

В. ШЕКСПИР

Очерк А. А. Смирнова

I

Шекспир принадлежит к числу тех писателей прошлого, которые до сих пор для нас живы и убедительны. Мы читаем его пьесы и смотрим их в театре с чувством глубокого эстетического удовлетворения; шекспировские мысли и образы поражают нас своей силой и глубиной.

Самым убедительным доказательством этой жизненности Шекспира и огромного художественно-познавательного значения его произведений могут служить высказывания о нем Маркса и Энгельса. Дочь Маркса сообщает, что в его доме произведения Шекспира «были настольной книгой... всегда у нас в руках или на устах; шести лет я уже знала наизусть целые сцены из Шекспира»ⁱ. Шекспира, по словам Лафарга, Маркс «сделал предметом самого обстоятельного изучения и знал самых незначительных действующих лиц его драм»ⁱⁱ. Много раз в своих сочинениях Маркс использовал цитаты из Шекспира, для того чтобы разъяснить какую-нибудь важную общую мысль, для характеристики какого-нибудь политического персонажа, - подчеркивая этим большое познавательное значение шекспировских образов или выраженийⁱⁱⁱ. В 1859 г., в ответных письмах Лассалю, приславшему им на отзыв свою драму *Франц фон Зикинген*, Маркс и Энгельс советовали ему «больше шекспиризировать», ставя ему в пример «широкое» и «глубокое» изображение у Шекспира социального фона исторических событий («фальстафовского фона»)^{iv}.

Место, которое занимает Шекспир в истории мировой поэзии, и его удивительная жизненность в наши дни объясняются тем, что Шекспир с огромной силой и проникновением отразил свою эпоху, сконцентрировав в своем творчестве то, что в ней было самым положительным и прогрессивным, открывающим широкие перспективы в будущее.

Время, когда формировался художественный гений Шекспира и возникли его ранние произведения, было последней стадией Ренессанса – того могучего умственного движения, охватившего все страны Европы, про которое Энгельс сказал, что это был «величайший прогрессивный

переворот, пережитый до того человечеством»^v. Это была эпоха освобождения человеческого ума и чувства от удушающей ограниченности средневекового мировоззрения с его преклонением перед церковным авторитетом, эпоха переоценки всех ценностей и нового разрешения всех моральных, общественных, философских вопросов. Передовые люди Возрождения – художники, ученые, мыслители, называемые гуманистами, – постепенно освобождаясь от метафизических и мистических призраков, много веков державших в шорах человеческую мысль начинают все более класть в основу своего исследования мира, своих суждений по всем вопросам опыт и здравый смысл, разум. При этом они широко используют плодотворные идеи и действительные знания, добытые древними греками и римлянами, культура которых, гораздо более широкая, свободная и реалистическая, чем культура западно-европейского средневековья, нередко служила образцом и аргументом для гуманистов в их борьбе против средневекового обскурантизма.

Решая общественные вопросы, гуманисты вставляли на защиту естественных прав и потребностей человека, подавлявшихся в период средневековья. В многочисленных трактатах, а также в поэтических произведениях в качестве главной темы выступает прославление человека, прославление личности, освобождавшейся из-под власти феодальной корпоративности принимавшей свою, – весьма, конечно, условную, – буржуазную свободу за все общее освобождение. Все своеобразное, ярко индивидуальное в человеке противопоставляется гуманистами средневековой обезличенности. Гуманисты Возрождения не подозревали, что, восставая против авторитетов, не доверяя традициям, сокрушая церковные догмы, требуя для разума свободы, уничтожавшей всякую мистику в вопросах познания, они окружили поэтическим ореолом прозаические, деловые требования буржуазной идеологии, превращавшей индивидуалиста и эгоиста – героя новой эпохи – в перл создания.

Характеризующий эпоху Возрождения умственный переворот явился результатом и идеологическим выражением переворота в экономике, политике и общественных отношениях, происшедшего около этого времени.

Всюду в Европе в XVI в. (а в Италии, сильно опередившей в своем развитии другие страны, уже начиная с XIV в.) старые феодальные учреждения и обычаи расшатываются, заменяясь новыми, типичными для то ранней стадии капитализма, которая называется «эпохой первоначального накопления». В земельном хозяйстве вместо барщины и оброка устанавливаются денежные отношения; возникают первые мануфактуры; развивается внешняя торговля. Впервые создаются национальные государства правители, которых, обуздав крупных Феодалов, нарушавших единство и

порядок жизни страны, вводят систему крепкой единоличной власти – абсолютизма.

В эту пору происходят великие географические открытия (Америка, морской путь в Индию), развивается торговля с далекими странами, зарождается колониальная политика.

Исчерпывающий анализ того, что в XVII веке происходило в Англии, дал Маркс в 24-й главе I тома *Капитала*. Именно здесь, по словам Маркса, превращение феодальной формы эксплуатации в капиталистическую совершилось «в классической форме»^{vi}. Исходным пунктом капиталистического развития в Англии, как и всюду, было «рабство рабочего»^{vii}. История происходившей здесь массовой экспроприации крестьян, по выражению Маркса, «вписана в летописи человечества языком меча и огня». Английские помещики, стогняя крестьян с земель, обращали эти земли в пастбища для очень доходного в те времена разведения овец ради шерсти, а предприниматели добивались от правительства выгодного для них рабочего законодательства, позволявшего им за грош высасывать последние соки из обезземеленных крестьян, вынужденных ради пропитания работать на скупщиков-мануфактуристов. Те, кто пытался бежать из этой кабалы, объявлялись «нищими» и «бродягами», и, согласно закону, их клеймили раскаленным железом, заковывали в кандалы и т. п. Особенно далеко шла в проведении этой политики королева Елизавета, которую Маркс называет «ультракровавой». Таким-то способом «рыцарям промышленности удалось вытеснить рыцарей меча»^{viii}.

Важной особенностью английской истории было то, что, в отличие от других стран, где буржуазия в ряде случаев объединялась с народом против дворянства, в Англии она объединилась с дворянством против народа. Причиной этого явления было то, что, в результате массовой гибели старой знати во время войны Алой и Белой Розы (во второй половине XV в.), здесь с конца XV в. из отдаленных родственников этих владетельных аристократов, ставших их наследниками, образовалась новая знать. Но, как указывает Энгельс, эти новые аристократы «вели свой род от столь отдаленных боковых линий, что они составили совершенно новую корпорацию. Их навыки и стремления были гораздо более буржуазными, чем феодальными^{ix}». Резюмируя этот момент, Маркс в названной главе *Капитала* говорит: «Старую феодальную знать поглотили великие феодальные войны, а новая была дитя своего времени, для которого деньги были силой всех сил».

Отсюда – переплетение буржуазных и феодальных элементов в господствующих слоях общества, столь типичное для истории Англии не только того времени, но и последующих веков. Новое, буржуазное начало бурно прорастает сквозь старую феодальную основу, не ломая и не ликвидируя ее окончательно благодаря тому, что эта старая основа изменяется, приспособляясь к новым усло-

виям, и приобретает новое качество, не отказываясь, до поры до времени от своей сущности.

Гуманисты заблуждались, обольщаясь образом того утопического светлого будущего, которое, по их мысли, должно было обеспечить полный и блистательный расцвет всем способностям человека и которое, как они считали, начало осуществляться после победы новых общественных отношений феодальными. История не замедлила внести свой корректив в героические мечтания гуманистов, обнажив хищническую и циничную практику молодого буржуазного общества. И тогда, будучи не в силах понять всю сложность новых общественных отношений, гуманисты с негодованием и горечью обрушились на жестокое время, не выполнившее своих обещаний.

Чувства печали и разочарования усиливаются в сознании гуманистов по мере того, как все яснее выступает истинная природа нового буржуазного человека с его эгоистическим, хищническим индивидуализмом. Завершением этого является наблюдаемый в Англии на рубеже XVI и XVII вв., – а в которых других странах (Италия, Франция) уже около середины XVI в., – кризис гуманизма, заключающийся в отказе от еще недавних иллюзий и в трагическом осознании огромности и неодолимости общественного зла.

Таковы были социальные противоречия и состояние гуманистической мысли в Англии XVI в., особенно последних десятилетий его, когда зарождалась и оформлялась драматургия Шекспира.

Шекспировское творчество приходится частью на конец царствования Елизаветы (1558–1603), частью на первое десятилетие правления Стюартов. Царствование Елизаветы было временем подъема буржуазии и связанного с нею нового дворянства и интенсивного экономического развития страны за счет жесточайшей эксплуатации трудящихся масс. Введение реформации при отце Елизаветы, Генрихе VIII (1509–1547), последовательно проводившем абсолютистскую политику, освободило Англию от тяжелой и разорительной опеки Рима. При Елизавете быстро развивались мануфактуры, возникла лондонская биржа, одна за другою основывались купеческие компании для торговли с балтийскими, средиземноморскими странами, с Россией, с Ближним Востоком, с Гвинеей, Америкой, Индией. Разгром в 1588 г. «непобедимой Армады» обеспечил Англии свободу мореплавания и колониальной экспансии. Победа над Испанией чрезвычайно усилила национальное самосознание англичан, зародившееся после окончания последних династических феодальных войн, содействовала укреплению государственного единства.

Конец царствования Елизаветы, ознаменовавшийся чрезвычайным фаворитизмом и конфликтами с парламентом, отмечен уже началом феодальной реакции. Английский абсолютизм, на первых порах благоприятствовавший развитию капиталистических форм производства и торговли, к концу XVI в. уже перестал соответствовать состоянию производительных сил страны, и система привилегий и монополий, усиленно практиковавшаяся Елизаветой, стала вызывать резкую оппозицию, которая и привела через полвека к буржуазной революции.

