

Мостовицков Е. Человек с аппаратом [Электронный ресурс] // Esquire. 2014. № 9. URL: <https://esquire.ru/neil-harbisson> (дата обращения: 1.10.2017).

Паверман В. М. Драматургия Эдварда Олби 60-х годов XX века. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2004. 140 с.

Пожарев Т. Erwartung — Expectation — Ожидание (2014) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.todorpozarev.com/erwartung.html> (дата обращения: 1.10.2017).

Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М. : Новое литературное обозрение, 1999. 438 с.

Саган К. С. Космос: Эволюция Вселенной, жизни и цивилизации / пер. с англ. А. Сергеева. СПб. : Амфора, 2005. 525 с.

Турьшева О. Н. Русский литературоцентризм в аспекте литературной рефлексии // Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. 2013. № 1. С. 228–243.

Хаминова Е. М. Интермедальность: от метафоры к технологии // Гуманитарная информатика. 2015. № 9. С. 80–87.

Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский П. А. Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 199–215.

Bredehoft T. A. The Visible Text: Textual Production and Reproduction from «Beowulf» to «Maus». Oxford, 2014. 182 p.

Novak M. Liquid Architectures in Cyberspace // Cyberspace: First Steps ; Michael Benedikt, ed. Cambridge, MA/London: MIT Press, 1991. P. 225–254.

Е. Г. Доценко (Екатеринбург)

«Много шума из ничего»: мотивы ревности шекспировских героев

В статье рассматриваются пьесы Шекспира «Много шума из ничего», «Отелло», «Зимняя сказка», «Цимбелин», объединенные сюжетообразующим мотивом ревности. Произведения представляют три ведущих жанра творчества драматурга — комедию, трагедию, трагикомедию, — что позволяет сформулировать в исследовании проблему, обладает ли ревность как одно из ведущих «шекспировских» чувств комическим или трагическим потенциалом. Автор статьи приходит к выводу, что ревность всегда предстает у Шекспира как пагубное и разрушительное чувство, но различие в понимании «природы» в разных жанровых формах дает возможность варьировать способы восстановления гармонии в мире пьес драматурга. Как наиболее продуктивный для презентации ревности и ее преодоления жанр в статье анализируется трагикомедия.

Ключевые слова: Шекспир, комедия, трагедия, трагикомедия, мотив, рефлексия.

Среди шекспировских страстей ревность занимает немаловажное место и ассоциируется, прежде всего, с Отелло. Безусловно, будучи важнейшей характеристикой протагониста одной из великих трагедий, ревность героя-гуманиста представляет собой такую же неисчерпаемую область для полемики и интерпретаций, как «медлительность» Гамлета, вспыльчивость Короля Лира или деградация личности Макбета под влиянием его собственных злодеяний. Парадокс в том, что Отелло издавна не считается не только показательным ревнивцем, но часто даже ревнивцем вообще: «Ревность Отелло нисколько не мотивируется его врожденной ревнивостью; напротив того, он совершенно лишен этого недостатка. На вопрос Эмилии, не ревнив ли Отелло, Дездемона категорически заявляет, что он совершенно чужд гнусной ревности и вполне уверен в ней (Акт III, Сц. 4)» [Стороженко]. При этом других шекспировских (и «постшекспировских») героев, разрушивших или едва не разрушивших свою жизнь и жизнь своей семьи под влиянием ревности, закономерно сравнивать именно с Отелло — не типичным, но самым известным из ревнующих героев. Н. И. Стороженко, отечественный шекспировед предыдущего рубежа веков, выделял четыре драмы Шекспира, посвященные «психологии ревности»: «Зимняя сказка», «Отелло», «Цимбелин» и «Троил и Крессида» (порядок перечисления произведений авторский). Однако, рассматривая мотивы и проявление ревности шекспировских героев, Троила, как представляется, можно вывести из данного ряда персонажей: он ревнует, но его возлюбленная Крессида, в отличие от Дездемоны, Имогены, Гермiony, более чем дает герою повод для ревности, зато месть Крессиде в планах Троила отсутствует, как отсутствует в словах героя и какая-либо агрессия, направленная на героиню, он собирается мстить сопернику, но и в этом не преуспевает. В качестве истории и отражения «психологии» исключительно мужской ревности в отсутствии измены жены/невесты шекспировская драматургия позволяет объединить пьесы различных периодов творчества: «Много шума из ничего» (1598), «Отелло» (1604), «Цимбелин» (1609–1610), «Зимняя сказка» (1610–1611). Произведения представляют почти все основные жанры елизаветинской

драмы: комедию, трагедию, трагикомедии, — оставляя открытым вопрос о специфически трагическом или комическом потенциале «шекспировской» ревности.

Герой, в порыве ревности обвиняющий свою возлюбленную в неверности, впервые появляется у Шекспира в «веселой комедии» «Много шума из ничего». «Комедией ревности» произведение назвать было бы сложно: «шума», недопонимания и обманов, причем не только из-за ложного обвинения героини, и, затем, восстановления справедливости, в произведении действительно много. Другое дело, можно ли связать ренессансный жизнерадостный смех с комическим восприятием ревности, еще не ставшей «зеленоглазым чудовищем». Название произведения многозначно (nothing/noting), а путаница в пьесе вызвана не «природным» дисбалансом (как в «Сне в летнюю ночь» или «Укрощении строптивой»), но заблуждениями самих персонажей, сознательно сформированными или спровоцированными видимостью, слухами и несоответствием слов делу. «При множественности сюжетных линий, домыслов, манипуляций и мистификаций, пьесу переполняют искаженные недостоверные версии различных происшествий и представлений, придуманных людьми, живущими в мире вымысла» [Bates, 2004, 113]. Выстраивание диалога как процесса вербализации вымысла («шума из ничего») для данной комедии чрезвычайно важно.

