч — признак силы, но в данном случае — преступной силы. Было бы более ожидаемо, если бы меч появился в конце, когда Ричард должен проявить себя как воин: ведь все-таки до тех пор главное оружие Ричарда — его коварство. Но, поскольку битвы при Босворте здесь нет, меч превращается просто в символ жестокости как опоры для большого ума мстительного интригана.

Самое главное у Ричарда — его глаза. Живые, бегающие, блестящие. Глаза того, кто постоянно задумывает что-то вредное, постоянно следит, не услышит ли его кто-то, кому не положено слышать. А тот, кому положено — зрительный зал. Как известно, Ричард делится с залом своими планами и поясняет их. Зал, хотя все знает, не может выдать его другим персонажам.

Поэтому (неприятный, но ожидаемый вывод) он делает почти то же, что делал, будучи ведущим сказки. Руководит другими участниками действия и комментирует происходящее. В детской сказке иногда участвовали куклы, а иногда — только люди-актеры. Ричард много играет руками. Зритель видит, как шевелятся его пальцы — то он будто бы играет на невидимых инструментах, подчиняя других своей музыке; то он будто бы кукловод, а от пальцев его невидимые нити ведут к марионеткам...

Но у ведущего сказки уже есть признанная власть над другими персонажами, как у взрослого среди детей. Будучи и так главным, он не стремится как-то изменить свое положение к лучшему. По мере возможностей он направляет действие сказки к счастливому финалу, то есть — благу для тех персонажей, кто этого заслуживает, а не для себя (поэтому мы говорим, что он — добрый

сказочник). Ричард не доволен своим местом в начале пьесы, а обижен им, и стремится тайную власть превратить в явную, королевскую. И других персонажей он убирает как препятствия (что мы, конечно, и так знаем, но это объяснение, почему мы говорим, что он — злой волшебник).

Одна из хитростей этого спектакля. Хотя зал знает от самого Ричарда, в данном случае искреннего, что тот намеревается быть негодяем, во многих эпизодах залу легко ему сочувствовать.

Почему? — Объясняет первая художественная вольность. То, как изображено йоркское семейство. Согласно идеалу, братья Йорки должны быть мужчинами средних лет: исторически Эдуард IV умер, немного не дожив до 41 года, а Ричард III — в 32. Но в данном случае исполнитель главной роли примерно на 30 лет старше, чем если бы хотели в отношении возраста Ричарда следовать истории, что, впрочем, в театре обычно не требуется. А значит, и для других персонажей нужна возрастная корректировка. Самый старший брат-король превращен в старика, хотя о нем и говорят, что состарился он преждевременно (и это во всех смыслах правда. По истории он ... жизнелюбием злоупотреблял, а в спектакле его состарили нарочно). Средний брат Кларенс в спектакле оказывается по возрасту младшим. Супруга Эдуарда IV Елизавета Вудвилл здесь представлена как коварная молодая жена больного старого мужа (на всякий случай напомним, что исторически это она была старше Эдуарда, и не она его обольстила, как в спектакле, а он ее долго осаждал.. но замечание несущественное). Елизавета — дама роковая и практичная. Граф Риверс, числящийся ее братом, на самом деле ее любовник — или же он и брат, и любовник, как в одном популярном сериале. Они заправляют при дворе в свое удовольствие, хотя и встревожены болезнью короля. (Историки, не любящие

Елизавету, одобрили бы такой ее образ). А положительное обаяние Бенюка все же довольно сильно; развратное и своекорыстное семейство Эдуарда создает для его Ричарда выгодный темный фон, так как вся его критика в адрес невестки в глазах зрителя обоснована. Кроме того, есть фрагменты текста, которые легко истолковать как относящиеся к положению в стране вне пьесы, и актер явно произносит их от своего имени, а не от имени персонажа — например, возглас: «Да будет мир!» Две реальности меняются местами: выступая защитником попорченного порядка, Ричард по действию пьесы притворяется, а зритель чувствует, что актер в эти моменты выходит из роли. Почти все первое действие создает впечатление, что Ричард в этом спектакле должен восприниматься как положительный персонаж: он мстит Йоркам по заслугам. Но во втором действии роли меняются, и с ними — отношение к персонажам: блудница превращается в страдалицу (актрису Анжелику Савченко я помню в роли Джульетты). А Ричард захватывает власть, убивает ее любовника и сыновей, а потом убеждает ее склонить дочь, Елизавету Йоркскую, стать его невестой. (Короля Эдуарда (Василий Мазур) в этом спектакле тоже убивает Ричард. Он устраняет и свою маму, герцогиню Йоркскую, чего также в пьесе нет. В то время, как исторического Ричарда оправдывают, театральному, напротив, добавляют жертв ... мол, раз он уже давно привык, то вытерпит).

Развратная королева Елизавета в спектакле по сравнению с историческим развратным королем Эдуардом значительно упрощает юридическую сторону захвата власти Ричардом — то, о чем спорят историки: имел ли права на престол маленький Эдуард V и, следовательно, нужно ли считать действия Ричарда переворотом... Но я думаю, что этот вопрос интересует лишь сравнительно небольшое число отечественных зрителей.

Вторая художественная вольность, важная. Изображение народа. Массовых сцен в спектакле нет, но народ есть. В пьесе «Ричард III», как и в «Истории Ричарда III» сэра Томаса Мора говорится, что, когда Бекингом обратился к народу, поясняя, почему протектор Ричард Глостер должен сделаться королем, народ не поддержал его и ответил молчанием. В пользу Ричарда кричали только люди самого Бекингема. Эта деталь обычно обращает на себя внимание, но именно в этом спектакле ее нет. Без нее оказывается, что народ пошел за Бекингом и избрал Ричарда королем, но с приближением финала Ричарду сообщают, что народ восстал против него. Имя претендента Ричмонда названо без особого значения. Народ можно обмануть, но он мстит за обман.

Третья художественная вольность, самая главная. Нам предлагают объединение «Ричарда III» и «Макбета»: перед зрителем — злодейская влюбленная парочка. Дело в леди Анне. Как Ричарду удалось ее соблазнить? Ответ, предложенный в этом спектакле: он пообещал ей трон. Не словами — только жестами, дополняющими текст пьесы. Анна не менее властолюбива, чем все прочие, тем более, что поражение в войне разрушило ее жизнь. В дальнейшем она становится соучастницей Ричарда — не то, чтобы она убивала вместе с ним или вдохновляла его на злодеяния, но она в курсе его планов и совершенно их поддерживает. Это очень заметный отход от пьесы, где Анна — одна из невинных жертв, но есть и еще более значительный: не только Анна любит Ричарда, но и Ричард любит Анну. Наверное, это складывается не сразу, но постепенно: раз с ним Анна, он уже не одинок. Хотя есть еще сообщник Бекингом, Анна, как любимая женщина, все же ближе: ее Ричард возвышает вместе с собой. Но власть Ричард любит больше Анны. Однажды он должен убить и жену, чтобы заменить ее на принцессу Елизавету. И страдает: вернулось его одиночество.

Ну, и зачем так обезобразили бедную леди Анну? Полагаю, что могу объяснить. Раз ее племянники на сцене не появляются, то уменьшается и внимание зрителей к главному злодейству ее супруга. Требуется другая главная жертва, ей и становится Анна. Здесь же и наказание Ричарда. Ричмонд не может предстать орудием высшего правосудия в этом спектакле, так как (и по пьесе, и исторически) он вторгается из-за границы. Затем, Ричмонд, как новый участник спектакля, вступающий на сцену незадолго до финала, отвлекал бы внимание от Ричарда. Это, точности ради надо признать, не первый случай, когда при постановке «Ричарда III» отказываются от появления будущего Генриха VII. Но Ричарда должно настигнуть возмездие. Здесь оно в том, что в роли негодяя он уже не может остановиться. После стольких обманов и убийств ему остается лишь гибель. Знаменитое финальное «Корону за коня!» в спектакле есть, потому что оно должно быть, но звучит не в битве. Ричарду не позволено сражаться и некуда бежать — от себя.

...А затем волшебник превращается еще раз. Актер выходит на поклон, еще в костюме Ричарда — легендарного злодея, но без положенной по пьесе хромоты. Глаза его — живые, блестящие, в них есть счастье, но исчезла злоба. И хочется отбить себе ладони...

21 октября 2019

«Пустая корона» – драгоценная ловушка

The Hollow Crown, BBC, 2012.

Британский телесериал «Пустая корона» – относительно новая (2012 г.) экранизация второй тетралогии шекспировских хроник, называемой «Генриада» («Ричард II», «Генрих IV» (часть I), «Генрих IV» (часть II), «Генрих V»).

Такой фильм не могли не снять, потому что «Генриада» сама по себе – уже популярный сериал, предназначенный для театра, и не для того этот фильм снимали, чтобы он был неудачен. Он добросовестно сделан и способен вызвать удовольствие. Смотрится он просто, при стремлении создать современный телефильм никаких суперноваторских и взрывающих изнутри трактовок классических образов в нем в основном не наблюдается – кроме одной, о которой скажу в своем месте и скоро. Поэтому взрослый зритель, знающий и любящий сами пьесы, как я думаю, скорее всего должен быть доволен экранизацией: вы хотите видеть сэра Джона Фальстафа? – вот вам сэр Джон, и вы сразу поймете, что это он, а не судья Шеллоу, поменявшийся с ним местами прикола ради, и не фея Моргана с привязанным пузом. (:—)) Фильм подходит также в качестве «самой первой экранизации» для читателя, познакомившегося с пьесами, но ранее не смотревшего никаких фильмов по ним, хотя кое-какие сокращения и перестановки в сериале иногда заметно изменяют смысл текста. Обилие чернушно-бытовых подробностей жизни обитателей Истчипа и кровавые побоища по здравом рассуждении недостатками фильма считаться не должны: а чего мы хотели от фальстафовской эпопеи и рыцарских мордобоев XIV – XV вв? По сравнению с предыдущими экранизациями установка сделана на возможно большие

динамизм и естественность. Самая большая допущенная условность, которую нельзя не заметить, даже если в эпохе совсем не разбираешься, – черные актеры в ролях некоторых представителей высшей британской аристократии, что пусть и неисторично, зато демократично. (Я не придираюсь к таким вещам вообще и в частности – после красавца Дензела Вашингтона в роли принца дона Педро в Бранином фильме «Много шуму из ничего» :-))) Один забавный ляп, вызванный этой условностью, я все-таки нашла, хоть и не сразу).

Четыре здоровущие серии – около двух часов, а то и больше каждая. Три режиссера-постановщика – у каждого короля свой. Общая концепция: корона, как и кольцо Всевластия (собственно, корона – тоже кольцо), вещь злая и человекогубительная. Она причиняет горе тем, кто ее носит, но раз уж ты с ней связался – храни ее. Тем вернее она тебя погубит.

Задается концепция в начале первой серии, основана она на фрагменте одного из монологов Ричарда II:

«... Пусть расскажут нам преданья
Печальные о смерти королей:
Одни из них низложены; другие
В бою погибли; тех сгубили духи
Низложенных с престола жертв; иных
Их собственные жены отравили;
Иные же зарезаны во сне:
Убиты все. Внутри пустой короны,
Венчающей нам бранные виски,
Смерть держит двор; шутиха там воссела,
Над властью издеваясь, скаля зубы,
Предоставляя миг нам, чтоб сыграть
Роль короля, сражающего взором,
Переполняя самомнением нас...»

(перевод А. Курошевой).

Самым удачным считается именно первый эпизод, «Ричард II», самыми лучшими исполнителями – Бен Уишоу (Ричард II) и Саймон Рассел Бил (Фальстаф). Меня больше интересовал последний эпизод, «Генрих V», как самый для меня важный. Генриха V играет Том Хиддлстон, которого до того я видела только один раз: в роли будущего шекспировского зятя в фильме »A Waste of Shame», потому могу острить, что юноша после аптекаря Джона Холла получил повышение до принца Хала. Предполагаю, что он подошел бы также на роль еще другого Генриха, графа Саутгемптона. А Бен Уишоу, наверное, мог бы быть лучшим актером на роль Кристофера Марло. Именно в «Ричарде II» содержится та самая взрывающаяся трактовка: Ричард весь окружен библейской символикой. Он возвращается в Англию во время переворота Болингброка, подобный одному из «королей-волхвов», идущих на поклонение. Сцена отречения выдержана в духе «Христос перед Пилатом». После отречения над Ричардом глумятся, как над Иисусом, и убивают его так, как Святого Себастьяна. Но несмотря на это, обаяние Христа – а точнее, обаяние, которого ожидаешь от образа Христа или вообще святого, терпящего мучения, – не передается Ричарду. Он красив, изящен, он проникновенно говорит, он останавливает внимание, – но при всем том, как не уворачивайся, к нему пристает характеристика «какой-то противенький». Как черный ужик на богатом разноцветном ковре. Ричард не обладает покоряющей привлекательностью, но вызывает жалость. Его должно жалеть, как жертву, даже и притом, что никак нельзя утверждать: «Его свергли без оснований».

Все-таки он был плохим королем – точнее, вовсе неподходящим королем для своей страны. Как может этот изнеженный молодой человек, рожденный для мечтаний, а

не для боев, не раздражать своих вассалов-рыцарей в латах, желающих разрешать споры в поединке? Какой странный наследник для «Черного Принца»! Он – любитель не рыцарских традиций, а ренессансного изящества. Что он более чувствителен к мужской красоте, нежели к женской, в фильме показано аккуратно. Вначале Ричард уверен в абсолютном характере своей власти и утверждает ее вместе со своими фаворитами, выражая открытое презрение и к правилам рыцарства, и к предостережениям Джона Гонта. Затем он сознает заблуждение, и в сцене отречения Ричард не иначе как шутует над своим горем, над ложным превосходством Болингброка, над всей иллюзией королевского величия, за веру в которую он расплачивается. Божественность короля – о двух гранях: вначале – поклонение, затем – страсти.

По первому фильму может создаться впечатление, что самым лучшим английским королем был бы Джон Гонт (Патрик Стюарт) – благородный и мужественный старик, исполненный патриотических чувств, который знает, «что нужно Англии,» и умеет это выразить. Но он умер. Потому о нем можно сказать красивое и ничем не омраченное «был бы»: ему не пришлось брать на себя ответственность за те неприятные вещи, осуществить которые досталось его сыну и внуку Генрихам.

Сын Джон Гонта, Генрих IV в фильме присутствует в двух ипостасях. В «Ричарде II» Болингброк – это противоположность Ричарду, еще молодой рыцарь (Рори Киннир), имевший все основания злиться на Ричарда; он «как бы нечаянно» совершил переворот и теперь, оказавшись в роли короля Англии, должен иметь дело с последствиями: утратой покоя и необходимостью удерживать власть ценой крови, а крови слишком много. Ему тошно, но – некуда укрыться. В двух эпизодах о царствовании уже самого Генриха IV, король (Джереми Айронс) – освоившийся деловитый хозяин, но ключевые

слова для него – больной и нервный. Тревоги власти забрали его здоровье. Его доканывает хроническое недоверие, в особенности к наследнику. Последний совместный эпизод отца и сына – когда Хал невовремя надел корону, и умирающий король ревнует сына к власти – заставляет немедленно вспомнить смятение Голлума (а затем и Бильбо Бэггинса), когда они расстаются с Кольцом. (Отца не так судьба королевства волнует, как похищение короны с подушки. Что, впрочем, – вопросы взаимосвязанные).

Уж если в этом фильме какое-нибудь из главных лиц и неудачно, то это Гарри Перси Хотспер. Чем он плох? – односторонностью. Он не трогательно искренний – он слишком глупый. Он, соответственно прозвищу, очень горячий, – в бою и в постели, – но он только горячий. Его жена Кэт кажется умнее, но не может иметь на мужа спасительного отрезвляющего влияния: она снисходительна к милому дурачку, который так любит с ней ласкаться. Понятно и вполне ожидаемо, что такой Хотспер проиграет принцу Халу, как глупость проиграет уму: у Гарри, принца Уэльского, даже и при всех отличиях тогдашнего рыцарского воспитания от современного, на лбу написано на восемь классов больше, чем у Гарри Перси. Но таким образом конфликт по сравнению с пьесой упрощается. В пьесе «Генрих IV» (часть I) линия Хотспера – это трагедия искренности: принципиально честный Хотспер гибнет, подставленный дядькой Вустером, и должен пасть от руки более рассудительного и умеющего играть Хала. В фильме скорее напрашивается следующий вывод: «Как хорошо, что Хал с папой вовремя замочили этого общественно опасного идиота! Изредка бывают у него проблески, например, справедливости, но он такой очевидный дурень, что было бы неожиданно, если бы его так никто не надул и не вздул! А получи он власть – бедная Англия...»

Обильно любимого и любвеобильного сэра Джона Фальстафа в сериях по пьесам о «Генрихе IV» столько, чтобы не оттеснить совсем в угол принца Хала. Все же сначала – о Фальстафе. Их – сэров Джонов – было так много, все, кому это надо, знают, каков должен быть сэр Джон, можно ли привнести в его образ нечто новое и исключительное? Полагаю, что индивидуальность данного сэра Джона – аристократизм (аристократиЗъм:-), сочетающийся с трактирно-бордельными манерами, глубоко затоптанный, но вполне не вытоптанный. Под аристократизмом в данном случае понимаю какие-то сохранившиеся обрывки внешности «благородного, но опустившегося» человека, а также сознание собственного достоинства, проявляющееся, к примеру, в беседах с Верховным судьей, порицающим сэра Джона за жизнь его неблагоприятную. При красном спитом лице – благообразные седины. Из двух слов – «Толстый Рыцарь» – главное «Рыцарь» (Можно было бы заменить на «веселый барин»). Правда, сам себя он исключил из рыцарей: как хорошо известно, в силу присущего ему миролюбия рыцарская честь не является ценностью для сэра Джона, и в королевском лагере он все равно, что Дед Мороз в мастерской оружейника. Но среди других забулдыг Истчипа он – рыцарь, в том-то и дело. Поймала Ниниана или другая чаровница мудрого Мерлина, покровителя и наставника Артура: Мерлин, ты будешь шутом. Никто не будет смотреть на тебя иначе, да и сам ты не будешь, хотя внутри останешься тем самым Мерлином, и будешь Артуру напарник. Поэтому, возможно, этому Фальстафу пристало называться «человек нигде не на своем месте». Как будто самое ему место в таверне, но там во всеобщей грязи слишком бросаются в глаза его белые кудри и борода, которые больше подошли бы Мерлину. А во дворце он – пришелец из таверны и нарушает представление лорда Верховного судьи о должном и допустимом. Все же, когда

во второй части хроники Фальстаф облачается в длинные придворные одежды, возникает даже неожиданная визуальная параллель «Фальстаф – Леонардо» (а почему нет? Только вся художественная сила ушла у него в мужское достоинство... и брюхо разрослось.:-)

Истчипские сцены вульгарны, скандальны и иногда тепло лиричны: во-первых, и у этих жителей есть свои маленькие радости, во-вторых – все это скоро кончится. Образ мистрис Куикли несколько поступился значением более молодой Долль Тершит, у которой с сэром Джоном сложные отношения: обычно они раздают друг другу брань и колотушки, а при расставании выясняется, что у них – любовь (и похоже, что Долль по-настоящему беременна, не исключено, что и от сэра Джона).

Сцена сразу после коронации, когда молодой король Генрих отвергает Фальстафа, такова, как и должна быть, – страшна. Фальстаф мог бы прямо на месте потерять рассудок или помереть от сердечного приступа. Она тем более страшна, что ничего совсем неожиданного для зрителя не происходит. Принц Хал в фильме – «скорее хорош, чем плох». Понятно, почему он от дворцовой жизни обратился к низам общества: он любопытный, живой, любит жизнь, а во дворце воздух отравлен подозрительностью и смертью, в особенности после отцовского переворота. Но тем более понятно, что он не может не вернуться из «низов» вверх, во дворец: там – его предназначение. Он как будто привязался даже и к Фальстафу неожиданно для себя и крепче, чем может сам себе в этом признаться, но... нет, не ждите, что из-за этого сцена их последнего расставания будет смягчена. Сэру Джону лучше бы погибнуть в битве при Шрусбери, чем только притвориться. Фальстаф обожает Хала. Но почему Хал должен об этом знать, если он слышал, как Фальстаф, его не видя, сплетничает о нем с собутыльниками и говорит гадости? Натура сэра Джона не только слишком обширна,

но и настолько многогранна, что не оставляет даже Халу шансов вполне понять ее. Монолог Фальстафа в начале второго акта первой части хроники (перед ограблением), где он говорит зрителям о своей любви к Халу («Он подсыпал мне любовных порошков»), и монолог во второй части, где он заочно проходится по младшему брату Хала Джону, противопоставляя ему Хала, в фильме отсутствуют. Наверное, зря.

О заключительной части фильма – экранизации «Генриха V» – следовало бы разразиться отдельной заметкой, проанализировав ее вдоль и поперек, но лучше этого не делать, так как финал остается частью сериала. Вкратце говоря: эту серию постарались сделать совсем непохожей на предыдущие знаменитые киноверсии пьесы, при этом героя оставили героем, но показали отдельные неприятные моменты, в предыдущих фильмах затушеванные либо сокращенные.

Принц Хал, впоследствии король Генрих – еще раз, сам по себе скорее хороший парень. (С оговоркой на изложенное выше – обстоятельства расставания с сэром Джоном). Он привлекателен умом, энергией, внутренней силой. Два основных его актерских приема: он или делает глубокие глаза святого мученика, или надевает, как маску, ироничную усмешку, и посмеивается он в том числе над своим саном. Но, как и все его предшественники, он – раб лампы... то есть – раб «пустой короны», которая заставляет его быть несобой и делать зло по необходимости. В отличие от Ричарда он – именно король, которого хочет его держава, вернее, – его приближенные. Слова для него: «актер на роль Святого Георга». Герой по внешности, но жертва и одна из жертв – по существу. Не то чтобы он так уж сильно хотел воевать с Францией – но отец завещал ему, а те ближайšie, на кого опирается его власть, ждут от него этого и ничего иного, и он подчинился им, и сразу же вошел в роль. Он провел роль отлично, одержал великую победу... и умер,

оставив молодую вдову, малыша и бесхозное королевство, потому что таково свойство «пустой короны»: благо ее призрачно, и совершенные королем жестокости требовали возмездия.

Такое понимание образа Генриха V из пьесы Шекспира приближает его к фигуре Филиппа V Длинного у Дрюона – конечно, с тем неизменным отличием, что Генрих – воинственный король (он говорит, что более всего ему подходит имя солдата), а Филипп ценит благо мира (и этим опережает многих современников). В обоих случаях смерть молодого короля следует вскоре за апофеозом. Оба они – способные правители, понимают свою ответственность и могут нравиться (всеохватывающая фраза «у них есть привлекательные черты»), но, играя в соответствии с правилами своей игры, каждый из них совершает – или же допускает – зло, которое не может остаться без последствий для них согласно с правилами более высокого порядка. (Сопоставляю именно художественные образы: Филиппа – в романах и Генриха – в фильме 2012 г).

В фильме слегка подредактирован – в пользу Генриха – эпизод казни Бардольфа (узнал о ней, когда она уже совершилась). Требование о добровольной сдаче, сопровождаемое запугиванием, обращено к коменданту уже захваченного Гарфлера (а не еще формально не сдавшегося, как в пьесе). В эту экранизацию включены два эпизода из пьесы, опущенные в фильмах 1944 и 1989 гг. Один из них крайне невыгоден для короля Генриха – сцена с его приказом казнить пленников, захваченных под Азинкуром. Трактовка в фильме: «Да, мы не можем замалчивать это. Он приказал в состоянии аффекта, когда узнал о смерти герцога Йоркского, а герцог перед тем спас ему жизнь в рукопашной... но все равно, этот поступок короля мы оправдать не можем и осуждаем». Другой эпизод – ссора с Вильямсом и обмен перчатками – опять же слегка

подредактирован в пользу короля: он отвечает сам и не подставляет под кулаки спорщика верного Флюэллена. Из фильма 2012 г. исключены сцена разоблачения заговора перед отплытием во Францию и (вот сюрприз так сюрприз!) монолог «Upon the king». (Все равно как «Гамлет» без «Быть или не быть»: не то чтобы совсем нельзя, но... дырка на видном месте).

Еще кое-что, чего раньше так не было. Король в фильме не вещает с возвышенности/из седла, обращаясь ко всему своему воинству, а работает «на узкую целевую аудиторию» – пытается говорить с небольшими группами, с конкретными лицами, по возможности обращаясь к каждому. Потому произошло распределение монологов по адресатам: «Once more unto the breach...» обращен к простым солдатам, участвующим в штурме, а «This day is called the feast of Crispian» – к ближайшим соратникам. Что может быть логично: аргументы великой чести и славы, передающейся до конца мира, вряд ли убеждают рядовых настолько, насколько знать и принцев.

Ляп – не ляп, а умолчание в историческом комментарии, завершающем фильм. Что король умер молодым от дизентерии, в нем сообщается, но не сказано, что это произошло во время нового, уже после его свадьбы, похода во Францию, когда он принуждал французов к исполнению мирного договора и еще раз дал Франции много причин для недоброй памяти.

Меня отдельно интересовало, как обойдутся с фигурой Хора и не выбросят ли ее вообще. Не выбросили, но обошлись оригинально: Хор почти все время за кадром. В самом конце выясняется, что Хор – это мальчик, бывший паж, который не погиб, как в пьесе, от нападения французов с тыла на английский обоз, а остался жить, дожил до старости и оказался тем самым солдатом из королевской речи, который должен каждый год особо отмечать праздник Криспина и Криспиана. И вспоминать деяния короля

Генриха, которого он пережил и на чьих похоронах еще мальчиком присутствовал. Во время вступительного «O for a Muse of fire...», вроде бы прославляющего Генриха, на экране – скорбная процессия. (Частичное заимствование из начала другой хроники, «Генрих VI» (часть I), но там в сцене похорон отсутствует Екатерина с наследником). Историческая ирония: молодые надеялись на счастье, а пришло горе...

Пророчество короля Генриха сбылось, но отчасти: и через много лет после него жив тот солдат, чья судьба соединилась с королевской, как бы он ни был низок по рождению, тот, кто всегда будет помнить Криспинов день. Однако не только благодаря победе, но и ради всех жертв того дня. Именно в память о них, а также – о жертвах последующей войны Роз, он просит «милостиво принять» представление. Короли, каковы бы они ни были, проходят. Народ остается.

Итог. Если только у вас не пропал аппетит от моего пересказа, фильм к просмотру всячески рекомендуется.

P.S. Обнаруженный мною ляп.

В хронике «Ричард II» есть персонаж герцог Омерль, сын герцога Йоркского, которого папа хочет заложить перед новым королем за участие в заговоре, а мама хочет спасти. В хронике «Генрих V» есть персонаж герцог Йоркский, который погибает в битве при Азинкуре.

Исторически это один и тот же человек – Эдуард Ленгли, второй герцог Йоркский

Герцог Омерль в «Ричарде II» 2012 г. – белый актер (Том Хьюгс). Герцог Йоркский в «Генрихе V» 2012 г. – чернокожий актер (Патерсон Джозеф).

Я думаю, что так поступили нарочно, поскольку Омерль в фильме «Ричард II» 2012 г. сделан убийцей Ричарда, а герцог Йоркский в «Генрихе V» – персонаж героический. В «Много шуму из ничего» 1993 г. Дензел

Вашингтон и Киану Ривз тоже не очень похожи на сводных братьев. Но там установка на подчеркнутую условность, а «Корона» как-никак – «историческая».

10 ноября 2013

«Пустая корона» — 2: а потом пришел Ричард III. И пообедал

Отзыв о втором сезоне сериала «Пустая корона»: «Войны Роз» (The Hollow Crown. The Wars of the Roses, BBC, 2016).

Насколько сильно я хотела посмотреть первую «Пустую корону» (от второго Ричарда до пятого Генриха), настолько с продолжением (от шестого Генриха до третьего Ричарда) я тянула.