Феодальная реакция проявилась во всей силе при преемнике Елизаветы Якове I Стюарте (1603—1625), который покровительствовал старым аристо-

662

кратическим фамилиям и питал симпатии к Испании, изменив этим национальному направлению английской политики. Оппозиционные настроения, главными носителями которых были пуритане, при нем чрезвычайно усилились. Стало ощущаться приближение революции.

Политика короля Якова I была для искусства крайне стеснительной, лишая его необходимой свободы. В театре утвердилось придворно-аристократическое направление, культивировавшее пьесы очень изящные по стилю, эффектные и занимательные в сюжетном отношении, но лишенные глубокого идейного содержания. Нечто подобное произошло и в литературе: английская поэзия утратила в большинстве случаев свой блеск и глубину и приобрела развлекательный или вычурный, надуманный характер. Таковы полусалонные комедии или идейно обескровленные трагикомедии Бомонта и Флетчера, «демонические» пьесы Уэбстера, Форда и Тернера, «метафизическая» лирика Донна и т. п. Даже творчество драматургов нравоописательно-реалистического направления, как Томас Хейвуд (1570—1640), Деккер (1572—1632) и величайший из них, Бен Джонсон (1572—1637), после воцарения Стюартов, особенно начиная с 1610 г., заметно тускнеет. Во всех областях умственного творчества при Якове I гуманизм, питавший собою искусство Шекспира, быстро приходит в упадок.

В таких исторических условиях развивалось творчество Шекспира, отразившее с огромной силой и самые светлые чаяния Ренессанса и наступивший в пору высшей зрелости Ренессанса кризис гуманизма – все высшие точки подъема и все болезни своего века.

II

Жизнь Шекспира нам очень мало известна. То немногое, что мы достоверно знаем о ней, сводится к следующему. Вильям Шекспир родился в 1564 г., – по преданию, 23 апреля, – в небольшом городке Стретфорд на

Эвоне, в Уорикшире. Отец его, Джон Шекспир, был Фермером в окрестностях этого города, а затем переселился в Стретфорд, где занялся обработкой кож, записавшись в цех перчаточников. Он был зажиточным человеком, и его несколько раз выбирали на почетные должности, например членом городского совета и даже мэром города. Жена Джона Шекспира, мать драматурга, Мери Арден, была дочерью мелкого дворянина, имевшего поместье в окрестностях Стретфорда.

Шекспир учился в местной «грамматической» школе, которая по составу учителей была, повидимому, одной из лучших в Англии. Основным предметом преподавания в «грамматических» школах был латинский язык и нередко также начатки греческого. Мы не знаем в точности, чем Шекспир занимался первое время после окончания школы, но весьма вероятно, что он был помощником учителя в той же школе. Восемнадцати лет он женился на Анне Хезуэй, дочери соседнего землевладельца. От этого брака у него было трое детей: в 1583 г. родилась дочь Сюзен, а еще через два года – близнецы: сын Гамнет (умерший в детстве, в 1596 г.) и дочь Джудит.

663

В 1586 или 1587 г. Шекспир переселился в Лондон. Повидимому, он уехал с актерами гастролировавшей в Стретфорде лондонской труппы. Возможно, что первое время Шекспир работал в одном из лондонских театров в качестве суфлера или помощника режиссера. В 1593 г. он вступил в лучшую лондонскую труппу того времени, возглавлявшуюся Джемсом Бербедржем. Еще в 1576 г. этот последний выстроил за городской чертой первое в Лондоне театральное здание, названное им *Театр*. На этой сцене лондонская публика увидела впервые пьесы Шекспира. В 1599 г., после смерти Джемса Бербедржа, его сыновья Ричард и Кетберт построили другое театральное здание, *Глобус*, куда их труппа и перенесла свою деятельность. В 1609 г. труппа Бербедржа сняла еще один театр, называвшийся *Блекфрайерс*, и играла на двух сценах попеременно. Кроме того, она нередко получала приглашение выступить со своим репертуаром в придворном театре. Но основной сценой, для которой Шекспир творил и на которой его произведения ставились регулярно в течение приблизительно пятнадцати лет, была сценическая площадка театра *Глобус*. Шекспир, повидимому, не был особенно выдающимся актером, и исполнял он, по дошедшим до нас сведениям, лишь второстепенные роли. С 1599 г. он сделался пайщиком театрального предприятия Бербедржей, что давало ему значительный доход.

Еще до своего вступления в эту труппу Шекспир работал как драматург для разных лондонских театров. Вначале, повидимому, он давал исключительно или по преимуществу практиковавшиеся в то время переделки старых пьес; но уже около 1593 г. Шекспир начал писать вполне оригинальные пьесы, предоставляя их театру Бербедржей.

Лондонская жизнь Шекспира нам совсем неизвестна. Около 1612 г. он уехал к себе на родину, в Стретфорд, бросив театр и совершенно прекратив свою деятельность драматурга. Нам неизвестны причины этого, но некоторую роль в этом решении Шекспира, несомненно, сыграло то, что в лондонских театрах, подпавших при Якове I сильнейшему влиянию со стороны двора, утвердилась драматургия аристократического типа, представленная творчеством Бомонта и Флетчера, глубоко чуждая Шекспиру.

Последние годы жизни Шекспир провел тихо и незаметно в кругу своей семьи. Он умер 23 апреля 1616 г.

Не-драматические произведения Шекспира составляют наименее значительную часть его наследия; однако, взятые сами по себе, они обладают большой художественной ценностью. Обе поэмы Шекспира принадлежат к широко распространенному позднее-ренессансному жанру поэм на античные, легендарно-исторические или мифологические сюжеты. Однако, наряду с обычной для этого жанра условностью образов и стиля, у Шекспира наблюдается отчетливо реалистическое толкование сюжетов. В *Венере и Адонисе* изображается неразделенная любовь Венеры к прекрасному юноше Адонису, предпочитающему любви охоту, и ее скорбь над телом возлюбленного, убитого диким кабаном. Шекспиром нарисована не бестелесная богиня, а живая, влюбленная и страдающая женщина. Очень правдивы описания природы, зверей, деталей охоты, одежды и внешности персонажей.

От любовных мотивов этой поэмы Шекспир переходит к морально-героической теме *Обещанной Лукреции*, где изображается насилие, совершенное

664

Тарквинием, сыном последнего римского царя Тарквиния Гордого, над женой его друга Лукрецией, и самоубийство последней – события, которые послужили, согласно сказанию, поводом для народного восстания и свержения царской власти в Риме. Шекспир мастерски показывает в этой поэме разлагающее действие на душу изменной страсти и муки оскорбленной чистоты.

Сборник 154 сонетов Шекспира обнаруживает сильное влияние петраркизма. Однако в условную форму ренессансного сонетного жанра Шекспиром вложено живое содержание страстных переживаний и раздумий. Целый ряд мотивов и образов в лирике и поэмах Шекспира находят соответствие в его драматических произведениях.

Пьесы Шекспира весьма разнообразны по своему внутреннему характеру, в зависимости от времени, когда они были написаны. Вместе с тем они принадлежат к различным существовавшим тогда драматическим

жанрам. Во времена Шекспира все пьесы делились на три категории – комедии, трагедии и драматические хроники. В конце своей деятельности Шекспир писал еще пьесы четвертого типа, которые в его время причислялись тоже к комедиям; однако они настолько отличаются по своему характеру от обычного типа комедий, что правильнее было бы назвать их «драмами» или «трагикомедиями»: это пьесы, основанные на остро драматическом положении, но имеющие счастливый конец. В разные периоды своего творчества Шекспир избирал по преимуществу то те, то другие из этих жанров.

Следует различать три периода творчества Шекспира-драматурга. Первый период (1591–1601) характеризуется глубоким оптимизмом, преобладанием светлых, веселых тонов. Сюда прежде всего относится ряд жизнерадостных и живописных комедий Шекспира, нередко окрашенных сильным лиризмом: *Комедия ошибок* (1592–1593)^{xi}, *Укрощение строптивой* (1593–1594), *Два веронца* и *Бесплодные усилия любви* (1594–1595), *Сон в Иванову ночь* (1595–1596), *Венецианский купец*, (1596–1597), *Много шуму попусту* (1598–1599), *Как вам это понравится* и *Двенадцатая ночь* (1599–1600).

Одновременно с этим Шекспир создает серию своих хроник: 2-ю и 3-ю части *Генриха VI* (1590–1591), затем 1-ю часть *Генриха VI* (1591–1592), *Ричарда III* (1592–1593), *Ричарда II* (1595–1596), *Короля Джона* (1596–1597), две части *Генриха IV* (1597–1598) и *Генриха V* (1598–1599). Хотя в этих пьесах нередко изображаются весьма мрачные и жестокие картины, все же в них преобладает утверждение жизни. К этому периоду относятся также три ранние трагедии Шекспира: *Тит Андроник* (1593–1594), *Ромео и Джульетта* (1594–1595) и *Юлий Цезарь* (1599–1600). Первая из них, относящаяся к жанру так называемых «кровавых трагедий», если только она вообще целиком принадлежит Шекспиру, еще очень мало самостоятельна. Вторая, несмотря на ее глубоко трагический сюжет, написана в светлых, жизнерадостных тонах и содержит множество веселых сцен, напоминающих одновре-

менно с нею возникшие комедии Шекспира. Третья, более суровая, является переходом ко второму периоду творчества Шекспира.