Центральная пара влюбленных Геро и Клавдио могут показаться персонажами, мало интересными в качестве сюжетообразующих героев «романтической» комедии — здесь нет напряженной любовной интриги, комизма характеров или положений. По своему происхождению и по природным склонностям влюбленные изначально достойны друг друга и, задумав пожениться, практически не встречают препятствий на пути к своему союзу: помолвка заключена в первых же сценах пьесы, и все мечты героя — о скорой свадьбе. Но, как отмечает специализирующийся на комедиях шекспировед А. Легат, «попытка найти тонкий реалистический психологизм в связи, скажем, с влюбленными в “Сне в летнюю ночь” приведет к разочарованию, тогда как пренебрегать подобным психологизмом в “Много шума из ничего” означало бы упустить половину пьесы» [Leggatt, 2005, 18]. Молодые люди практически не ведут друг с другом бесед о своих чувствах, и, хотя Клавдио, как предполагается, влюбляется в дочь Леонато с первого взгляда

(«Какая скромная молодая девушка!» [Шекспир, 1979, 154]), он передоверяет объяснение и с самой героиней, и с ее отцом своему другу и покровителю — принцу Арагонскому Дону Педро.

Дон Педро. Зачем же шире речки строить мост?
Подарок лучший — то, в чем есть потребность.
Смотри, как это просто: ты влюблен,
А я тебе лекарство предоставлю.
Сегодня ночью будет маскарад.
Я за тебя могу сойти под маской [Шекспир, 1979, 158].

Дон Педро сам осознает, что выступает в роли бога любви для двух пар влюбленных в пьесе, «любовная интрига здесь плетется людьми» [Bates, 2004, 113]. Для ревности же у Шекспира подобная рукотворная, искусная интрига тем более необходима, комедия в этом смысле послужит прецедентом для более поздних и более разрушительных проявлений пагубной страсти. Чтобы вызвать ревность у любящих и, казалось бы, рассудительных женихов и мужей, как правило, нужен заговор и злодей, который в системе образов шекспировской комедии совсем не является персонажем обязательным. В «Много шума...» злодеем, строящим козни всем благородным героям пьесы, выступает Дон Хуан, побочный брат принца Арагонского (и, если вновь иметь в виду творчество Шекспира в динамике, своего рода предшественник Эдмунда Глостера в «Короле Лире»). Впрочем, ревнивый характер Клавдио (или нужно все же допустить недостаточно сильное чувство героя к героине?) проявляется до целостного заговора против влюбленных, еще на этапе заключения помолвки: когда коварный Дон Хуан сообщает Клавдио о «влюбленности» Дона Педро в Геро. Клавдио мгновенно верит и столь же быстро разочаровывается и в возлюбленной, и в друге:

Клавдио. Так, значит, принц хлопчет за себя!
Во всех делах бывает дружба верной,
За исключением любовных дел.
Любя, надейся лишь на свой язык [Шекспир, 1979, 164].

Недоразумение, впрочем, быстро урегулируется, влюбленные находят друг друга, но следующий обман Дона Хуана — более продуманный и представляющий «доказательства», «вполне достаточные, чтобы обмануть принца, вывести из себя Клавдио, погубить

Геро и убить Леонато» [Шекспир, 1979, 169]. «Видимых» оснований для ревности у Клавдио, нужно признать, больше, чем у Отелло, Леонта или Постума, ведь никто из некомедийных ревнивцев предполагаемую изменницу в момент свидания не видел (и не мог увидеть): в порыве гнева они опираются лишь на собственное воображение и/или слова интригана. «Измена» Геро обставлена в комедии гораздо более достоверно, чем Дездемоны в великой трагедии Шекспира: Отелло слышит только разговор Яго и Кассио про Бьянку «под видом рассказней о Дездемоне» [Шекспир, 1993, 591]. В игровой стихии комедии принцип и Клавдио представлен полноценный перформанс с участием «Геро» (ее камеристки Маргариты, находящейся в комнате Геро) и Борачио. Зрителям, впрочем, свидание не показано, но «рассказано» [Leggatt, 2005, 143]. Борачио сам рассказывает приятелю, да и всем, кто имеет уши (а уж на лишние уши в этой комедии всегда можно рассчитывать), о том, что он «любезничал» с Маргаритой, и что обмануты были Клавдио и Дон Педро. В каком-то смысле — не в плане защиты прав женщин — Клавдио трудно упрекать в том, что он заблуждается и не верит возлюбленной, тем более, что, говоря уже в терминах психологического, а не театрального правдоподобия, он ее действительно мало знает (влюбленные в пьесе не сказали друг другу и десяти слов уже и после помолвки), а в обмане убедился лично. (Правда, противопоставить Клавдио по силе его чувства можно как раз Троилу, которому Улисс показывает подлинное ночное свидание Крессиды с новым возлюбленным, но Троил в «Троиле и Крессиде» отказывается верить своим глазам.) Однако упрека со стороны других персонажей пьесы и со стороны зрителей Клавдио как ревнивец все же заслуживает за свои дальнейшие действия: он выбирает в качестве мести публичное оскорбление невесты, и на несостоявшейся свадьбе с Геро вдруг разрешается обличительным монологом, многословным, резким и несправедливым.