Там все рушится и сплошная кровавая баня. Англия теряет завоевания во Франции и погружается в «Войны Роз». Историческая концепция этого цикла сейчас воспринимается как устаревшая еще сильнее, чем концепция предыдущих серий: показать миру Жанну д'Арк как зловещую и презренную ведьму — наверное, повод если не для международного скандала, то для ехидного хихиканья. (Я полагаю, что шекспировское восприятие истории определяется не только миром тюдоровской Англии и принятыми там взглядами, но и тем, что автор ощущал себя вроде как представителем Святого Георга, то есть, конечно, певцом английской военной славы. В глубине души я надеялась, что Жанну д'Арк и все французские события с ее участием просто «вырежут» в этом сериале и они будут где-то за сценой: видеть унижающий образ Жанны все-таки было бы неприятно). Вопрос о том, что Англия не могла бы удержать своих французских завоеваний, и что предыдущие победы могли отчасти

содействовать последующим поражениям и, проще сказать, это было слишком много, а ведь был еще и отпор сторонников Карла VII — распространенные предположения исторической науки следующих веков, — в этих пьесах не стоит. Англия потеряла Францию и сама страдала только по внутренним причинам: потому, что ей «слишком многие правила».

Наконец, этот цикл о более поздних событиях (воцарение Йорков и история Ричарда III) написан и первоначально на сцене игрался раньше, чем цикл о более ранних, которым посвящается предыдущий сезон «Пустой короны» (воцарение Ланкастеров и история «принца Хала» с сэром Джоном и «фальстафовским фоном»). Придумала сложный образ для иллюстрации. Две тетралогии шекспировских пьес-хроник, взятые вместе, могли бы образовывать круг-циферблат, в котором движение стрелок идет не «с двенадцати до двенадцати», а «с шести до шести»: сначала играет более поздняя часть часового круга (6-12), потом более ранняя (1-6), и в конце ее круг замыкается, потому что Хор о дальнейших событиях говорит: мы это уже играли. Авторы сериала повели отсчет времени традиционным путем, и образовался круг «от Ричарда до Ричарда»: вначале злоупотребления и свержения Ричарда II, в конце — путь к власти и гибель Ричарда III. Но сложность здесь в том, что художественный уровень более ранней тетралогии о «Войнах Роз» признается более низким, чем у более поздней и популярной. А поскольку именно «Войны Роз» будут содержанием второй части сериала, то есть не началом, а продолжением, то трудно будет сделать, чтоб они не разочаровывали.

Такие вот у меня были сопротивляющиеся мысли. Но вторая часть настаивала на внимании к себе. Во-первых, уже просмотрена первая. А во-вторых — там же Ричард III, заслуженный злодей исторического предания. (Мы знаем, конечно, что все было не совсем точно так, и что

обосновано и много более популярно другое мнение, по которому Ричард воспринимается как в значительной мере оболганный тофслами и вифслами...то есть Томасом Мором и Шекспиром, воспользовавшимся сочинением Мора. Но пренебрегать циклом хроник о «Войнах Роз» нельзя и стыдно именно из-за предания. У его авторов есть своя заслуга: ими изображен злодей, но и создан гигант).

Первое и важнейшее предупреждение о второй «Пустой короне»: это не подробная экранизация, а фильмы по мотивам, больше, чем была предыдущая часть. Над сценарием тщательно работали, многое сократили. Из четырех пьес получилось уже не четыре, а три фильма, каждый по два часа, куда уместили лишь основные образы, мотивы и события. Войну с Францией сжали в самое начало первой серии и постарались как можно скорее от нее отделаться; отсутствует восстание Джека Кэда. Всю чертовщину и явления духов также повыбросили, за исключением одной сцены, которую выбросить было нельзя: сна Ричарда III накануне битвы при Босворте, когда ему являются его жертвы. (Эту сцену немного сократили, но так часто делают. В оригинале те же духи должны были одновременно приветствовать Ричмонда, будущего Генриха VII — в фильме ограничились небольшим упоминанием). Поэтому фильмы точно не подходят для самого первого знакомства с пьесами. Скорее они для того, кто раньше читал пьесы или знает другие постановки, а теперь хотел бы видеть версию с использованием самых современных прочтений и возможностей.

Итак, в первой части цикла «пустая корона», в соответствии с монологом Ричарда II, губила тех, кто ее носил. Во второй части добавляется буквальное прочтение образа: корона без достойного хозяина. Над останками Генриха V его брат, герцог Глостер, церемониально и нерешительно приподнимает корону, которая осталась в его руках — руках не короля, а протектора. Новый король —

младенец, и корона велика ему. К плачущему в руках няньки малышу Глостер обращается «Ваше Величество»: картинка, которая по существу не изменится долгое время в будущем. Корона даже у взрослого Генриха VI будет восприниматься как пустая, за нее будут бороться, и тех, кто ее захватит, переходящая корона будет губить.

Фильмам можно дать подзаголовок: «Трагедии двух Глостеров и одного Генриха». Генрих — это, понятно, новый король. Один Глостер — это упомянутый лорд-протектор Хамфри Глостер, дядя короля Генриха VI. В первом фильме он будет погублен интригами королевы Маргариты и ее любовника, и это окончательно разрушит преемственность между царствованиями. Другой Глостер — это Ричард III (большую часть главной пьесы о нем он называется именно герцог Глостер). Любители истории заметят, что современные видения образов даже не одного, а обоих этих Глостеров отличаются от того, что представлено в пьесах и, следовательно, в фильме. Хамфри Глостера могут оценивать как хотя и культурного человека, но малоодаренного в смысле государственной пользы интригана. (Я знаю несколько современных женских романов, в которых он — отрицательный персонаж и портит жизнь вдове старшего брата Екатерине де Валуа). Но в фильме он согласно традиционному видению невинная жертва и «добрый герцог Хамфри».

Насчет моего первого опасения: Жанна Девственница есть. Ее роль очень сокращена и образ менее изуродован, чем в пьесе. Она, действительно, полна сострадания к своей стране, слышит голос и видит плачущую кровью фигурку Мадонны. Но эта Жанна может не нравиться: она ударом в спину убивает знаменитого английского полководца Толбота, как раз в тот момент, когда он оплакивает своего погибшего сына. По фильму это героиня, но «не наша» героиня. Сцена казни Жанны сокращена к лучшему. На костре она объявляет своим

убийцам, что девственна и происходит из рода королей. Дальше по пьесе Жанна, пытаясь избежать казни, должна была объявить, что неизвестно от кого беременна, — но этого в фильме нет. Получается также любопытная перекличка фильма с исторической концепцией, согласно которой Жанна должна быть незаконной дочерью королевы Франции Изабо и, значит, сестрой вдовствующей королевы Англии Екатерины и теткой ныне царствующего английского короля Генриха VI, с которым воюет. Так что в сериале с историческим видением потрясающего Барда полемизируют путем сокращения его текста. (И в соответствии с историческим приговором Жанну в фильме сжигают лысой).

Начало первого фильма вызывает мысль, что причина бед английского королевства — сама ситуация регентства.

Хамфри Глостер знает, что он протектор, но не король и, значит, по сравнению с королевским его авторитет ограничен. Кроме того на него, видимо, «давит» тень многочисленных заслуг его умершего брата, о себе же он знает, что уступает ему и по славе, и по способностям. Глостер старается, чтобы все было «как надо», но у него вид, что называется, хозяйственника больше, чем правителя. Задача его состоит в том, чтобы по возможности сохранять то, что уже есть, а не преумножать, но наследие рушится на глазах. Молодой король Генрих, напротив, знает, что он — король, но должен подчиняться. Дядя с племянником не равняются полноценному правителю. Для Ричарда II в первой части сериала роль короля была смыслом жизни, он черпал в ней силу, а разочарование в ней вело к отчаянию. Для Генриха VI, также короля с детства, даже с младенчества, эта роль только тяжела. Его слабость подчеркнута внешностью персонажа: вот он сидит на троне в зале совета, бледное безбородое лицо прячется в длинных волосах; кажется, он хотел бы встать и уйти, но

тогда запутается в длинных одеждах. Как король он добросовестно высказывается за сохранение мира и справедливости, но с каждым его словом чувствуется, что ему неудобно и хотелось бы куда-то «выскочить» из этого образа. Вместе король Генрих и его дядя Глостер производят впечатление справедливости, которая должна опираться не на свою, а на чужую силу, и силы настойчивой, но неловкой.

Положение оказывается лучше у тех, кто виноват в дальнейшем разладе страны: герцога Йоркского и герцога Сомерсета. Те знают, чего они хотят, — власти — и знают, что будут бороться за нее. Это наступатели, а не охранители. Плюс еще у Глостера есть уязвимая пятя: жена Элеонора, бывшая любовница, которая ласкается скорее как любовница, чем как жена, знает свою власть над мужем и пытается уговорить его подвинуть короля. Глостер, хотя заметно нуждается в своей женщине, отвергает эти ее внушения. Но Элеонора тайно ворожит, и, когда это будет открыто, то послужит для падения их обоих.

Устрашающая супруга Генриха VI, Маргарита Анжуйская, — во многом смыслообразующий персонаж цикла. Она меняет положения жестокого губителя и жертвы и может считаться олицетворением того, что будет со страстью, если она горит среди ненависти. Это один из злодеев цикла, «французская волчица» среди английского раздора, но начинает она свою роль как жертва чужой интриги. Властолюбивый англичанин привез ее в жены королю Генриху, чтобы самому стать ее любовником и благодаря этому — правителем. (В пьесе это Саффолк, но в фильме — Сомерсет). Своего возлюбленного Маргарита впервые встречает, скрестив с ним мечи, — она не сдается без боя. Этой девушке следовало быть женой орка, но подходящий орк выдал ее замуж за не очень удачного эльфа; в фильме Маргарита становится любовницей тогда, когда понимает, что от мужа не будет много толку.

Маргарита в этой постановке темнокожая, и это создает зловещую иронию, когда ее называют «faïg», то есть и «прекрасной», и «светлой»; персонажи как бы не видят, что принцесса темна.

Второй фильм, где происходит, собственно, гражданская война — самый испытующий для тех, кто не любит натуралистически показанное насилие на экране. Сцены кровопролития здесь не только к персонажам, но и к зрителю беспощадные, все — прямо на камеру. Конечно, есть страшная сцена, где Маргарита, мстя за убитого любовника, издевается над герцогом Йоркским возле тела его сына Эдмунда. Есть битвы противоборствующих сторон, на которые король в страхе смотрит, и другие не менее беспощадно показанные убийства. И все это нужно для идеи фильма: очень отчетливо передана сама атмосфера всеобщей борьбы на уничтожение — питательной среды будущего короля Ричарда. В этом мире складываются судьбы трех главных героев. Король Генрих попытался бежать от своей ненавистной королевской участи, но был к ней возвращен и наконец убит. Королева Маргарита стала мстительницей за любовника и воительницей за интересы сына, но потерпела поражение и любимый сын был убит на ее глазах. Ричард, сын герцога Йоркского, помог брату Эдуарду стать королем, но также понял свои возможности и намечил свое будущее.

(Должен быть назван еще хотя бы один важный персонаж — граф Уорик, «делатель королей», который вначале приводит к власти Эдуарда IV, а затем пытается вернуть на трон Генриха VI и сам погибает. У него крепкая фигура, наводящая на мысль о «столпе», «опоре»; исход конфликта будет зависеть от того, кого он подпирает).

После проигранного его женой сражения король Генрих бросает корону в реку и она тонет, что выглядит как цитата из «Властелина колец»: идет ко дну опасное «кольцо

всевластия». Но заключенному в Тауэре Генриху корону принесут вновь, и на этот раз она приведет его к смерти.

Хотя второй фильм самый жестокий из трех и смотреть его тяжело, по окончании его у меня были восторг и чувство просветления, какие должны быть после общения с большим искусством. После всех сцен убийства и издевательства понимаешь уже не безнадежную слабость, а неожиданное величие маленькой полуголой фигурки, бродящей на полях — на время свободного короля Генриха. Одна из причин проблем исторического Генриха VI была, как известно, в том, что он унаследовал душевную болезнь своего дедушки, короля Франции Карла VI, но в шекспировских пьесах он не безумный — только очень добрый. В этом фильме и в этой сцене его манера поведения и речи — как у безумного, но смысл речей здрав. «Моя корона зовется довольство: этой короной редко наслаждаются короли». Разумные в этом мире — королева Маргарита, Йорки, их приспешники — оказались безумны; только к безумцу снизошел истинный разум. (Вот жалко, что в предыдущей части сериала не звучит монолог его папы «Все на короля»: была бы отличная параллель!)

Что, на мой взгляд, самое интересное в заключительной части: если четыре пьесы о Войнах Роз рассматривать сами по себе, то Ричард III (легендарный Ричард) должен считаться вырожденком: ему об этом напоминают так, чтоб не забыл. Но в сериале из двух объединенных циклов и подчиненном идее «пустой короны» оказывается, что Ричард III — это апофеоз идеи. Корона убивает, и она выберет того, кто лучше всех убивает. Она должна погубить ею увенчанного, и она погубит. Перед этим она всласть наиграется.

Достоинство этой экранизации пьесы «Ричард III» — быстрота действия, что было достигнуто также с помощью сокращений. Например, сильно сократили сцену убийства Кларенса в Тауэре и убрали разговоры двух его убийц о

совести. Зато очень выразительны в соответствии с пьесой образы двух мальчиков, «принцев в Тауэре». Старший, король Эдуард — серьезный и еле выносит злые шутки младшего, Ричарда, герцога Йоркского, над дядей Глостером. Эти шутки еще более разогревают дядю против обоих мальчиков, напоминая о причине дядиной злобы — его уродстве; он будет хотеть не просто «убрать» препятствие к трону, а уничтожить.

Два йоркских брата Эдуард IV и Джордж Кларенс похожи между собой и на своего папу: плотные, крепенькие, у братьев бывает похожая или одинаковая одежда. Ричард отличается не только горбом и хромотой. Во всей блистательной компании он — самый откровенный перед собой злодей. Поэтому именно он и собственноручно убивает и Уорика, и наследника короля Генриха, и самого Генриха. Решив, что будет улыбаться и при том убивать, он и берет больше всего тем, что улыбается. Он распахивает на обольщаемых ясные глаза, в которых читается такая людоедская наглость, что ей не могут поверить. Верят его речам и говорят: Ричард честен.

Финал сделан как не очень уверенная пауза: не прекращение кошмара, а затишье. Неужели насытилась «пустая корона»? Звучит должное обещание счастья и благоденствия из уст бывшего Ричмонда, ныне Генриха VII. Но самое последнее слово оставлено за Маргаритой, превратившейся в фигуру исторического возмездия; это слово — молчание среди великого множества убитых. И небо видит эту красноречивую в деталях сцену.

Вывод. Вторая часть «Пустой короны» уступает первой по занимательности, но превосходит ее патетичностью в хорошем смысле. Люди, когда же мы прекратим позволять так обращаться с собой? А кому? — да нам же...

22 сентября 2016

Про артистов Трясокопьева, Юрского и Баниониса

Ниже следует Бред, и я вас предупредила, что это Бред, которого никакой жанр, кроме дневника, вынести не может. Это не настоящее исследование, а приемлемо только, если вас увлекает иногда ни к чему не обязывающая игра в ассоциации.

В заметке речь идет о двух образах отечественного кино, с которыми у меня ассоциируется Шекспир. Я как-то для себя решила, что «он тоже мог быть таким», или «я таким себе его представляю». На самом деле это не «роль Шекспира», а образы других людей, один из которых - литературный персонаж, правда, имеющий, как утверждают, прототип в реальности, а другой - историческая личность, как она изображена в художественном произведении. К тому же, эти кинообразы созданы разными людьми и сильно отличаются один от другого. Но, раз человек по жизни работал актером, еще и играл роль Призрака, нет ничего удивительного в том, что он менял обличье.

К первому из этих образов я привыкла довольно давно. Это - Импровизатор в фильме Михаила Швейцера «Маленькие трагедии» (1979 г.), персонаж повести Пушкина «Египетские ночи». Играет его Сергей Юрский.

Герой «Египетских ночей» Чарский считается одним из наиболее очевидных литературных автопортретов Пушкина. Лев Сергеевич Пушкин писал о своем брате: «Нигде он так не выразился, как в описании Чарского (см. «Египетские Ночи»)» (Пушкин Л.С. Биографическое известие об А. С. Пушкине до 1826 года). Знакомясь в начале повести «Египетские ночи» с Чарским мы узнаем, какова его главная головная и сердечная боль: он - поэт,

который более всего хочет независимости от публики; потому он избегает имени поэта, а играет в обществе сотни других ролей, и ничем из того, что он играет, не является. «Трудно поверить, до каких мелочей мог доходить человек, одаренный, впрочем, талантом и душой. Он прикидывался то страстным охотником до лошадей, то отчаянным игроком, то самым тонким гастрономом; хотя никак не мог различить горской породы от арабской, никогда не помнил козырей и втайне предпочитал печеный картофель всевозможным изобретениям французской кухни (...) Однако ж он был поэт, и страсть его была неодолима...»

Внезапно появляющийся в доме Чарского Импровизатор - полная противоположность Чарского. Тот - богатый неслужащий дворянин, этот - «бедный неаполитанский художник» в каких-то затруднительных обстоятельствах. Импровизатор сочиняет именно по запросам публики, стало быть, зависит от нее и материально, и творчески. (Он по заказу Чарского сочиняет импровизацию о независимости поэта от читательских вкусов). Импровизатор не скрывает, что ему нужен барыш и для него это главное - что удивляет и раздражает Чарского, которому «неприятно... с высоты поэзии вдруг упасть под лавку конторщика». Но при этом Импровизатор - гениальный поэт, посредник между небом и землей и между людьми (потому что тему ему задает кто-то определенный, а импровизацию получают все), умеющий мгновенно сделать чужую мысль своей собственностью, и сам не может объяснить в словах, как это происходит, - но понимает, что это, хотя и для него привычное, но чудо.

Импровизатор для Чарского - это интрига, вызов всему его представлению о том, что такое поэт, - и однако Чарский восхищен им и становится союзником Импровизатора. Вернее, Чарского восхищает Импровизатор-поэт, но его бесит Импровизатор, чересчур озабоченный материальной стороной дела. Неизвестно, как

их отношения развивались бы дальше, если бы повесть была продолжена, но в той, что сейчас есть у нас, Чарский и Импровизатор - заодно. И, хотя отношение Чарского-персонажа повести к разным ипостасям Импровизатора переменчиво - по принципу контраста, то автор, кажется, находит удовольствие в том, чтобы показать резкость этого контраста и видит даже свою цель в том, чтобы настойчиво и убедительно изобразить такого «поэта и конторщика». (Еще одно свидетельство того, насколько мало может быть похож поэт на тот образ, которого от него ждет общество).

У Импровизатора нет имени: его дело стало его именем. Но, в отличие от Чарского, Импровизатор не стесняется имени «поэта» (вернее - «не стесняется этим именем»), и очень просто называет так и себя, и Чарского. «Вы поэт, так же, как и я; а что ни говори, поэты славные ребята!» «Вы поэт, вы поймете меня лучше их, и ваше тихое ободрение дороже мне целой бури рукоплесканий...»

В комментариях к «Египетским ночам» и статьях об этой повести Пушкина (например, С. Бонди или А.А. Ахматовой) можно прочесть, что тема приезжих импровизаторов была модной в России в 1830-е годы, что тексты обеих стихотворных импровизаций написаны Пушкиным раньше, чем эта повесть (первая импровизация специально для нее переработана), что прототипом Импровизатора послужил Адам Мицкевич, который также выступал с импровизациями и привел Пушкина в восторг. (В разных исследованиях приводятся разные мнения и данные, я же ссылаюсь здесь на совокупность). Откуда же здесь мог бы взяться кто-то еще, в частности, мировой драматург Трясокопьев?

Прежде всего, из-за типа внешности. Было замечено, в частности, А.А. Ахматовой («Две новые повести Пушкина»), что описание внешности Импровизатора в «Египетских ночах» очень подробное, и что Импровизатор похож на Адама Мицкевича. Литературный портрет

Мицкевича у Ксенофонта Полевого в «Записках о жизни и сочинениях Николая Александровича Полевого», на который непосредственно ссылается А.А. Ахматова: «Черные, выразительные глаза; роскошные черные волосы; лицо с ярким румянцем; довольно длинный нос, признак остроумия; добрая улыбка, часто являвшаяся на его лице, постоянно выражавшем задумчивость, - таков был Мицкевич в обыкновенном спокойном расположении духа; но когда он одушевлялся разговором, глаза его воспламенялись, физиономия принимала новое выражение, и он бывал в эти минуты увлекателен, очаровывая при том своею речью, умною, отчетливою, блистательною...»

Портрет Импровизатора в «Египетских ночах»: «Черты смуглого его лица были выразительны: бледный высокий лоб, осененный черными клоками волос, черные сверкающие глаза, орлиный нос и густая борода, окружающая впалые желто-смуглые щеки, обличали в нем иностранца».

Но, кроме того, скорее всего, по совпадению, описание внешности Импровизатора также напоминает - в некоторых общих чертах - так называемый «чандосский портрет».

Затем, Импровизатор в «Египетских ночах», так же, как и Шекспир, представляет собой сочетание поэтического дара и весьма практического ума - двух качеств, которые легко счесть противоположными, и потому объединение их кажется парадоксальным.

Импровизатор - «гениальный мужичок», а именно так Пушкин называл Шекспира. Импровизатору из «Египетских ночей» пристало то же название. Кроме того, Пушкин был мнения, что «Шекспир лучшие свои комедии написал по заказу Елисаветы» (письмо к А.А. Бестужеву из Михайловского конца мая — начала июня 1825 г.; XIII, 179). (Хотя известно и хорошо известно предание только об

одном таком заказе - в отношении «Виндзорских насмешниц»).

В первом монологе Импровизатора, который он сочиняет в знак благодарности для Чарского, появляется образ Дездемоны, да не один раз, а дважды. Второй раз - ближе к финалу, и этот повтор способен усилить впечатление неслучайности.

«Затем, что ветру и орлу
И сердцу девы нет закона.
Таков поэт: как Аквилон
Что хочет, то и носит он -
Орлу подобно он летает
И, не спросясь ни у кого,
Как Дездемона избирает
Кумир для сердца своего».

Героиня импровизации для широкой публики Клеопатра - это тоже шекспировский персонаж, хотя Пушкин разрабатывает совсем другой сюжет из ее жизни. (И в обоих случаях исследователи видят за образом Клеопатры «роковую любовь»: соответственно «темную даму» и Каролину Собаньску, которую, кстати, любил и Адам Мицкевич). К тому же и способ творчества Импровизатора напоминает манеру работы Шекспира, какой она была, судя по немногим дошедшим свидетельствам (писал быстро и править не любил). Как заметил Бен Джонсон: «Он писал с такой легкостью, что по временам следовало останавливать его... Он обладал умом большой остроты, но не всегда умел держать себя в узде.» Согласно предисловию к «Первому Фолио» от имени Хеминга и Кондела, «его мысль всегда поспевала за пером, и задуманное он выражал с такой легкостью, что в его бумагах мы не нашли почти никаких помарок» (русские переводы обеих цитат по ЖЗЛ-ке А. Аникста, 1964, во

второй буквально «wee have scarce received from him a blot in his papers» - «мы почти не получили от него помарок в его бумагах»).

В фильме М. Швейцера «Маленькие трагедии» сопоставление «Импровизатор - Шекспир» еще усиливается (по крайней мере, его можно развивать), потому что Импровизатор - это еще и актер, и драматург. В фильме он становится автором всех маленьких трагедий, кроме «Моцарта и Сальери», которая в фильме связывается с темой невольной зависти Чарского Импровизатору (а также «Сцены из «Фауста», которой начинается фильм). Импровизатор играет перед своей публикой всех персонажей, о которых рассказывает, - играет Барона, его сына и других действующих лиц «Скупого рыцаря», играет дон Гуана, даже Клеопатру - и все они как бы оживают в зрительском воображении с его слов. Сам Импровизатор - ничто, а его стихи и герои - все. И об Импровизаторе говорят: «В нем целое собрание лиц».

Вне сцены Импровизатор - личность, нуждающаяся во вспоможении, но на сцене он - царь. Хотя он, действительно, сочиняет по запросам публики, его Отдача публике превосходит роль скромного «исполнителя запросов». Он, воистину, показывает своей публике ее же в зеркале. Импровизатор побуждает зрителей всерьез обсуждать «условие Клеопатры» («Египетские ночи» объединены с «Мы проводили вечер на даче...»). В последней импровизации он показывает слушающим его петербуржцам их самих в «Пире во время чумы» (в зрительном зале пустые стулья, как бы отмечающие места «выбывших», и среди зрителей - участники Пира, в том числе - Председатель).

То, как легко Импровизатор переходит из ничтожества во всеислие, может устрашать. Не бес ли он путешествующий, явившийся в Петербург в скромной личине поддразнить Чарского, определить судьбы Алексея

Ивановича и Вольской? Это сомнение может возникнуть в фильме, но в самой повести «Египетские ночи» сам Пушкин снимает его указанием на ту силу, которая руководит Импровизатором: «Но уже импровизатор чувствовал приближение Бога...»

Аналогия «Импровизатор - Адам Мицкевич» научно обоснована, исходя из текста самой повести и сведений о жизни Пушкина. Моя аналогия «Импровизатор - Шекспир» основывается только на том, что можно увидеть в фильме М. Швейцера «Маленькие трагедии» при воображении и знании «особого отношения» Пушкина к Шекспиру. Но эту аналогию я нахожу для себя занимательной. Она, что называется, приятно дразнит. Встреча поэтов-героев повести приобретает так дополнительное значение: Импровизатор просит Чарского ввести его в те дома, куда он сам имеет доступ - ну да, именно это сделает Пушкин для Шекспира в классической русской литературе и сознании ее читателя. Как и Чарский и Импровизатор, Пушкин и Шекспир - навеки нерасторжимое целое. (И у обоих «оружейные» фамилии, к слову говоря).



Другая ассоциация у меня возникла недавно и почти случайно. Способ, которым я до нее дошла, комичен или, по крайней мере, причудлив. Я просматривала предполагаемый список шекспировских ролей, т.е., ролей, которые якобы играл Шекспир в своих пьесах, составленный в 1990-е годы методом компьютерного анализа текстов (путем подсчета так называемых «редких слов» пытались установить, какие роли он лучше всего помнит). В «Генрихе IV» программа указала на самого короля Генриха IV (кстати, как раз его в постановке Г. Товстоногова в БДТ играл Юрский). В «Короле Лире» - на герцога Олбени (положительного мужа отрицательной и к тому же сварливой жены Гонериллы).



Этот результат меня особенно интересует по причине одной детали, к которой можно не относиться серьезно, и, тем не менее, она занимательна. В советском козинцевском фильме «Король Лир» 1970 г. роль герцога Олбени играет Донатас Банионис. А в одной интернетовской статье на астрологическую тему (ибо на такие вещи простирается моя любознательность) я вычитала, что Донатас Банионис (далее следует астрологическая идентификация, а этот зоопарк всегда немножко смешно звучит) по западному гороскопу «телец», а по восточному - «крыса». Абсолютно так же, как был Шекспир. (Там просто были выписаны несколько знаменитых «тельцов-крыс»).

Еще раз: такому совпадению можно придавать значение или не придавать никакого. Меня оно занимает, потому что я стала замечать сама по себе закономерность-не закономерность, а некоторое явление. Может быть, оно ничего и не значит, но, видимо, способно впечатлить людей с фантазией, позволяющих себе таким впечатлиться (как я, например). Состоит оно вот в чем: какой-нибудь артист играет роль, она ему хорошо удается, а потом оказывается, что она должна ему подходить, так сказать, «по дате рождения». Поясняю на примерах (И еще раз прошу прощения за астрозверинец, если вы его не переносите - но я предупредила).

Рубен Симонов, как известно, блистал в роли Сирано де Бержерака, а день рождения Рубена Симонова 1 апреля, как и у Эдмона Ростана.

Я как-то подробно распространялась насчет того, что Пушкин «сыграл в жизни» роль Меркуцио из шекспировской пьесы «Ромео и Джульетта» (остроумие, поэтический дар, обстоятельства дуэли подозрительно похожи и т.д.). Пушкин, как то известно всем, кто интересовался, по гороскопу - «близнецы», т.е. принадлежит к одному из двух знаков, которые считаются управляемыми Меркурием. Сергей Корень, исполнявший ту же роль в балете «Ромео и Джульетта» С.С. Прокофьева (см. фильм-балет 1954 года с Галиной Улановой в роли Джульетты), по западному гороскопу «дева» (а это второй управляемый Меркурием знак). Кроме того, по восточному гороскопу они с Пушкиным оба - «козы» (Не я придумала этот зверинец!)