В этот второй период (1601–1608) Шекспир ставит и разрешает великие трагические проблемы, причем к его жизнерадостности, не исчезающей до конца, присоединяется оттенок пессимизма. Почти регулярно, по одной в год, он пишет свои самые знаменитые трагедии – *Гамлет* (1600–1601), *Отелло* (1604–1605), *Макбет* и *Король Лир* (1605–1606), а также три трагедии на античные сюжеты – *Антоний и Клеопатра* (1606–1607), *Кориолан* и *Тимон Афинский* (1607–1608). Он не перестает сочинять и

комедии, но все комедии, написанные им в этот период, за исключением *Веселых виндзорских кумушек* (1600—1601), уже не имеют прежнего характера светлой веселости и содержат в себе настолько сильный трагический элемент, что, пользуясь современной терминологией, их вполне можно было бы назвать «драмами». Таковы пьесы: *Троил и Крессида* (1601—1602), *Все хорошо, что хорошо кончается* (1602—1603) и *Мера за меру* (1604—1605).

Наконец, в третий период (1608—1612) Шекспир пишет комедии упомянутого выше характера, в которых проявляется мечтательное, лирическое отношение к жизни: *Перикл* (1608—1609), *Цимбелин* (1609—1610), *Зимняя сказка* (1610—1611) и *Буря* (1610—1611). Лишь в самом конце он присоединил к ним хронику, написанную, вероятно, в сотрудничестве с одним или несколькими другими драматургами: *Генрих VIII* (1612—1613).

В первый период творчества Шекспира им были написаны лучшие из его комедий, поражающие нас своей живостью и искрящимся остроумием. «В одном только первом акте «Веселых виндзорских кумушек», – писал Энгельс Марксу в 1875 г., – больше жизни и движения, чем во всей немецкой литературе; один только Лаунс с его собакой Кребом (в комедии *Два веронца*. – А. С.) больше стоит, чем все немецкие комедии вместе взятые»^{xii}. Однако под покровом этого бездумного с виду веселья, являющегося выражением характерной для Возрождения жизнерадостности, Шекспир ставит большие проблемы и высказывает глубокие мысли.

В комедии *Сон в Иванову ночь* утверждаются права свободной, самоопределяющейся любви, которая побеждает отцовскую власть, «древнее право» родителей распоряжаться жизнью своих детей. Действие разворачивается на лоне природы, чары которой способствуют влюбленным. Разрабатывая в этой пьесе жанр «масок» (пьес декоративно-фантастического характера), Шекспир вместе с тем реформирует его, заменяя условные фигуры античных божеств образами народных английских поверий (эльфы, проказник Пек), олицетворяющими добрые силы природы.

В комедии *Двенадцатая ночь* простодушная и вполне реальная любовь умной и смелой Виолы к Орсино противопоставляется надуманной, слегка риторической страсти Орсино к Оливии. Одновременно высмеивается похожий на пуританина, тупой, втайне честолюбивый педант Мальволио, враг беспечного веселья, воплощаемого в образах беспутного, но добродушного и остроумного дяди Оливии, сэра Тоби, ее резвой камеристки Марии и других слуг.

Радость жизни бьет через край в *Укрощении строптивой*. Полный молодого задора Петручио выходит на завоевание мира. Он жаждет

борьбы, успеха, богатства, женской любви – и встречает достойную противницу. Воспроизводя в образе Катарины традиционный тип сварливой женщины, Шекспир освободил его от всех отталкивающих черт, изобразив «строптивость» своей героини как естественный результат ее желания защитить свои права личности и свое достоинство. Заставляя Катарину смириться, в конце концов, перед Петручио, Шекспир разделяет общепризнанное в его эпоху мнение, что мужу должно принадлежать главенство в семье, но в то же время показом богатства полнокровной и даровитой натуры Катарины, сохраняющей и после «укрощения» всю свою жизнерадостность, он как бы подчеркивает внутреннюю равноценность женщины и мужчины.

Комедия *Венецианский купец*, выходит за пределы любовной тематики. Два мира противостоят здесь один другому: мир радости, красоты, дружбы, великодушия (Антонио с его друзьями, Бассанио, Порция, Нерисса, Джессика) и мир стяжательства, скупости, злобы (Шейлок и его приятели). «Царственный купец» Антонио, всегда готовый помочь своим друзьям и ссужающий деньги без процентов, воплощает грезящийся Шекспиру идеал человека деятельного и вместе с тем гуманиста, восприимчивого к «музыке небесных сфер» (V акт), которая недоступна мрачной душе Шейлока. В то же время реалистический подход Шекспира к человеческим характерам проявился в том, что, изображая «черноту души» Шейлока, он вместе с тем показывает и глубокую трагедию ростовщика, которого окружающее общество сделало таким, каков он есть.

Один из самых замечательных комических характеров, созданных Шекспиром, – это Фальстаф, выведенный сначала в ряде сцен *Генриха IV*, а затем появляющийся снова в *Веселых виндзорских кумушках*. В его образе Шекспир уловил и обобщил характернейшие черты происходившего в ту эпоху социального процесса. По своему происхождению Фальстаф – знатный дворянин. Он вхож ко двору, он рассыпает направо и налево рыцарские клятвы, он пытается соблазнить виндзорскую полумещанку своим титулом («сэр»). Но вместе с тем это отнюдь не феодал старого классического типа, а приспособленец, феодал перестроившийся, отлично, по его собственному выражению, «усвоивший дух времени», т. е. все худшие навыки эпохи первоначального накопления. Фальстаф освободился от всех иллюзий своего класса. Когда он говорит: «мы – лесничие Дианы, рыцари мрака, любимцы луны», намекая на свои ночные подвиги на проезжих дорогах (*Генрих IV*, ч. I, акт I, сцена 2), он цинично издевается над всеми феодально-рыцарскими понятиями.

У измельчавшего, деклассированного феодала Фальстафа «перестройка» отливается в формы мелкого пиратского авантюризма. Он доходит до того, что живет на средства хозяйки подозрительного трактира, и печальный финал его карьеры показан в *Веселых виндзорских кумушках*, где он подвергается самому жестокому осмеянию.

Тем не менее в Фальстафе есть и нечто положительное, также связанное с «духом времени»: во-первых, его бесконечная жизнерадостность,

667

типичная для Возрождения влюбленность в материальные, чувственные радости жизни, которые своеобразно поэтизируются; во-вторых, его блестящее остроумие, восхищающее нас потому, что оно имеет своей основой полную свободу ума от всяких предрассудков и ограничений. Это позволяет Фальстафу одинаково весело смеяться и над другими и над самим собой. Такой свободный и бескорыстный смех составляет главную ценность Фальстафа и является частичным его оправданием.

Комическое у Шекспира чрезвычайно разнообразно и по своему характеру и по своей направленности. В его комедиях можно найти целый ряд оттенков комического – от тонкого юмора до балаганных, иногда грубоватых, но всегда ярких и забавных острот. Очень часто шутки Шекспира выражают просто избыток жизнерадостности. Но нередко его смех служит целям обличения человеческой глупости или пошлости.

Весьма значительны у Шекспира роли шутов. Это название объединяет персонажей двух родов. Во-первых, Шекспир нередко изображает профессиональных шутов, которые, по сюжету пьесы, служат у знатных лиц для их забавы; таковы шуты в *Как вам это понравится*, в *Двенадцатой ночи*, а также в трагедии *Король Лир*. Но кроме того, он выводит иногда в своих пьесах крестьян, слуг и т. п., потешающих зрителей своими промахами или дурачествами. Это собственно не «шуты», а «шутовские персонажи»; таков, например, слуга Шейлока – Ланчелот Гоббо, или слуга доктора Кайуса в *Веселых виндзорских кумушках*. Профессиональные шуты у Шекспира гораздо разнообразнее и интереснее. Под видом шутки они часто высказывают глубокие и смелые мысли, издеваясь над предрассудками, обличая всякого рода глупость и пошлость.

В своих хрониках, изображая прошлое Англии, Шекспир оттеняет в нем те моменты, которые перекликаются с живой современностью и которые могли бы помочь разрешению актуальных проблем. В хрониках Шекспира отражаются с большой полнотой его политические воззрения. Одна из основных проблем, занимающих здесь Шекспира, – значение абсолютизма. Величайшим злом и опасностью для страны, по его мнению, являются крупные феодалы, честолюбивые и безудержно своевольные. Таковы, например, буйные бароны, изображаемые в *Генрихе IV* или в *Генрихе VI*. Этой феодальной анархии Шекспир противопоставляет идею государственности, внутреннего объединения всей страны под единой твердой центральной властью. Таковую в Англии конца XVI в. могла быть лишь королевская власть, и потому Шекспир считает ее наилучшим из

возможных исходов. Но он далек от слепого преклонения перед королевской властью. По его мысли, король имеет еще больше обязанностей, чем прав: он должен быть справедливым и заботиться о действительных нуждах страны. Если же король этим требованиям не удовлетворяет, он может и должен быть низложен, как это показано в *Ричарде II*. В этой хронике изображен слабовольный и взбалмошный тиран, отстранивший от управления государством лучших людей и подпавший под неограниченное влияние фаворитов, которым он отдал на откуп государственные доходы. Ричард II упоен мыслью о божественном происхождении своей власти, он убежден в том, что у «помазанника божьего» никто не может требовать отчета

668

в действиях. В результате такого ослепления он лишается престола и погибает жалкой смертью.

Еще показательнее в этом отношении образ Ричарда Глостера в *Ричарде III*. Путем ряда убийств и преступлений Ричард достигает престола и обуздывает феодалов. Однако, свободный от всяких иллюзий, он вместе с тем наделен Шекспиром худшими чертами эпохи первоначального накопления и изображен совершеннейшим хищником-аморалистом. Накануне решительной битвы, после ночи, в течение которой ему являлись призраки замученных им жертв, Ричард восклицает:

Да не смутят пустые сны наш дух:
Ведь совесть – слово, созданное трусом,
Чтоб сильных запугать и остеречь.
Кулак – нам совесть, и закон нам – меч.