К л а в д и о. О Геро! Что за Геро ты была бы,
Когда бы вполовину так прекрасна
Была душой и сердцем, как лицом!
Прощай! Ты хуже всех — и всех прекрасней!
Невинный грех и грешная невинность!
Из-за тебя замкну врата любви.

Завешу взоры черным подозреньем.
Чтоб в красоте лишь зло предполагать
И никогда в ней прелести не видеть [Шекспир, 1979, 193].

Центральное заблуждение пьесы поддерживается целой серией других веселых недоразумений: здесь практически все подслушивают и подглядывают, кто-то нечаянно (как комические персонажи-сторожа), кто-то нарочно (как Клавдио и принцы). Кроме того, розыгрыш второй, гораздо более деятельной и «шумной» пары влюбленных — Беатриче и Бенедикта, — полностью строится на том, что они должны «нечаянно» узнать о беззаветной и безответной любви к себе своего соперника по словесным состязаниям. Любопытно, что никто из подслушивающих в комедии — с коварными или безобидными целями — даже не пытается принципиально отказаться слушать разговоры, не предназначенные для его или ее ушей. Сами по себе органы слуха и сам слух для мира пьесы важнее, чем зрение, хотя глаза обманываются чаще: «И слух ее я силой в плен возьму» [Там же, 158].

Разрешение путаницы и — как следствие — восстановление гармонии в «Много шума из ничего» было бы невозможно без персонажей шутовского ряда, которые в этой пьесе буквально не могут связать двух слов. Реплики Кизила, полицейского пристава, представляют собой сплошную языковую путаницу, да и логика этого охранника порядка отнюдь не безупречна, но именно ему и его подчиненным удастся установить и устранить хитросплетения клеветы в комедии. «В пьесе, где комизм во многом строится на игре слов и так много зависит от ошибок в понимании чужих речей, вполне закономерно, что замечательным малапропизмам Кизила позволено подвести итог действию, так же, как неумелым констеблям дано наткнуться на разрешение комических проблем всего произведения: “То, чего ваша мудрость не могла обнаружить, открыли эти круглые дураки”» [Bates, 2004, 114]. Среди «комических проблем», на которых строится комедийный конфликт, ревность могла бы выглядеть одним из равноправных недоразумений, но это не совсем так. «В комедии, — пишет Л. Е. Пинский, — герой находится всецело во власти своих чувств. Комедийный герой в своих “натуральных” превращениях комически несвободен» [Пинский, 1971, 107]. В качестве порока, подобного зависти и жадности, ревность веселой комедией не разоблачается, но и шутку на протяжении

произведения заслуживает лишь одну: «Граф ни печален, ни весел, ни болен, ни здоров. Он просто благопристоен, благопристоен, как апельсин, и такого же желтого цвета — цвета ревности» [Шекспир, 1979, 167]. «Желтая» ревность в комедии к арсеналу естественных, пусть и забавных, проявлений человеческой природы не принадлежит, и только благодаря совпадению случайностей, на которые так щедро ренессансная комедия, не становится причиной больших бед. На трагические несовпадения, отказ от гуманистических ценностей и на прямое преступление ревность выводит уже действительно свободных — в том числе и признании своей трагической вины — героев трагедии.

Мотивы ревности в «Отелло» и «Цимбелине» происходят, как и сами фабулы произведений, из аналогичных источников итальянской ренессансной новеллистики. Несмотря на качественную разницу и в степени «заимствования» и «обработки» сюжетов, и в самой художественной значимости новелл, соответственно, Дж. Чинтио и Дж. Боккаччо, рефлексия по поводу собственной ревности и ее последствий присутствует только у шекспировских героев, но не у их предшественников — персонажей итальянских новеллистов. Максимально глубокими переживания, рефлексия, раскаяние предсказуемо становятся у Отелло. При внешнем сходстве сюжетной канвы «Венецианского мавра» Дж. Чинтио («Сто сказаний», Декада третья, новелла VII) и шекспировской трагедии «Отелло — венецианский мавр» (не только образы Дездемоны, капитана, негодяя-поручика и его жены в итальянской новелле предваряют разработку характеров шекспировских Дездемоны, Кассио, Яго, Эмилии, но даже «роль платка» чрезвычайно высока уже в новеллистическом источнике) ревность Отелло гораздо сложнее и подробнее мотивирована у Шекспира. И сам характер мавра, и предстоящие ему испытания обозначены уже в «венецианской» части трагедии — Акте I. Казалось бы, конфликт мавра и Венеции задан — до отъезда Отелло и его молодой жены на Кипр — уже названием новеллы Чинтио, однако в его произведении, при всей «конспективной» близости событиям трагедии, история любви мавра и Дездемоны в родном городе героини выполняет лишь роль новеллистической экспозиции:

В Венеции в былые времена жил некий мавр, человек большой храбрости, и правители этого города, награждающие

доблестные поступки щедрее всякой другой когда-либо существовавшей республики, весьма дорожили им как за его личное мужество, так и за великую мудрость и живой ум, которые он проявлял в бранных делах. Случилось так, что одна добродетельная женщина дивной красоты по имени Дисдемона, влекомая не женской прихотью, а доблестью мавра, в него влюбилась, а он, покоренный ее красотой и благородством ее помыслов, загорелся таким же пламенем, и Амур был настолько к ним благосклонен, что они сочетались браком, хотя ее родители и делали все, что могли, чтобы она вышла замуж не за него, а за другого [Чинтио, 1976, 135].