Хитовый фильм «Покровские ворота» по пьесе Леонида Зорина, главный герой, Костик - автопортрет автора. Играет его Олег Меньшиков, и он, и Леонид Зорин - «скорпионы» и «крысы». Засим парад созвездий и «животных» я прекращаю - приведенные примеры, по моему, достаточно иллюстрируют мою мысль, а излагать ее, признаюсь, мне несколько совестно. :-) Разделить ее может лишь тот, кто желает быть убежденным (или кому нечем мозги занять).

Донатас Банионис в роли герцога Олбени, как выясняется, тоже пополняет этот перечень. Но его актерская работа, которая у меня со времени этого моего «открытия» ассоциируется с «образом-Шекспира-как-я-себе-его-представляю», как ни странно, другая: главная роль в экранизации романа Фейхтвангера «Гойя, или Тяжкий путь познания» (режиссер Конрад Вольф, 1971 г.)

Сам роман я читала довольно давно и долго не знала, что он был экранизирован. Экранизация производит на меня

впечатление краткого конспекта романа, к тому же и не до конца. Занимает же меня то, что в таком сокращенном и упрощенном виде «путь познания» Гойи оказывается очень похожим на шекспировскую биографию, как она более-менее, не без противоречий и вопросов, восстановлена. История - именно «в общих чертах» - почти та же.

Человек стоит в толпе. Вы бы сразу его не заметили, если бы камера не заставляла вас его заметить. Он - мужицкий сын, который сделал большую карьеру художника, и королева дает ему заказы (В истории Гойи есть еще и король, но он не так важен, как королева). Он занят своим мастерством, зарабатывает деньги и славу, и спасением человечества первоначально заниматься не намерен. Имеет мощный темперамент и особой нравственностью не отличается. Верная и примерная супруга сидит на детях и хозяйстве, он - новые горизонты покоряет. Потом этот человек проходит через череду тяжелых испытаний (среди которых - смерть ребенка, политические преследования друзей-знакомых - сравнить преследования друзей Гойи и гибель Эссекса, - сложные отношения с любовницей, которую он мучительно ревнует, болезнь), после чего он создает «Капричос». «Капричос» - это язык безумного, с помощью которого художник хочет сказать людям правду о них самих.

Дополнительная заманчивость этого сравнения для меня в том, что какие-то частности заменены на противоположные (другая эпоха, Англия заменена на Испанию, поэт на живописца, скрытый католицизм или симпатии к нему на симпатии к Просвещению и Французской Революции, умерший сын на дочку. В романе у Гойи умирает двое детей, в фильме - только одна дочь). Но примерный перечень событий и общий смысл остаются те же. Как будто в знак того, что сцены и декорации могут меняться, но повторяется постановка пьесы о человеке, превращающемся в зеркало своего мира. Может

вызывающе меняться то, что сами участники этой истории считали для себя важным, но существенное остается незыблемым.

И госпожа дукесита Каэтана Альба - конечно же, очень «темная дама», и соединены они с Гойей для того, чтобы родился и существовал в веках некий образ обольстительницы, которым будут заинтригованы поколения: «Да, лицо у нее не твое - и все же, это ты».

В истории Гойи нет, правда, другого важного лица из шекспировской истории - fair friend'a, участвующего в любовном треугольнике. Но есть Мануэль Годой, который отнимает у Гойи его другую любовницу, Пепу Тудо. В романе есть еще и ревность Гойи к врачу Каэтаны, Хоакину Пералю, который впоследствии станет его другом.

Если позволить себе эту игру в ассоциации, некоторые мелкие детали именно в фильме становятся вызывающе двусмысленны.

Каэтана орет: «Вы - придворный шут, сеньор Гойя!» (В романе эта фраза - как бы одна из многих в потоке, а в фильме выделена).

Друзья Гойи рассматривают его новую картину и приписывают ей каждый - свою идею. «Ах, я вижу здесь это...А я - это...Как это верно!» На их восторги Гойя отвечает неожиданно: «Я ничего такого не писал».

В одном интервью Алексея Бартошевича было похожее: «Если бы вы изложили Шекспиру соображения великих шекспироведов о «Гамлете», он скорее всего сказал бы, что не писал ничего подобного, что ему даже в голову эти высокоумные соображения не приходили. Великое произведение неизмеримо больше, чем личность его автора. Система смыслов, заложенная в произведении – далеко не всегда по осознанному решению его создателя – раскрывается с течением исторического времени.. Именно поэтому «Гамлет» одного десятилетия совершенно не похож на другого».

Великий Инквизитор допрашивает Гойю на предмет смысла «Капричос». «Я совершенно глухой, я могу лишь угадывать Ваши вопросы. Возможно, я Вас неправильно понял» - замечает Гойя, пытаясь уйти от ответов на вопросы инквизитора, и в этот момент мне вспоминается «Не могу дать Вам надлежащий ответ, сэр, у меня мозги не в порядке».



Я не знаю, может ли это рассуждение что-нибудь значить. Скорее всего, оно не значит ничего, кроме того, что «что-нибудь на что-нибудь обязательно похоже», и с помощью этих похожестей можно иногда тренировать воображение. Но мне, конечно же, хотелось бы, чтобы на второй взгляд оно было существеннее, чем на первый, и свидетельствовало о чем-нибудь серьезном. Например о том, что многие, казалось бы, случайные связи на самом деле неслучайные, и отдельные портреты довольно разных людей - великих творческих личностей - не только самодостаточны, но и могут складываться в единый образ Большого Художника.

P.S. Ну и, конечно, неожиданный дополнительный подтекст появляется тогда у знаменитой сцены в «Берегись автомобиля»: Деточкин и Пастор, которому он продал

машину. «Все люди верят: одни - что есть, другие - что нет. То и другое - недоказуемо». Деточкина-то играет Иннокентий Смоктуновский, т.е. «Гамлет», и в фильме эта ассоциация еще как обыгрывается. А Пастора играет как раз Донатас Банионис. Можно острить: «И неожиданно входит Тень Отца».



: -)

23 апреля 2013

О ПРОИЗВЕДЕНИЯХ НА ТЕМУ БИОГРАФИИ ШЕКСПИРА

Роман о Гамнете. О принце Гамнете

О романе Мэгги О'Фаррелл «Гамнет» (Maggie O'Farrell 'Hamnet'), 2020.

... Жил человек, привыкший размышлять и по натуре честный. Его отец был король, а мать - королева; они любили друг друга. Он был их единственным ребенком, по крайней мере - единственным выжившим. Когда он был уже взрослым, его отец внезапно умер при странных обстоятельствах; мать вышла замуж за дядю, младшего брата отца, и сделала это поспешно. А тому человеку явился призрак его отца и сказал, что был убит и что дядя, теперешний муж матери, - убийца ... Ну очень знаменитая история. И ее когда-то узнаешь впервые, но с тех пор, как узнаешь, напоминает она о себе очень часто.

История лишь чуть менее знаменитая. Жил мальчик в английском Уорикшире, в конце XVI века. Его отец был актер и, по нашей терминологии, завлит лучшей театральной труппы страны. О его матери долгое время было принято отзываться без уважения; потом это изменилось: вероятно, мировому человечеству стало стыдно. Сейчас ее признают как минимум хорошей хозяйкой. У мальчика было две сестры, одна из них - его близнец. Отец работал в Лондоне, а мальчик с матерью и сестрами жил в провинции; считается, что отца семейства они видели наездами. В возрасте 11 лет этот мальчик умер... Причина неизвестна. Неизвестна, как и характер и внешность мальчика - но обычно считается, на основании косвенных свидетельств, что был он хороший и красивый.

Его родители и сестры пережили его надолго. Его отец прославился чрезвычайно, а вместе с ним, конечно, прославилась и вся семья.

Имена того человека, королевского сына, и этого мальчика, актерского сына, отличаются одной буквой и часто признаются вариантами одного имени. Сюжет о королевском сыне известен раньше, но распространено мнение, что его история в самой знаменитой ныне форме - в форме той самой трагедии - существует потому, что был актерский сын.

Имеет место и противоположное: множество авторов пытаются в книгах, в сериалах и в кино воссоздать историю жизни того мальчика. Вернее, они заставляют свою аудиторию в связи с биографией его отца еще раз и еще раз пережить смерть мальчика, как они себе ее представляют. Может быть, так они присосеживаются к славе. Может быть, разделяют горе той семьи. Может быть, нечаянно еще раз делают ей больно, а может быть, - напоминают всем остальным, что слава дана ей дорогой ценой. И показывают интересных им людей, как они их представляют, в этих обстоятельствах.

Одно из новых и успешных произведений на этот сюжет - роман известной писательницы Мэгги О'Фаррелл «Гамнет». О мальчике, его семье, отношениях его родителей.

Кому это рекомендуется читать: лицам, которых интересуют художественные произведения на тему шекспировской биографии ортодоксального толка (повторяю: ортодоксального толка). В особенности - заочным друзьям-поклонникам шекспировской жены, категорически не согласным с мнениями, что она была сварливая, развратная или хотя бы скучная. Лицам, которых интересует и вдохновляет тема «любовь продолжается в браке, подвергается серьезному испытанию и побеждает». Кому это чтение не рекомендуется: например, лицам,

считающим, что сюжет шекспировских сонетов автобиографичен (то есть, сторонникам того мнения, что «великий Бард нашел свою настоящую любовь (любви) на стороне, даже если потом раскаялся»). В этом роман старается разубедить. (Получается у него это с относительным успехом, но читательские возражения не принимаются).

Роман, наверное, не рекомендуется тем читателям, кто не любит трагедий в литературе, - вообще, остерегается книг, могущих причинить страдание. Именно потому, что роман хорошо написан, читать его иногда мучительно. Нужно выдержать долгое описание болезни и умирания ребенка. Что даже тяжелее: нужно выдержать описание горя матери, которая изо всех сил старалась его спасти и не смогла. Шекспировское семейство в книге - не какие-то абстрактные «знаменитые люди», о которых читателю рассказывают для его развлечения и поучения, не такие персонажи «в исторических костюмах», о которых всегда помнишь или легко вспоминаешь, что это актеры. К ним приближаешься почти вплотную, и следить за их переживаниями - значит, почувствовать их печаль. Хотя роман - о счастливой любви, печали в нем больше. Лишь в самом конце сквозь нее прорывается (должно, по мысли автора, прорываться) мощное ощущение радости из-за того, что любовь главных героев удалось сохранить. Можно читать этот роман, если читатель согласен терпеть вместе с героями их несчастье ради счастливого конца - или, вернее сказать, такого, который должен признаваться счастливым.

В самом общем смысле тема романа: жизненная трагедия испытывает на прочность трагедию литературную. Автор предлагает читателю представить ситуацию: на премьеру спектакля «Гамлет» в театре «Глобус» попала жена Шекспира, мать их сына Гамнета. Что бы она чувствовала? - после всего, что произошло до этой премьеры.

Невеста-птица и молодой, да ранний

Мальчик Гамнет в романе, конечно, - вполне запоминающийся персонаж: он добрый, умный, немного и совсем беззлобно проказливый, верный друг своей сестры-близняшки Джудит. Он очень любит родителей, скучает по долго отсутствующему отцу, а Джудит любит настолько, что готов пожертвовать жизнью за нее. Характеры его сестер в романе контрастные - наверное, потому, что был нужен контраст. Джудит и по характеру похожа на брата: также любит его, как он ее, добрая, милая, неспособная ни на что дурное. Писать она не научилась потому, что левша, а пускать в дело требовали правую руку. Совсем почти без симпатии изображена старшая сестра Сусанна. Пока маленькая, она забавная: играет и фантазирует. Но, когда она подрастает, становится практичной и несколько ожесточается. Можно догадаться, почему: в детстве она привыкла противопоставлять себя близнецам и, наверное, чувствовать свое одиночество, а они всегда были вдвоем. (Почему-то мало кто из биографов любит Сусанну - может быть, потому, что она - главная отцовская наследница по завещанию).

Но самый главный, центральный персонаж романа - их мама, жена Шекспира. Хотя рассказ ведется не от ее лица, все почти события показаны через ее восприятие.

Образ Анны...простите, в этом романе ее зовут Агнес. Почему так? Согласно документу: Агнес ее зовут в завещании ее отца. Почему же она вошла в историю как Анна? - предлагаются разные объяснения. В этом романе так произошло «вследствие фонетических изменений», а еще потому, что к ней незаметно перешло имя одной из младших сестер ее мужа, которая умерла девочкой и которую, действительно, звали Анна. Так вот, образ Агнес в

этом романе очень оригинален. Можно заметить, что он полемичен по отношению к двум другим известным книжным изображениям госпожи Шекспир. По крайней мере к двум. Одно из них - в романе знаменитого Энтони Берджеса (которого «Заводной апельсин») - «Nothing like the Sun» («Вовсе не как солнце»), о личной жизни ее мужа (по названию, цитате из сонета, можно догадаться, что не очень радостной). Другой - в научно-популярной книге Жермены Грир «Жена Шекспира» (хотя автор романа использовала эту книгу и в послесловии называет ее бесценной).

У Берджеса Анна - злая развратница, которая, будучи доступна, соблазняет юношу Шекспира, отбивает его у другой, насильно женит на себе, так сказать, сексуально эксплуатирует, а потом еще и изменяет с его родным братом (ну, полный букет достоинств). В этом романе «Гамнет» Агнес - прекрасная мать, добрая и верная жена, преданная интересам мужа даже себе в ущерб. Она поразительная женщина, хотя красота ее производит впечатление странной. У нее черные волосы, золотисто-зеленые глаза и кожа белее молока. При первой встрече будущий муж (по нашим представлениям - еще недавно мальчик-подросток) отмечает, что ее возраст трудно определить и что она кажется немного старше его. (Как мы помним, считается, что он был на восемь лет моложе). Но для нее он - не забавный мальчик, тронутый на театре, а мужчина, с самого начала их отношений. Изменить ему она бы никогда не могла. Это она, хотя знает, что не сможет не тосковать, подстраивает, чтобы он отправился в Лондон в поисках новой жизни, когда он признается ей, что в родном городе и на должности учителя латыни потерял себя.

У Жермены Грир Анна - сильная женщина, поддерживающая семейство в отсутствии мужа и руководящая семейным бизнесом, нравственная, благородная, верующая, но скорее прозаичная.

Прозаичность ей едва ли не вменяется в заслугу, что в этом исследовании несколько унижает ее мужа, нашедшего себя в мире искусства. В романе «Гамнет» дело другое. Агнес - по нашим понятиям, экстрасенс. Она может узнать все о человеке, нажав ему между большим и указательным пальцами руки, и таким образом она узнала, оказывается, что у считающегося непутевым молоденького учителя латыни в голове большой клад, чем у всех соседей и выгодных женихов вместе взятых. Она умеет, кроме того, провидеть будущее и очень точно - но, к несчастью, лишь отрывочно. Ей было видение, что у нее будет двое детей, которые проживут долгие жизни, а она родила троих. Из близнецов более слабой родилась девочка, и мать беспокоится за нее, а не за более крепкого мальчика. Из-за опасений за здоровье Джудит семья не переезжает в Лондон, к отцу и мужу, который всей душой хотел бы жить там вместе с ними.

Была ли грамотна госпожа Шекспир и насколько дружна с литературой - большой вопрос шекспиrowедения. В этом романе Агнес лишь немного читает и немного пишет (но муж читает ей вслух), что такое театр и какова жизнь в Лондоне она плохо себе представляет, но у нее другие знания, и немалые. Она знает все о целебных растениях, держит пасеку, умеет выхаживать и приручать диких животных. Дворянский герб, полученный Шекспиром, включает изображение птички, сокола. В этом романе сокол - дань уважения Агнес: это она в молодости держала сокола, точнее, пустельгу. Эта птица - ее символ в романе: Агнес - такая же сильная личность, принимающая людей, как они есть. Агнес - умелый и опытный врач, к ней собираются пациенты со всей округи. В Стратфорде она важна как врач не меньше, чем муж в Лондоне важен как драматург. Но тем более ужасно, и для нее самой - больше всех, что перед горем, настигшим ее семью, она оказалась бессильна.

Любовь как побег

Любовь Агнес и юноши Шекспира в романе начинается как «двойной побег» из семьи. Молодые люди похожи тем, что у себя в семье каждый из них недополучает любви и понимания, имеет репутацию странного. К тому же, они оба испытывают отвращение к неправде. Любовь и понимание они находят, встретившись. Муж-молодожен заявляет Агнес: «Я люблю тебя именно за то, что ты видишь мир не так, как все». Так как Анна-Агнес биографической злодейкой больше быть не может, а требуется какая-то злая сила, с которой молодой Шекспир не смог бы жить, от которой бы подался искать счастья, в романе эта роль достается его отцу. Джон Шекспир изображен грубым и жестоким, к тому же, он косвенно виновен в смерти внука. Старшего сына, к перчаточному бизнесу непригодного, он считает дураком и колотит. (Гудбай, веселый Джон Шейкспир из романа Роберта Ная «Покойный мастер Шекспир», предположительно повлиявший на образ сэра Джона Фальстафа и приобщивший старшего сына к театральному искусству, приглашая в их город актеров). Агнес полагает, что профессия перчаточника портит человека: она приучает сохранять лишь поверхность, отбрасывая все, более важное. Мать главного героя, госпожа Мэри, урожденная Арден, также изображена в романе как личность скорее отталкивающая: властная, привыкшая к обыденной жестокости жизни, ожидаемо ревнующая старшего сына к его непонятной жене. (Гудбай, прототип любимой матери Волуннии из «Кориолана»).

У Агнес свой внутренний враг - ее мачеха Джоан, намного пережившая ее отца, многодетная мать и классическая невыносимая мачеха. Агнес замечает, что

Джоан никогда не бывает довольна, а потому любит, когда и другие вокруг нее несчастливы. Влюбленные Агнес и Шекспир вступают в связь невенчанными не потому, что они такие любопытные или не могут воздержаться, а потому, что Джоан не согласна на их брак и им нужно ее заставить.

Но у каждого из молодых людей в их семьях есть друг. У Агнес это ее родной брат Бартоломью, большой и добрый. У Шекспира это - его единственная выжившая сестра. Исторически ее звали Джоан, но автор романа решила избежать путаницы в именах и назвала ее Элиза. Такое изменение имен исторических персонажей, помимо прочего, достигает того эффекта, что повествование в романе отдалается и от известной истории, и от самых распространенных о ней мнений. Читателю расскажут не совсем то, к чему он ранее привык в других книгах о тех же героях.

Муж и отец - подолгу в Лондоне, жена и дети - в Стратфорде, но они любят друг друга. Муж и жена, такие разные по образованию и сферам деятельности, отлично друг друга чувствуют. Он - верный муж (сюрприз! сюрприз!) Он работает для того, чтобы содержать их, и ради них добился большого театрального успеха. Они всегда ждут его; когда он приезжает к ним, это общее счастье. Они хотели бы всегда быть вместе. Им почти удалось создать свой новый, счастливый дом ... но внезапно самая страшная болезнь эпохи приходит к ним.

Семейная трагедия. Разлука и примирение

Далее нужно переходить к печальному. В недавно вышедшем фильме на тему шекспировской биографии «All is true»/ «Чистая правда» проводится та мысль, что Гамнет не мог умереть от чумы, так как от нее всегда умирало сразу много людей, а так не было в Стратфорде-на-Эйвоне в

месяц его смерти. В этом романе автор изобретает сложную схему: как могло случиться, что в Стратфорд пришла чума, так, чтобы от нее умер всего один человек. Пришла с венецианским бисером. Вначале заразилась распаковывавшая бисер для его хозяйки маленькая Джудит. Гамнет бросается искать кого-то, кто бы помог заболевшей сестре, - но никого из тех, кто мог бы помочь, нет дома. Когда же наконец-то со своей пасеки возвращается Агнес, она принимается лечить дочку, за которую всегда боялась, и спасает ее, но слишком поздно замечает, что нездоров также сын. В отсутствии других старших пьяный дед разбил мальчику лоб - и это тоже замечают слишком поздно ...

Уход Гамнета в этом романе - благороднейшее самопожертвование. Не в силах жить без любимой сестрички, он хочет, чтобы смерть перепутала их, как путают близнецов, и взяла его вместо Джудит ... Девочка спасена, но ей же достается и вечная тоска.

(Необходимая пауза).

Потеряв сына, супруги Шекспиры сталкиваются с первой настоящей угрозой их браку. Возвращается тема побега. У мужа есть, куда бежать, где пережить свое горе с видимостью забвения - в Лондоне, за письменным столом. Он может погрузиться в сочинение пьес - исторических хроник и даже комедий. Забвение сомнительно, но он берет от этого средства то, что оно дает: отказ от своей личности. У жены такой возможности нет. Она остается в Стратфорде, у могилы сына и не хочет, чтобы муж уезжал. Она впервые чувствует, что у них не одна жизнь. Того, что есть у него, она не понимает и не хочет понимать. В Лондоне Шекспир, также в поисках забвения, впервые за все время их брака и раздельного проживания идет налево - только для того, чтобы почувствовать раскаяние перед женой. (Тем более, что жена-экстрасенс сразу все знает). У него не какая-

нибудь интересная любовь: автор не сообщает подробностей; Агнес чувствует, что у мужа было много случайных связей.

Супруги мирятся, но окончательно - лишь тогда, когда Агнес впервые попадает в театр и на премьеру «Гамлета». Сперва она в ярости: как мог ее беспутный муж в его глупой жестокости позволить какому-то выдуманному призраку трепать имя ее дорогого сына, любимое имя... Это тот момент, когда встречаются трагедия в жизни и театральная трагедия. И сперва театральная трагедия, которую назовут великой, проигрывает жизни. Спектакль кажется Агнес страшным надругательством. Но это предфинал романа; так закончиться не может. Увидев на сцене юношу-актера, удивительно похожего на сына (это не Ричард Бербедж, тот был старше), Агнес понимает: муж не издевается над их горем. Он предпочел поменяться с сыном местами: самому стать призраком, то есть мертвецом, чтобы дать сыну новую жизнь. Еще не угасшей любви она позволяет убедить себя. Супруги встретились снова.

«Счастливым» такой конец, пожалуй, не назовешь. Светлым - да.

Главный литературный прием

В оправданно амбициозном романе несколько заметных литературных приемов. Его построение: главы о прошлом, приводящем к счастью, чередуются с главами о настоящем, приводящем к горю. Рассказ о смерти Гамнета следует сразу за рассказом об их с Джудит рождении. После этого повествование движется обычно - по прямой к финалу. Шекспировские цитаты - без них не хватало бы чего-то, здесь ожидаемого. Цитаты не только как фразы, но и как сцены. Любопытный Гамнет в поисках помощи для сестры немного отвлекается, как его тезка отвлекается от

осуществления мести. Но самый интересный литературный прием - другой.

У Шекспира в этом романе нет имени. То есть, его ни разу не называют по имени так, чтоб читатель это слышал. А что, уже по заглавию не понятно, о чьей семье будет речь? Шекспира называют по его роли в данный момент сюжета: он - «учитель латыни», «сын», «брат», «муж», «отец», «актер». (Может быть, объясняется прием той практической причиной, что автор посвятила роман своему мужу, а его тоже зовут Уилл).

Две мои придирки напоследок

Роман тяжелый и сильный. Анна-Агнес в нем не то, что «хороша» - она величественна, и все ее недоброжелатели должны ей поклониться. Главное не то, что ее изображают по-новому, - главное, что читателя побуждают пережить то, что пережила она, а после этого уже не поворчишь в ее адрес. Мне, однако, стало жаль еще и версии о любви ее мужа к загадочной роковой женщине ... я просто к ней привыкла. Когда я пыталась что-то придумывать на тот же сюжет (по мере осведомленности и возможностей фантазии), у меня выходило строго наоборот: после смерти сына Шекспир и жена должны были не отвернуться друг от друга, а помириться. Хотя бы временно. И отмечает это, по моему мнению, комедия «Виндзорские насмешницы». Просто так, что ли, там Форд у жены прощения просит?..

Если хотеть придираться к этому роману, я могу придумать две придирки.

Первая. Если жена смотрела «Гамлета» так, как здесь изображено, без предуведомления и досмотрела до конца, она могла задать мужу ряд очень неудобных вопросов. Зачем наш сын убивает? Почему ты сделал так, что он притворяется сумасшедшим? На что намекает образ этой

королевы, Гертруды - ты что, меня представляешь такой? Неужели ты хотел бы такой страшной жизни для нашего сына? И не то, чтобы муж на эти вопросы не мог ответить, - просто ему было бы больно отвечать, так же, как и жене спрашивать.

Вторая. Шекспир в этом романе - очень хороший мужчина, который любит свою семью. Проблема авторства здесь также не возникает. Но вряд ли этот Шекспир - такой, каким он здесь изображен - писал поэмы с посвящением графу Саутгемптону. Как вряд ли он писал и эти сонеты, кроме одного юношеского, жене посвященного. Разве что он писал это всецело на заказ, во что одни исследователи верят, но другие сопротивляются. У него в биографии не могло быть никаких Саутгемптонов и никаких «смуглых леди», Эмилий или других. Маловероятно, чтобы он также написал «Укрощение строптивой», те места в «Комедии ошибок», где упрекают ревнивую жену, «Венецианского купца», «Отелло», «Антония и Клеопатру». А также все те фрагменты в его произведениях, из которых делают выводы о неудовлетворенности семейной жизнью: «стал я - увы! - женат» и вроде того (хотя из них совсем не следует, что жена непременно того заслуживала).

В общем, Шекспир и его жена (или Агнес и ее муж) в этом романе, наверное, все же больше такие, какими хотелось бы, чтобы они были. Но хотелось бы.

24 июня 2020

«Я тебя люблю и о тебе думаю»

О книге Ю.О. Домбровского «Смуглая леди. Три новеллы о Шекспире»

До сих пор я читала только художественные произведения о Шекспире, принадлежащие к литературам англоязычных стран. О том, что есть книга отечественного автора, еще и известного (но на тот момент - не мне), узнала недавно и случайно. Просматривая список публикаций А. Аникста, увидела, что его рецензия на эту книгу была опубликована в «Новом мире». Конечно, книгу надо было прочесть, и она мне сильно понравилась. Потом я узнала, что у автора - трагическая судьба (многократные аресты, заключение, умер после того, как избили - об этом можно читать отдельно), и поэтому у заинтересовавшей меня книги - тоже судьба непростая (написана в 1946 г., впервые опубликована в 1969 г.)

«Новеллы о Шекспире» мне нравятся, но одна из причин, почему они мне интересны - в том, чем эта книга отличается от научно-популярных работ британских и американских шекспироведов начала XXI века, которые я читала. Взгляд на главного героя (несомненно, уважаемого и любимого автором) в ней - другой.

На первый взгляд здесь удивляться нечему. На второй - причина для удивления есть: ведь пьесы, поэмы, сонеты и (в основном) документы прочитаны - те же самые. Стало быть, в очередной раз дело в том, кто и как их читает, что признает в них главным.

Тема одиночества

Хотя жанр книги определяется как цикл новелл, наверное, можно сказать, что на самом деле это - роман. Состоящий из трех частей, объединенных фигурами и

главного героя, и некоторых второстепенных («сейчас - исчез, потом - опять появится»), но с пропусками во времени действия: события не изображены как последовательно развивающиеся, и у каждой части - свой сюжет. Общий сюжет - жизнь главного героя. Форма такая удобна в том числе потому, что позволяет говорить о том времени в жизни Шекспира, о котором есть сведения, и пропускать то, о котором точных сведений нет или мало.

В первой новелле - «Смуглая леди» - действие происходит в феврале 1601 года, во время знаменитого неудачного мятежа Эссекса. Эта новелла - о треугольнике в сонетах «Шекспир-друг-леди», но также в конечном итоге о том, как был создан «Гамлет»: мятеж послужил вдохновению Шекспира. Время действия второй новеллы - 1613 год. Называется эта новелла «Вторая по качеству кровать», и в ней Шекспир после долгой жизни и работы в Лондоне возвращается в семью (с необходимостью, но без особого удовольствия). Действие третьей новеллы «Королевский рескрипт» происходит незадолго до смерти Шекспира, и там встает вопрос об итогах его жизни и о его наследстве (а также о том, какое его наследство - настоящее).