Своими действиями Ричард лишь усиливает анархию, и когда Ричмонд поднимает против него восстание, тиран не находит поддержки ни в дворянстве, ни в народе и быстро погибает.

Идеальный государь в глазах Шекспира – Генрих V, который, как представляет себе это Шекспир, окончательно подавил феодалов и управлял страной, опираясь на национальное общественное мнение. Скитания принца Генриха по большим дорогам и тавернам в компании Фальстафа (*Генрих IV*) пошли ему на пользу; он узнал, как живут и о чем думают обыкновенные люди. Став королем (*Генрих V*), он продолжает вести себя так же: накануне решительного сражения с французами, переодетый, он обходит английский лагерь и запросто болтает с солдатами, чтобы узнать их истинные мысли и чувства (акт IV, сцена 1). Больше того, в отступление от истории сам образ Генриха чрезвычайно демократизирован, например в сцене его сватовства к французской принцессе (акт V, сцена 2), когда он уверяет ее, что «для стихов не найдет ни слов, ни размера, а в

танцах не силен по части попадания в такт», что он не умеет «томно вздыхать и красно говорить», зато способен «погарцевать ради своей любезной на коне» и «драться за нее, как мясник», и в заключение убеждает принцессу взять его в мужа – взять «человека прямого и честного, без фальши», взять «солдата», взять «короля». Однако такие короли, как Генрих V, по мысли Шекспира, – редкое исключение. Обычно это – либо тираны, либо слабые правители, неспособные дать стране мир и счастье. Подлинно «хорошие» государи встречаются у Шекспира только в сказках, в пьесах с вымышленными сюжетами.

Очень существенен для понимания шекспировского метода изображения прошлого его взгляд на причины и механизм исторических событий. Современник Шекспира философ Бекон считал, что ход истории определяется волею выдающихся личностей или случайностями. Шекспир смотрел на дело глубже. Само собой понятно, что в соответствии с духом индивидуализма, типичного для мышления Возрождения, он выставлял на первый план, при объяснении исторических явлений, роль сильной и одаренной личности. Но наряду с этим он выдвигает уже и нечто иное – идею «времени», понимае-

669

мого им как совокупность обстоятельств, основных сил и тенденций эпохи. В *Генрихе IV* (ч. II, акт IV, сцена 1) Уэстморленд так отвечает на обвинения восставших против короля феодалов:

Всю неизбежность времени поняв,
Вы убедитесь в том, что только время
Обидчик вам, а вовсе не король.

Таким же образом оправдывает свое поведение и мятежник Хостингс (там же, акт I, сцена 3):

Так время нам велит, наш господин.

В *Генрихе V* архиепископ Кентерберийский говорит:

...Пора чудес прошла,
И мы должны искать причин всему,
Что совершается.

Раскрытию Шекспиром подлинных сил, творящих историю, способствует то, что он вводит в свои хроники картины из жизни разных слоев населения. Такова, например, в *Ричарде III* сцена «избрания» Ричарда королем, в которой участвуют лондонский лорд-мэр и горожане (акт III, сцена 7), особенно же «фальстафовские» сцены в *Генрихе IV*, где выступают хозяева гостиниц, трактирные слуги, проезжие купцы, извозчики, мировые

судьи и т. п., с их разнообразнейшими нравами и обычаями. Это привлечение Шекспиром «тогдашней, поразительно пестрой плебейской общности», «фальстафовского фона» чрезвычайно ценили Маркс и Энгельс.

В своих трагедиях Шекспир подошел вплотную к самым жгучим вопросам современной ему исторической действительности. Пламя костров, на которых католическая Италия и Испания сжигали своих лучших сынов, доблестных борцов за гуманистические идеалы, мрачно озаряло всю Европу. Век, начинавшийся великими надеждами, завершился горькими сомнениями. Наступил кризис гуманизма, и Шекспир отразил его в своих трагедиях.

Сущность трагизма у Шекспира всегда заключается в обнаружении того, как противоборствуют между собой мощные тенденции «времени», воплощенные в образах сильных, героических личностей.

Изображая грандиозное столкновение между феодальной стариной и новыми «свободными» человеческими отношениями, Шекспир дает ощущение краха средневековых верований и установлений, тревожное чувство крушения старого, долгие века существовавшего мира. Но распад всего отжившего, вынужденного посторониться перед новыми велениями времени, никогда не вызывает у Шекспира ни элегических чувств, ни отчаяния. Как ни печальна участь Ромео и Джульетты, развязка трагедии о них показывает величественно и оптимистически безусловное превосходство новой свободной морали над миром средневековой традиционности, ее торжество над мертвой, растерявшейся средневековой Вероной.

670

Иное ощущение трагического возникает в тех произведениях Шекспира, которые были созданы им во второй период творчества. В *Гамлете*, *Отелло*, *Короле Лире* Шекспир как бы устраивает очную ставку между складывающимися новыми человеческими отношениями и гуманистическими принципами, вступающими с ними в противоречие. В этих трагедиях пафос катастрофы достигает у Шекспира необыкновенного величия. Шекспир показывает в них нежизнеспособность гуманистических принципов в условиях победившего индивидуалистического общества, принесшего человеку мнимую свободу и унизившего человека так, как это невозможно было сделать даже в старину. Формально свободный, человек попадает в зависимость от мира мертвых и безличных обстоятельств, засасывающих, как тина, и разбивающих гордые притязания человека на красоту, разум и силу.

Основываясь на этом, можно говорить о пессимизме второго периода Шекспира. Однако это выражение требует оговорки. Пессимизм

упадочный, приводящий к унынию и отказу от борьбы, чужд Шекспиру. Прежде всего, как бы ужасны ни были страдания и катастрофы, изображаемые Шекспиром, они никогда не бывают бесцельными, но раскрывают глубокий смысл и закономерность происходящего с человеком. Гибель Макбета, Брута (*Юлий Цезарь*) или Кориолана показывает роковую силу страстей или заблуждений, охватывающих человека, когда он не находит верного пути. С другой стороны, даже от самых суровых трагедий Шекспира не веет безнадежностью: в них приоткрываются перспективы лучшего будущего или утверждается внутренняя победа правды над человеческой низостью. *Гамлет* заканчивается гибелью Клавдия и разгромом порочного датского двора. В *Короле Лире* старый король умирает просветленным и проникшимся любовью к правде и к простым людям. Ценою пережитых им страданий Лир из «бедного, голого двуногого животного» превращается в Человека, в своей простой человечности более великого, чем прежний Лир, облеченный королевским саном. Трагедии Шекспира полны бодрости, мужественного призыва к борьбе, хотя бы эта борьба и не всегда сулила успех. Героический характер этого пессимизма очень далек от фаталистического отчаяния.

В трагедии *Ромео и Джульетта* Шекспир изображает борьбу двух любящих за свое чувство с окружающей их средой, в которой еще живы старые предрассудки и феодальная семейная мораль. Конфликт между старым и новым миром протекает на широко очерченном социальном фоне. Показаны все формы и ступени распри между Монтеки и Капулетти. Оба старика, главы враждующих домов, в душе тягостятся ею как чем-то утратившим живое содержание, как непонятным для них самих призраком прошлого, но по инерции поддерживают ее. Слуги участвуют в ней из вынужденной покорности. Но вражда не умерла: всегда находятся горячие головы из молодежи (Тибальт), готовые снова ее разжечь. Ромео и Джульетта погибают жертвами ее, но их молодое чувство празднует в пьесе свою победу. Это единственная трагедия Шекспира, в которой комический элемент занимает значительное место, и цель его – укрепить жизнерадостный характер пьесы. Другой важный момент в ней, предназначенный также усилить оптимистический тон пьесы, – роль монаха Лаврентия, помощника влюбленных, естествоиспытателя и мыслителя, чуждого всякой

церковности и проникнутого подлинно гуманистической мудростью. Это – один из самых показательных для мировоззрения Шекспира образов. Под знаком его философии, его устремления к природе и естественности протекает вся борьба Ромео и Джульетты за права их живого чувства.

Гамлет – из всех трагедий Шекспира самая трудная для истолкования по причине чрезвычайной сложности ее замысла. Ни одно произведение мировой литературы не вызывало такого количества разноречивых объяснений. Гамлет, принц датский, узнает, что его отец не умер естественно смертью, а был предательски убит своим братом Клавдием, женившимся на вдове покойного и унаследовавшим его престол. Гамлет клянется отдать всю жизнь делу мести за отца – и после этого на протяжении четырех актов размышляет, корит себя и других, философствует, не предпринимая ничего решительного, пока наконец, в конце V акта, не убивает злодея, да и то при особенных, совершенно новых обстоятельствах. Причина такой пассивности и видимого безволия Гамлета заключается в такой же мере в его душевных свойствах, как и в той удивительной обстановке, в какой он оказался.

Студент Виттенбергского университета, весь ушедший в науку и размышления, державшийся вдали от придворной жизни, Гамлет внезапно открывав такие стороны жизни, какие ему раньше «и не снились». С его глаз словно спала пелена. Еще до того, как он удостоверился в злодейском убийстве своего отца, ему открывается непостоянство матери, вышедшей вторично замуж, еще «не успев износить башмаков», в которых она хоронила первого мужа, неимоверная фальшь и развращенность всего датского двора (Полоний, Гильденстерн и Розенкранц, Озрик и т. п.). Обнаружив моральную слабость матери, он затем убеждается и в моральном бессилии Офелии, которая, при всей ее душевной чистоте и любви к Гамлету, не в состоянии его понять и помочь ему, так как она во всем верит и повинуется своему хитроумному, но очень недалекому отцу. Все это обобщается Гамлетом в картине испорченности мира, который представляется ему «садом, поросшим сорняками». Уже Марцелл, предвосхищая мысль Гамлета, говорит: «Подгнило что-то в датском государстве» (акт I, сцена 4); а Гамлет восклицает: «Весь мир – тюрьма, со множеством затворов, темниц и подземелий, причем Дания – одно из худших».