М. Соколянский, анализируя венецианский акт «Отелло» и оппозицию «Отелло — Венеция», приходит к выводу, что «относительная самостоятельность первого акта обусловлена не столько местом действия, сколько наличием своей коллизии, не совпадающей с главным конфликтом трагедии»; «это два взаимосвязанных, но разных конфликта» [Соколянский, 1986, 139; 142]. Предполагается, что «родовитый мавр на венецианской службе» никогда не воспринимался городской знатью как равный, и компромисс, найденный сенатом Венеции после женитьбы Отелло на Дездемоне, скорее всего, временный, не позволяющий республике отказаться от опытного военачальника в преддверии его миссии на Кипре. Однако тема обманутого доверия (в данном случае, доверия отца к дочери: «Отцы, не верьте больше дочерям» [Шекспир, 1993, 513]) появляется уже в ходе ночного совета у Дожа, и — наряду с активно разворачивающимися с первой сцены происками Яго — делает венецианскую часть трагедии настоящей завязкой основного конфликта:

Б р а б а н ц и о. Будь начеку с ней, мавр, на этот счет:
Меня надула, и тебе солжет [Там же, 527].

Начиная с разочарования Брабанцио в Дездемоне, недоверие не только присутствует в трагедии, но заставляет героев искать факты, доказательства в опровержение или подтверждение своих сомнений и чужих домыслов. Улик, более серьезных, чем слова, требуют отец героини, Дож и затем уже Отелло.

Д о ж. Ручаться мало. Это голословно.
Упреки ваши надо доказать [Там же, 522].

Роль произнесенного слова и в трагедии чрезвычайно высока, хотя здесь персонажи не увлекаются словесной игрой, но, напротив, готовы воспринимать каждое слово как правду — или ложь. Что касается самих истоков ревности Отелло и последовательности очернения Дездемоны, то, как и в «Много шума из ничего», обвинение опирается на клевету, как и на внезапно вспыхнувшие подозрения: измена вымышленная, «из ничего», но облекается в слова, находящие отклик в душе Отелло и все более деформирующие его любовь, и саму душу, и базировавшиеся на гуманистических ценностях жизненные устои.

О т е л л о. Должно быть, Дездемона мне верна,
А, может, нет. Ты мне не врал, должно быть,
А, может, врал. Я требую улик.
Ее безукоризненное имя
Луны белее было, а теперь
Черно, как я, от твоего доноса.
Я жажду ясности. На свете есть
Ножи, костры, колодцы, петли, яды.
Я не прощу. Но мне недостает
Уверенности [Шекспир, 1993, 574].

Яго в качестве антагониста трагедии, — бесспорно, гораздо более изощренный и заинтересованный в своих разрушительных действиях злодей, чем Дон Хуан в комедии, и, продуманно стремясь «отмстить» Отелло, Кассию, Дездемоне, он ни в коей мере не полагается на случай. Но, помимо мастерски выстроенной и показательно черной лжи, которую Яго умело распространяет и в Венеции, и на Кипре, гнев Отелло базируется на потере героиней платка. Наряду с цветом кожи ревнивца, платок в качестве «материального» доказательства измены делает сюжет уникальным и архетипически значимым — уже для дальнейшей разработки темы ревности в искусстве. «Если смотреть на вещи буквально, — а шекспировский текст подталкивает нас к этому, — легко заметить, насколько прочно связаны между собой герой и его онтологический двойник. Потеря платка оказывает на Отелло гораздо большее действие, нежели все те “факты”, которыми он располагал до этого. Более того, если проследить за эмоциональным состоянием Отелло, мы увидим, что наиболее сильные движения его души вызваны либо его собственными мыслями

о платке, либо какими-либо упоминаниями о нем» [Карасев, 2001, 72]. Исследователи обычно отмечают исходное нежелание героя поддаваться такому низменному чувству, как ревность, но ложь Яго и «реальность» утерянного платка совершенно лишают его способности здраво рассуждать.

Другое дело, что безумие героя «уликам» не пропорционально. Целостность его внутреннего мира разрушена, но рушится и мир вокруг него. Свою жену, ее умение понимать и оценивать суть вещей («Для меня краса Отелло — в подвигах Отелло» [Шекспир, 1993, 526]) протагонист трагедии должен знать намного лучше, чем Клавдио едва успевшую понравиться ему Геро. Знаменитое повествование о любви Отелло и Дездемоны не случайно в ходе венецианского «расследования» было монологом самого мавра: «Я в ней уверен, как в самом себе» [Там же, 528]). Но «зеленоглазое чудовище» заставляет героя отказаться и от обещаний не заполнять жизнь «ревнивыми гаданьями», и от восхищения прекрасными качествами возлюбленной.

О т е л л о. Ты для того ль бела, как белый лист,
Чтоб вывести чернилами «блудница»?
Сказать, в чем грех твой, уличная тварь,
Сказать, отребье, что ты совершила?
Стыдом я щеки раскалю, как горн,
Когда отвечу [Там же, 604].