Так в чем состоит замеченное мной отличие: известные мне англоязычные исследования создают образ Шекспира как успешного командного игрока. Работал в театре многие годы - стало быть, должен был ладить с актерами; перерабатывал уже существующие произведения, что не секрет - значит, работал на уже кем-то созданной основе; писал в соавторстве - значит, должен был и непосредственно в работе с соавторами ладить; семью должен был обеспечивать, что ему удавалось. Этот взгляд у меня не было, да и сейчас нет, желания оспаривать.

А книга Ю. Домбровского - в значительной мере об одиночестве Шекспира. Это связано еще с другой идеей: в своей статье об основных проблемах жизни Шекспира автор

пишет о важности идеи свободы в шекспировском творчестве. В «Новеллах» Шекспир «одинок и беспощаден в своей жестокой свободе»(С). В каждой из трех новелл тема одиночества героя проявляется по-разному; иногда одиночество оборачивается на пользу, иногда - причиняет боль, в конце концов - губит.

Выделю эту тему, чтобы рассказать о книге (если вы ее еще не знаете).

Три вида одиночества, соответственно трем новеллам (или трем частям романа под видом цикла новелл). Одиночество - как условие творчества (но это - одиночество после сильных впечатлений, полученных среди других людей). Одиночество в жизни, которое особенно ясно чувствуется после того, как творчество оставлено. Одиночество в семье, среди формально родных, но фактически чужих людей.

В книге из трех новелл - три героини, три женщины в жизни главного героя. Муза, последняя любовь и - как можно ожидать -законная жена. Есть еще дочери, но о них нужно сказать особо.

Мятеж и та самая Муза

В первой новелле «смуглая леди» - это фрейлина Мэри Фиттон, «прекрасный друг» соответственно - ее известный любовник Вильям Герберт, граф Пембрук. (Как, может быть, помните Пембрук сейчас еще признается кандидатурой на роль прототипа друга, а версия насчет Мэри чаще считается устаревшей, так как Мэри оказалась недостаточно темноволосой, еще и светлоглазой. Но на восприятие «Новелл» как художественного произведения это не должно влиять: версия насчет Мэри как прототипа леди была популярна). Эта новелла - самая многолюдная и с самым напряженным сюжетом, так как в ней изображены и любовное соперничество из-за Мэри, и театр «Глобус», и

восстание Эссекса. Восстание выглядит как представление в театре истории, которое Мэри - «смуглая леди» смотрит из окна, и как «историческая репетиция» будущих представлений «Гамлета».

Мэри изображена довольно подробно: ее описания даются и от имени автора, и от имени персонажей новеллы, говорящих о ней, и с использованием того, что о ней известно из истории, и с отсылками к сонетам о «смуглой леди». Образ получается составленный из исторического и литературного, запоминающийся очень легко. Молодая дама-искательница приключений; любит носить мужской костюм, подобно знаменитым шекспировским переодетым девушкам, но не умеет носить шпагу. Капризная причудница, затевающая любовные интриги едва ли не из безделья и умеющая посмеиваться над поклонниками: пять лет она не снисходила до Шекспира, хотя видела, что он по ней помирает, а сделалась любовницей Пембрука, который впоследствии, чуть не плача, рассказывает, как с ней намучился. (Она с ним, со своей стороны, видимо, намучилась не меньше). Потом она заявила Пембруку, что на самом деле любит «этого клоуна» Шекспира, параллельно приступив к обольщению Ричарда Бербеджа. Вместе с тем Мэри на самом деле - незла: «жалость-то у нее всегда была самым сильным чувством», из-за которого она могла пойти «на связь-то во всяком случае». Насмешливое отношение к Шекспиру сменяется у нее вдруг сожалением, что почему-то так и не стала его любовницей.

Неожиданный финал новеллы: они так замечательно друг друга понимают, такие прекрасные вдохновленные любовью стихи, такое сильное взаимное влечение ... И после всего этого в постели со «смуглой леди» Шекспиру хватает одного раза. «Что ему еще нужно от нее?» В любви Шекспир оказывается более жесток, чем женщина, заставившая его страдать - хотя можно и сказать, что они в расчете. Но осознание собственного одиночества (теперь

нет ни друга - Пембрука, ни покровителя - Эссекса, ни любовницы) сменяется сильным вдохновением. И Шекспир, оставив «смуглую леди» высыпаться, уходит на свою лондонскую квартиру - писать «Гамлета», который до сих пор у него не получался, а теперь получится: после неудачного мятежа Эссекса, который он наблюдал из толпы, и вызванных сегодняшней ночью переживаний.»Писать! Писать! Опять писать! Не было, кажется, у него сильнее желания в жизни».

(Надо заметить, что в этих новеллах не подчеркивается значение воспоминания об умершем сыне для создания той самой трагедии - хотя сына, когда о нем заходит речь, называют не «Гамнет», а «Гамлет»).

В финале первой новеллы одиночество, как кажется, не страшно: оно нужно, чтобы исполнять свое настоящее предназначение в жизни. Герой выйдет победителем. Положение изменится - как бы в отместку - несколько позже, когда герой оставит театр и драматургию. Теперь он сильнее, чем до сих пор, нуждается в присутствии понимающего любимого человека.

Последняя любовь и брошенная жена

Во второй новелле - имени кровати - появляется последняя любовь Шекспира, трактирщица из Оксфорда Джен Давенант. Читать «Три новеллы о Шекспире» стоит по крайней мере из-за того, какой она здесь изображена. Я раньше не думала о ней как о большой любви Шекспира, - во-первых, потому, что меня скорее интересовала «смуглая леди». (Конечно, я знала, что Джен тоже - один из предполагаемых прототипов «смуглой леди», но не самый популярный, потому что роман с ней в жизни Шекспира поздний). Во-вторых, мое отношение определяло слово «трактирщица», а за ним мерещилась та, кого невозможно было не вспомнить: мистрис Куикли. «Ну не сладкая ли

штучка моя трактирщица?» («Генрих IV», ч.1) Даже фамилия сей знакомой прославленного сэра Джона Фальстафа (впоследствии - супруги Пистоля) указывает, что с ней дело имеют, торопясь. Ну, достигли взаимопонимания, ну, родила сына, оставшегося в живых - благоприятное стечение обстоятельств. (Джен, действительно, повезло: ранее ее дети не выживали. Ее описывают как веселую женщину, но, вероятно, были те, кто помнил ее и совсем другой). Сын числился крестником Шекспира, тоже был впоследствии известным поэтом, одни ученые верят, что он - больше, чем крестник, другие - нет ... Так я до книги Ю. Домбровского думала о Джен Давенант - действительно, очень быстро.

В этой книге Джен не вызывает воспоминаний о фальстафовской компании. Она - «молодая, спокойная, красивая» женщина, которая «говорит даже по-французски»; «неторопливая, с мягким шагом, осторожными руками и округлыми, плавными движениями». Как можно было ожидать, контраст с Мэри Фиттон: не та, из-за кого страдают, а та, рядом с кем успокаиваются. Она разбирается в поэзии, и Шекспир любит ее еще и потому, что она любит его стихи, переставшие пользоваться большим успехом у публики. В их паре главная - именно Джен. Но это - счастье, от которого придется отказаться. Шекспир, к тому времени - мужчина около пятидесяти лет, думает, что после его возвращения в Стратфорд его настоящей - хотя тайной - семьей будут Джен и их сын. Но муж Джен (по совместительству - старый приятель Шекспира) узнает об их связи и вежливо приказывает Джен бросить любовника. Решение господина Давенанта по прозвищу Волк, как ни поверни, осуждению не подлежит. Беседовать с Шекспиром о театре - удовольствие, но не смириться же ради этого с ролью роконосца? А кроме того, сын Джен Вильям так и

будет считаться сыном ее мужа - и никакого скандала, что тоже к лучшему.

Джен ничего не остается, как сказать Шекспиру на прощанье: «Но помни - я тебя люблю и о тебе думаю». Это простое и хорошее признание в любви. Но это и признание своего бессилия: конечно, утрата любимой женщины ранит Шекспира, а он уже болен, и, когда вскоре будет умирать в Стратфорде, Джен не будет рядом с ним и ее любовь его не спасет.

Но эти слова - также знак того, что этих людей объединяет любовь, а не поспешное развлечение.

В этой же новелле впервые появляется оставленная супруга, госпожа Анна Шекспир - почему новелла и названа в честь завещанной кровати. Изображение Анны также отличается от всех, встреченных мной до сих пор в художественной литературе, потому что здесь она и не демонизирована, и не идеализирована, и даже не представлена разумно как кто-то между этими крайностями. А представлена как персонаж парадоксальный: человек с грубыми манерами и нежным сердцем. Ее не любит муж, но должен полюбить читатель. Поскольку муж перед ней с очевидностью виноват, среди всех персонажей книги Анна вызывает наибольшую жалость. Когда-то она была некрасивой невестой, которую некий юноша соблазнил ради приданого. Потом - сварливой женой (сварливой от сознания того, что ее не любят). Сейчас, в старости, она значительно присмирела и, самое главное, продолжает трогательно любить мужа и страдает от его пренебрежения. Муж, чувствуя себя одиноким, считает свой ранний брак причиной этого одиночества и к жене относится разве что снисходительно.

Третье одиночество

Третья новелла «Королевский рескрипт» - наверное, лучшая из трех, но и самая печальная, потому что в ней переданы чувства конечности жизни и одиночества в семье. Шекспир медленно умирает от бронхиальной астмы; понятно, что сознание одиночества тоже приближает его конец. Его настоящая семья - оставшиеся в Лондоне актеры, которые иногда приезжают в гости, но это - уже прошлая его жизнь. Актеры получают главное наследство Шекспира - рукописи пьес, чтобы издать их собрание. Официальная же семья - как и ожидалось, чужда своему отцу семейства по духу (за исключением разве что юного племянника, также поэта), не проявляет понимания к этой его прошлой жизни, скандалит и ожидает, как он поступит с загадочным королевским письмом, обещающим большие привилегии.

Пожалуй, единственное, что мне не нравится в этой книге так, что об этом необходимо сказать - то, как в ней изображены дочери Шекспира. Как скупые стервы, интерес которых к отцу - всецело материальный. Сам он к ним относится не лучше, считая лишь деревенскими ведьмами. Я, конечно, могу предложить убедительное для себя объяснение, почему автор поступил так. Известные обвинения Шекспира в скупости нужно перевести на кого-то из членов его семьи; сам же он здесь изображен как человек щедрый. Нужно вызвать у читателя воспоминание о «Короле Лире»: роль Корделии в этой постановке достается жене, и то по воле автора, но не героя. И в предыдущей новелле в уста Джен вложено справедливости ради объяснение нелюбви дочерей к Шекспиру, которое должно вполне устроить читателя: как же может Шекспир ожидать, чтобы дочери как-то иначе, чем есть, к нему относились, если сам не выучил их даже грамоте? Но, по моему мнению, нападать на дочерей Шекспира - примерно то же, что нападать на жену Пушкина: хочешь продемонстрировать

любовь и поэтому бьешь по «домашнему недругу» своего героя, как себе этого недруга представляешь, а попадаешь - по самому герою. Книга Ю. Домбровского оканчивается несколько измененной цитатой из источника, где говорится, что жена Шекспира просила похоронить ее вместе с ним. Эту цитату я нашла в другом месте без сокращения: согласно полному тексту, похоронить их с Шекспиром просили жена и дочки.

Как это в книге:

«Старожилы рассказывают, что Анна Шекспир настойчиво просила похоронить ее в могиле мужа». Дж. Роу, 1709.

Как это в источнике:

«Not one for feare of the curse abovesaid dare touch his grave-stone, tho his wife and daughters did earnestly desire to be layd in the same grave with him». «Не боясь вышеуказанного проклятия, запрещающего трогать его надгробие, его жена и дочери все же искренне желали, чтобы их положили в одну могилу с ним».

(Источник: Anecdotes respecting Shakespeare, from a little manuscript account of places in Warwickshire by a person named Dowdall, written in the year 1693. Я доставила себе удовольствие повредничать и проверила текст биографии Шекспира, написанной Николасом Роу и изданной в 1709 г.: сейчас сделать это легко. У Роу приводится текст надгробной надписи Шекспира, но нет упоминания о такой просьбе жены и дочек или одной жены).

В книге подчеркнуты конфликты художника с властью и церковью – что, может быть, кроме отношения Шекспира объясняется временем и местом написания этой книги. Джен знает Шекспира как «любимца двух королей и друга заговорщиков» - из чего, естественно, следует, что королям его следует опасаться. В первой новелле, о мятеже Эссекса, само собой, сказано, что герой никогда не любил королеву Елизавету. Аргументы в пользу этого мнения

известны, хотя Шекспир очень сильно раскручен в художественных произведениях и массовой культуре как «историческая пара» Елизаветы. Когда в третьей новелле появляется ненадолго маленькая внучка Шекспира, ее не называют по имени, а звали ее Елизаветой (могут быть разные причины, почему ее так звали – скорее всего, в честь крестной). В удаленных из книги, но опубликованных отдельно, главах королева изображена как отталкивающий персонаж. Новый король Иаков / Джеймс в третьей новелле предстает как воплощение глупой и надменной власти, берущейся без должных оснований поучать художника. Изображение Джеймса – что называется, очень характерный портрет носителя власти, который уверен, что искусство должно ему служить. Но хуже всего приходится преподобному Кроссу, приходскому священнику в Стратфорде-на-Эйвоне. Преподобный Кросс в этой книге не только защищает авторитет учреждения, которое представляет (чего следовало от него ожидать), но и выражает, так сказать, мещанский – самодовольный и поверхностный – взгляд на искусство вообще и Шекспира в частности. Взгляд преподобного Кросса нужен тогда, когда нужно показать, что Шекспир – грешник (это мы знали, но нас интересует, что он – кроме грешника). Взгляд на преподобного Кросса требуется, чтобы показать недостаточно компетентного судью творчества героя.

Из других персонажей книги должен быть назван Ричардж Бербедж. Он появляется в первой новелле и в третьей. В первой новелле его можно считать «комическим двойником» главного героя. На сцене Бербедж – великий трагик, а в жизни попадает в смешную – вернее, насмешливую – ситуацию из-за неудачного романа. Но тут же показано, что он – верный друг и не злопамятен. В третьей новелле он навещает Шекспира в Стратфорде и еще раз доказывает, что он – верный друг.

Главный герой

Что же до изображения самого Шекспира, то он в каждой из трех новелл – разный. Это объясняется не только тем, что время проходит, но и тем, чьи глаза на героя смотрят и рядом с кем он показан. В первой новелле, где он моложе, чем в двух последующих, вид у него самый величественный.

«Шекспир шел быстро, но не намного все-таки быстрее, чем обычно. И по привычке всех высоких прямых людей, голову держал так высоко и прямо, что со стороны казалось — он идет и пристально всматривается в даль. Но всматриваться было не во что».

«Как быстро и решительно вошел он в комнату! Какой ветер поднялся от него, когда он хлопнул дверью! Даже пламя свечи заколебалось и чуть не погасло. Как полный хозяин, как будто тысячу раз он был тут, подошел он к стулу, — раз! Сбросил плащ. Раз! Отцепил шпагу и швырнул ее на постель. Раз! Подошел, внимательно посмотрел на этот ужасный полог и рванул его так, что он затрещал и порвался, и пинком отбросил в угол».

«Как он был прям, когда смотрел на нее! Какая беспощадность, отточенность всех движений, невероятная ясность существования сквозили в каждом его жесте. Та ясность, которой так не хватало ей в ее путаной, чадной жизни.» (Это смотрит Мэри Фиттон, которая рада, что к ней на свидание неожиданно явился ранее отставленный ею Шекспир).

«Он шел по улицам Лондона, зеленый от лунного света, тяжелый, усталый, но весь полный самим собой. Он торопился скорее добраться до стола, чернил и бумаги.»

Во второй новелле, более, чем через десять лет, стареющий Шекспир делается куда более суетлив. Он уже поражен болезнью, столкнулся с изменением театральных вкусов, лишаящим его успеха, и тянется к тому счастью,

которое у него еще осталось – последней любви. Предыдущая новелла оканчивалась тем, что он уходил от любовницы – в этой он скачет сломя голову, чтобы увидеть другую любовницу, последнюю.

«В это время с последними каплями дождя и влетел в ворота трактира "Золотая корона" веселый всадник. Он был высок, плечист и осанист. На нем был зеленый дорожный плащ, сапоги с фигурными шпорами, на боку дворянская шпага. И конь и всадник сильно устали, оба были в поту и грязи, но ни тот, ни другой не вешали голову.»

Добродетельный священник Кросс в Стратфорде видит в Шекспире «молодящегося хлыща». Шекспир в этой новелле подчеркнуто много болтает, но это он пытается обмануть бдительность мужа Давенанта, да и сам отвлечься от своей боли. В этой новелле у него - приступ сознания собственной слабости, с которой он уже не может справиться.

В третьей новелле Шекспир - больной, знающий, что умирает, и думающий об уходящей жизни как о сне. Веселые попойки с приезжими друзьями сменяются у него приступами болезни, читать о которых, конечно, тяжело. Но в этой новелле появляется Шекспир, наблюдающий на прощанье природу родных мест:

«А сад возле дома ему все равно нравился, он любил зиму: ранний пушистый снег, мягкую, нежную порошу, кисти на вязах и белые колокола на елочках. Любил весну, ее грязь и ростепель, бурные ручьи. Стайки белых бабочек обсели лужу, колодец в плюще и около него желтовато-зеленые, хрупкие и липкие стебельки, — он знал: летом здесь сомкнутся ряды лилово-багровых, таинственно сизых и крапчатых, как щука, меченосцев, и они совсем скроют колодец, а когда колодец засквозит вновь, то будет уже осень, и все эти ирисы, лилии, нарциссы согнутся, пожелтеют и повянут; с деревьев посыплется листва, и весь колодец — вся черная вода его — усееется багровыми и

красными корабликами. Раньше он любил в такую пору стоять над прудом и смотреть, как их гонит ветер, но сейчас он знал —• этого уже не увидеть. Осень не для таких, как он. Но вот на эту весну и даже на лето он еще надеялся».

Если читателю понравится такое описание, он может подумать: вот ты сольешься с этим миром и, значит, не совсем умрешь. А сколько людей еще будут приходить к тебе ...

Общий вывод

Так как я привыкла все сравнивать, подумала что «Смуглая леди. Три новеллы о Шекспире» с точки зрения композиции и системы образов несколько напоминает «Каменного гостя» Пушкина. Мэри Фиттон - это здешняя Лаура: «смуглая леди» вообще довольно легко ассоциируется с пушкинской Лаурой. Граф Эссекс - вроде дона Карлоса, у трупа которого Лаура и Гуан предаются страсти (потому что в первой новелле Мэри Фиттон и Шекспир предаются страсти во время мятежа, после которого Эссекса казнят). Джен Давенант - здешняя донна Анна, а Давенант-муж выступает в роли статуи Командора. Таким образом, как и в «Каменном госте», для героя именно любовь к добродетельной возлюбленной, которая могла бы быть спасением, неожиданно оказывается последним шагом к гибели. У Анны Шекспир такая роль, какой в «Каменном госте» нет: она - и источник прежних бед героя (по его мнению), и последний заботящийся о нем с любовью человек.

В меру эрудиции я отловила в этой книге несколько художественных вольностей разной величины. Но для определения впечатления от нее они - не главное, тем более, что причины некоторых из них я, как оказалось, могу объяснить, подумав. Всем, кто интересуется главным

героем этой книги, стоит ее прочитать. Если книга и не вызовет полного восторга, то запомнится; очень может быть, что понравится.

23 апреля 2021

О двух старинных шекспировских биографиях. Анализ текста и жанровая картина

О книгах Георга Брандеса «Шекспир. Жизнь и произведения» (1895-6, рус. пер. Брандес Г. Шекспир: Жизнь и произведения. М: Алгоритм, 1997) и Михаила Михайловича Морозова «Шекспир», (1947, 2 изд., М., 1956).

Авторы этих двух книг очень знамениты, но, так как работали они уже давно, я о них, к сожалению, долго не знала. (Все-таки даже самый выдающийся литературовед, по-видимому, часто менее известен, чем те авторы художественной литературы, чья жизнь и творчество он исследует). Как я о них узнала: они процитированы в эпилоге понравившейся мне книги Ю.О. Домбровского «Смуглая леди. Три новеллы о Шекспире». Для этой художественной книги они, по всей видимости, послужили источниками данных.

Сравнение двух этих заинтересовавших меня биографических книг (которые уже давно мне надо было бы прочесть) следует ниже.

Об авторах (если это нужно)

Брандес, Георг Моррис Кохен (1842-1927) - выдающийся датский литературовед и публицист, еврей по национальности, друг Ибсена и защитник натурализма в литературе, от которого отходил в сторону признания

ценности личности, почему и написал серию биографий о великих людях. Как, вероятно, следует ожидать, личность сложная: консерваторы наступали на него как на еврея-атеиста.

Морозов, Михаил Михайлович (1897-1952) - выдающийся русский литературовед, театровед и театральный критик, переводчик. Сын богатого промышленника Михаила Абрамовича Морозова, со стороны матери - родственник мецената Саввы Ивановича Мамонтова и основателя Третьяковской галереи Павла Михайловича Третьякова. Один из основателей советского научного шекспироведения. Руководил кабинетом У. Шекспира и зарубежного театра Всероссийского театрального общества; инициировал издание неперIODических «Шекспировских сборников».

(Я обнаружила что именно М.М. Морозову принадлежит предисловие к первому в моей жизни сборнику русских переводов Шекспира. Познакомилась я с этим сборником в детстве, поэтому на предисловие должного и благодарного внимания не обратила).

О двух книгах в общем

Книга Г. Брандеса - работа внимательнейшего, глубоко эрудированного читателя, которая строится как анализ всех шекспировских произведений по очереди (кроме «Феникса и голубя»). По объему книга большая (первое издание - в трех томах), читается долго, и читать ее может быть тяжело - не из-за характера изложения, а из-за смысловой насыщенности, из-за множества отмеченных автором деталей. От своего читателя эта книга требует длительного неослабевающего внимания. Анализ в этой книге задуман как всохватывающий: тут и указания на обращение Шекспира с источниками (по мнению автора, «сила Шекспира всегда проявлялась именно в гениальном

пользовании хроникой»), и обзор исторического контекста - царствований Елизаветы и Иакова, включая рассказы о судьбах Эссекса, сэра Уолтера Роли, Арабеллы Стюарт, и обзор контекста литературного - рассказы о Марло, Бене Джонсоне, Бомонте и Флетчере, и сравнение Шекспира с писателями других стран и эпох, включая, например, Мольера, Корнеля, Кальдерона и Достоевского, и отзывы о критике шекспировских произведений. Когда речь идет о самих произведениях, анализируются и их отличие от источников, и причины такого отличия, и образы, и поэтика. Внимание автора, ожидаемо, распределяется неравномерно: восемь глав - о «Гамлете» (что очень понятно, в особенности, если вспомним, что автор - из Дании), две главы, одна из которых посвящена источникам, - о «Лире». Но в целом книга свидетельствует об огромной внимательности автора и его желании поделиться своими размышлениями о шекспировских произведениях - и более, и менее любимых публикой.

Иногда в потоке литературно-критических размышлений возникает яркая пауза - жанровая картинка. Шекспировский театр и его публика; день молодых аристократов в Лондоне - перед обращением автора книги к принцу Халу, принцу Гарри, будущему Генриху V; ближе к концу - Шекспир, после длительного отсутствия вернувшийся в родные места и вспоминающий о прежней в них жизни. Эти паузы в книге позволяют читателю несколько отдохнуть от наблюдения потока авторской мысли, анализирующей шекспировские произведения. Для читателя эти паузы могут быть неожиданны, и встреча с ними может быть приятна.

Хотя и старинная, книга Г. Брандеса, наверное, до сих пор подходит для самого первого знакомства с шекспировскими биографией и эпохой. Но интересно, что эта книга подтверждает: даже высочайшего уровня профессиональный анализ произведений художественной

литературы не свободен от заметного субъективизма. Проще говоря, у другого читателя может быть свое мнение.

Например. Исходное замечание Г. Брандеса: «Шекспир сравнялся в пафосе с Микеланджело, а в юморе с Сервантесом. Уже одно это дает некоторое мерило для высоты и объема его гения».

Читаю и думаю: разве дон Мигель такой уж комик, разве мастер Микеланджело проявляет только пафос? Дон Кихот, как известно, - Рыцарь Печального Образа и оправдывает свое прозвище: он несколько раз подвергается жестоким насмешкам и пыткам. И шутки Микеланджело известны: его «Вакх», который живет во флорентийском Барджелло, - явно нетрезв. И, наверное, самая знаменитая шутка Микеланджело, о которой рассказывают посетителям Сикстинской капеллы и показывают ее: ватиканский церемонимейстер в виде Мидаса с ослиными ушами, изображенный так за то, что он посетовал, что в сцене Страшного суда слишком много голых фигур. Не самые смешные шутки, но об остроумии Микеланджело свидетельствуют. Несколько ниже, когда заходит речь о пожеланиях Гамлета актерам и его просьбе соблюдать меру, автор вспоминает уже Рафаэля. С учетом известнейшей версии о неприязни двух великих мастеров, Микеланджело был бы недоволен, что Рафаэля здесь ему противопоставляют. «Мадонна у лестницы» во Флоренции, в «Доме Буонарроти» и «Ватиканская Пьета» вполне показывают, что Микеланджело, когда ему было нужно, умел в своем творчестве выразить нежность.

И так часто при чтении этой книги: из-за первой посылки о Микеланджело и Сервантесе, с которой не согласна, отмечаешь и дальше те места, с которыми, как считаешь, можно спорить. Но этого, наверное, следовало ожидать: что книга побуждает думать - ее достоинство.

Книга М.М. Морозова после книги Г. Брандеса читается быстрее и легче. Она меньше по объему, и анализ

шекспировских произведений в ней не такой подробный. (На Брандеса у меня ушло около месяца, на Морозова - два вечера, все это - при занятости). Если Брандес уделяет внимание каждому произведению, то Морозов сосредотачивается на периодах творчества - оптимистическом (1590–1601), трагическом (1601-1608) и романтическом (1608–1612). При этом все равно отдельные главы в его книге посвящены «Укрощению строптивой», «Ромео и Джульетте», «Венецианскому купцу», «Юлию Цезарю», «Гамлету», «Отелло» (как отмечает автор, на момент его работы над книгой, «Отелло» - самая популярная в СССР шекспировская пьеса), «Королю Лиру». В названиях глав, где речь идет о нескольких пьесах одного периода, выделены «Два веронца» и «Макбет».

Наиболее заметная, вероятно, черта книги М.М. Морозова - в ней занимают довольно большое место фрагменты, которые можно назвать жанровыми картинами. Они должны хорошо запомниться читателю. Например, есть большая глава «Дорога из Стрэтфорда в Лондон» - тут не только самого героя книги читателю показывают, со стороны, но вблизи. Тут показывают его мир, дорогу и тех людей, которые могли быть его товарищами в пути или встретиться ему (встретился, кстати, и отряд разбойников - хорошо, что к нападению в тот момент не расположенных); тут показывают и Лондон, в который он въезжает. Когда речь об аристократических знакомствах молодого Шекспира - показывают, в какой роскоши живут молодые аристократы, рассказывают, какими произведениями искусства они себя окружают, о чем беседуют. Когда речь идет о его театре - показывают самых разных зрителей. Можно догадаться, что цель этих картин - погрузить читателя в атмосферу времени. В данном случае литературные жанровые картины - не перерыв в анализе произведений, а подготовка читателя к нему.

Другая важная и ожидаемая черта этой книги - присутствие в ней русского и советского театра. Вот как Шекспир живет в нем; вот, что этот театр делает для Шекспира. Например, русские актеры Г.Н. Федотова (1846–1925) и А.П. Ленский (1847–1908) предложили такую трактовку «Укрощения строптивой», когда герои любят друг друга - при этом актеры не спорили с пьесой, а открыли ее потенциал. В главе о «Лире», конечно, с глубоким уважением упоминается Соломон Михоэлс - актер-философ.

Характеристика произведений в этой книге дается скорее в общих чертах: выделено то, что автор приглашает читателя считать самым главным.