Гамлет смутно чувствует, что дело не в самом факте убийства его отца, а в том, что убийство это могло осуществиться, остаться безнаказанным и принести свои плоды убийце лишь благодаря равнодушию, попустительству и угодничеству всех окружающих. Таким образом, весь двор и вся Дания оказываются участниками в этом убийстве, и Гамлету для совершения мести пришлось бы ополчиться на весь мир. С другой стороны, Гамлет понимает, что не он один пострадал от разлитого вокруг него зла. В монологе «Быть или не быть?» (акт III, сцена 1) он перечисляет бичи, терзающие человечество: «... плети и глумленья века, гнет сильного, насмешку гордеца, боль презренной любви, судей медливость, заносчивость властей и оскорбленья, чинимые безропотной заслуге». Если бы Гамлет был феодалом, озабоченным лишь осуществлением мести, он

быстро расправился бы с Клавдием и захватил бы престол. Но он мыслитель и гуманист, преклоняющийся перед чело-

672

веком и чувствующий себя как бы ответчиком за всех. Гамлет поэтому должен бороться с неправдой всего мира, выступив на защиту всех угнетенных. Таков смысл его восклицания (в конце I акта):

Век распатался, – и скверней всего,
Что я рожден восстановить его!

Но такая задача, по мнению Гамлета, непосильна даже для самого могучего человека, и потому он отступает перед нею, уходя в свои размышления, проверяя факт преступления Клавдия и вдумываясь в него, погружаясь в глубину своего отчаяния. Однако, показывая неизбежность такой позиции Гамлета и ее глубокие причины, Шекспир отнюдь не оправдывает его бездействия, которое он считает болезненным явлением. Именно в этом и заключается душевная трагедия Гамлета – то, что критиком XIX в. было названо «гамлетизмом». Свое отношение к переживаниям Гамлета Шекспир очень ясно выразил тем, что у него Гамлет сам оплакивает свое душевное состояние и корит себя за бездействие. Это болезненное состояние его отражает наблюдаемый во второй половине XVI в. повсеместно в Европе кризис гуманизма, охарактеризованный нами выше.

В *Отелло* также дано противопоставление гуманистической личности окружающему хищническому обществу, но в более замаскированной форме. Весь I акт трагедии посвящен характеристике любви Отелло и Дездемоны, изображаемой как чувство исключительное по своей цельности и глубине. Их соединил не расчет, не воля родителей, даже не стихийный порыв друг к другу (как Ромео и Джульетту), а глубокое взаимное понимание, внутреннее сближение, т. е. самая высокая форма человеческой любви. Эта любовь гибнет от столкновения с миром честолюбия и корысти, олицетворенным в Яго. Отелло и Дездемона не находят поддержки в окружающих, которые морально неравноценны им: таковы безусловно честный, но слабый Кассио, ничтожный Родриго, жена Яго Эмилия, которая угодливо крадет для мужа платок своей госпожи и на замечание Дездемоны, что она не изменила бы мужу за целый мир, отвечает, что она, Эмилия, «за целый мир», пожалуй, могла бы это сделать. Катастрофа, которая происходит в этих условиях, вызвана в равной степени как действиями Яго, так и характером Отелло. По его собственному признанию (в конце пьесы, перед тем как он закалывается), Отелло «к ревности не склонен был, но, вспыхнув, шел до предела».

Характер «ревности» Отелло согласуется с характером его любви: это не уязвленное дворянское чувство чести (как, например, во *Враче своей чести* Кальдерона), но также и не буржуазное чувство мужа-собственника, на права которого посягнули; это чувство величайшего оскорбления, наносимого абсолютной правдивости и взаимному доверию, соединившим Отелло и Дездемону. Отелло не в силах перенести то, что он считает «лживостью» Дездемоны, ибо эту «лживость» он рассматривает не только как обиду лично себе, но и как объективное зло; поэтому он убивает Дездемону как судья, как мститель за человеческую правду.

Величайшее страдание Отелло – не муки ревности, а утрата им веры в честность Дездемоны и в возможность честности на земле вообще. Но когда

673

обман Яго раскрывается, к Отелло возвращается его вера, и он уходит из жизни, которая после смерти Дездемоны стала для него нестерпимой, просветленным и внутренне успокоенным.

Очень значителен в трагедии образ Яго. Это – типический представитель первоначального накопления, хищный и циничный. Его «мировоззрение» сводится к двум тезисам: первый – «насыпь денег в кошелек» (фраза, неоднократно повторяемая им Родриго); второй – то, что всякой вещи можно придать любой вид и что ценность вещей зависит от точки зрения. Это – предельное выражение духа морального релятивизма и нигилизма, того, что в философском плане (а Яго – тоже своего рода «философ») в Англии того времени называлось «макьявеллизмом». Диаметрально противоположность Яго – Отелло, который верит в гармонию человеческой личности, полон душевной щедрости и прямоты. Хотя Отелло и падает жертвой своей доверчивости, морально он все же оказывается в пьесе победителем.

В *Короле Лире* проблематика семейных отношений тесно связана с проблематикой общественной и политической. В этих трех планах проходит одна и та же тема столкновения подлинной человечности с бездушием и честолюбием. Лир в начале трагедии – король средневекового типа, подобно Ричарду II упоенный иллюзией своего всемогущества, слепой к нуждам своего народа, распоряжающийся страной, как своим личным поместьем, которое он может делить и раздаривать как ему вздумается. От всех окружающих и даже от родных дочерей он требует вместо искренности одной лишь слепой покорности. Лир глух к голосу правды, и за это он терпит жестокое наказание. Его иллюзии короля, отца и человека рассеиваются.

Однако в своем жестоком крушении Лир обновляется. Испытав сам нужду и лишения, он стал понимать многое из того, что раньше было ему недоступно, стал иначе смотреть на свою власть, жизнь, человечество. Он

задумался о «несчастных нагих бедняках», которые без крова, в дырявых лохмотьях вынуждены, подобно ему, бороться с бурей в эту ужасную ночь (акт III, сцена 4). Он внутренне ощутил чудовищную несправедливость того строя, который он поддерживал. В этом перерождении Лира – смысл его падения и страданий.

В *Макбете*, трагедии доблести, отравленной честолюбием, изображен путь человека, созданного для подвигов и великодушия, но изменившего этому призванию. Охваченный безмерной жаждой власти, ослепленный своими эгоистическими страстями, вырывающими его из круга человеческого общества, Макбет забывает о родной стране, о мире ее хижин, принося спокойствие и благоденствие Шотландии в жертву своему индивидуалистическому честолюбию. Макбет является превосходным историческим портретом «героев» эпохи первоначального накопления, для которых забвение старой морали стало означать аморализм, а порыв к творческому действию – хищническую волю к власти.

В *Макбете* Шекспир отразил не только кипучие страсти и бурные политические перевороты того времени, в которых героизм нередко шел об руку с преступлением, но и переоценку всех ценностей, кризис морального сознания, характерный для эпохи первоначального накопления. Это ощущение

674

передано в возгласе «вещих сестер» начальной сцены трагедии, которая служит прелюдией к ней, создающей настроение:

Зло – в добре, добро – во зле.

Полетим в нечистой мгле.

Группа «римских трагедий» Шекспира по своей проблематике очень близка к его хроникам. Здесь также дана картина столкновения больших исторических сил, перекликающаяся с английской современностью.

В трагедии *Юлий Цезарь*, полной духа свободолюбия, Шекспир, следуя за Плутархом, развенчивает Юлиа Цезаря, подчеркивая даже его физические недостатки и изображая его честолюбивым тираном, лишенным истинного величия и обаяния. Он противопоставляет ему Брута, морально безупречного и бескорыстно стремящегося к свободе Рима. И все же в конце трагедии Брут погибает – потому, что он не нашел достаточной поддержки в окружающих. Соратники Брута не обладают его душевной чистотой. Его правая рука, трезвый и расчетливый Кассий, оказывается взяточником. Брут одинок оттого, что при всех своих моральных качествах он доктринер и индивидуалист. Брут хотел, как он сам говорит в сцене совещания с заговорщиками (акт II, сцена 1), убить «дух Цезаря», но ему удалось убить только Юлиа Цезаря, а «дух» Цезаря восстал и явился Бруту

накануне битвы при Филиппах (сцена в палатке Брута), чтобы предсказать ему гибель. Этот «дух» перешел в Октавия, который и нанес Бруту решительное поражение.

Политические убеждения Шекспира и его исторические прогнозы с особенной ясностью выразились в *Кориолане*. Борьба патрициев и плебеев древнего Рима, изображенная здесь, перекликается с общественно-политической борьбой в Англии времен Шекспира. В пьесе разоблачается с огромной силой феодально-аристократический режим и слышатся уже первые раскаты грома близящейся революции 1648 г.