В «Отелло» на различных этапах развития конфликта не может не бросаться в глаза основной контраст белого и черного («белый лист — чернила» в переводе Б. Пастернака), но трагедия не так монохромна, как может показаться. Здесь, к сожалению, некому посмеяться над цветом ревности, «желтым, как апельсин», и ревность объявляется (в закрепившихся в русской культуре вариациях) «зеленоглазой ведьмой», «чудовищем с зелеными глазами»: «It is the green-eyed monster, which doth mock / The meat it feeds on» [Shakespeare, 1982, 634]. Цвет «раскаленных» щек мавра подразумевается, но не называется — как требующий больших усилий и высокой температуры перевод металла в другую, раскаленную стадию: «I should make very forges of my cheeks». Получается, что Отелло и на уровне цвета искусственно преодолевает свою природу: бывшее его «цветовой» характеристикой черное снаружи и белое в душе заменяется, соответственно, красным

(«раскаленным») и зеленым, а белый свет превращается в ад. И уничтожая адское «зло», которое вдруг воплотилось для него в его прежнем идеале — Дездемоне, Отелло сам возвращает в хаос («Если разлюблю, наступит хаос» [Шекспир, 1993, 562]) целый мир, гуманистически структурированный вокруг его благородства, доблести и прямоты.

«В классической трагедии ревности, жанре героическом — не только у Шекспира, но, скажем, в трагедиях ревности Лопе и Кальдерона, — коллизия выходит за пределы психологии ревности как таковой, в ней проявляется героическое мирозерцание, отношение героя к миру» [Пинский, 1971, 167]. В «Отелло» мир, в котором благородный мавр и Дездемона встретились и полюбили друг друга, был максимально гармоничен, потому что герои достойны друг друга и свободны в выражении чувств: Дездемона не подчиняется послушно чужой воле, она сама выбирает возлюбленного. Лишь по мере деградации характера Отелло начинает воспринимать жену не как равную себе личность, но как свою утратившую ценность собственность. Негероическое чувство — ревность — становится не только предметом изображения в шекспировской трагедии, но причиной крушения классической ренессансной утопии. И никакое раскаяние, как понимает и сам протагонист, не сможет восстановить мир даже по принципу мозаики, сложенной из фрагментов разбитого зеркала. Эта схема — уже для (барочной) трагикомедии.

Обозначение ««Цимбелина», «Зимней сказки», «Бури» в качестве именно трагикомедий и в отечественном, и в зарубежном литературоведении никогда не было единодушным. «Поздние драмы», созданные Шекспиром после 1608 г., называли пьесами-масками, драмами-сказками, романтическими комедиями и любовными историями. Неоднозначность соотношения барочных драм Шекспира с его комедиями и великими трагедиями накладывается здесь на сложную историю самого термина «трагикомедия», что создает двойную путаницу при интерпретации произведений. При этом путаница, грандиозное смешение правдоподобных, неправдоподобных и подчеркнуто фантастических обстоятельств лежит в основе каждой из этих пьес. «В трагикомедиях [Шекспира], — отмечает И. А. Рацкий, рассматривая эволюцию жанра, — сплаваются такие противоречивые тенденции, как свойственное трагикомической фазе

ощущение разобщенности мира и отчужденности отдельных его частей — и стремление собрать распадающийся мир воедино, постичь и передать какой-то общий смысл бытия, поколебавшееся, но не утраченное чувство органической взаимосвязи разрозненных элементов действительности» [Рацкий, 1971, 106; 111]. И если в шекспировских комедиях нарушенная по ходу пьесы естественная гармония восстанавливалась и торжествовала в полной мере, то в пьесах, увидевших свет после великих трагедий, утопическая полнота ренессансной гармонии изначально недостижима, а к новому хрупкому единению между человеком и миром приходится стремиться, преодолевая взаимное (внешнее и внутреннее) несовершенство.

«Цимбелин» и «Зимняя сказка» объединены темой ревности (хотя и играющей разную роль в сюжете произведений), но отличаются друг от друга уже по степени зрелости жанра: «Цимбелин», в отличие от «Бури» и «Зимней сказки», редко относят к поздним шекспировским шедеврам. Все три трагикомедии заканчиваются, по видимости, благополучно: «Принцы и принцессы не могут не пожениться... Все эти традиционные сказочные концовки нельзя считать проявлением безмятежной ясности духа того, кто все это придумал, они свидетельствуют лишь о том, что он не хуже всякого другого знал, как должны заканчиваться сказки» [Стрэчи, 2014, 82]. В «Цимбелине» и «Зимней сказке» нет профессиональных волшебников, духов и чудищ, которые действуют в «Буре». Но уровень неправдоподобия, условности, сказочности чрезвычайно высок и достигается не только связью времен и событий, но и мотивами поступков героев. Шекспировские вспыльчивые ревнивцы — это Постум в «Цимбелине» и Леонт в «Зимней сказке», и если их прекрасные возлюбленные не погибают, как Дездемона (Имогена и Гермиона проходят через мнимую смерть), то, скорее, в силу доброжелательности и изобретательности рядом с ними находящихся друзей, а не из-за недостатка мстительного чувства у героев. Ревнивец Клавдио в комедии ни на словах, ни на деле не собирался убивать Геро. В трагикомедиях жены героев буквально приговорены мужьями к смерти, несмотря на то что в случае с «изменой» Гермионы для обвинения королевы в неверности протагонисту не требуется даже ложных свидетельств.