Отличия в концепциях

Главных отличий между двумя книгами в их концепциях проще всего заметить два. Первое: Брандес пишет для того, чтобы не только увидеть, но показать читателю Шекспира как личность за его произведениями. (Шекспир имеется в виду именно стратфордский, не кто-нибудь другой). Метод Брандеса при этом таков: он честно признает, что многих событий жизни Шекспира мы с точностью не знаем или вообще не знаем, но отслеживает повторяющиеся мотивы и образы в произведениях - что должно сделать его предположения убедительными, при том, что, как сказано выше, источники пьес Г. Брандесу хорошо известны. Здесь могут порадоваться читательницы, потому что автор проявляет внимание к женским персонажам шекспировских пьес. Он предполагает, что у Беатриче, Порции из «Венецианского купца», Розалинды - один прототип (при этом уделяя должное внимание тому, чем эти девушки между собой отличаются, но считая, что их общий прототип - тогдашняя возлюбленная Шекспира). У Офелии, Дездемоны, Корделии - тоже, по мнению

Брандеса - один прототип, но другой. У Марины из «Перикла», Имоджены (ей Брандес особенно восхищается), Пердиты/ Утраты из «Зимней сказки», Миранды - один прототип, но третий (может быть, новая возлюбленная, а может быть, и нет). Доверяет Брандес и преданию, но не безоговорочно - когда находит достаточное, по его мнению, подтверждение.

Вначале по шекспировским пьесам видно автора, который страдает от унижений, связанных с актерской профессией, настойчиво ищет успеха и достигает его; этого автора Г. Брандес видит за фигурами Ричарда III и принца Хала, впоследствии - Генриха V, который и из зла надеется извлекать частицы добра. Когда автор достиг успеха, он задумывается о таком герое, перед кем стоит цель за пределами его возможностей, и так приходит к Гамлету. Затем наступает глубокое разочарование в людях, во всем человечестве - может быть, под влиянием наблюдений над двором и царствованием Иакова I. Но после глубочайшей точки разочарования, выраженной в «Тимоне Афинском», наступает воскрешение, выраженное в романтических драмах. «Грезы души, по которой прошел бич жизни, - вот что предлагает он нам под конец; богатую, но непродолжительную фантазмагорию, занимающую всего-навсего каких-нибудь три-четыре года»(С).

М.М. Морозов, напротив, сторонник того мнения, что Шекспир в своих произведениях не на первом плане, его как личность по ним услышать сложно. «В своих пьесах он молчит о самом себе. Созданные им сценические образы настолько объективны, что сами по себе они не могут служить материалом для его биографии» (С). При этом в тех главах или фрагментах глав, которые можно назвать жанровыми картинками, автор показывает читателю своего героя - высокого человека с большим лбом (Морозов считает, что исполнитель роли тени отца Гамлета должен был быть высоким), иногда - в дороге, хотя он задержался

бы с семьей подольше, иногда - за работой, иногда - с лукавой улыбкой слушающим чужую беседу. Но при этом искать личного начала в шекспировских пьесах М.М. Морозов не пытается - скорее ищет в них наблюдений над жизнью общества.

(Вредный читатель может, наверное, попытаться возразить обоим авторам. Вряд ли зритель желает слышать в пьесе исповедь драматурга - да еще и пьеса написана на сюжет, взятый из источника, и несомненно, что театру нужны сборы. Мне вспоминается Импровизатор из фильма М.А. Швейцера по Пушкину «Маленькие трагедии», сочиняющий на заданные темы. Анна Андреевна установила, что прототипом Импровизатора должен считаться Адам Мицкевич, но в этом фильме Юрский-Импровизатор подозрительно похож на «чандосский портрет». И так же можно утверждать, что вряд ли в художественных произведениях, даже написанных на заказ, совсем не выражается личность автора - наверное, когда она в них выражается, это происходит нечаянно. В данном случае возразить обоим биографам значит - объединить их противоречащие одно другому мнения).

Другое отличие между концепциями двух книг даже важнее. У Брандеса Шекспир не любит простонародного зрителя. Ведь он предпочитает писать о королях и знати, не о мещанах (исключение - «Виндзорские насмешницы»). Несколько сопоставленных цитат из пьес показывают, что их автор не выносит дурного запаха, а у простонародного зрителя того времени этот недостаток, к большому сожалению, замечен (Еще и в Лондоне). Затем, простонародный зритель, вообще - большинство, пьесы понимает хуже. (Что один из фрагментов беседы Гамлета с актерами подтверждает). Иное дело - у Морозова: он с начала и до конца своей книги подчеркивает народный характер драматургии Шекспира. Начинает с упоминаний в пьесах Робин Гуда, продолжает - влиянием на них

народных баллад и умением короля Генриха V говорить с народом, оканчивает знаменитой цитатой Пушкина о «народных законах драмы шекспировской». За этой настойчивостью на народности следует, по-видимому, читать утверждение: это - наш, это - не чужой, не будем изгонять его. Конечно, оба автора по-разному читают шекспировскую трагедию «Кориолан», герой которой, как известно, повинен в презрении к массам: Брандес видит в ней выражение аристократического мировоззрения, сложившегося в стране, и одобрение общественного неравенства как основы порядка, но по мнению Морозова «именно потому, что Кориолан противопоставил себя народу, он оказывается пустоцветом». Также эта разница в истолковании пьес приводит к тому, что авторы расходятся в объяснении причины, почему Шекспир ушел из театра. Оба согласны, что ушел, потому что потерял своего зрителя, но они не согласны в том, какой именно был этот зритель - немногие просвещенные или же народ, потерянный с победой «закрытых» театров.

Отличие в образах эпохи

Оба автора, и Г. Брандес, и М.М. Морозов, согласны, что герой их книг - дитя эпохи Возрождения и один из ее создателей. Но об этой эпохе они - что для читателя не неожиданность - также отзываются по-разному. Точнее, общую характеристику они дают одну, но делают разные акценты.

Г. Брандес смотрит на Возрождение, так сказать, с расстояния, пройденного с тех пор народами, считающими себя цивилизованными. Когда он восхищается, когда - бранит, когда - уличает других критиков в недостаточном понимании этой эпохи, которая, следовательно, уже достаточно отделилась, чтоб ее можно было не понимать.

Гамлет - «детище не гуманитарного периода с его чистотой и моралью, а сын эпохи Возрождения с его льющимися через край силами, кипучей полнотой жизни и умением бесстрашно смотреть в глаза смерти».

Из комментария к «Ромео и Джульетте»: «Увы! Добродетельные философы и степенные профессора не в состоянии оценить по достоинству эпоху Возрождения: она слишком далека от их образа мыслей и слишком непохожа на их способ чувствовать. А ведь слово «возрождение» говорит, между прочим, о возрождении горячей любви к жизни и языческой наивности воображения».

Из комментария к «Троилу и Крессиде»: «И когда видишь, как величайший поэт эпохи Возрождения, величайший поэт северных народов искажает поэзию античного мира, чувствуешь, насколько современное человечество огрубело и очерствело в сравнении с древними эллинами».

Искренне восхищаясь Шекспиром, Брандес, тем не менее, остается внимательным профессионалом и часто обличает своего героя в погрешностях против вкуса, которые заметны с высоты времени написания книги Брандеса, но прощались в эпоху написания шекспировских пьес.

М.М. Морозов видит в Возрождении историческую революцию, порвавшую с привычными для Средневековья формами, открывшую наслаждение многим в жизни, но и столкнувшуюся с проблемами капитализма. Раз великие мастера Возрождения до сих пор любимы, оно ушло не так далеко. Его хочется вновь переживать, благодаря его наследию. Возрождение - «яркое солнце». Шекспир «вступил на свой творческий путь под ярким солнцем Ренессанса».

Из комментария к «Венере и Адонису»: «Упоенный искусством Ренессанса, проникнутого любовью к жизни, к ее приумножению, Шекспир уже в этой ранней своей поэме

разоблачает средневековый аскетический идеал — «нелюбящих весталок и себялюбивых монахинь»».

Финал главы об эпохе: «Силой мысли, страстностью чувства и многосторонностью, даром широкого охвата в своем творчестве разнообразных явлений живой действительности обладал Шекспир — титан, рожденный эпохой Ренессанса».

Но в Возрождение осознана власть денег, и это ведет к гамлетовскому разочарованию. Объяснение проблем в великих пьесах с помощью изменений в жизни общества выглядит убедительным, но в тоже время и слишком простым. Как будто уже все понятно в этих пьесах - так почему же в них пытаются открывать что-то новое?

Согласие между авторами

Между книгами Г. Брандеса и М.М. Морозова можно найти и более мелкие отличия - например, Морозов согласен праздновать день рождения Шекспира 23 апреля, а Брандес полагает, что лучше бы это делать 22-го. Брандес думает, что Шекспир обычно работал по утрам, Морозов - что вечером и ночью. Но при этом авторы иногда приходят к согласию.

Оба они замечают, что их герой много пишет о контрасте внешнего и внутреннего.

Брандес: «Шекспир чувствовал к главному герою, к молодому принцу, глубокую, как бы органическую симпатию. Мы уже видели, как долго и живо его интересовал контраст между показной внешностью и истинной сущностью человека».

Морозов: «Одним словом, используя типичную для Шекспира терминологию, «одежда» не соответствует «природе». Эта тема в будущем нашла у Шекспира свое углубление и развитие. Шекспир, срывая внешние покровы,

показывает нам подлинную сущность человека. Он действительно великий разоблачитель».

И оба они отмечают одно выражение жалости к неимущим, звучащее в «Короле Лире». Наконец, оба автора - «стратфордianцы»: каждый из них рассматривает проблему авторства, чтоб защитить традиционную биографическую концепцию. При столь очевидном расхождении между двумя авторами в принципиальных вопросах при интерпретации одних и тех же произведений согласие между ними даже удивляет.

Влияние, которое меня заинтересовало

Возвращаюсь к началу: к этим двум книгам как к источникам художественной книги «Смуглая леди. Три новеллы о Шекспире» Ю. О. Домбровского.

Влияние книги Брандеса на эти новеллы, на мой взгляд, очень заметно. В новеллах, как и в книге Брандеса, «прекрасный друг» из сонетов - это Вильям Герберт, граф Пембрук, а «смуглая леди» - фрейлина Мэри Фиттон, которую также и Брандес, и Домбровский узнают в шекспировской Клеопатре. (Морозов отказывает шекспировским сонетам в наличии только одного друга и одной дамы в качестве прототипов действующих лиц). У Брандеса упоминается, что Мэри Фиттон, по семейному преданию, была замужем до знаменитого романа с Пембруком; «вероятно, это был не вполне законный брак, заключенный помимо воли родителей, поспешивших объявить его недействительным». И в первой из трех новелл Домбровского Пембрук, страдая, рассказывает Шекспиру, что Мэри, побывав замужем, захотела теперь - о, горе! - замуж за него; при этом во время описываемых в новелле событий у Мэри Фиттон сохраняется ее девичья фамилия Фиттон (как было бы, если б ее брак был аннулирован). В эту новеллу перешел содержащийся у Брандеса анекдот о

том, как Мэри, назвавшись любовью, вынудила саму королеву пойти танцевать, - анекдот, который должен характеризовать Мэри, авантюрного склада женщину.

У Брандеса так описывается мятеж Эссекса в феврале 1601 г.: «Голпа, состоявшая из нескольких сот человек с Эссексом, Саутгемптоном, Рутлендом, Блоунтом и другими знатными кавалерами во главе, отправилась пешком по улицам Сити, не имея ни настоящего предводителя, ни ясно выработанного плана. Эссекс не обратился с речью к народу, а кричал только, как полоумный, что его хотят убить. Стеклось множество народа, примкнувшего к шествию. Но никто не был вооружен: все являлись только в качестве зрителей. Тем временем по городу разъезжали, по распоряжению правительства, высшие сановники, извещая народ о том, что Эссекс бунтовщик. После этого некоторые из его соучастников отделились от него. Против него были высланы войска. Эссекс добрался с большими затруднениями вместе с остатком своих приверженцев по реке в Эссекс-хаус. Замок был осажден. К вечеру Эссекс и Саутгемптон открыли переговоры. В десять часов они сдались со своими людьми под условием рыцарского обхождения и законного процесса. - Пленные были отведены в Тауэр».

Это описание перешло в первую новеллу из цикла Домбровского, дополненное подробностями - перечислением участников исторической картины. Мэри Фиттон из окна видит разные категории лондонцев, идущие за Эссексом: шли такие-то, шли такие-то ... (Среди идущих она внезапно видит Шекспира, которого до тех пор благосклонности не достаивала). А упоминание условий, под которыми сдались восставшие, попало в другое место этой новеллы - в рассказ сплетника Четтля Ричарду Бербеджу, опоздавшему на свидание к Мэри.

Как прототип героинь последних пьес Шекспира - милую молодую женщину, способствовавшую его духовному возрождению, - хорошо вообразить кого-нибудь из дочерей Шекспира, Сюзанну или Джудит (а то и обеих вместе). Но Ю.О. Домбровский и Г. Брандес разделяют мысль об отчуждении Шекспира от семьи - значит, по их мнению, дочери не подходят. Брандес допускает, что Шекспир в конце карьеры встретил женщину, которой вновь вдохновился, хотя сомневается в том, что эта женщина преданно любила именно Шекспира. Но эту возможность принимает Домбровский - и, наверное, поэтому во второй новелле его цикла появляется симпатичная Джен Давенант, не мимолетная связь, а настоящая большая любовь и любящая. И, наверное, поэтому в одном месте этой новеллы Джен названа молоденькой. (Сколько я знаю из другой биографии, известно свидетельство о крещении Джен - 1 ноября 1568 г., из которого следует, что она моложе Шекспира на четыре года, и поэтому ко времени действия новеллы Домбровского «Вторая по качеству кровать», когда герою сорок восемь лет, «молоденькой» может быть в душе, но не называться. Может называться - женщиной в расцвете).

Влияние книги М.М. Морозова на новеллы Ю.О. Домбровского заметно меньше, но кое-что общее прослеживается и здесь. Домбровский, как и Морозов, описывает Шекспира как высокого. В первой новелле цикла «Смуглая леди» Четгль, беседуя с актерами, называет Шекспира «вашим Шейлоком». Это перекликается с утверждением Морозова, что в знаменитейшем монологе Шейлока «Разве у евреев нет глаз?» слышен голос автора пьесы. (И Морозов, и Домбровский - далеко, конечно, не единственные, у кого можно прочесть эту мысль. Но можно и у них).

Об отношении к шекспировскому театру короля Иакова I М.М. Морозов пишет: «Сохранились сведения о

том, что король даже обратился к Шекспиру с милостивым письмом». Эти сведения - в основе сюжета третьей новеллы цикла Ю.О. Домбровского «Королевский рескрипт», где это самое письмо семья и земляки считают важнейшей частью наследства Шекспира.

Вывод из сравнения

Может возникнуть вопрос: зачем обращаться к старинным биографиям, написанным даже известнейшими авторами, если есть более новые книги на ту же тему и при написании этих новых книг то из старинных, что еще не устарело, наверняка использовалось? Вопрос, конечно, наивный, но возможный. Обращаться к старинным биографиям стоит по крайней мере ради того, как на эти книги повлияли личности авторов и эпохи создания. В книге Г. Брандеса есть и главный герой, и подробное описание эпохи его жизни, но стоит обращаться к этой книге ради предпринятой в ней «реконструкции»... нет, ради предпринятого в ней прочтения личности ее героя. Даже если не совсем в таком ее прочтении согласишься. А к книге М.М. Морозова стоит обратиться ради менее подробной, но яркой картины эпохи жизни героя и ради установления ее связи с другой эпохой и другой страной, которым этот герой нужен и которые могут быть ему полезны.

А еще обоих авторов этих биографий можно вообразить как зрителей на одном спектакле, у которых складываются от него разные впечатления. И еще одним зрителем будет читатель их книг, с которым они захотели поделиться.

23 апреля 2022

СТИХОТВОРНЫЕ ПЕРЕВОДЫ

Роберт Тофт

Бесплодные усилия любви

Смотрел «Бесплодные усилия любви».
Созвучно горю моему названье.
Меня не развлеченья завлекли —
Хотел служить я неприступной даме.
Предчувствовал, что плохо будет дело,
Но с ней смотреть остался, раз велела.

Кому — театр, а мне — сплошная мука:
Здесь довела любовь меня до слез.
Что для других предстало только шуткой,
То на себе изведаль я всерьез.
Комедия всех прочих веселила,
Когда меня трагедия постигла.

Актеры были все весьма искусны,
Изображали, будто влюблены.
Но то была игра одна, не чувство:
Печалились, печали лишены.
Я горевал единственный взаправду,
Другим лишь лицедейства было надо.

Ни их игра, ни искренность моя
Не побудили даму улыбнуться.
Хоть видела, как был несчастен я,
Не позволяла жалости проснуться.
Смотрела, как старался зря влюбленный,
Себе во всем верна — скале подобно.

Перевод 07. 11. 2020

Бен Джонсон

Маб

(из «Особого развлечения для королевы и
принца в Алтропе», 1603)

Ночью шутит Маб-малышка:
Молоко слизнет, воришка,
Там, где масло бьют, порхает,
Пользу, вред — даст, что желает.

Раз-другой девиц проучит —
Быть неряхами отучит.
Угли выгребать забудут —
От нее щипков добудут.
Коль была промашка редкой —
В башмаке блеснет монетка.

Унесет из люльки крошку —
Взяв дитя, подложит ложку.
Бабкам сонным шлет наитье,
Чтоб считали дырки в сите,
За огнем средь ночи гнаться —
На болото прогуляться.

С ней крестьянкам сна не будет:
Вскрик! иль смех! — и страх разбудит,
Но наступит Анны ночь —
Даст мечту им их точь-в-точь:
Женишок иль друг желанный

Явится к ним в сон обманной.

Перевод 18.08.2015

Отрывок из сценария представления «Особое развлечение для королевы и принца в Алтропе» в 1603 г. Представление имело место по поводу визита прибывающих в Англию новой королевы Анны Датской и ее старшего сына принца Генри в Алтроп, имение семейства Спенсер, 25 июня 1603 г.

После того, как Маб в качестве королевы фей приветствовала королеву Анну, вмешивался сатир с песенкой-дразнилкой, в которой перечислял проказы Маб. Феи и эльфы бросались его ловить. Когда, наконец, ловили, Маб приказывала защищать его, но сатир вырывался и убегал.

В переводе стихи извлечены из контекста, поэтому перевод несколько вольный (первая строка оригинала «This is Mab, the mistress-fairu», но в целом сохраняет настроение оригинала (по возможности :-)).

Вместо ночи Святой Анны в оригинале (4 куплет) предлагалось читать «ночь Святой Агнессы». Поверье о том, что девушка может увидеть во сне суженого, связывалось с ночью Святой Агнессы на 21 января; день Святой Анны — 26 июля. Но, возможно, в то время в Англии «Энн» и «Агнес» рассматривались как варианты одного имени: Дж. Бейт в своей книге 'Soul of the Age. A Biography of the Mind of William Shakespeare' обращает внимание, что будущая жена Шекспира Анна Хэтэуэй названа «Агнес» в завещании своего отца.

Упоминание Святой Анны имело смысл в шоу для новой королевы Анны Датской, жены Иакова I.

Монолог королевы Маб

(относительно вольный пересказ отрывка
философской поэмы Перси Биши Шелли)

Я Маб. Все то, что — чудеса для смертных,
Храню и бесконечность измеряю:
Все тайны человечества узнаю
Я с совести страниц нелицемерных.

С цветов причин тех, что возрастают ныне
Сбираю будущее я: и жало,
Что память в наказание вонзала
В грудь себялюбца, чьи немалы вины,

Всегда предвижу я, и ликованье,
Что добродетели служитель знает,
Когда свой день примерный вспоминает —
Не миновать им моего вниманья.

И мне дано поверхностное рушить,
Чтоб дух, извечно чистый, видеть мог
К великой цели жизни путь кратчайший,
Узнать: конец всеобщий — мир сладчайший.
Нет добродетели награды лучшей;
Счастливая, в мой поднимись возок!

Перевод 22.08. 2015

«Счастливая» (в оригинале happy Soul) — потому что Маб обращается к душе спящей Ианты, другой героини поэмы: она временно уносит душу Ианты в свой дворец и показывает ей прошлое, настоящее и будущее человечества.

Прошное и настоящее ужасно, и Маб разоблачает приведшие этому ошибки человека, но будущее, благодаря исправлению ошибок, станет прекрасным. После этого душа Ианты возвращается в тело, и Ианта просыпается.

В оригинале это белый стих; переводчица позволила себе поимпровизировать с формой.

Ричард II (из сборника «Зеркало для магистратов»/ «Зеркало правителей»)

Как король Ричард II был за свое дурное правление свергнут с престола в году 1399 и убит в тюрьме в следующем году

1.

Коль добродетель правит, не порок,
То счастлив государь, но он страдает,
Коль в своеволие мудрость видеть мог,
Права от власти права отделяя.
Он целый мир надолго изумляет.
Ни род, ни сила, ни народа долг
Служить ему - не средства от тревог.
Стыд - вслед греху, так громы дождь рождает.
Всяк государь да чтит добра урок,
Ошибки самодурства избегая.

2.

Вот мой пример вам! Как дурная чернь
Между собой судить меня берется:
«Он прежде был могуч - но где теперь?»

Вот как величье в прошлом остается!
Уж он могуществом не облечется».
Король был грозен для державы всей,
А нынче - судит каждый дуралей
Его. Но не из праха ль создается
Король? И тленье плоти все сильней.
Живым не помнил он, что в прах вернется.

3.

Мне чудится, я слышу этот суд,
И Болдуин для будущих расскажет,
Как государи гибнут - пусть живут
Мудрей живые. Вовсе не окажет
Мне снисхожденья он - добавит даже
Он беззаконий мне. Пускай прочтут,
Закон, советы, добродетель чтут
Пусть государи: отвергать их страшно.
Презрев законы, короли падут.
Страна восстанет, короля накажет.

4.

Я был король, что правил для себя,
Законность без вниманья оставляя,
Доверием одних льстецов даря,
Свои пороки в людях поощряя,
Советов дружеских не замечая,
Раз пожелав - немедленно беря,
Изысканные пиршества ценя:
Ем трижды в день, а все ж еще желаю.
Искусство воинов - не для меня,
Но что велит Венера - совершаю.

5.

Чтоб жить так, я народ свой обирал,
Изобретал все новые поборы.
Я займы принудительные брал,
Чем общинам дал ненависти повод.
И благородный город Брест я продал.
Мне дядя на ошибку указал -
Но зря б мудрейший принца поучал -
И дяде выпустить кишки я отдал
Приказ. А тех, кто дядю поддержал,
Казнил жестоко иль изгнал надолго.

6.

В любом злодействе помощь мне была:
Те ненасытные, кого возвысил,
Все б сделали, чтоб наградил сполна.
О том, в чем долг мой, вовсе я не мыслил,
Препоручил его рукам корыстным.
Хотя б болезнь стремительно и шла,
Еще скорее губят соки зла.
В именьях королевских власть - без смысла:
Обобраны, забота обошла,
В беспечности, когда беда - уж близко.

7.

Я - подтверждение этому. Когда
В Ирландии сражался я с врагами,
Подстерегла в тылу меня беда:
Мой дядя Эдмунд, на кого оставил
Я королевство, поддержал восстанье
И Перси зря не тратили труда.
Был ими призван Болингброк сюда
Из Франции, мной посланный в изгнание

На десять лет, и он казнил тогда
Немногих тех, что за меня стояли.

8.

Граф Вустер, тот, кому я доверял
Всех более, когда я находился
В Уэльсе, в замке Флинт, и ожидал
Войск обновления, чтоб укрепиться,
В стенах моих, при всех, кто там явился,
Свой жезл, что от меня имел, сломал.
Переметнувшись, прочь он ускакал.
Так, государи, мощью нам хвалиться!
Кому я верил - тот предать избрал,
Страны и жизни, веря, я лишился.

9.

Мне лживый управитель изменил
И на глазах сторонники бежали.
Пленный, не чертог я получил -
Темницу. И, гордыне потакая,
Добился Генрих, чтобы я, терзаясь,
Сан короля и трон ему вручил.
Был продан я и стал, как столб, один.
А Генрих понял, как любим друзьями,
И скоро доверять им прекратил,
А потому опять они восстали.

10.

Вновь сговорились короля сместить
И клятвой новый договор скрепили
Венец мой и престол мне возвратить,
Которых сами же меня лишили.

Но средство опоздавшее бессильно.
Когда потокам - город затопить,
На помощь к утонувшим поздно плыть.
Кто поднял паруса, дал судну крылья,
И зря хотят суда остановить,
Когда течение завладеет ими.

11.

Кто Генриха поставил королем -
Те не свели его назад с престола.
Я был легко от власти отрешен,
Уже не получил я власти снова.
Не стало лучше: горя стало много.
Коль кто судьбой к паденью присужден,
То за бедой беду приемлет он.
Попытки выручить - не для такого:
От них лишь громче будет горя стон.
Чтоб это доказать, я ждал недолго.

12.

Узнал король: его расправа ждет,
Убьют в ночи, чтоб возвратить мне волю, -
И меры принял, действуя вперед:
Пирс Экстон был ко мне направлен в Помфрет.
Убийца мерзкий, кровь мою он пролил
Без страха, что закон его найдет, -
Так беззаконный к гибели придет.
Пекитесь, государи, о законе!
Очнется, кто иное предпочтет,

В ловушке. Сожаленье будет поздним.

Дж. Ф. (Джордж Феррерс, инициалы добавлены в 1571).

Перевод 16.01.22-21.01.2022

Болдуин - по-видимому, имеется в виду Уильям Болдуин, один из авторов сборника «Зеркало для магистратов».

Брест - имеется в виду город Брест во Франции. Находился под властью Англии в 1342 - 1397 годах.

Дядя - Томас Вудсток, герцог Глостер (1355 –1397).

Зря б мудрейший принца поучал - «принц» здесь - в значении «монарх», «государь».

Мой дядя Эдмунд - Эдмунд Ленгли, герцог Йоркский (1341 –1402).

Болингброк - будущий король Англии Генрих IV (1367 – 1413).

Вустер - Томас Перси, граф Вустер (1343–1403) - перешел на сторону Болингброка, но впоследствии восстал против него со своим племянником, Генри Перси Хотспером и был казнен (события с художественными вольностями изображены в первой части шекспировской хроники «Генрих IV»).

Генри Перси (из сборника «Зеркало для магистратов»/ «Зерцало правителей»)

Как Генри Перси, граф Нортумберленд, был за свое алчное и изменническое покушение предан смерти в Йорке, в году 1407.

1.

Род, мощь, казна – подчинены судьбе.
С твоей, Сенека, я согласен мыслью.
Нет благ непреходящих на земле,
И непременно лишь заботам длиться.
С гремящим барабаном жизнь сравнится:
Звучит потише – будем пировать,
Но громче бьет – и едем воевать.

2.

Что так и есть, пришлось мне доказать.
Я, Перси, графом был Нортумберлендом.
Раз, Болдуин, ты взялся описать
Властей паденья, расскажи об этом.
Пусть мне подобных я снабжу примером:
Хоть был иных я королей грозней,
Вслед взлету крах – игра судьбы моей.

3.

Коль вспомнить род – из знатной я семьи.
Храбрец был, мной привыкли восхищаться.
Кого страшились столь же в дни мои?
Я часто в бегство обращал шотландцев,

Врагам грозил – в том Ричард убеждался:
При нем шотландцы позабыли бунт,
Моим трудом – сдаются иль падут.

4.

Мой брат, граф Вустер, был у короля
В почете и всегда при деле важном,
И сына мне дала жена моя,
Который бил шотландцев столь отважно,
Что с юных лет уже для них был страшен
Так, что Горячей Шпорой прозван стал.
Не льщу я, сын признание с тем снискал.

5.

При Ричарде успех был нам троим,
Но провести нас всех судьба решила,
Меня – всех больше. Королем гоним
Я стал, хоть с очевидностью безвинно.
Изменником назвал он без причины.
К злодейству подтолкнула клевета:
Я то свершил, чего бежал всегда.

6.

Остерегайтесь верных оскорбить,
Во зле винить, коль зло они изгнали.
Гнев – от бесчестья, вслед стыду – губить.
Решатся те, кого оклеветали,
На то, о чем сперва не помышляли.
Коль не поймут, не ценят нас – грустим,
Но оговора – не перенести.

7.

Король мне зря бесчестье причинил –
И вправду я его возненавидел.
Он на войну в Ирландию отплыл,
Что заговор создам я, не предвидел.
Поддался герцог Йоркский, и другие –
И вскоре власти был король лишен,
А Болингброку отдали мы трон.