В центре стоит очень сложный образ Кориолана, в котором сходятся все идейные нити трагедии. С одной стороны, это доблестный воин, герой, бескорыстно служащий Риму и с мечом в руках отстаивающий на поле брани его величие, натура неподкупно честная, до конца благородная и правдивая. Но в то же время Кориолан страдает моральной слепотой, поскольку он ненавидит народ и искренне думает, что требование хлеба от патрициев вызвано единственно желанием плебеев побунтовать. Причина этой слепоты Кориолана – его безудержный, анархический индивидуализм. Этот индивидуализм доводит его до того, что, изгнанный римским народом, он переходит на сторону его врагов – вольсков, изменяя своей родине. Как говорит вождь вольсков Авфидий, Кориолан совершил когда-то большие подвиги, но затем «перенести свою не мог он славу», и «свои заслуги, твердя про них, он уничтожил сам», забыв о том, что «зависит наша честь от мненья света» (акт IV, сцена 7). Показав Кориолана во всей его гордой силе, Шекспир вместе с тем сурово осудил его. После серии великих трагедий Шекспира его творчество утрачивает свою остроту. В нем чувствуются усталость и разочарование, объясняемые, без сомнения, изменениями в политической и общественно-культурной обстановке – резким спадом ренессансных настроений и крушением гуманистических

675

идеалов, которое все яснее обозначается при феодально-реакционном режиме Якова I Стюарта. Королевская опека над театром привела к торжеству в нем трагикомедий – пьес, лишенных подлинного трагизма; произведения этого рода, слегка волнуя зрителя, в основном все же имели целью развлечь его, доставляя острые и занимательные впечатления.

Последние пьесы Шекспира по своим внешним признакам могут быть причислены к этому жанру. Тем не менее Шекспир вкладывает и в них большое идейное содержание, только транспонируя его особым образом. Для *Перикла*, *Цимбелина*, *Зимней сказки*, *Бури* характерен сказочный тон. Шекспир не изображает в них типичные жизненные положения и борьбу страстей в конкретной обстановке. Он уносит зрителя в воображаемый мир (в далекие полусказочные страны или в легендарную

старину) и на этом поэтическом фоне показывает в упрощенной, кристаллически ясной форме столкновения человеческих чувств, которые всегда оканчиваются благополучно. При этом всегда бывают изображены представители молодого поколения – добрые и чистые существа, охваченные взаимной любовью, неспособные к злу и жестокости, как бы призванные основать новое человеческое общество, более моральное и счастливое, чем тот мир хищничества, в котором обречены были жить их родители.

Такой пьесой-сказкой, мечтательной и полной любви к жизни, является *Буря*. Просперо – главный герой пьесы, – воплощение справедливости, гармонии, разума; он всех и все понимает, не становясь, однако, абстрактным интеллектом и сохраняя черты живой человечности. Его мудрость, его знания имеют двойкий источник: во-первых, это наука, принимающая в шекспировской драме-сказке условный поэтический образ «волшебных книг»; во-вторых, жизненный опыт, глубокое понимание вещей и людей, которое дается лишь внутренней свободой и благородством мыслей.

Пьеса заканчивается тем, что Просперо, осуществив свои планы, расстаётся со своими чарами, отказавшись от власти над духами. В этом проявляется высшее торжество Просперо, но в то же время в его последних репликах слышится оттенок грусти. Критики видят здесь личные признания Шекспира, намек на его собственные мысли и чувства в ту пору, когда он дописывал эту пьесу. Вскоре после ее окончания Шекспир распрощался с театром, с «чарами» своего искусства и уехал в Стретфорд, чтобы там, вдали от борьбы, мирно окончить свои дни. Однако мотив этот имеет и более общее значение. Его надо связать с печальным предсказанием Просперо о том, что «пышные дворцы и башни, увенчанные тучами, и храмы, и самый шар земной когда-нибудь исчезнут и как облачко растают», ибо

Мы сами созданы из сновидений,
И эту нашу маленькую жизнь
Сон окружает...

В этом сказывается ощущение ограниченности человеческой жизни, предела, который ставят человеку время и природа. Так к этой оптимистической по существу пьесе примешиваются скептические и пессимистические тона, перекликающиеся с мыслями Монтеня и напоминающие мотивы Гамлета, но на этот раз имеющие характер спокойной примиренности.

III

Главнейшей особенностью творчества Шекспира является то, что сила его реализма поднялась над национальными рамками. Первостепенной важности вопросы исторического развития Европы в XVI—XVII вв. нашли себе поэтическое воплощение и разрешение в созданиях Шекспира. Гениальным чутьем художника проник он в существо буржуазных общественных отношений и показал несовместимость благороднейших гуманистических идеалов с новым порядком вещей.

Одним из главных зол, извращающих человеческие отношения, Шекспир считает корыстолюбие, жажду наживы, власть золота. Когда Ромео, купив у аптекаря яд, протягивает ему деньги, он говорит (акт V, сцена 1):

Вот золото – яд худший для души,
Убийца худший в этом гнусном мире,
Чем жалкий, запрещенный тот состав.
Я продал яд, не ты его мне продал.

В *Венецианском купце*, когда Бассанио старается угадать, в котором из трех ларцов – золотом, серебряном или свинцовом – заключен портрет Порции (акт III, сцена 2), он говорит, обращаясь к золотому ларцу:

Да, ты личина правды, под которой
Наш хитрый век и самых мудрых ловит, –
Ты, золото блестящее!

Этот мотив получает здесь особенное значение оттого, что основная тема данной пьесы – показ той чудовищной жестокости, до какой может довести человека корыстолюбие.

Такое же обличение богатства как силы, искажающей все человеческие отношения и в том числе правосудие, находим мы в *Короле Лире*, когда Лир, испытавший всю глубину унижения и умудренный страданиями, восклицает (акт IV, сцена 6):

Через лохмотья малый грех заметен,
Под шубой – скрыто все. Позолоти порок –
И сломится оружие строгих судей;
Одень в тряпье – пигмей былинкой свалит.
Никто не виноват, никто!

В самой яркой и развернутой форме мысль о губительной силе золота выражена в знаменитом монологе Тимона (*Тимон Афинский*, акт IV, сцена 3), который Маркс несколько раз цитирует в своих сочинениях как мастерское изображение извращающей силы денег.

Какие бы формы общественных или личных отношений Шекспир ни затрагивал в своих пьесах, он всегда отстаивает идею равенства всех людей, право каждого человека на свободную мысль и свободное чувство.

В комедии *Все хорошо, что хорошо кончается* умная и даровитая плебейка Елена, дочь простого лекаря, влюбленная в графа Бертрама, в конце концов добивается того, что он женится на ней, хотя вначале Бертрам очень боялся «замарать» себя неравным браком. По этому поводу король читает ему великолепное наставление, в котором мы слышим голос самого Шекспира (акт II, сцена 3):

Ты званье презираешь в ней? Возвысить
Его могу! Как странно: нашу кровь
Смешав, по цвету, весу, теплоте
Не отличишь. А между тем она
Так разнится? Коль девушке даны
Все качества (вот только что она
«Дочь бедного врача»!) – пренебрегаешь
Душой ты ради званья?

В *Зимней сказке*, когда король противится браку своего сына с Пердитой, которую он – как все другие и она сама – считает простой крестьянкой, девушка готова смело заявить ему в лицо,

..... что солнце,
Сияя над его дворцом, не прячет
Свой лик от нашей хижины и смотрит
Равно на всех.

Принципиальную важность представляет отношение Шекспира к народу. В нескольких пьесах, особенно в *Юлии Цезаре* и в *Кориолане*, народ изображен наивным, непостоянным, не понимающим, в чем заключается его собственное благо. Конечно, сын своей эпохи, Шекспир отрицал у народа наличие зрелого политического сознания и не представлял себе возможности самостоятельного выступления народа. Однако названные черты отнюдь не являются в глазах Шекспира основными, и все сказанное менее всего свидетельствует о «презрении» Шекспира к народу, как это утверждают очень многие буржуазные критики. Главные черты, которые Шекспир особенно подчеркивает, изображая народ, – это его честность, правдивость, великодушие, мудрость. Правда, народ у Шекспира бывает нередко слишком доверчивым, чем и пользуются для своих личных целей ловкие демагоги (например Антоний в *Юлии Цезаре*). Ни разу отдельные представители народа или народная масса в целом не совершают у Шекспира каких-либо поступков под влиянием корыстолюбия, зависти или злобы. Но вместе с тем изображению народа у Шекспира чужда какая бы то

ни было слащавость, фальшивая идеализация, всякое смягчение ярких и сочных черт, которые свойственны подлинно народной жизни и народному характеру.

678

В *Кориолане*, рисуя борьбу плебеев с патрициями, Шекспир ясно показывает, на чьей стороне правда. В самом начале пьесы, когда шумная народная толпа обсуждает на городской площади свое невыносимое положение, один из плебеев восклицает: «Одно слово, добрые граждане!» Другой отвечает на это: «Мы тебе не добрые граждане: все добро – у патрициев. Нас могло бы спасти одно то, что богачам уже в горло не лезет. Если бы они отдали нам объедки со своего стола, пока они не прокисли, мы сказали бы, что нам помогли по-человечески; но они находят, что мы и без того им дорого обходимся. Наша хужоба, вид нашей нищеты – это вывеска их благосостояния. Чем больше мы страдаем, тем лучше для них. Отомстим им нашими .кольями, покуда мы не высохли еще совсем, как жерди. Богов призываю в свидетели – не от жажды мщения, а от голода говорю я это».

Совершенно так же, как сословный, Шекспир разрешает и «расовый» вопрос. В двух своих пьесах он касается его непосредственно. В *Венецианском купце* изображен хищный и жестокий ростовщик Шейлок. Но Шекспир осуждает его только как ростовщика.

Еще яснее поставлен тот же вопрос в *Отелло*. Когда отец Дездемоны привлекает Отелло к суду, обвиняя его в том, что он околдовал Дездемону, и Яго советует ему скрыться, Отелло со свойственной ему гордой смелостью отвечает:

Заслуги, должность, честная душа –
Порукой будут мне.

В сенате, когда обнаруживается его невиновность, дож говорит строптивому отцу:

Не черен, — светел ваш отважный зять.

Точно так же и Дездемона говорит о своем избраннике:

Дела Отелло – вот его лицо.