Леонт. Приглашаю всех:
Всмотритесь в королеву. Рассмотрите
Ее получше — и воскликнет каждый:
«Красавица!» — но справедливым сердцем
Добавит молча: «Жаль, что не чиста!»
И как же в ней греха не заподозрить:
Едва начнешь дивиться красоте...
А я, хотя и больно мне признать,
Я прямо говорю: «Прелюбодейка!» [Шекспир, 2006, 35].

В «Цимбелине» ревность Постума, напротив, отнюдь не спонтанна, да и по количеству злодеев и заговоров эта пьеса может конкурировать с любой из трагедий или хроник. Произведение в целом соединяет разнородные и узнаваемые на границах стыковки прецедентные тексты, относящиеся к самым разным жанрам. «В “Цимбелине” трагикомедия существует в максимальном приближении к трагедии, но в трагедию не превращается и, кроме немногих моментов, трагического звучания не обретает — и не только за счет достаточно условной счастливой развязки; в трагикомическом освещении представлены и переживания главных героев, и силы зла, препятствующие их счастью» [Рацкий, 1986, 161]. При большом количестве героев и фабульных ответвлений, именно тему ревности или, вернее, сюжетную линию «Постум — Имогена» можно достаточно четко сопоставить и с конкретным источником — новеллой Боккаччо («Декамерон», 9-я новелла 2-го дня), и с предшествующими произведениями Шекспира.

Имогена и Постум как влюбленные сравнимы с Ромео и Джульеттой: король Цимбелин против брака своей дочери и Постума, а в пьесе будет даже сцена в склепе, где мнимо умершая принцесса решит, что рядом с ней находится труп ее мужа. Но история ревности Постума, проявившейся, когда герой находится в изгнании, вдали от жены, напрямую восходит к Дж. Боккаччо. Вполне оправданное в итальянской новелле раннего Возрождения испытание, которому купец Бернабо («прототип» Постума) подвергает верность своей супруги, выглядит весьма сомнительным с нравственной точки зрения в поздней драме Шекспира. Ревность Постума разжигается ложным доносом на жену, как это было в «Отелло» и в «Много шума из ничего», но в отличие от доверчивых гуманистов более ранних шекспировских пьес, Постум сам, в пылу спора, инициирует попытку соблазнения Имогены.

Сцены обмана героини и проникновения злодея в ее спальню, как и самого «розыгрыша» ревнивого супруга, практически полностью повторяют новеллистический сюжет, причем появляются детали, откровенно «выдающие» первоисточник (чего, разумеется, не могло быть в совершенной по своей структуре трагедии «Отелло»). Например, для торговой средневековой Генуи в «Декамероне» не удивительной кажется просьба одной из горожанок оставить на хранение свой сундук в другом купеческом доме. Но почему такой же сундук (в котором соблазнитель и прячется) «с каменьями огромной ценности» необходимо прятать в спальне принцессы во дворце Цимбелина, правдоподобно объяснить уже сложнее. Поведение Постума — с его ревностью и готовностью убить жену в наказание за измену — приобретает иной, восходящий больше вновь к Отелло, чем к Бернабо, оттенок, если вспомнить, что британская принцесса Имогена вышла замуж против воли отца и предпочла подлинную любовь и доблесть своего избранника именитости женихов королевской крови. Зато, подобно другим ревнивцам, Постум не сдерживает свое негодование, узнав о «неверности» жены:

Постум. Что ж это? Неужели,
Где красота, нет чести? Правды нет,
Где показное все, и нет любви,
Едва появится другой мужчина?
Обеты женщин так же ненадежны,
Как вся их добродетель напускная.
О, лживость без предела! ...
Дорогой ценой
Она купила званье шлюхи [Шекспир].

В защиту благородства Постума следует сказать, что, в отличие и от Бернабо, и от Клавдио или Леонта, он начинает раскаиваться в своем поступке — приказе убить возлюбленную — задолго до того, как удостоверился в невиновности Имогены:

Постум. О боги,
Зачем меня не наказали вы
И дали мне дожить до этой пытки?
Зачем вы Имогену не спасли
Для жизни, полной горести? Зачем
Меня, злодея, не сгубили? [Там же].

Немыслимым в трагикомической интерпретации событий становится то наказание, которому у Боккаччо подвергается незадачливый герой-обманщик (самостоятельно рассказавший об обмане и просивший о пощаде): «Амброджоло между тем в тот самый день, когда его привязали к колу и намазали медом, был съеден до костей мухами и слепнями, коими та местность обильна, и в великих муках скончался...» [Боккаччо, 1970, 172]. Ни один из шекспировских ревнивцев, будучи причиной действительной или «временной» смерти возлюбленной, не мстит в итоге своему сопернику (хотя в двух случаях из четырех рассматриваемых «безуспешно» перепоручают расправу над «виновным» другим). И герои пьес Шекспира гораздо ближе друг другу в способности раскаиваться и прощать, чем своим предшественникам у других авторов. Постум в финале «Цимбелина» заявляет: «Вся месть моя — прощение».