8.

Хотя свою причину я назвал,
Мы подчинились принуждению, право:
Законы Божьи Ричард презирал,
Вершил убийства, сделал грех забавой.
Года, совет – с таким не сладят нравом.
Мы думали: державу мы спасем,
Коль власть преступную, восстав, снесем.

9.

Но Генрих Болингброк ту власть сменил –
И оказался даже худшей властью.
Знать уничтожил, Ричарда убил –
Нам клятву соблюдать не собирался.
Все поводов искал, чтоб препираться.
Потребовал, наглец: пусть я и сын
Ему шотландских пленных отдадим.

10.

Был Эдмунд Мортимер, племянник мой,
Пленен Глендауэром, в темницу брошен.
И выкупать его не стал король.

Некстати Мортимер вернуться может:
Он был наследник Ричарда неложный.
Просили с братом – Генрих гнев явил,
В измене Мортимера обвинил.

11.

Опять обида – заговор опять:
Чтоб Генриха короны мы лишили,
Как Ричарда. Чтоб делу – не стоять,
Кузену мы свободу возвратили,
Глендауэра в план свой посвятили.
Был договор наш: свергнем короля
И на три части делится земля.

12.

Король узнал о плане и спешил
К Глендауэру на встречу, чтоб сражаться:
Бить силой по отваге он решил.
Я захворал – нечистый так вмешался.
А брат, сын – благородства больше счастья –
С шотландским войском к Шрусбери пришли.
Там с королем жестокий бой вели.

13.

Взят и убит один был, а другой
Погиб, Глендауэр в бегство обратился.
Но выкрутился я, раз был больной:
Что ничего не знал я, притворился.
Обман мне больше силы пригодился –
Бывает так. Поверил государь,
Что я не знал о том, в чем был главарь.

14.

Считаясь снова другом короля,
Пути отмщенья я искал усердно,
Хотел скорейшего успеха я.
Епископ Йоркский приобщился к делу,
И графу-маршалу я все поведал,
Чей был отец к изгнанию присужден,
Брат Йоркского епископа – казнен.

15.

Согласье дали названные мной,
А также лорды Фоконбридж и Гастингс,
Чтоб поскорей дух испустил король,
Что смогут, делать – но судьба смеялась:
Еще птенцы в гнезде не оперялись,
Как хищник на гнездо – король – напал,
Друзей моих безжалостно пожрал.

16.

Их всех кровавый порешил палач,
Лишь я сумел в Шотландии укрыться.
Джордж Дамбар принял там меня, граф Марч –
Всегда я мог на друга положиться.
Хотел я большей помощи добиться,
Французы и фламандцы отказать
Решили мне – я взял, что смог сыскать.

17.

Друг Джордж помог мне, и Нортумберленд
Я захватил, где многие мне верность

Хранили – был мне жителей привет,
Им насмерть за меня стоять хотелось.
С их помощью взял не одну я крепость.
Король с отвагой крепости держал,
И все же я легко их отобрал.

18.

Но было мало – я ведь мстить хотел.
Вошел я в Йоркшир, жег его и грабил,
Но углубиться в край я не успел:
Шериф Рейф Роксби свежие возглавил
Войска и от трудов меня избавил.
Я и лорд Бардольф были пленены,
С пути при Брамем-Муре сведены.

19.

Плененных, отвезли нас в город Йорк –
От короля там дожидаться слова;
Лорд Бардольф добр был, но спастись не смог:
Бедняги голову послали в Лондон.
Послали и мою в ларце подобном,
За дружбу. Случай то, судьба, вина? –
Так прожил я, так наступила тьма.

20.

Вот, Болдуин, пусть стережется знать
Своих злословья, заговоров, злобы.
Пусть алчности не станет поощрять,
Ведь в ней – всей мерзости людской основа,
Коль алчность станет к бунту призывать.

Пусть как девиз мой, Esperance, звучит:
Проливший кровь меча не избежит.

Перевод 06.05.2022, 12-14.07.2022

Предан смерти в Йорке, в году 1407 - исторически Нортумберленд погиб в битве при Брамем-Муре в 1408 г. Эта битва упоминается в конце стихотворения.

Болдуин - по-видимому, имеется в виду Уильям Болдуин, один из авторов сборника «Зеркало для магистратов».

Ричард - король Англии Ричард II (1367 – 1400, правил в 1377 – 1399).

Мой брат, граф Вустер - Томас Перси, граф Вустер (1343 – 1403).

Сына мне дала жена моя – в оригинале женой Нортумберленда названа Элинор Мортимер (dame Elinor Mortimer). Исторически он был женат на Маргарет Невилл и затем на Мод де Люси.

Сын – Генри Перси Хотспер (Горячая Шпора) (1364 – 1403), сын Нортумберленда и Маргарет Невилл.

Герцог Йоркский - Эдмунд Ленгли, герцог Йоркский (1341 – 1402).

Болингброк - будущий король Англии Генрих IV (1367 – 1413).

Эдмунд Мортимер - в данном случае, как и в первой части шекспировской хроники «Генрих IV», объединены два человека: сэр Эдмунд Мортимер IV (1376 – 1409), пленник

и затем зять Оуэна Глендауэра, называвшего себя принцем Уэльским предводителя восстания в Уэльсе, и Эдмунд Мортимер, пятый граф Марч (1391 - 1425), возможный наследник свергнутого Ричарда II.

Кузену мы свободу возвратили – Мортимеру (кузену – родственнику по боковой линии. Так же в оригинале).

Взят и убит один был, а другой Погиб – один – Вустер, другой – Хотспер.

Епископ Йоркский – Ричард Скруп (ок. 1350 – 1405), казненный за участие в восстании против Генриха IV и выведенный во второй части шекспировской хроники «Генрих IV». Архиепископ Йоркский, но в оригинале назван епископом (bishop).

Лорд Бардольф добр был – в оригинале «добрее аиста».

Esperance (фр. надежда) – девиз рода Перси. В первой части шекспировской хроники «Генрих IV» его восклицает Хотспер.

Джон Лидгейт (или ему приписывается).

Осада Гарфлера и битва при Азинкуре, 1415.

Далее следует битва при Азинкуре и великая осада Руана королем Генрихом Монмутом, Пятым этого имени, выигравшим Гасконь и Гиень, и Нормандию.

О Боже, Ты, Кто создал этот мир
И принял смерть за нас, прибитый к
древу,
Молю Тебя о том, чтоб сохранил
Ты край английский - для Марии-Девы!
Ты Крепок, Триедин! Еще моление:
Да будет Генриха душа с Тобой -
Он был отважный витязь и король.

Воитель благородный, дел твоих
Пусть не постигнет никогда забвенье!
В отваге ты пример был для других
И правил Англией, ее лелея.
Всех рыцарских достоинств воплощенье!
Хоть нет тебя средь Девяти Достойных,
Завоеватель для времен ты новых!

Наш государь во Францию послал
Пригодного, надежного герольда.
Свое наследье получить желал:
Нормандию с Гиенью и Гасконью.
Пускай дофин уступит то ему,
Чем Первый Эдуард владел когда-то.
«А если он откажет - так возьму,
Меч применив, все то, что взять мне

(Дофин предлагает
теннисные мячи)

надо!»

Дофин ответил - наглым был ответ,
И с ним посол отправился обратно:
«Пока король ваш прожил мало лет
Для войн больших. Чем горд он -
непонятно.

Он нежен, юн, слышал я - и моей
Любезности он радоваться станет.
Я шлю бочонок теннисных мячей:
Пускай с подарком этим он играет».

Тут наши господа решили все:
Во Франции не стоит оставаться.
Великий, малый - в Англию скорей,
Домой охотно стали возвращаться.
Приехав, рассказали королю,
Как отвечал дофин и что готовит.
Король ответил: «Отблагодарю
Дофина я, коль мне Господь позволит!»

Тем временем дофин переменил
Решенье, отрядил послов поспешно
И перемирие соблюдать просил
Для Господа, что был распят,
безгрешный.

«Нет!» - короля был нежного ответ.

(Король Генрих хочет
ехать во Францию)

«Во Францию теперь путь устремлю!
Дофин дразнился - я дразнюсь не хуже:
Такие мячики ему pošлю,
Что крышу замка с высоты обрушат».

Король наш был в Вестминстере тогда,

И знать при нем. Сказал он за обедом:
«На Францию идти ли, господа?
Пусть Иоанн святой поможет в этом:
Я сам в поход отправиться хочу,
Но все же посоветуйте, прошу!
Что вы хотели бы, чтоб я избрал?
Сейчас скажите: выслушав, решу».
И первым герцог Кларенс отвечал:
«Пускай поход начнется, государь!»
С ним и другие лорды согласились:
«За королем своим в любую даль
Пойдем, покуда жизнью не лишились».

«Благодарю вас всех!» - король сказал,
Надеюсь защитить я наше право
И вам, когда смогу, награду дам.
Теперь зову и молодых, и старых,
Чтоб времени никто зря не терял,
Чтоб каждый в Саутгемптон выступал -
Там соберемся перед днем Петровым,
И, с милостью Господней, я б желал
Начать оттуда путь соленым морем!»

[1 августа 1415 г.]

Орудий много заказал король -
Их, сделав, сразу в Лондон отправляли;
Корзины стрел и луков чередой;
Немало копий, ядер собирали;
Кинжалы - также их не забывали;
Отличные мечи - хвалить их должно;
Щиты и латы, что в бою надежны.

Вот в Саутгемптон наш король идет
Со знатью вместе: медлить он не
склонен.
Там ожидают их принять на борт

(Англичане прибывают
в Нормандию)

Прекрасных кораблей пятнадцать сотен.
Хоть золота, я слышал, миллион,
Враги, чтоб предан был король, платили,
На взгляд их, был он мало оценен:
На их беду, его не погубили.

Здесь Саутгемптон, дальше - остров Уайт
И между ними - ряд судов отменных,
Чьи мачты, право, радовали взгляд,
Тянувшиеся ввысь на фоне неба.
На всех щитах здесь красный крест
горел,
И пушки на их палубах стояли.
Святой Георгий со знамен глядел,
Герб Англии повсюду замечали.

Король, не медлив, на корабль взошел,
Все лорды были столь же торопливы.
Был поднят каждый якорь, и пошел
Корабль за кораблем, несом приливом.
На мачтах поднимали паруса
И ветру ласковому подчинились,
Попутному. А поглядеть - краса.
Вперед во имя Троицы стремились.

[7 августа 1415 г.]

Направились к Нормандии суда,
День, ночь стремились к цели неустанно,
И стала с кораблей земля видна
Плывущим на другое утро рано.
Чем ближе берег - тем прекрасней день,
Кто был там, тот и сердцем веселился.
Вот все суда уж подошли к земле,
И каждый якорь в воду погрузился.
И стали лодок множество спускать,
Чтоб воины поток преодолели.

И скоро лодок тысяча пристать
Смогла - в них латы воинов блестели.

Король в Кутансе высадился. Был
Канун Пречистой Девы Вознесенья.
Король к Гарфлету с войском подступил,
И этот город взяли в окруженье.
Король свой поднял стяг. Еще других
Знамен немало было рядом ярких.
Для короля поставили палатку -
С нарядной вышивкой, в гербах цветных.
Палатка короля - с венцом, в порядке
Отличном - лорды. Это - лагерь их.

(Пушки играют в
теннис с Гарфлером)
[14 августа 1415 г.]

«Брат Кларенс, башни города займу, -
Сказал король. - И всех девиц
прекрасных,
Всех дочерей его я в плен возьму:
Пусть ото сна французы пробудятся!
Пусть «Лондон» вступит в бой! Пускай
пойдут
С ним вместе и другие пушки в дело!
С Гарфлетом в теннис пусть ведут игру,
В которой мне достанется победа!

Играем же! Господь, благослови!
Готовьтесь, дети, - завоюем счастье!»

Ведь пушка каждая, что привезли,
Уже ядро в своей держала пасти.

Гарфлета капитан прислал узнать,

Зря не теряя времени, как видно,
Что наш король задумал здесь искать,
Раз к городу с такой явился свитой.
«Мне город сдайте!» - «Господом
клянусь
И Дионисием Святым, не дам я!» -
«Так выиграть у вас его берусь,
Коль милость Божью ныне сохраняю.
Мячи из камня и железа я,
Тяжелые, привез сюда с собою.
Клянусь Христом, умершим за меня, -
Сравняю стены ваши я с землею».

«Вперед! - большая пушка говорит, -
Друзья, держитесь, мы в игру вступаем!»
От пушек наступил французам стыд:
Помог Христос, с ним - Дева Пресвятая.
«Пятнадцать» - пушки «Лондона» то
речь:
Усердно чередой бросает ядра.
Вторая: «Тридцать. Если приналичь,
Верх одержу!» Прочна, стена стояла,
Но не было трудом ее свалить.
«Дочь короля»: «Игра! Не заглушить:
Послушайте, девицы, дело верно!
Есть сорок пять у нас, и можем бить».
Со всех сторон они разбили стены.

(Король Генрих дарует
перемирие)

Нормандцы согласились: «Медлить - зло,
Скорей исполним общее решенье!
Ведь там, где вражье пролетит ядро,
В Гарфлете не останется строенья.
Разрушил враг все наши укрепления».
Рыдали женщины: «Ах, горе нам!»

Французы молвили: «Нам - посрамленье!
Наверное, быть должен город сдан.
Пойдем теперь с мольбою: наступать
Пусть прекратит на нас король
английский.
Коль не захочет милость оказать -
Не отвратить погибели нам близкой.
К дофину обратимся: отрядит
Пусть помощь, или город сдать
придется».

Отправились посланники: спешит,
Кто короля упрашивать берется.
Сред них явился, точно, лорд Коргран,
Который города был капитаном;
Желам Боусер промедлить не желал,
Спешило и других господ немало.
Вот стали перед нашим королем,
Колена со смиреньем преклонили:
«Король любезный! Молимся о том,
Чтоб все тебя несчастья пощадили!
Прощение к тебе - о перемирье.
Коль до полудня воскресенья знать
Мы будем, что подмоги нас лишили,
Тебе мы обещаем город сдать.

[10 сентября 1415 г.]

[22 сентября 1415 г.]

Ответил наш король: «На этот раз
Вам будет милость. Так распоряжусь я:
За помощью пускай один из вас
Поедет, здесь другие остаются».
За помощью поехал капитан.
Как мог, скорей, добрался до Руана.
Надеялся застать дофина там,
Но тот исчез: бежал от встречи явно.

Стал капитан о помощи просить:
«Гарфлет, должно быть, навсегда
потерян;
Не сможем мы свой город защитить:
Со всех сторон уж пали наши стены».
Совет ему был нужен непременно:
«Что повелите? Что мне предпринять?
Должны сразиться мы до воскресенья,
Иначе город мне придется сдать!»

(Французы сдают
Гарфлер)

И был господ Руана приговор,
Что городу необходимо сдаться:
Сравнится англичан король со львом,
Мы с ним не смеем в поле
повстречаться!
Услышав, мешкать капитан не стал,
Отправился назад к Гарфлету срочно.
Туда стремясь, так быстро он скакал,
Что смог попасть на место той же ночью.

Опять пред нашим королем предстал,
Склонился, и с почтением неложным
«Любезный государь! - ему сказал, -
С тобою пребывает милость Божья!
Вот, все ключи принес тебе - возьми! -
Я от Гарфлета, царственного града!
Палаты здесь, покои - все твои!
Распоряжайся, нет тебе преграды».

[22 сентября 1415 г.]

Король в ответ: «Да славятся за то
Христос Господь и Дева Пресвятая!
А Дорсета я, дядю своего,
Гарфлета капитаном назначаю.
Здесь прежним горожанам впредь не

(21 тысяча французов
выслана из Гарфлера)

жить:

Пускай они задержатся на время,
Какое нужно, чтобы устранить
Все стен в бою жестоком поврежденья.
Исполнят - и в другие города
Пускай уходят, без остатка только:
Простолюдины, как и господа,
Ни женщины не бросив, ни ребенка!»

Так двадцать тысяч и одна ушли -
Оставив город, слезы проливали.

Тогда большие пушки привезли
В Гарфлет - орудья в городе собрали.

Открылась в войске тяжкая болезнь,
И с жизнью много англичан рассталось.
Сто сорок с лишним умирали в день,
Всего лишь десять тысяч жить осталось.

Король наш в замок отошел тогда.
Пробыв там столько, сколько счел
возможным,
Он объявил: «Надеюсь, господа,
К Кале пойти, коль будет воля Божья!»

Когда Гарфлет, град царственный, был
взят -
Так всемогущий Бог распорядился -
Король наш остановке не был рад,
И в сторону Кале он устремился.
«Брат Глостер, отправляемся сейчас:
Мы дольше оставаться здесь не станем.
Кузен наш Йорк, вот план какой у нас:

Поход Вы продолжайте вместе с нами!
Кузен мой Хантингтон, мы выступаем,
Граф Оксфорд присоединится пусть!
А герцог Саффолк, мы повелеваем,
С отрядом пусть близ нас продолжит
путь!
Граф Девоншир - не смог бы он
свернуть!
Сэр Томас Харпинг - он в трудах
усерден,
Лорд Брук - он рад к походу был
примкнуть,
И также сэр Джон Корнуолл пусть едет.
Сэр Гилберт Амфри - пользу принесет;
Лорд Клиффорд - милости прошу у Бога!
Сэр Вильям Босуэр - не подведет,
Коль будет нужно, все они помогут».

Король, - Господь его оберегал, -
Отправился. Нигде не задержался,
В пути большие реки проезжал
И наконец до Сены он добрался.

[18 октября 1415 г.]

Французы мост разрушили, чтоб враг
Реки не пересек. Но принял меры
Король, когда узнал, что стало так:
Он приближался к городу Тюррейну.
Противник мощные войска послал,
Был наш король взят ими в окруженье.
А герцог Орлеанский речь держал:
«Король английский прекратит
движенье.
Кто допустил, чтоб путь он продолжал?
Надеюсь, прежде, чем придет в Кале,
Перехитрить его удастся мне».

(Англичан будут
продавать по шестеро
за мелкую монету)

Бурбонский герцог Господом ему
И Дионисием святым поклялся:
«Окончим славно в теннис мы игру.
Пусть господа английские страшатся!
Дворян и лучников им возвращать -
Клянусь святым я Иоанном в этом! -
За плату будем: пленных продавать
По шестеро за мелкую монету».
Сказал и герцог Барский, и слова
Его с великой гордостью звучали:
«Клянусь я Господом! Сверху сполна:
Мне под коня падут все англичане,
Которые остаться здесь мечтали.
Усиьем общим пришлых разобьем,
Пленим их, к подчиненью приучая,
Потом - домой, и на обед пойдём!»

Король наш Генрих был умен и смел,
И царственно повел приготовления:
Он кольев наготовить повелел
И вбить их перед лучниками в землю.
Французы видели, чем занялись
Противники, как битвы ожидали,
И им пришлось из седел - снова вниз,
Верхом сидели - на ноги вновь встали.

Король взошел на холм, и с вышины
Глядел на доли, что лежали рядом.
Он видел: близятся французов тьмы
К нему, подобны снегу или граду.
Он преклонил колена. В тот же миг
Все, кто пришел с ним, на колени пали.
Перекрестившись, всяк к земле приник,
Дал поцелуй ей - на ноги вновь встали.
«Хочу знать время». - «Скоро, государь,

(Знаменитая битва при
Азинкуре)

Заутреня». - «Ну что же, нам - в дорогу.
А этот добрый час - нам свыше дар.
Он означает: с нами - милость Бога!
Молиться станут, чтобы нам - подмога,
Святые, что в гробницах. Сотворит
Молитву в Англии монахов много:
Для нас Ora pro nobis прозвучит».

Святой Георгий с нашим войском был -
Его вблизи видали, это верно -
Был, с неба Духом посланный Святым,
Чтоб государь наш одержал победу.

Вот труб призыв веселый - и идут
Два войска, и сраженье начинают.
Вот наши лучники отважно бьют -
Французы скоро кровью истекают.
Разили стрелы точно и несли
Французам смерть. Взяла она немало:
Нагрудники и шлемы - не спасли,
Одиннадцать их тысяч в драке пало.

[25 октября 1415 г.]

Король сражался сам - известно мне,
Он в битве лично принимал участие
И не щадил врагов. В другой стране
Еще монарха не было у власти,
Чтоб смог в бою такой успех снискать -
Пусть с правом Англия зальется песней!
Нам - время Laus Deo! восклицать,
Пора для благодарственных молебствий.
В плен Орлеанского сумели взять
Мы герцога: бороться он не стал.
Бурбонский герцог также в плен попал,
И герцог Барский счел, что сдаться надо.
Сир Бергигонт нам в битве уступил,

(Триумф короля
Генриха в Лондоне)

Как и других французов много знатных.

Вот так король наш нежный победил:
Его Господь всесильный не оставил.
И молодых, и старых взял с собой
Он пленных, и свой путь в Кале
направил.

Цель добрую он, возвращаясь, ставил: [16 ноября 1415 г.]
Достигнув Кентербери, приношенье
Фоме Святого гробу совершил,
А после отбыл в Кент без промедленья.

Приехал в Элтем - добрый час то был [22 ноября 1415 г.]
Как через Блэкхит ехал, перед ним [23 ноября 1415 г.]
Предстал уже и Лондон недалекий.

«Привет тебе, град царственный! Храним
Христом да будешь от любой тревоги!»
И благородный град благословил,
Просил ему у Бога легкой доли.
В Вестминстер он приехал и привез
Туда с собою пленников французских.
Освободил он тех, кто выкуп внес,
Позволил им в страну свою вернуться.

На этом я окончу: описать (Плачевная осада
Исход великой битвы смог - и хватит. Руана)
Ведь места в книге нет, чтоб рассказать
О величайшей: был Руан в осаде.

Три с лишним года та осада шла.
За сорок пенсов крысу продавали:
От голода там гибли без числа,
Без мяса дети, женщины страдали.
Двоих детей кормила грудью мать,

Кость голуую не прекратив глотать.

Писать об этом тяжело... Руан
Был слез достоин, это слишком ясно.
Но все ж жалел король наш горожан:
По главным праздникам давал им мяса.
И наконец - не ложь то! - город сдался.

На этом я сказал, что довелось:
Да примет наши души в рай Господь!

Так оканчивается битва при Азинкуре.

Напечатано в Лондоне в Фостер Лейн,
в приходе Святого Леонарда,
мною, Джоном Скотом.

Finis

(конец - лат.)

Перевод 07.08 - 18.08.2022

Примечания по изданию оригинала (An English Garner. Ingatherings from our history and literature by Edward Arber, F.S.A. Volume VIII. Archibald Constable and Co. Whitehall Gardens, Westminster, MDCCCXCVI (1896). P.13-24.:

В Кутансе - должно быть: Кле-де-Ко (Clei de Caus).

Лорд Коргран, Который города был капитаном - должно быть: сир Лионель Бракемон (sir Lionel Braquemont).

Сэр Томас Харпинг - должно быть: сэр Томас Эрпингем (sir Thomas Erpingham).

Сэр Гилберт Амфри - должно быть: сэр Гилберт Умфравиль (sir Gilbert Umfreville)

Сэр Вильям Босуэр - должно быть: сэр Вильям Бурше (sir William Bourchier).

До Сены - должно быть: Соммы.

Примечания переводчицы:

Девять достойных (the Nine Worthies) - Гектор, Александр Македонский, Гай Юлий Цезарь, Иисус Навин, царь Давид, Иуда Маккавей, король Артур, Карл Великий, Готфрид Бульонский.

Завоеватель для времен ты новых - буквально: «ты был Завоевателем в свое время» (wast thou a Conqueror in thy time).

Пока король ваш прожил мало лет Для войн больших - исторически дофин Людовик (р. в январе 1397) был на 11 лет моложе английского короля Генриха V (р. в сентябре 1386, по другим данным - в августе 1387).

Он нежен - в оригинале использовано и повторяется слово comely, то есть «миловидный, привлекательный».

Эпизод с теннисными мячиками, по преданию, подаренными Генриху французским дофином, знаменитый, в особенности, благодаря шекспировской пьесе «Генрих V», возможно, вдохновлен известным в Средние века греческим романом «История Александра Великого» («Роман об Александре»). В этом романе Александр Македонский

получает несколько подобных оскорбительных подарков от персидского царя Дария.

Герцог Кларенс и ниже брат Глостер - младшие братья Генриха Томас, герцог Кларенс (погиб на войне во Франции в 1421 г.), и Хамфри, герцог Глостер (1391-1447), впоследствии осуществлявший регентские полномочия при своем племяннике Генрихе VI.

Красный крест - крест Святого Георгия.

Гарфлет - конечно же, правильно Гарфлер (франц. Арфлер, Harfleur). Но в тексте оригинала употреблено написание Harflete (что читается «Гарфлит»).

Желам Боусер - в оригинале Gelam Bowser, ударения в обоих случаях - на первый слог.

Коль до полудня воскресенья знать Мы будем, что подмоги нас лишили, Тебе мы обещаем город сдать - по тогдашнему праву войны, упорство в защите крепости без надежды получить помощь, которое мы обычно считаем героизмом, осуждалось и могло повлечь наказание защитников со стороны взявшего эту крепость противника (казнь по этой причине угрожает гражданам Кале, изображенным Роденом; позднее Столетней войны это правило описано как действующее в «Опытах» Монтеня).

Брат Глостер, отправляемся сейчас - в оригинале использовано итальянское слово veramente, «действительно». Может быть, появление этого слова - следствие известного покровительства со стороны Глостера английским и итальянским гуманистам. Генрих в стихотворении обращается к Глостеру по-итальянски, подчеркивая этот интерес брата.

Герцог Орлеанский - в данном случае Карл, герцог Орлеанский (1394 - 1465), плененный в битве при Азинкуре и проведенный в английском плену 24 года. Знаменитый поэт.

Ora pro nobis - Молись за нас (лат.)

Французы видели, чем занялись Противники - исторически, как известно, английские лучники и дурная осенняя погода разбили французскую рыцарскую конницу прежде, чем вступила в бой французская пехота.

В поэме не отражен также приказ Генриха убить французских пленников, ввиду опасности повторного наступления французской армии на уступавшую ей численностью английскую. Этот приказ, который сейчас, несомненно, считался бы военным преступлением, в то время также противоречил праву войны, но был воспринят как оправданный военной необходимостью.

Laus Deo! - Хвала Господу! (лат.)

Три с лишним года та осада шла - осада Руана продолжалась с конца июля 1418 г. по 19 января 1419 г.

Песня о деле при Азинкуре (The Agincourt Carol)

Хвала Господу из хвал!
Он нам победу даровал!

Король в Нормандию ходил,
С собой цвет рыцарей водил.
Чудесно Бог ему помог,
Чтоб англичанин славить мог:

Хвала Господу!
За победу, Англия, благодари!

Под городом Гарфлер он стал,
Его с войсками осаждал,
С такою трепкой город взял,
Чтоб до Суда враг горевал.

Хвала Господу!
За победу, Англия, благодари!

Близ Азинкура в поле стал,
Там бой с отвагой принимал.
И чудо сам Господь послал,
Чтоб он в тот день победу взял.

Хвала Господу!
За победу, Англия, благодари!

Земли французской господа
Сдались иль полегли тогда.
Иных мы в Лондон привезли -
К веселью нашей всей земли.

Хвала Господу!
За победу, Англия, благодари!

Всевышний, короля храни,
Его народ не обдели,
Нам благодать Свою пошли,
Чтоб петь и славить мы могли:

Хвала Господу!
За победу, Англия, благодари!

Перевод 26.08. 2014

Король Косарь

(Баллада о завоевании Франции Генрихом V)

Король Гарри слугу посылает:
«Поезжайте, друг, через море,
Отвезите мой привет Карлу,
Славному королю французов.
Помнится, он дань задолжал нам, –
Так узнайте, отчего не платит».

Пересек посол бурное море,
Перед Карлом преклонил колена:
«Государь мой Генрих шлет привет вам,
Просит он напомнить вам о дани».

«Твой король – безусый мальчишка.
Слышно, в голове одни забавы.
Моя дань ему – мячи для ракеток:
Пусть играет, а меня не тревожит».

Повернул посол в путь обратный,

Дань привез он королю Гарри:
«Вот ответ короля французов,
Брат ваш хочет быть с вами в ссоре».