На протяжении пьесы другие персонажи несколько раз называют Отелло «благородным мавром». Таково мнение о нем самого Шекспира, который хотел показать, что человек другой расы, африканец, в нравственном отношении может стоять не ниже, а, наоборот, много выше окружающих его европейцев.

В вопросах, касающихся личной и семейной жизни, Шекспир подчеркивает равноценность женщины и мужчины и право дочерей свободно распоряжаться своей судьбой, – смелые и передовые взгляды для

эпохи, когда основная масса общества считала жену служанкой и работой мужа, а дочерей обязанными во всем повиноваться родителям.

Селия (в *Как вам это понравится*) уходит из родного дома после того, как ее злой и преступный отец прогоняет ее кузину и любимую подругу Розалинду. Джессика убегает с Лоренцо от хищного и неблагородного отца Шейлока. Корделия не боится сказать Лиру правду в лицо и не проявляет раскаяния, когда он приходит в гнев. Дездемона выходит замуж за любимого

679

человека вопреки воле отца. Джульетта порывает со своей семьей и всем своим прошлым ради Ромео. Гермия бежит со своим избранником от ненавистного брака, который ей навязывает отец. Во всех этих случаях Шекспир стоит целиком на стороне молодого поколения, выступающего против предрассудков и деспотизма стариков. Зато Офелия проявляет полную покорность своему лукавому отцу и недалекому брату, и в результате этого Гамлет с болью в сердце, уходит от нее.

Правда в человеческих отношениях, правдивость мыслей и чувств – такова высшая цель, к которой стремятся все подлинно благородные натуры, изображаемые Шекспиром. Правды все время ищет Гамлет, находящий в книгах только «слова», а в окружающих – обман и лицемерие. Также и Лир, вначале ценивший лишь все наружное, показное, начинает, после своего просветления, стремиться к одной только правде. Правды все время добивается и Отелло.

Самое отвратительное для Шекспира – противоположность правды, лицемерие. Мы находим у него целую галерею образцов лицемерия: Ричард III, Яго, Гонерилья и Регана, Розенкранц и Гильденстерн, Анджело и т. д., частично даже Макбет. Бесчисленное количество раз мы встречаем у Шекспира противопоставление подлинной, действительной природы – видимости, личине, одежде.

Вполне естественно поэтому, что важнейшим принципом для Шекспира, определяющим все его мироощущение и понимание им жизненного процесса, является гуманистическая идея природы (the nature – одно из самых любимых его слов). Не только он почерпает из понятия природы и ее образов аргументы для своих самых значительных мыслей, но она также является для него нормой и мерилем при оценке достоинства всех человеческих поступков. При этом два свойства природы, в шекспировском понимании ее, выступают на первый план. Первое – творческий процесс, происходящий в природе. Отсюда у Шекспира, с одной стороны, идея движения, развития, находящая выражение в динамичности его образов и мастерском показе развития характеров его героев; с другой стороны, идея избытка, превышения нормы, строго

необходимой для поддержания жизни, требование какого-то добавления к этой норме, которое лишь одно придает жизни ценность и красоту,— как цветение плодовых деревьев или как свет более яркий, чем это необходимо для практических потребностей зрения. Иллюстрацией этому может служить речь Порции о «милости», как о прекраснейшем добавлении к «закону», переливающее через край остроумие Беатриче (в *Много шума попусту*), избыточная жизнерадостность Меркуцио (в *Ромео и Джульетте*), грохочущий смех Фальстафа, все вообще «игривое», что мы находим в образах Шекспира; сопоставим с этим замечательные слова Лира: «Жалкий нищий сверх нужного имеет что-нибудь. Когда природу ограничить нужным, мы до скотов спустились бы» (акт II, сцена 4).

Второе свойство природы, по Шекспиру, — это ее «красота» или, что в данном случае одно и то же, «благость», понимаемая без всякой примеси отвлеченной морализации, — то, что Шекспир обозначает словом *fair* (прекрасное, благородное, чистое, светлое), в противоположность *foul* (вредоносное,

680

гадкое, грязное, темное). Резюмируя, можно сказать, что природа для Шекспира — это здоровая, прекрасная, творящая жизнь или, что то же, развитие. Отсюда — особенное пристрастие Шекспира к образности, заимствованной из жизни растительного мира, связанной с понятиями роста, произрастания, цветения.

Шекспир изображает столкновения между благородством и низостью, между правдой и ложью, между здоровыми и больными чувствами в форме конфликтов, происходящих в жизни отдельных людей. Но за этими отдельными случаями всегда чувствуется фон, на котором все это происходит,— та среда или обстановка, которая объясняет, почему такие столкновения должны были произойти и в чем заключается их типичность. Иногда этот фон широко показан, иногда обозначен одним-двумя намеками, но всегда в той или иной мере он присутствует или ощущается. В *Гамлете* такой фон составляют образы придворных (Полоний, Розенкранц и Гильденстерн, Озрик) и картина нравов, господствующих при датском дворе (низкопоклонство, лесть, подкупы, шпионаж, отравленные напитки, смазанные ядом рапиры). В такой обстановке становятся понятными причины злодеяния Клавдия и душевное состояние Гамлета. В *Короле Лире* такой фон образуют, — помимо второй параллельной сюжетной темы, истории Глостера и его двух сыновей, — несколько мелких эпизодов и образов, в первую очередь — фигура дворецкого Гонерильи, Освальда, показывающая, что порок глубоко въелся в общество, что к услугам подлых господ всегда находятся подлые слуги, без которых эти господа сами ничего не могли бы сделать. Фоном *Ромео и Джульетты* является давняя вражда

двух домов, приводящая любящих к гибели, фоном *Венецианского купца* – отголоски кипучей торговой деятельности на Риадельто, которая слышится в речах действующих лиц. Всюду за личными конфликтами в пьесах Шекспира стоит борьба огромных общественных сил.

Творчество Шекспира выделяется своей масштабностью – чрезвычайной широтой интересов и размахом мысли. В его пьесах нашло свое отражение огромное разнообразие типов, положений, образов, эпох, народов, общественной среды. Это богатство фантазии, так же как стремительность действия, сущность образов, энергия изображаемых страстей и волевое напряжение персонажей типичны для эпохи Возрождения. Шекспир изображает расцвет человеческой личности и богатство жизни со всем изобилием ее форм и красок.

Источники драматургии Шекспира разнообразны, причем, однако, все заимствованное он оригинально осваивал, превращая в нечто самобытное и глубоко актуальное. Очень многое он почерпнул в античности. Его ранняя *Комедия ошибок* – вольное подражание *Менехмам* Плавта. В *Тите Андронике* и *Ричарде III* очень заметно влияние Сенеки. «Римские» трагедии Шекспира восходят не только сюжетно, но отчасти также и идейно к Плутарху, который в эпоху Возрождения был учителем свободолюбия и гражданских чувств. В произведениях Шекспира постоянно встречаются чувственно жизнерадостные образы античной мифологии.

Другим источником явилось для Шекспира искусство итальянского Возрождения. Сюжеты *Отелло*, *Венецианского купца* и еще нескольких комедий заимствованы у итальянских новеллистов. В *Укрощении строптивой* и некоторых

681

других комедиях можно обнаружить влияние итальянской комедии дель арте. Нередко мы встречаем итальянскую костюмерию, собственные имена и разного рода мотивы в пьесах Шекспира, имеющих совсем иные источники. Если у античности Шекспир учился конкретности и ясности образов, художественной логике, отчетливости речи, то итальянские ренессансные влияния способствовали усилению в его творчестве эстетических и живописных элементов, его восприятию жизни – с внешней стороны – как вихря красок и форм. Но еще существеннее то, что оба эти источника укрепляли гуманистическую и реалистическую основу шекспировского творчества.

Тем не менее, наряду с такого рода воздействиями, Шекспир в основном продолжает традиции народной английской драматургии. Сюда относится, например, систематически применяемое им смешение трагического и комического, которое воспрещалось представителями учено-гуманистического направления в драматургии Ренессанса. Точно так

же, кроме редчайших случаев, когда специфика пьесы (например в *Буре*) делала желательными единства времени и места, он их не соблюдает. Не признавая никаких педантических правил, Шекспир давал полную волю своей фантазии и применял такую форму построения пьес, при которой действие развивается скорее по законам психологическим, чем логическим, допуская вторжение неожиданных эпизодов и дополнительных штрихов, не являющихся строго обязательными. У Шекспира мы наблюдаем пестрое смешение лиц и событий, необычайно быстрые темпы действия, стремительную переброску его из одного места в другое. Эта живость, красочность, непринужденность стиля, обилие движения и ярких эффектов очень характерны для народной драмы. Но народность Шекспира этим, конечно, не исчерпывается. Самое существенное проявление ее у Шекспира заключается в том, что для своих гуманистических идей он находит такую форму выражения, что они становятся подлинным воплощением народных чаяний и оценок. Это относится не только к речам шута в *Короле Лире*, представляющим квинтэссенцию народной мудрости, но и к высказываниям персонажей утонченно образованных, как, например, Гамлет.

В неразрывной связи с народностью Шекспира находится его реализм. В основе шекспировского реализма лежит живое, непосредственное отношение ко всем явлениям мира. При этом Шекспир не только правдиво изображает действительность, но и умеет глубоко проникнуть в нее, подмечая и раскрывая то, что в ней наиболее существенно. Взгляды Шекспира на реалистическую сущность искусства выражены в беседе Гамлета с актерами (акт III, сцена 2), где, наряду с требованием «меры» и «свободной естественности», Гамлет высшую задачу искусства видит в том, чтобы «держаться как бы зеркало перед природой и показывать добродетели ее истинное лицо, а наглости ее подлинный образ, и каждому веку и сословию – их вид и отражение».