Трагикомические развязки пьес о ревности позволяют вернуться к проблеме женского ответа — если не на ложное обвинение, то на раскаяние и возвращение напрасно обвинивших их мужей. Отсутствие установки на рассмотрение прав женщин в «Цимбелине» заметил Дж. Б. Шоу, предложивший «Новое окончание шекспировской драмы» (1937), «как его мог бы сочинить Шекспир, живи он после Ибсена или Шоу, а не после Марло» [Шоу, 1981, 276]. Вариант классика европейской новой драмы оказывается более кратким и динамичным, чем аутентичный финал, избобиловавший узнаваниями. Но «после Ибсена и Шоу» по-иному должен оцениваться и «розыгрыш» Постума и Якимо, поэтому Имогене (теперь ее можно сравнить с ибсеновской Норой) не сразу удастся принять и простить поведение мужа, и даже раскаявшийся злодей Якимо говорит в своем монологе о несправедливости к женщинам мира мужчин:

Я к и м о. Конечно, низость совершили мы,
И за нее воздать с лихвой Вы вправе,
Но с женщинами этак поступать,
У нас мужчин, в обычае [Там же, 286].

Шекспир, впрочем, далеко не всегда нуждается «в помощи» Шоу, чтобы сформулировать необходимые обобщения и расставить в своих пьесах точки над *i*. По поводу ревности как безрассудного, беспричинного и разрушительного аффекта итоги были

подведены уже в «Отелло», причем исчерпывающее определение ревности дается женщиной:

Э м и л и я. Ревнивым в этом надобности нет.

Ревнуют не затем, что есть причина,

А только для того, чтоб ревновать.

Сама собой сыта и дышит ревность [Шекспир, 1993, 584].

Из главных героинь — жертв «шекспировской» ревности — самые длительные страдания выпадают на долю Гермионы, хотя и не самые трагические: эта роль, безусловно, принадлежит Дездемоне. Незащищенность героини «Зимней сказки» проявляется уже в том, что другого врага, кроме собственного любимого мужа, у нее в пьесе нет. Леонт становится ревнивцем внезапно, без какого-либо стороннего убеждения или навета. И страдают от его гнева не только сама героиня, но и невинные, по определению, дети. Образ ребенка на фоне разворачивания темы ревности появляется здесь впервые, придавая новые оттенки и безумию Леонта, и переживаниям Гермионы: из-за «ревнивой злобы» отца погибает юный принц Мамиллий; на протяжении многих лет ни мать, ни отец не знают, что произошло с их маленькой дочерью — Утратой. Зрителям, напротив, пьеса наглядно демонстрирует, как складывается судьба прекрасной принцессы-пастушки, зато практически до самого конца произведения мы (как и переставший быть вспыльчивым тираном Леонт) не знаем, что королева жива. Гнев героя исчезает так же стремительно, как и возникает, сменяясь раскаянием и упреками себе. За неверие и забвение братской, супружеской и даже родительской любви ревнивцу Леонту, едва не уничтожившему свой собственный мир полностью, придется платить годами раскаяния, подготавливающего возвращение семьи или мозаичное (из осколков разбитого целого) соединение того, что от нее осталось.

Сцены ревности решены в произведении, как всегда у Шекспира, очень эмоционально: герой откровенно резок в своих оскорблениях жены, друга и новорожденной дочери; ведется публичный суд, в ходе которого король обвиняет королеву «в государственной измене, в преступной связи с Поликсеном» [Шекспир, 2006, 57], а Гермиона даже пытается защищать свою честь, зная, однако, что убедить тирана ей не удастся («Что пользы говорить: “Я не виновна”!» [Там же]). Нелепой и разрушительной ревности Леонта

отводится почти три акта «Зимней сказки». Но, как только гнев «чудовища» усмирен — не аргументами и уговорами безупречно честных людей, но лишь «судейством Аполлона» и «ответом Дельфийского оракула», — пьеса в большой мере заменяет диалоги чередой рассказов о только что или уже давно произошедших событиях. Усиление нарративного элемента в структуре поздних шекспировских пьес обычно отмечается исследователями, и, по наблюдению В. Фостер, «в трагикомедиях Шекспира повествование обладает способностью превращать скорбь в эстетически значимый опыт» [Foster, 1993, 20]. Так, о смерти героини в пьесе сообщает Паулина, и обращенный к ревнивцу гневный монолог звучит едва ли не более патетично, чем только что опровергнутые его собственные несправедливые упреки близким:

Паулина. Она мертва!
Клянусь, она мертва! Кто мне не верит,
Ступай и убедись. О! Если б ты
Ее щекам вернул румянец нежный,
Губам дыханье, телу теплоту,
Тебе как богу вновь бы я служила.
Но ты напрасно каешься, палач!
Нет скорби, равной твоему злодейству [Шекспир, 2006, 65].