«Вот как! Собирайте мое войско:
Мы проучим короля Карла.
Собирайте удалых, крепких;
Холостых берите, бессемейных.

Пусть меня вдова не проклинает,
Сирота об отце не горюет –
Будет нам в походе удача!»

На чужой земле пришлось жарко:
Били нас нещадно французы.
Но и мы ответили славно,
Пусть английские луки запомнят!

В молодецкую игру мы сыграли:
В поле мы сошлись с французским войском.
Уложили насмерть десять тысяч,
А живые тыл нам показали.

Подошли мы к самому Парижу –
Дрогнули парижские ворота,
И сказал государь французов:
«Вот король Косарь идет за данью!»

Не гневись! Свое ты получишь,
Сверх того я дам тебе подарок.
Лучший из цветов страны французской
Будет пусть в венке с английской розой!»

Очень сжатый пересказ баллады 'King Henry Fifth's Conquest of France'. Баллада отражает легенду о событиях,

якобы предшествовавших вторжению короля Англии Генриха V с войском во Францию и его неожиданной победе в битве при Азинкуре 25 октября 1415 г. Современная нам историческая наука чаще всего подвергает легенду сомнению (мотив оскорбительного подарка заимствован, по-видимому, из преданий об Александре Македонском), но легенда, тем не менее, оказала влияние на восприятие истории и была отражена в художественных произведениях (самое известное – пьеса Шекспира «Генрих V»).

Лучший из цветов страны французской – намек на последующий брак Генриха V и французской принцессы, красавицы Екатерины де Валуа (1420 г.).

Название пересказа «Король Косарь» заимствовано мной из сказки Д.Н. Мамина-Сибиряка «Сказка про славного царя Гороха», одна из сюжетных линий которой напоминает сюжет этой баллады: молодой король Косарь оскорблен царем Горохом, нападает на его страну, одерживает победы, затем мирится с царем Горохом и женится на царской дочери. Такое заимствование, конечно, является значительной художественной вольностью, но название более-менее соответствует самому распространенному в современной нам исторической науке представлению о характере Генриха V как строгого короля и грозного завоевателя (в довольно молодом возрасте). Может быть, и Д.Н. Мамин-Сибиряк использовал легенду о теннисных мячиках для своей сказки, но у меня нет доказательств этого.

Роза Англии

(Баллада о битве при Босворте и воцарении
Тюдоров)

В саду зеленом царственная Роза
Красой и славой пышно расцветала
Среди других цветов и птиц веселых ...
Таких растений в целом свете мало.

От алого цветка побег прекрасный
В венце был и с владением завидным:
Король английский, господин ирландцев,
Что Франции стал также властелином.

В тот сад пробрался Вепрь жадный, грозный,
Стал землю рыть, растениям резать корни ...
Пренебрегал он семенем той Розы,
А семени судилось – быть в короне.

Без жалости Вепрь топчет, разрывает
Побеги славной Розы молодые,
Сырой землей навек их покрывает:
«Теперь не расцветете вы живые!»

Но ветвь одну сберег от Розы милой
Орел – то благороднейшая птица;
Ее унес, в своем гнезде укрыл он –
Угрозе Вепря не позволил сбыться.

И вот наследник Розы возвратился,
Готовый к битве, в отчие пределы;
С поддержкой Вепря Синего явился,
Чтоб вместе им покончить с Вепрем Белым.

К Орлу гонца шлет Роза молодая:
«Отец! Меня приветствуй с возвращеньем!»

Твоей в бою поддержки ожидаю
И жду от матери благословенья!»

И вестнику Орел ответил старый:
«Дай Боже всем надеждам нашим сбыться,
Чтоб снова стала Роза здесь державной
И с нею род ее мог возродиться!»

Уэльсцы поднялись с великим пылом,
До Шрусбери дорогу проходили.
Был в Шрусбери начальник, мастер Миттон.
Велел он, чтоб решетку опустили.

И Розе-Ричмонду со стен он крикнул:
«Не отопрутся вам мои ворота!»
День в ожиданье под стенами минул,
А после – разрешилась та забота.

Письмо тогда прислал сэр Вильям Стенли,
И Ричмонд входит в Шрусбери без боя,
А Оксфорд-граф заносит меч: пусть бейлиф
Заплатит за упорство головою ...

– Друг, придержи, – вступился Ричмонд добрый. –
Нам должно быть помилостивей к людям.
Коль начинаем мы казнить так скоро,
То кем же в Англии мы править будем?

Ты, человек! В чем виноват король твой,
Что ты пред ним закрыл его же город?
– Король мой – Ричард. Он и господин мой,
И лишь его приказ мне ныне дорог.

– Но Ричард обречен уже наверно,
И вскоре он падет – тогда что скажешь?

– Служить тебе я буду так же верно
И так же исполнять, что ты прикажешь.

– Да, велика потеря, мастер Миттон, –
Такую верность покарать сурово ...
Хочу быть государем справедливым:
Я обещал простить – сдержу я слово.

Сошелся он с союзными частями,
И было видеть радостно для глаза,
Когда граф Ричмонд встал перед друзьями:
«Сердечный мой привет – и в добрый час вам!»

Но Вепрем был пленен птенец орлиный,
Чтоб наступленье Ричмонда смешалось,
И о спасенье дорогого сына
Орлу-отцу молиться лишь осталось.

«О милосердный Боже триединый!
Единая защита и спасенье!
Ты в день кровавый сохрани мне сына
И отврати коварства преступленье!»

Вепрь Синий в битву впереди ворвался;
За ним Орел пал скоро на добычу;
Рвал славно Пес; Единорог старался;
Олень отвагу показал прилично.

Горел и догорел тот день великий,
Для Розы он победой обернулся:
Злой Вепрь повержен истинным владыкой,
А Молодой Орел в гнездо вернулся.

Как прежде, сад зеленый наш в веселье
И новой красотой расцветает, –

Храни его, садовников усердье,
Пусть мрачной смуты местом вновь не станет!

Король английский – царственная Роза –
Сад чудный украшает вновь собою.
Ввергай его врагов, о Боже, в слезы
И не оставь его своей любовью!

Пересказ баллады 'The Rose of England'. Она является, вероятно, старейшей английской балладой о битве при Босворте, или на Босвортском поле (the Battle of Bosworth Field) 22 августа 1485 г., в которой, как известно, был повержен Ричард III Плантагенет (Йорк) и которая привела к власти Генриха VII, первого короля новой династии Тюдоров. Пересказ с небольшими сокращениями.

Расшифровка символики баллады: Алая Роза – королевский дом Ланкастеров; Белый Вепрь – Ричард III (или же в целом королевский дом Йорков); побеги Розы и растения, уничтоженные Вепрем, – король Генрих VI и его сын, принц Эдуард, якобы убитые Ричардом III; семя Розы, впоследствии молодая Алая Роза – граф Ричмонд, будущий король Генрих VII Тюдор. Сподвижники Ричмонда: Старый Орел – лорд Стенли, отчим Ричмонда; Синий Вепрь – Джон де Вир, граф Оксфорд; Пес – сэр Гилберт Толбот (от названия породы собак, the Talbot-dog); Единорог – сэр Джон Сэвидж; Олень (точнее «оленья голова», the hart's head, в соответствии с изображением на его гербе) – сэр Вильям Стенли (впоследствии казненный королем Генрихом VII); Молодой Орел, удерживаемый Вепрем, – лорд Стрейндж, старший сын лорда Стенли. Он находился в заложниках у Ричарда III, и Ричард отдал приказ о его казни, который не был исполнен.

О короле Лире и его дочерях

To Will, my Parents and Master Michael Kozakov, the Player

Король великий, гордый Лир
Когда-то правил здесь.
Умел в стране хранить он мир,
Долг играм предпочесть.
И счастлив в старости своей –
Отец трех дивных дочерей.

Вот как-то раз решил король
Красавиц испытать:
Кто большую ему любовь
Сумеет показать.
«Быть должен дорог вам отец,
Но чье щедрее из сердец?»

«Отец, – Регана говорит, –
Всех выше мною чтим!
Я сердце вырву и в крови
Сложу к ногам твоим!
Верней смогу себя убить,
Чем старость Лира оскорбить!»

«И я, – ей вторит Гонорелл, –
В любви не уступлю.
Исполню все, что б не велел,
Все тяготы стерплю.
Готова в рабстве черном жить,
Чтоб благу твоему служить!»

«Сколь счастлив вами ваш отец,

Как вы добры, верны!
Признание младшей наконец
Хотим услышать мы».
И речь Корделии слышна:
«Я дам лишь то, что я должна».

«Жестокосердное дитя!
Ты говоришь «должна»!
Из слов холодных вижу я:
Любовью ты бедна!
Все земли сестрам отдаю,
Тебя с проклятьем прочь гоню!»

И вот Корделию с сумой
От двери к двери шлют.
Нет города в земле родной,
Что дал бы ей приют.
Король французский все узнал,
Своей женой ее назвал.

Щедра награда для любви,
Куда дороже – лесть.
Король намерен дни свои
У дочерей провести.
Сперва у старшей он живет,
Весь бывший двор к себе зовет.

Остаться долго он не смог:
Дочь неверна была.
Ту свиту, что отец сберег,
Себе отобрала.
Привык он с сотней пировать –
Теперь и трех не насчитать.

«Вот какова любовь твоя –

Сильней не может быть!
Что добровольно отдал я,
То принужден просить!
К другой я дочери пойду –
Забуду с ней свою беду!»

Но лишь умножила печаль
Его другая дочь:
«Клянусь, отец, мне очень жаль,
Но не смогу помочь.
Коль хочешь поселиться здесь –
Тебе объедки в кухне есть».

И отвечает Лир в слезах
Злой дочери своей:
«Да будет в лировых делах
Урок для всех людей!
Что ж, к старшей я теперь вернусь,
К ней жить на милость попрошусь».

Но старшая отца не ждет,
Взашей прогнать велит;
Другая от своих щедрот
Уже не одарит.
И просит между их дверей
Тот, кто страну правил всей.

И младшей дочери слова
Припомнились ему.
Ее судьба – его вина,
Искупит ли вину?
От горя раны ум приял –
Великий Лир безумен стал.

И кудри белые свои

И трепет он, и рвет...
И щеки от ногтей в крови,
И к небу стон идет...
В горах, в лесах рыдает Лир,
И с ним немой рыдает мир...

Идут из Франции войска,
Отважные в строю.
Корделия докажет так
Отцу любовь свою.
Его беда страшней своей,
Злорадство неизвестно ей.

Немало храбрых молодых
Тогда война взяла,
И королева среди них –
То, что должна, дала.
Исполнила дочерний долг,
Чтоб Лир на трон вернуться мог.

Когда несчастный Лир узнал,
Что дочь взяла любовь,
На грудь Корделии он пал
И не поднялся вновь.
Так дочь себе он возвратил,
Так в скорби жизнь он отпустил.

Бароны суд произнесли,
И властью своей
Они на плаху обрекли
Тех верных дочерей.
И перешли они во прах –
Гордыни грех наказан так.

Пересказ баллады 'King Leir and his Three Daughters'. В балладе старшую дочь Лира зовут Реганой, а среднюю – Гонерильей; в пьесе Шекспира – наоборот. Баллада пересказана с небольшим сокращением.

Король и нищая

'Young Adam Cupid, he that shot so trim
When King Cophetua loved the beggar-maid.'

Mercutio¹

Жил-был король Кофетуа –
От нас далеко жил.
Коль летопись моя права,
Он в Африке царил.

С природой спорить он желал,
Девиц и женщин презирал,
Упрямо брака избегал –
По мне, он был чужак.

Но как-то, глянув из окна,
Он видит: нищенка одна,
В лохмотьях серых и грустна ...
Судьба свершилась так.

¹«Молодой Адам Купидон, тот, кто сделал такой отличный выстрел, когда король Кофетуа влюбился в девушку-нищенку». Меркуцио// В. Шекспир, «Ромео и Джульетта», акт 2, сцена 1.

Тот самый прыткий сорванец,
Что нас здоров губить,
Его задумал наконец
Венере подчинить.

Без жалости стрелу пустил,
Как целил – в сердце поразил;
Боль хладнокровный ощутил,
Какой еще не знал.

«Неужто впрямь такому быть,
Чтоб мне внезапно полюбить,
Ведь я любовь привык дразнить
И все-таки – пропал?»

И вот для короля весь свет –
У нищенки в окне.
От хвори избавленья нет,
И прежний лед – в огне.

«Да будешь ты моей женой,
Разделишь трон и власть со мной,
Иль смертный срок настанет мой –
Нелепый мне конец».

Во двор идет ее искать,
Любимой нищенку назвать –
Девице той не угадать,
С кем станет под венец...

«О, государь! Живи в веках! –
Раздался нищих крик. –
Не позабудь о бедняках,
Призри рабов твоих!»

Мошну с деньгами он швырнул,
К своей избраннице шагнул,
Все гам счастливый захлестнул –
Для нищих добрый час...

Одна она тиха стоит
И за подачкой не бежит,
Смутясь, на короля глядит –
И нет милее глаз!

«Не утрашись, моя душа,
Знай: суженый я твой.
Жить будем вместе, не греша, –
Ты станешь мне женой.

Мой рай, мой мир – теперь в тебе,
Не встретил лучшей на земле,
Искать уж не придется мне:
Хочу быть лишь с тобой!

Тебя я в пурпур наряжу,
Венцом с любовью награжу,
Служить вельможам прикажу
Тебе – любви самой!»

Король и нищая вдвоем
Рука в руке идут,

И, веря зрелищу с трудом,
Приветствует их люд.

Ее в покоях поселил,
Своей невестой объявил,
Для свадьбы день определил –

Вот страсти нам пример!

Была прекрасная робка –
Ведь перемена велика –
Сказала лишь, душой мягка:
«Я благодарна, сэр!»

Король Кофетуа не лгал,
И в день известный он
Женой законною назвал
Свою Пенелопон.

Лохмотья серые сняла,
Уборы царские взяла,
Что цвет весенний, расцвела –
В них будто родилась...

Но чудо тут невелико:
Простой удел забыть легко,
Когда взлетела высоко –
Не развратила б власть...

Что мне о парочке сказать?
Вот как Амур силен!
И короля сумел связать
С девицей нищей он.

Не презирай любви, дружок:
Ее божок – могучий бог
И, верно, мне внушил он долг
Тебя предупредить.

Уж раз к тебе я им влеком,
Не находи смешного в том,

Не то – как угадать, по ком
Вдруг станешь помирать?

А тот король Кофетуа
С супругой в счастье жил.
Коль летопись моя права –
И гроб с ней разделил.

И плакал знатный человек,
И яркий мир для дам померк,
Народ скорбел сильнее всех –
Замены не имел.

Их слава к небу поднялась,
По миру с ветром разнеслась,
И эта песня родилась –
Что я тебе пропел.

Пересказ баллады 'King Corhetua and the Beggar-Maid'. Баллада знаменита в том числе благодаря нескольким упоминаниям в шекспировских пьесах, где контекст позволяет предположить ироническое отношение драматурга к ее сюжету. Наиболее известное из этих упоминаний вынесено в эпиграф пересказа.

Сэр Уолтер Роли

Жизнь человека

Что жизнь? страстей потешный балаган.
Смех счастья — музыка меж действий там;
Утроба, где к рожденью созреваем —
Уборная, где маски надеваем;
Суровый зритель в небесах сидит
И зорко, не собьемся ли, следит;
А завершивших роль от света дня
Укроет занавес — сыра земля.
Живущий человек играть привыкнет,
Как умирать — так искренность настигнет.

Перевод 27.05.2016

Сер Волтер Ролі

Життя людське

Що є життя? Комедія чуттів.
Дитячий лепет — то вступний мотив,
Домівка наша перша, лоно нені, —
Вбиральня, де вдягають нас для сцени.
Небесний цар — вибагливий глядач,
Акторам не прощає він невдач.
А за завісу нам сира земля,
Яка сховає нас від світла дня.
Усе життя ми безупинно граєм,
Та стаємо правдиві, як вмираєм.

Переклад 10.10.2013.

Сонет на достойный жалости пожар театра «Глобус» в Лондоне

Присядь-ка, Мельпомена,
В чернейшем одеянье.
Скажи нам о трагедии,
Что в «Глобусе» сыграли.
Любой, способный молвить слово,
Запомнил ужас дня Петрова.

Рыдайте, горько рыдайте, но было именно так.

Желаете послушать -
Так вот что там случилось:
Среди почтенной публики
Вдруг смерть с косою явилась.
Преградой не были для злой
Ни кардинал, ни сам Генрих Восьмой.

Рыдайте, горько рыдайте, но было именно так.

Вверху пожар тот запылал -
Представить кто бы мог? -
И перекинулся на зал,
Что кругл был, как клубок.
Сожрал огонь все доски, балки,
Нашел он жертву и во флаге.

Рыдайте, горько рыдайте, но было именно так.

К дверям бежали господа,
Теряли шпаги, шляпы.
Бежал спасаться Бербедж сам -
Переполох изрядный.

Пьянчуги, хоть трезветь не соизволили,
Молитесь о шуте и Генри Конделе!

Рыдайте, горько рыдайте, но было именно так.

Огонь их парики слизал,
Сожрал их барабаны.
И курткам кожаным - беда:
Сгорело их немало...
Несчастный Хемингс заикался,
Глядел, как пьяные фламандцы.

Рыдайте, горько рыдайте, но было именно так.

Театр знаменитый
Горит - а день сияет...
Не спас его ни ливень,
Ни даже и пивная.
Жаль, что не снизу запылало:
Мочой бы загасили бабы.

Рыдайте, горько рыдайте, но было именно так.

Смотрите, задаваки,
Чтоб не попасться снова.
Как вы, рискует всякий,
Чей дом покрыт соломой.
Чем переплачивать девицам -
Купите лучше черепицу.

Рыдайте, горько рыдайте, но было именно так.

Пишите-ка прошение,
Презрение сдержите.
А дальше - со смиреньем

Идите да просите
В церквях - и чтоб не выгоняли -
По Миддлэссексу, по Сарри.

Рыдайте, горько рыдайте, но было именно так.

Перевод 27.06.2021

Уличная баллада о том, как лондонский театр «Глобус» в начале XVII века сгорел на пожаре. Факт пожара обычно упоминается в биографиях Шекспира. Театр «Глобус», в котором играли «Слуги короля» (ранее известные как «Слуги лорда-камергера»), загорелся 29 июня 1613 года во время спектакля «Генрих VIII».

дня Петрова - 29 июня отмечается праздник святых Петра и Павла.

Упоминаемые актеры Генри Конделл и Джон Хемингс (Хеминг) известны как редакторы шекспировского «Первого фолио».

P.S. «Глобус», как известно, после того пожара был восстановлен. И сейчас он восстановлен. Так что зря злорадствовали хроникеры происшествий...

**Погребальная элегия на смерть
знаменитого актера Ричарда Бербеджа,
умершего в субботу, в Великий пост, 13 марта
1619 года**

1) Более длинный вариант

Умелый живописец, помоги!
Не можешь? Трагик, ты со мной скорби!
Увы, вы бесполезны: нет его,
Чье на холсте и сцене мастерство,
Одно раскрыло бы, как я горюю.
Чтоб он себя почтил, его зову я.
О Туллии - лишь Туллию сказать.
Никто не мог бы горя так сыграть.
Ушел, и что за мир унес с собой!
Был многими - остался лист пустой.
Как не взгляни, во всем был человек,
Не повторит такого новый век.
Не крикнет «Мщенье!» - хоть одышлив он -
Сын Гамлет, чей отец был умерщвлен.
Ромео не заплачет о своей
Джульетте, осудив вражду семей.
Не будет Гарри - принца, короля...
Друг Дик, смерть отняла их, взяв тебя,
Чтоб не вернуть их. Иеронимо
Не горевать о сыне, о Горацио.
На страшный крик не можешь встать ты с ложа,
Антонио теперь скончался тоже.
Уж некому нам Эдварда явить,
И Горбуну - за дело! - уж не жить.
Тиран Макбет с рукой всегда в крови
Таким не будет, чтоб понять смогли.
Должны замолкнуть Брут, Кориолан -

Ведь равного тебе не видеть нам,
Чтоб взор и слух умел так чаровать -
Когда тебя из гроба не призвать.
Нет Виндика, что за утрата - он!
Малеволе, Брачано и Франкфор,
Ушли, Аминта, в горести своей
Филастр ушел, и рыжий тот еврей -
Фунт плоти должника добыл бы он,
Но женщиной-юристом посрамлен.
Был в малом заключен огромный мир -
Недаром «Глобус» миром был твоим!
Хоть ростом мал, ты все сыграть умел -
Лицо все выражало, что хотел.
Ты, превращаясь, чудеса творил:
Был - Лир-старик, стал - юноша Перикл.
Роль лучшая мне помнится одна -
Меня волнует больше всех она.
Несчастный мавр, прислушавшись к рабу,
Убил из ревности свою жену,
Потом от горя и себя убил...
И он, среди других, - уже почил.
Поэтам быть теперь без ремесла.
Ушел ты, добрый Дик - и ночь черна
На сцене нашей. Он творил поэтов:
Те, кто остался, все согласны в этом.
Ведь если Бербедр тексты оживлял,
Поэт с огнем божественным писал.
Я видел, как в могилу прыгал он,
Тогда всецело ролью поглощен
Влюбленного, что разума лишился ...
Поклялся б я: он умереть решился.
Играл он, роль играл, изображал,
Но зал, как и актеры, трепетал.
Когда казалось лишь, что кровь идет,
Все думали, что вправду он умрет.

Признаюсь: я б поклялся и сейчас,
Что весть о смерти обманула нас
И что умевший ловко так играть
Лишь в шутку умер и живет опять.
Увы, не притворяется, а есть.
Но был - собой он, хоть ролей не счесть:
Он был - английский Росций. Не поспоришь:
У Рима Росций был, у нас был Бербедр.
Как точно подбирал он речи тон,
Как каждый жест был слову подчинен!
Уместны были взгляды и движенья,
И речь всегда звучала со значеньем.
Когда б он мог со смертью говорить,
К ней речь волшебную мог обратить,
Она б свое оружье отклонила, -
Твое искусство бы и смерть пленило.
Но знала хитрая, чем ты силен -
И твой язык был ею отсечен
Сперва. Затем - и остальному сдаться ...
Так плющ умеет высоко взбираться.
Поэты, слышать рады были вы,
Как он читал, - вы бросить труд должны.
А если все ж продолжите писать,
Вам лучше лишь комедии слагать,
Затем, что он трагедию унес...
Нет, лучше так: не осушая слез,
Пишите лишь трагедии одни,
Иль гимны - без веселой суетни.
Сажайте больше клякс: пускай листки
Черны пребудут - от большой тоски.
Но строки Солнце пусть переживут,
До окончанья мира пусть их чтут.
Пусть ранят и сражают ваши перья,
Отнюдь сердец и слуха не жалея
Тех, кто стихи услышит; такова

Будь ярость, чтоб мечами стать словам!
Чтоб, увидав на сцене злую смерть,
И сам был должен зритель умереть.
А вы, его товарищи - вам пост
С утратой этой горести принес -
Теперь вам флага уж не подымать,
Придется бросить навсегда играть.
Нет больше Атласа, что шар держал, -
Нельзя, чтоб зритель ваш не заскучал.
Как получать вам радость от игры,
Коль в скорбь все зрители погружены?
Но если все ж поднимете вы флаг,
Не нужно радости в его цветах.
Покройте тканью черной ваш театр,
Пусть в нем всегда сосульки слез висят.
Коль сцены вы не бросите своей -
Пусть лишь трагедия идет на ней.
Теперь, земля, ты примешь этот прах,
Что был тебе поручен в небесах.
Пусть будет кладом дорогим твоим,
Среди других богатств тобой храним.
Пусть этот прах, от прочих отделив,
Хранят потомки, с золотом сравнив.
Пускай плита не будет тяжела,
Но долго будут пусть видны слова,
Чтоб всякий, кто прочтет их, слезы пролил:
«Английский Росций, Бербедж, здесь - в покое».

Перевод 11 - 13, 15,16.04.2021

Не названный по имени Горбун - по всей видимости,
Ричард III. Еврей и женщина-юрист - персонажи
«Венецианского купца» Шекспира Шейлок и Порция.

Упомянутые в тексте роли Бербеда, кроме ролей в шекспировских пьесах: Иеронимо и Горацио - персонажи "Испанской трагедии" Томаса Кида; Антонио - персонаж пьесы Джона Марстона «Антонио и Меллида»; Эдуард - вероятно, король Эдуард II в исторической трагедии о нем Кристофера Марло, но, может быть, и Эдуард III в пьесе о нем, одним из авторов которой в настоящее время признается Шекспир; Виндек - Гай Юлий Виндекс, римский полководец, но здесь под Виндеком, вероятно, имеется в виду Виндиче из пьесы Томаса Миддлтона «Трагедия мстителя». Брачано - персонаж трагедии «Белый дьявол» Джона Вебстера. Франкфор - персонаж трагедии Томаса Хейвуда «Женщина, убитая добротой». Филастр - персонаж трагедии Бомонта и Флетчера «Филастр, или Любовь истекает кровью». Малевале - персонаж пьесы Джона Марстона «Недовольный», Аминта - здесь, вероятно, описка.

Росций - знаменитый древнеримский актер (которого Бербеда упоминал со сцены, играя, в частности, Гамлета). Атлас, что шар держал - намек на эмблему театра «Глобус»: Атласа или Геркулеса, держащего земной шар.

2) Более короткий вариант (список ролей героя в нем меньше, есть еще несколько отличий)

Умелый живописец, помоги!
Не можешь? Трагик, ты со мной скорби!
Увы, вы бесполезны: нет его,
Чье на холсте и сцене мастерство,
Одно раскрыло бы, как я горюю.
Чтоб он себя почтил, его зову я.
О Туллии - лишь Туллию сказать.
Никто не мог бы так, как он, сыграть.

Лишь он правдиво бы изобразил,
Какую боль утраты нам внушил -
Но роли не написано такой...
Ушел, и что за мир унес с собой!
Их оживлял искусством он своим:
Был молод Гамлет, стар Иероним,
Был Лир, был мавр несчастный - и другие ...
Теперь - мертвы навечно: в нем ведь жили.
Я видел, как в могилу прыгал он,
Тогда всецело ролью поглощен
Бедняги, что возлюбленной лишился ...
Поклялся б я: он умереть решился.
Играл он, роль играл, изображал,
Но зал, как и актеры, трепетал.
Когда казалось лишь, что кровь идет,
Все думали, что вправду он умрет.
Признаюсь: я б поклялся и сейчас,
Что весть о смерти обманула нас
И что умевший ловко так играть
Лишь в шутку умер и живет опять.
Увы, не притворяется, а есть.
Но был - собой он, хоть ролей не счесть:
Он был - английский Росций. Не поспоришь:
У Рима Росций был, у нас был Бербедж.
Как точно подбирал он речи тон,
Как каждый жест был слову подчинен!
Уместны были взгляды и движенья,
И речь всегда звучала со значеньем.
Когда б он мог со смертью говорить,
К ней речь волшебную мог обратиться,
Она б свое оружие отклонила, -
Твое искусство бы и смерть пленило.
Но знала хитрая, чем ты силен -
И твой язык был ею отсечен
Сперва. Затем - и остальному сдаться ...

Так плющ умеет высоко взбираться.
Поэты, слышать рады были вы,
Как он читал, - вы бросить труд должны.
А если все ж продолжите писать,
Вам лучше лишь комедии слагать,
Затем, что он трагедию унес...
Нет, лучше так: не осушая слез,
Пишите лишь трагедии одни,
Иль гимны - без веселой суетни.
Сажайте больше клякс: пускай листки
Черны пребудут - от большой тоски.
Но строки Солнце пусть переживут,
До окончания мира пусть их чтут.
Пусть ранят и сражают ваши перья,
Отнюдь сердец и слуха не жалея
Тех, кто стихи услышит; такова
Будь ярость, чтоб мечами стать словам!
Чтоб, увидав на сцене злую смерть,
И сам был должен зритель умереть.
А вы, его товарищи - вам пост
С утратой этой горести принес -
Теперь вам флага уж не подымать,
Придется бросить навсегда играть.
Нет больше Атласа, что шар держал, -
Нельзя, чтоб зритель ваш не заскучал.
Как получать вам радость от игры,
Коль в скорбь все зрители погружены?
Но если все ж поднимете вы флаг,
Не нужно радости в его цветах.
Покройте тканью черной ваш театр,
Пусть в нем всегда сосульки слез висят.
Коль сцены вы не бросите своей -
Пусть лишь трагедия идет на ней.
Теперь, земля, ты примешь этот прах,
Что был тебе поручен в небесах.

Пусть будет кладом дорогим твоим,
Среди других богатств тобой храним.
Пусть этот прах, от прочих отделив,
Хранят потомки, с золотом сравнив.
Пускай плита не будет тяжела,
Но долго будут пусть видны слова,
Чтоб всякий, кто прочтет их, слезы пролил:
«Английский Росций, Бербедрж, здесь - в покое».

Перевод 15.04.2021.

Давид Самойлов

The Fool's Opening Song for 'Twelfth Night'

Oh, let the oak burn well for us,
And for good cheer, I pray!
It's been twelve nights that Christmas lasts,
Epiphany is on its way.

Our room warms great and Christ is a babe,
In the manger He's now asleep.
It's a snowy night and it's storming all right,
The feasts are about to leave.

May sack and sugar keep us hot
In spite of the winter's groans...
And nothing that is so is so.
Yet what is 'so'? Who knows?
So shall we have a merry play?
Tonight may nonsense rule!
The fool will act in a princely way
And the prince will play a fool.

The wise man's fooling on the spot
And the foolish wisdom grows...
And nothing that is so is so.
Yet what is 'so'? Who knows?

Hey-ho! Forget the tedious past!
The fun is in its prime!
It's been twelve nights that Christmas lasts,
The year's trickiest time!

Tomorrow's sun is the 'over' sun:
Our jokes will all be spent.
The wise, the fool, the prince and the fool
Will meet their proper end.

The prince he takes the crown he's got,
And the drunk to the tavern he goes...
And nothing that is so is so.
Yet what is 'so'? Who knows?

Перевод 11. — 13. 02.2017

СТИХОТВОРЕНИЯ

Как Шекспир придумал Пушкина

Был мир, который поскребла чума.
Но мор — и тот проходит, как известно.
Трагедия как зрелище нужна,
И персонаж рождается для пьесы.

«Герой мой ищет как в стихах любви,
Что есть желанье, узнает он внове.
Пусть получает в спутники свои
Того, кто слишком шутит над любовью.

Вообще изменчив каждый человек,
Но я, бывает, предпочту стабильность.
А этот, что запрягал грусть под смех, -
Душой пусть восстает на неподвижность.

Герой, где не искал, любовь найдет,
Влечение прошлое объявит лживым.
Шутник уже узнал, что все пройдет,
Еще заразней смехом несчастливым.

Слова любви пусть судит, как сатир,
Пусть будут речи грубы, но и яркие.
Не угадать, что зачитал до дыр
Он томик того самого Петрарки.

А то чудесной песней зазвенит
И легкой, и пленительной, и быстрой.
В беседе удивив, заморозит:
Его привязчив будет голос чистый!

Какой-нибудь тоскливый льстец придаст

Любовнице красу, что нет в помине.
Мечтатель острый правду слов отдаст
Снов и видений маленькой богине.

Умрет, сорвав личину шутника,
От случая, накличет смерть влюбленным:
Героев сгубит их судьбы рука,
Обрубит злобу семьям огорченным.

Что возмущало в нем — ему простят:
Ведь над своей шутил смертельной раной.
С влюбленными его объединят
Тоской о чуде, что прервали рано.

Угасший голос будет долго мил,
Хоть постоянства так и не усвоил:
То драки за безделки осудил,
А то прославил упоенье боем.

Погибшим болтуном не назовут,
А скажут: пал храбрец, честь защищая...
Он будет рыцарем, как был я шут,
Я, может быть, и сам его сыграю».

Он на успешной был тогда стезе,
К нему большое горе приближалось,
И в пьесе о любви и о вражде
Жизнь ветра как мерцание промчалась.

10.04.2016

Король Косарь и его невеста

— Canst thou love me? — I cannot tell.
(— Можешь ли ты полюбить меня? — Я не умею сказать).

Shakespeare, «Henry V»

Замедлилась перед финалом пьеса.
Король-солдат и девушка-принцесса.

Смущается и сдержанна девица:
Неясно, как ей принимать его.
Известно ей, что он — жестокий рыцарь,
Точней пока не видит ничего.

Как говорить с ней, сам жених не знает,
И у шута он речи занимает.

Взамен признаний, пышных, но банальных,
Которых ожидать легко могли,
Звучит в потоке прибауток складных:
«Ты можешь полюбить? Прошу, люби!»

Вы отступили, меч, пожар и голод.
Есть парень — рано стар и снова молод.

Здесь нет любви, но есть ее желанье,
Борьба за то, что еле может быть.
Он мерой в жизнь получит воздаянье,
Когда ее не убедит простить.

А если речь его к душе допустит,
Такое чудо зло войны отпустит?

Но вскорости закроется гробница,
Что с боя взял, придется отдавать
И за прозрачной, крепкой стенкой рыцарь
К слуге мать сына станет ревновать.

04.11.2016

Милые бранятся

На сцене Бенедикт и Беатриче,
Дразниться, как сойдутся, — их обычай.

И зритель смотрит на смешную пару
В комедии прославленной и старой.

Он слишком знает, дальше что случится:
В конце должны насмешники жениться.

А ведь могли они и разбежаться,
И колкостей взаимных испугаться.

Они могли всегда шутить, встречаясь,
В серьезном и себе не признаваясь.

Их подтолкнула дружеская шалость,
Но дело довершить беде досталось.

Вот говорят о горе и обиде,
И нежный огонек впервые виден,

И нет острот блестящего тумана,
Который им мешал признаться явно.

Среди беды — пусть зритель удивится —

Любви благословение родится.

04.04.2016

Сонет от имени Розалинды
(из «Как вам это понравится»)

Дружок, не помирают от любви.
Лишь врут, свои невзгоды украшая.
Пример, какой припомнишь, назови —
Причина в самом деле есть другая.

Смерть, нас дразня, обходит стороной,
Когда совсем уж близко показалась...
Вот о девчонке я слышал одной —
Все потеряв почти, жива осталась.

И что? С судьбой решила пошутить.
Наряжена язвительным мальчишкой,
Взялась любовь по-всякому чернить:
А потому, что влюблена, и слишком.

Глядящего в лицо не распознаешь...
Не понял ты, что с ней сейчас болтаешь.

03.03.2017

Сонет об актере и зрителе

Немногими замечен вывих века,
Кто жил в довольстве, тот и дальше смог,
И снова ты играешь человека,
Который гол - правдив - и одинок.

Играешь и тревожишься: как сделать?
Ведь он уже был сыгран столько раз!
Как, меру сохранив, явить и смелость,
Чтоб был собой он - без чужих прикрас?

Но думаешь: такой, как он, есть в зале.
Не знаменитый, смотрит на себя,
Хотя его соседи не узнали.
Суровый он, но жаждущий судья.

Играй же для него, хоть тяжело -
Избавь от одиночества его.

27.09.2021

Примечание: Клавдий в одном месте пьесы, прочтя письмо Гамлета, высказывается одновременно о его почерке и о его характере:

'Tis Hamlet's character.
'Naked'—and in a postscript here he says
'Alone'.

Точный почерк принца.
Вот это «голым» и внизу: «Один»
В приписке.

(Перевод Б. Л. Пастернака)

Я в курсе того, что у образа голого человека может быть много значений: например - ранимый, чувствительный. Но для данного стиха выбрано значение правдивости.

ИСТОРИЯ О ТРЕХ РОЗАХ

Сентиментальное воспоминание о том, как трое русо туристо энтузиастико к Шекспиру ездили

Принимающая туристическая фирма (следует набор крепких выражений благодарности) в последний момент устроила сюрприз: слегка изменила программу пребывания и предварительно значившуюся там поездку в Стратфорд-на-Эйвоне отменила, а вместо нее, соединив две факультативные экскурсии в одну, предложила лучше съездить в Бленхейм. Мы решили, что в Стратфорд поедem сами.

Вылет у нас во второй половине дня. Утром в подземном переходе около дома покупаем с мамой три розы: красную, белую и розовую. Планировалось купить одну, но по удачной маминой идее купили три, так как и нас трое. Эти розы папа должным образом обрабатывает, заворачивает в целлофан и помещает в капсулы, кстaти найденные в хозяйстве: коробку из-под коньяка и коробку из-под вина в форме длинных трубок. Так упакованные, розы летят в Англию.

Наилучший способ, как самим из Лондона добраться до Стратфорда-что на Эйвоне - с лебедями, найти не так просто, как может показаться. Полезных советов что в Интернете, что от живых, достигнутых моим любопытством людей много, а чтобы выбрать, надо разбираться - мы же как следует разбираться не умеем, потому как не местные и впервые дорвались. Езжайте с вокзала Мерилебоун... Нет, езжайте с вокзала Паддингтон...А как лучше? Ой, вы знаете, - сложно. Спасибо гиду Светлане: она посоветовала простое решение, оказавшееся наилучшим: купить английскую экскурсию с посещением Стратфорда-на-Эйвоне. Рядом с

гостиницей как раз оказалась будочка заказов, куда можно обращаться по такому делу.

Но раньше всего я пристала к гидессе, проводившей нашу самую первую обзорку, с волновавшим меня вопросом о маленькой, но принципиальной детали:

- Скажите, пожалуйста, а Шекспиру цветы дарят? (А то мало ли... вдруг мы приедем, а там - надпись «Руками не трогать» и пуленепробиваемое стекло? Или бдительная охрана следит за каждым вновь входящим и говорит: «Welcome, don't touch it»? Надпись на могиле Шекспира, как известно, запрещает тревожить его прах, а не все желающие потревожить боятся поэтического проклятия).

- Дарят, конечно же, дарят.

Выбрали мы тур «Замок Уорик - Стратфорд-на-Эйвоне (с посещением Места Рождения) - Костволдс - Оксфорд». Тут новая загвоздка как для неопытных, но энтузиастов: Место Рождения - т.е. дом папы Шакспера - это хорошо, но нам, извините, на могилу нужно.

- Скажите, пожалуйста, а в Стратфорде-на-Эйвоне церковь Святой Троицы тоже посещают или только дом?

- Нет, - отвечает дядя в будочке заказов, - церковь не посещают, только дом.

- А разве здесь не принято такого, чтобы прийти на могилу, сказать «Дорогой, спасибо»?

- Normally это все говорят на Месте Рождения. Но я не знаю, как у вас получится...может быть...

А ведь поездка длинная, с посещением нескольких пунктов, и, значит, остановки в каждом не могут быть слишком долгими. Для начала выбрали компромиссный и перестраховочный вариант: туда приехать, но посещение дома заранее не оплачивать.

На случай, если времени совсем хватать не будет: мы тогда в дом не пойдём, а сразу пойдём искать Святую Троицу - авось выкрутимся, там, вроде, все прямо. План-то

у меня есть и даже изучен, но расстояния и подробности местности я таки представляю себе недостаточно.

Вечером накануне делаем заказ и второго августа, в день, отведенный для поездки в Бленхейм, демонстративно жертвуем Черчиллем Шекспиру и берем курс на Стратфорд-на-Эйвоне. С утра нас впервые встречает лондонский дождь - серенький, слабенький и сойдет за дружеское предзнаменование.

Технически порядок мероприятия, кому интересно, выглядит так. Сначала для удобства путешественников приезжает автобус с сопровождающим, собирает по разным отелям клиентов, заказавших в этой фирме на сегодня поездки, независимо от их цели, и всех вместе любезно отвозит на общий старт - в нашем случае, на автовокзал Виктория. Там уж основные гиды разбирают своих подопечных по направлениям, рассаживают по автобусам и отбывают с ними, кто в какую сторону света. Собралась у нас компания - кто из Бразилии, кто из Китая, английский язык и маршрут объединяют всех. Основные сведения о месте, куда мы направляемся, (что это, зачем это и что там можно посмотреть, чтобы не забыть никогда) гид, как правило, сообщает по дороге. По прибытии в очередную точку первое дело - это запомнить условленное время отъезда, так как строго предупреждают, что никого не будут ждать. А вот в свободное время можно попытаться успеть, что хочешь, при этом не заблуждаясь. И, если ветер странствий благоприятствует, успеть можно много - на целый длинный рассказ.

На вокзал Виктория сопроводил нас почтенный джентльмен в ковбойской шляпе, который учтиво предупредил, чтобы никакой горячей еды с собой в дорогу не брали («Исходя из моего длительного опыта - запах ужасный») и между делом показал в окно резиденцию HRH принца Чарльза и Камиллы, герцогини Корнуэльской. Английский язык в устах его звучал не красиво, а очень

красиво - как для радиопостановки из жизни джентльменов, охотящихся на очередного неудачливого преступника, не теряя при этом чувства меры и собственного достоинства. Он сказал, что говорит на пяти языках, но по-английски, как можно было ожидать, лучше всего. Пока он нас довез, дождь окончился, и на вокзале, среди лиц, пытающихся руководить суматошными путешественниками, я видела юношу рыжего, как Большой Рыжик.

Основным нашим гидом, который нас опекал, просвещал, напутствовал и сопутствовал, стала приятная дама по имени Норма. С веселым располагающим видом - «Привет, начинаем большое приключение» - она отперла стеклянную дверь, за которой выстроилась в очередь наша группа, ожидая посадки, и почти сразу же ее хорошее настроение подверглось испытанию - с моей стороны. Когда дошло до обсуждения деталей поездки и окончания необходимых формальностей, нашей леди Норме пришлось, не выходя из нормы - то есть, с большим терпением и не теряя дружелюбия, отвечать на массу моих неопытных вопросов, неизменно начинавшихся с «I hate to trouble you, but...» Дело-то в чем: едва мы устроились в автобусе, как явилась назойливая мысль, что оказаться в городе Шекспира, достать Барда на его могиле и при этом не посетить Место Рождения будет как-то неправильно.

- Норма, извините, пожалуйста, а Вы нам покажете, как пройти к церкви Святой Троицы? Туда можно идти пешком?

- Да-да, я покажу.

- Норма, скажите, пожалуйста (хотя я ненавижу Вас беспокоить, но), а можно ли сделать так: сначала прийти посмотреть могилу, а потом, если останется время, посетить дом?

- Это неудобно: Вы увидите, там большая очередь. Лучше идти с группой, я куплю билеты на всех.

- Норма, скажите, пожалуйста, (ненавижу беспокоить, само собой) а можно ли успеть посетить и дом, и могилу?

- Да, но вам придется бежать.

Что же, если бежать - можно добежать. Мы оплатили посещение дома, и я временно оставила нашу Норму в покое. Чтобы объяснить, чего нам так сдалась могила, я рассказала ей о трех розах, которые специально едут из Киева, и мы достигли взаимопонимания.

О замке Уорик - нашей первой остановке - нужно рассказать подробнее, ибо он имеет непосредственное отношение к нашему основному предмету, а кроме того, все же не так знаменит, как Виндзорский замок. Первое его прозвище - Замок Делателя Королей, ибо так называют Ричарда Невилла, графа Уорика, выдающегося, переходящего и поверженного деятеля войны Алой и Белой Розы, персонажа первого цикла шекспировских исторических хроник и, кстати, отца той самой леди Анны, которую при целом зале зрителей бесстыдно и победоносно обольщает Глостер, будущий Ричард III.

Также подходит ему имя Замка Приятного Отдыха, ибо в более новую эпоху, в конце XIX века, Фрэнсис, графиня Уорик, называемая также Дейзи, превратила его в место приятного отдыха для сливок общества викторианской Англии. А равно можно именовать его Замком Любовницы Принца, ибо, как говорят, Дейзи пользовалась особой благосклонностью будущего Эдуарда VII.

Но ныне это - Замок Восковых Фигур, так как им владеет музей Мадам Тюссо, устроивший в замке две выставки. В подземелье расположен средневековый штаб графа Уорика, с его отнюдь не безразличной к политике челядью: стражниками, секретарем, казначеем, прислужницами, которых на первый и даже на второй взгляд легко принять за живых - и, наконец, фигурой самого

графа, воздевающего меч и призывающего соратников встать за йоркистское дело. (Почему призывающего? Потому, что восковая фигура - это не просто кукла в одежке: играет звуковое сопровождение, и у Йорика... пардон, Уорика есть голос, еще какой грозный). Костюм у Делателя Королей исторический, а суть - в современности востребованная, так что мы его, невзирая на мечи и наряды, приветствовали почти как родного.

Штаб Уорика оканчивается сувениркой, где мы купили книгу об Уорикшире и бутылку местного эля. Так что впоследствии дома образовалась пара со значением: Пушкин на чашке и Шекспир на бутылке.

Повыше и посветлее, в бывших жилых покоях, помещается выставка, воссоздающая вечеринку Дейзи в интерьере 1898 г. и со всеми сиятельными гостями. Тут праздник для любителей позднего викторианства: полюбоваться на мебель, на моды, заглянуть в спальню, где госпожа хозяйка с горничной примиряет новое платье, поглядеть, как играют в карты под картиной с изображением все того же убийства принцев в Тауэре, как слуга наполняет хозяйскую ванну водой, поумиляться мелким деталям вроде нот на фортепиано или забытой книги «The Skeleton of German Grammar», повздыхать насчет элегантности былых времен... Все гости на вечеринке - лица блистательные. Они явно требовали большего внимания, однако за недостатком времени (по приезду в замок Норма указала нам на скелет, робко выглядывавший из гроба на обочине, и вежливо попросила не опаздывать) мы лишь бегло осмотрели их при дневном свете.

Между прочим. Я сказала, что мы отказались от поездки к Черчиллю - но вышло так, что Уинстон Церковный Холм все-таки встретился на нашем пути. Надо сказать, что обычно он каждое утро при выходе из столовой приветствовал нас с большой фотографии, как бы

приглашая всех приезжих чужеземцев воскликнуть: «Да здравствует Британская Империя!» На что я, как в прошлом воспитанная девочка, отвечала: «Служу Советскому Союзу!» (Надо же порадовать дедушку Черчилля, в самом деле:-)).

Но в одной из комнат замка Уорик обнаружился восковой Уинстон Черчилль, и был он молод, рыж, с книгой в руках и обложен чемоданами. Завернул сюда он, как видно, с охоты. Молодой мужской голос рассказывал о его тогдашних достижениях и планах на будущее. Этот Черчилль выглядел даже привлекательно (в рамках приличий) и потому спровоцировал меня на реверанс и еще несколько кокетских рож, но, естественно, остался холоден.

Замок Уорик назову я также Замок Детей, потому что сейчас в нем устроено много аттракционов для ребятни разного возраста. Атмосфера такая, как на турнирном поле принца Джона, где состязался с другими лучниками Робин Гуд - но только в диснеевском мультфильме, где Робин - это лис и все герои - животные. По главному двору - зеленой лужайке, окруженной киосками, крепостными стенами и башнями, ходит кругом «королева» с набеленным лицом и устало заигрывает с приехавшими семьями. Подойдет сюда также классическая цитата о некогда могучем Рыбе-Ките, у которого «А в дубраве меж усов Ищут девушки грибов...»

Еще там можно влезть на Верхотуру и спуститься, но только двигаясь в один конец - отчаявшись в своих силах, с полдороги вернуться не получится, так что если уж подниматься - то на Самую Верхотуру. Можно принять за символ.

К счастью для нашего плана, в Стратфорде-на-Эйвоне все, что мы хотели увидеть, оказалось расположено ближе между собой, чем казалось.

При виде Шекспира, сидящего среди своих персонажей как школьный учитель среди учеников, одна восторженная девица в нашем автобусе замахала рукой и

заорала: «Will, we have come!» Никто не возмутился, вопреки опасениям. Как будто даже понравилось.

Мы выехали прямо к монументу, и сразу же в отдалении явился тот самый шпиль, куда нам надо было добежать, чтобы подарить три розы.

Дом семейства Шекспиров (у шекспировского папы было даже два дома, но один снесли в конце XVIII века, и это решило проблему, какой из них считать Местом Рождения) как по тем временам - дом большой, но как по нашим временам - маленький. Снаружи он выглядит как набитый людьми. Еще немного - и он лопнет из-за столпившихся внутри посетителей, и стены его разлетятся, как бумажные. Снаружи кажется, что вся толпа движется невероятно медленно: вон, в окошке мелькнули чья-то спина, чей-то локоть - ага, значит, не совсем стоим. Мы ждем в очереди посреди садика - типичного английского коттеджного садика, как говорит леди Норма, в котором много разных садовых изысканностей, но прежде всего обращает на себя внимание Репейник. Он ведет себя сдержанно, не цепляется - только красуется, но вид у него гордый, как будто он - корона.

Внутри мы проходим очень быстро - куда идут все, не задерживаясь. Один из посетителей обращает внимание, какая маленькая кровать, - «это для маленьких людей». В спальне стоит колыбелька, в ней лежит кукла-младенец под красным одеяльцем.

На всех этажах сидят сотрудники Birthplace Trust'a в исторических костюмах, показывают, как во время оно делали перчатки. Один из них удивленно таращится, услышав из потока посетителей: «Thank you, Mr. John Shakespeare!» - померещилось.

Возле жалобной... простите, гостевой книги, - длинный хвост, нам тут ждать некогда. После дома мы осматриваем в садике бюст Рабиндраната Тагора. Я, пожалуй, не против добавить сюда изображение еще одного

поэта, который, правда, здесь не бывал - ну, может быть, теперь он иногда пролетает здесь, как ветер. Однако меня не слушают.

Норма объявляет, когда мы должны вернуться в автобус. И мимо магазина «Много шума из игрушек» (ой, куда это мы - не туда!),

мимо воды с лодочками и отдыхающими в состоянии летнего умиротворения,

мимо скульптуры, изображающей пару лебедей в любовной неге (Где шпиль? - Да вот же он, впереди!),

мимо Королевского шекспировского театра (Где шпиль? - Да вон он!),

мимо темной стены зелени, за которой - река и такой же тихий, блаженствующий отдых (Где шпиль, ты видишь шпиль? - Там же, где и был, скрылся за деревьями!),

мимо ряда игрушечных домиков, похожих на довольные, но любопытные физиономии хозяек, наблюдающих движение на своей улице, мимо встречной группы прохожих, от которых отчетливо услышали несколько русских фраз (Где же шпиль? - Да мы сейчас выйдем к церкви!)

мы втроем бежим через город Стратфорд-на-Эйвоне, потом поворачиваем немного налево и достигаем открытых ворот на церковный двор.

Сам город...по дороге успеваем более-менее осмотреть город. Поскольку мне непременно нужно загнуть нечто до сих пор незагнутое, сейчас будет сложная и навороченная метафора.

Как бы мало не был похож Стратфорд-на-Эйвоне на Пушкинские горы, у тех, кто раньше ездил к Пушкину, да еще и любит поиграть в ассоциации, поневоле напрашивается сопоставление с Пушкинскими горами. И вот, если эти два города попробовать объединить одной фразой, у меня получается: «Жизнь тяжела, но ею можно наслаждаться». Или: «Жизнью можно наслаждаться, хоть

она и тяжела». Смотря с какого города начинать. Во всяком случае - покой и воля есть, даже если нет счастья...

Перед нами - аллея, по обеим сторонам которой - старые плиты, памятники, старинное кладбище. В конце аллеи - открытая дверь и рядом с ней плакатик: «Shakespeare's Church is OPEN».

Присаживаемся на скамейку распаковать розы. Они все еще свежие, хотя провели в футляре с лишним три дня.

Я почему-то, невесть почему, ожидала полуподземного мрака. Церковь большая и светлая. С арками, высокими окнами, витражами. За положенную небольшую мзду нас пропускают вглубь. При входе туда у меня после большой спешки падает с волос резинка. Подняв ее, ищу.

Захоронения семейства Шекспиров первым обнаружил мой папа. Я свернула направо: стоящий там посетитель благоговейно смотрит куда-то вниз, оказалось - он читает материалы на стенде. А нам надо прямо.

Слева направо перед алтарем покоятся 1) мужественная женщина Анна Хетяева... sorry, Энн Хэтэуэй, 2) супруг ее, the poet, 3) Томас Нэш, первый муж их внучки Елизаветы, 4) Джон Холл, аптекарь, их зять, 5) Сьюзан, их старшая дочь и жена Джона Холла. Надгробная плита Уильяма Шекспира, поэта, выделена корзиной с цветами и табличкой с повторением крупными буквами, чтобы всем было видно, надгробной надписи. «Не ройте меня, а то вас зарую...» - только изящнее и в стихах. Русский перевод А. Величанского:

«Друг, ради Господа, не рой
Останков, взятых сей землей;
Нетронувший блажен в веках,
И проклят - тронувший мой прах».

И бордюр.

Цветы на могилу поэта Пушкина можно возложить без особых затруднений. Как и на могилу поэта Шевченко. А до могилы Вильгельма Ивановича рукой просто так не дотянешься. Пуленепробиваемого стекла пока нет, но есть бордюрик, отделяющий могилы его семейства от остальной церкви. Да что вам стоит? - положите цветы к ограждению, и свобода!

Но нам этого мало. До сих пор мы в странствиях не пропадали - и здесь не будем пропадать. И мы бросаем по очереди три розы - белую от папы, красную мамину и розовую мою - через загородку на могилу Уильяма Шекспира. Все упали на плиту, недолетов-перелетов не было - он поймал наши розы. :-)

Поискав глазами, нахожу тот самый руганный-переруганный бюст: «А так ничего, и впрямь немного похож на артиста Калягина».

Дольше нам нельзя задерживаться. Идем к выходу, но тут я замечаю в церкви сувенирный магазинчик. Было бы неучтиво не помочь церкви, приобретя здесь подарок, - и я знаю, какой я хочу.

Но, опять же, в отношении сувениров из наших путешествий действует печальная, хотя и забавная, закономерность. То, что я отлично знаю, чего хочу, вовсе не означает, что оно будет там, где я ищу.

- Пожалуйста, - говорю - святого Георгия, самого маленького и дешевого!

Беленькая и ясноглазая, словно святящаяся изнутри бабуля, идеально соответствующая определению «Божий одуванчик» в его лучшем смысле, очень вежливо начинает искать.

- Сейчас... святой Георгий? Я посмотрю... но не припомню, чтобы он у нас когда-нибудь был... поищем...

Вот это так мимо... Все-таки неприятная неожиданность, что никакого изображения святого Георгия нельзя увезти с собой на память из магазинчика при церкви,

где похоронен поэт, умерший в день этого святого, да еще и национальный поэт страны, для которой святой Георгий является почитаемым небесным покровителем ...

У меня другая идея:

- Тогда, пожалуйста, Святую Троицу.

Продавщица сперва думает, что я хочу изображение церкви Святой Троицы, где мы находимся, и предлагает мне на выбор несколько пейзажей. Но я уже заметила на полке маленькую симпатичную православную икону Троицы - вот кто нас ждал здесь и замечательно нам подойдет.

- Пожалуйста, вот это - и наилучшие пожелания Вам, им (кивок в сторону алтаря), городу и всему королевству. Продавщица рада, я - взаимно.

Затем мы, уже наслаждаясь летним днем и внутренней гармонией, идем обратной дорогой - смотреть по сторонам, фотографироваться по очереди со всеми скульптурами гауэровского памятника, покупать книги. Возле памятника приходится подождать - там снимается на память целый класс индийских ребятишек. Мне пришла в голову мысль: а не верят ли индийцы, что славный Тагор - реинкарнация славного Шекспира? Тоже «телец». Если такой мысли у них нет, неплохо бы ее подкинуть.

Когда наш автобус отъезжает, на небе - белый след от самолета, и можно себе представить, что мы выезжаем через арку высоких, до самого неба, ворот.

А потом мы проехали через Костволдс, где любовались типичными для данной местности коттеджами, миновали тот самый Бленхейм и прибыли в Оксфорд, где Норма провела для нас большую и насыщенную экскурсию. И там мы много чего посмотрели, и прониклись духом университетского города, и прошли тропой Алисы в Стране Чудес, не говоря о Генрихе Горшене. И следовало бы мне быть там повнимательнее - да вот только я не была: подустала уже.

P.S. Помню зато, что в колледже Крайст-Черч видели мы портрет декана, коли не ошибаюсь, Уайта, среди портретов других деканов, и был сей декан весьма похож лицом на артиста Василия Ливанова в роли Шерлока Холмса.

:~)

26 декабря 2011.

Фото С.В. Ржевского 2 августа 2011.