Финал произведения — в отличие от «Цимбелина» — выстроен безупречно, но по-прежнему «нарративно»: почти все счастливые обретения и воссоединения героев даны нам в изложении эпизодических персонажей — свидетелей этих сцен, хотя сами сцены «узнавания» могли бы напомнить и «Цимбелина», и уже далекие по времени создания «веселые комедии». Парадоксально, но возможность для множественных толкований дает и то, что мы видим своими глазами, — встречу Леонта и Утраты с Гермией, «пробуждение» королевы. Амбивалентность финала позволяет, например, К. Степаняну, сопоставляющему поздние произведения У. Шекспира и Ф. М. Достоевского, «допустить, что речь действительно идет о чуде воскрешения-оживления мраморной статуи: камень становится живым» [Степанян, 2014, 257]. Более привычно полагать, что Гермияну на своей «уединенной вилле» все годы до возвращения домой Утраты («утраченного») скрывала Паулина: «Аполлон предрек тебе спасенье, / И для тебя я сохранила жизнь» [Шекспир, 2006, 139]. Сомневаться, очевидно,

не приходится в том, что амбивалентная природа трагикомического жанра работает на продуктивность включения и бесконечного варьирования различных по модусу и пафосу чувств, страстей, поведенческих мотивов, равно как и тематических пластов в структуре произведения. Даже ревность и ненависть в гибком, способном возрождаться (хотя и не достигать, как в комедии, первозданной гармонии) мире трагикомедий являются не абсолютно, но «временно» разрушительными силами.

Ревность в поздней пьесе вновь приобретает неестественно «желтый» оттенок, и все та же Паулина призывает: «Возьми все краски мира, кроме желтой» [Шекспир, 2006, 49]. Но жанру трагикомедии не чужды ни «все краски мира», ни «искусственность» («Искусство также детище природы» [Там же, 84]), поэтому не только сама трагикомедия в творчестве Шекспира — «выход из незавершенного, несовершенного настоящего... к ситуации *будущего* — вечно будущего — человечества с героем, укротившим Природу и Время, к утопическому “концу времени”» [Пинский, 1971, 498]), но и перспективы изображения в постшекспировской драматургии таких противоречивых состояний, как «любовь-ревность», «любовь-ненависть», скорее всего, — за трагикомедией. А вот идеальное — над ревностью парящее чувство — искать логичнее в шекспировском сонете:

Может ли измена
Любви безмерной положить конец?
Любовь не знает убыли и тлена.
...И не страшны ей времени угрозы.
А если я не прав и лжет мой стих,
То нет любви — и нет стихов моих! [Шекспир, 1968, 751].

Литература

Боккаччо Дж. Декамерон / пер. с итал. Н. Любимова. М. : Художественная литература, 1970. 703 с.

Карасев Л. В. Платок Отелло // Диалог. Карнавал. Хронотоп, 2001. № 1. С. 68–77.

Пинский Л. Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М. : Художественная литература, 1971. 498 с.

Рацкий И. А. Проблемы трагикомедии и последние пьесы Шекспира // Театр. 1971. № 2. С. 105–113.

Рацкий И. А. «Цимбелин» Шекспира // Шекспировские чтения 1984 / под ред. А. А. Аникста. М. : Наука, 1986. С. 160–194.

Соколянский М. Г. К проблеме художественной целостности трагедии «Отелло» // Шекспировские чтения 1984 / под ред. А. А. Аникста. М. : Наука, 1986. С. 138–144.

Степанян К. А. «Зимняя сказка» и «Братья Карамазовы» // Иностранная литература. 2014. № 6. С. 254–263.

Стороженко Н. И. Психология любви и ревности у Шекспира [Электронный ресурс]. URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/opiti-izucheniya-shekspira8.html> (дата обращения: 14.02.17).

Стрэчи Л. Последние пьесы Шекспира. Эссе из сборника «Книги и герои» / пер. с англ. Т. Казавчинской // Иностранная литература. 2014. № 5. С. 77–83.

Чинтио Дж. Венецианский мавр / пер. А. Г. Габрического // Зарубежная литература. Эпоха Возрождения. Изд. 2-е. Составитель Б. И. Пуришев. М. : Просвещение, 1976. С. 135–145.

Шекспир В. Сонеты / пер. с англ. С. Маршака // Шекспир У. Трагедии. Сонеты. (Библиотека всемирной литературы). М. : Художественная литература, 1968. 790 с.

Шекспир У. Зимняя сказка / пер. с англ. В. Левика. СПб. : Азбука-классика, 2006. 245 с.

Шекспир У. Много шума из ничего / пер. с англ. Т. Щепкиной-Куперник // Шекспир У. Комедии. М. : Художественная литература, 1979. С. 149–217.

Шекспир У. Трагедии / пер. с англ. Б. Пастернака. М. : РИПОЛ, 1993. 934 с.

Шекспир У. Цимбелин [Электронный ресурс] / пер. с англ. Н. Мелковой. URL: http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_cimb.txt (дата обращения: 10.12.16).

Шоу Б. Новое окончание «Цимбелина». Вариант финала шекспировской драмы / пер. с англ. П. Мелковой; Предисловие / пер. с англ. А. Ципенюк // Шоу Б. Полное собрание пьес : в 6 т. Т. 6. М. : Искусство, 1981. С. 271–292.

Bates C. Love and courtship // The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy / ed. by A. Leggatt. Cambridge : Cambridge University Press, 2004. P. 103–122.

Foster V. A. “A Sad Tale’s Best for Winter”: Storytelling and Tragicomedy in the Late Plays of Shakespeare and Beckett // Past Crimson, Past Woe: The Shakespeare-Beckett Connection / Ed. A. M. Drew. New York and London : Garland Publishing, 1993. P. 15–29.

Leggatt A. Shakespeare’s Comedy of Love. London and New York: Routledge, 2005. 275 p.

Shakespeare W. Seven Plays. The Songs. The Sonnets. Selections from the other plays. (The Portable Shakespeare). Harmondsworth and New York : Penguin Books, 1982. 792 p.