Глубоко реалистично построение характеров у Шекспира. Подчеркивая в своих персонажах черты типические, имеющие общее и принципиальное значение, он в то же время их индивидуализирует, наделяя разнообразными добавочными чертами, которые делают их подлинно живыми. Эту разносторонность и жизненность шекспировских характеров подметил и отлично выразил Пушкин: «Лица, созданные Шекспиром, – писал он, – не суть, как у

Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные характеры» (*Table-talk*, 1834). Герои Шекспира изменяются и вырастают в борьбе.

Реализм Шекспира обнаруживается также в правдивом анализе душевных переживаний его персонажей, в отчетливой мотивировке их действий и побуждений. Это, конечно, относится главным образом к крупнейшим персонажам трагедий и хроник, где ответственность (как Шекспир представлял себе это) его героев за свою судьбу делает их и психологически более ответственными за свои чувства и действия. Напротив, в комедиях Шекспира, особенно ранних, где господствует идея «Фортуны» и где очень сильны мотивы новеллистически-комедийной условности, действия и чувства персонажей иногда оказываются более подчиненными логике сюжета и стилю пьесы, чем логике характеров; и еще сильнее это проявляется в группе последних пьес, где господствуют сказочно-поэтические тона.

Реалистические тенденции можно обнаружить и в языке Шекспира, исключительно богатом не только по количеству слов, но и по множеству смысловых оттенков отдельных употребляемых им слов и речений. Различные персонажи постоянно говорят у Шекспира неодинаковым языком, в зависимости от их общественного положения и характера. Очень сильна в языке Шекспира народная стихия, выражающаяся в обилии чисто народных оборотов речи, пословиц, поговорок, отрывков из народных песен и т. п. Шекспир избегает общих, туманных выражений, выбирая слова конкретные и точные, по возможности передающие чувственно-материальную сторону каждого впечатления или переживания.

В первые два-три десятилетия после смерти Шекспира отношение к нему в Англии было двойственным. С одной стороны, демократически настроенные ценители Шекспира восхищались его правдивостью, силою его воздействия на человеческие сердца, его доступностью народу. С другой стороны, приверженцы ученого, классицизирующего направления, признавая природное дарование Шекспира, ставили ему в упрек недостаток образованности, отсутствие «искусства», недоработанность, по их мнению, его произведений.

Во время Реставрации (после 1660 г.), в пору господства эклектического и безидейного английского классицизма, эта двойственность в оценке Шекспира еще более обостряется. Драйден (*Опыт о драматической поэзии*, 1668), восхищаясь «природной» гениальностью Шекспира, в то же время упрекает его в «недостатке искусства» и возмущается тем, что он пользуется словами ремесленными или взятыми из домашнего обихода. С этого времени начинается длинная серия переделок Шекспира для сцены – Девенанта, Тейта, Сиббера и др., продолжающихся до середины XVIII в. Цель их – смягчить «грубоватого» Шекспира, приукрасить его, сделать более «утешительным» и занимательным. К *Ромео и Джульетте* приделали счастливый конец; так же поступили с *Королем Лиром*: Лир оказался восстановлен на престоле, Корделия выдана замуж за Эдгара, а вся роль шута как слишком «вульгарная» – вычеркнута; *Макбет* был переделан в пышную полубалетную феерию и т. д.

Перелом происходит в середине XVIII в., в связи с ростом просветительства. В Шекспире начинают ценить уже не столько живописность, сколько правдивость, верное изображение человеческой природы. Знаменитый английский актер и режиссер Дэвид Геррик (1716–1779) начинает ставить подлинный текст Шекспира, ограничиваясь небольшими купюрами.

К этому времени относится и первое знакомство с Шекспиром на континенте. Впервые познакомил с ним Францию Вольтер (*Философские письма*, 1734). Однако отношение к нему самого Вольтера, убежденного классициста в литературе, было глубоко двойственным: он объявлял Шекспира «гением, полным силы, естественности, возвышенности, но лишенным хорошего вкуса и знания правил». Так же смотрело на Шекспира и большинство других французских критиков и писателей XVIII в., в том числе даже Дидро. Естественно поэтому, что ранние переводы Шекспира на французский язык (Лапласа, Летурнера, Дюсиса) являются не столько переводами его, сколько переделками, стремившимися приспособить «дикого» и «хаотического» Шекспира к требованиям «здорового смысла» и «хорошего вкуса».

В Германии впервые оценил Шекспира Лессинг, часто опиравшийся на Шекспира в своей борьбе с французским классицизмом. Первую попытку понять своеобразие поэтики Шекспира, объяснить ее не как соединение гениальности с неуклюжей наивностью, а как определенную, последовательную систему, предпринял Гердер (1773). Почти одновременно с ним выступил как истолкователь Шекспира Гете. В своей юношеской речи *Ко дню Шекспира* (1771), выразив восторг перед углубленным познанием мира, которое дают шекспировские произведения, Гете восклицал: «Природа, природа! Что может быть больше природой, чем люди Шекспира!»

Более глубокое понимание Шекспир получил на Западе после французской революции 1789 г., в первую половину XIX в. В эту пору творчество Шекспира, с одной стороны столь богатое элементами социальной критики, с другой стороны полное героического и поэтического воодушевления, приобрело огромную убедительность для всех передовых писателей, во многом служа образцом для их творчества и доставляя аргументы для их эстетических теорий.

Новую главу в оценке Шекспира у нас открывает Пушкин, высказывания которого о Шекспире исключительно богаты и значительны. Пушкин глубоко понял реализм и народность Шекспира.

Необыкновенно высоко ценили Шекспира наши великие революционные демократы – Белинский, Добролюбов, Чернышевский, –

отмечавшие глубину его проникновения в действительность, умение уловить в ней все самое существенное, правдивость и широту его художественных обобщений, а вместе с тем его изумительный поэтический дар.

Особенно многочисленны и подробны высказывания о Шекспире В. Г. Белинского, положившего начало изучению Шекспира в России. Помимо очень важной статьи: *Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета* (1838), Белинский много раз касался Шекспира в других своих работах –

684

в статье *Литературные мечтания* (1834), в статье о повестях Гоголя (1833) и т. д. В поэзии Шекспира он настойчиво искал реалистического запечатления самых жгучих вопросов его эпохи.

К концу своей жизни, в статье *Взгляд на русскую литературу 1847 года*, Белинский, полемизируя с поклонниками теории «искусства для искусства», подчеркивал глубокое жизненное содержание шекспировского творчества. «Обыкновенно, – писал он, – ссылаются на Шекспира и особенно на Гете, как на представителей свободного, чистого искусства, но это одно из самых неудачных указаний. Что Шекспир величайший творческий гений, поэт по преимуществу, в этом нет никакого сомнения; но те плохо понимают его, кто из-за его поэзии не видят богатого содержания, неистощимого рудника уроков и фактов для психолога, философа, историка, государственного деятеля и т. д. Шекспир все передает через поэзию, но передаваемое им далеко от того, чтобы принадлежать одной поэзии».

Н. А. Добролюбов в своей статье *Темное царство* (1859) дал глубокий анализ *Короля Лира*, вскрыв социальный смысл этой трагедии. В другой своей статье, *Луч света в темном царстве* (1860), Добролюбов подчеркивал огромное познавательное значение шекспировских произведений, утверждая, что «многие из них могут быть названы открытиями в области человеческого сердца». Очень высоко ценил Шекспира и Н. Г. Чернышевский, часто упоминавший его в своих критических работах и отмечавший его правдивость и зоркость. Чрезвычайно часто также встречается имя Шекспира в работах и письмах А. И. Герцена, находившего у Шекспира «смелое преследование жизни до заповеднейших тайников ее» и «глубину понимания жизни, действительно, беспредельную».

Знакомство с шекспировской критикой в России убеждает в несомненном идейном превосходстве ее над шекспироведением на Западе. В сущности, этапы развития шекспировской критики на Западе были таковы, что наиболее реалистической оценкой творчества Шекспира там оказалась оценка романтическая. Несмотря на то, что романтическая

критика пренебрегла историческим содержанием драм Шекспира, она высоко оценила бунтарский дух и героическую идейность, им присущие; она ощутила в драмах Шекспира предвестие революции XVII в.

Развитие буржуазной шекспировской критики на Западе превратилось, собственно, в постепенное ее падение. Западно-европейское буржуазное общество, достигшее окончательного политического господства к 1848 г., не могло породить критику, способную понять и оценить шекспировский реализм. Воцаряющийся здесь с середины XIX в. позитивизм неспособен найти путь к пониманию подлинного идейного содержания шекспировского творчества и его исторического смысла. А к концу XIX в., с наступлением эры империализма, эти тенденции сначала дополняются, а затем все более и более сменяются другими, характерными для загнивания капитализма и полного распада буржуазной мысли, – наиболее реакционными формами идеализма, безудержным эстетизмом, символизмом, мистицизмом. Так буржуазная критика на Западе сначала отказывалась обобщить идейное богатство, заключенное в драмах Шекспира, а кончила, – уже в наши дни, – решительным отка-

685

зом признать за создателями великого гуманиста какое бы то ни было идейное значение.

Новая эпоха в истолковании творчества Шекспира наступила у нас после Великой Октябрьской социалистической революции. Впервые в мировой истории шекспировская драматургия стала подлинным достоянием трудовых масс. Советское литературоведение и критика, а вместе с ними и советский театр нашли правильный, подлинно научный путь истолкования Шекспира, стремясь раскрыть истинный смысл шекспировских произведений, корни и историческое значение его творчества.

В советское время возник целый ряд новых переводов шекспировских произведений, намного превосходящих старые переводы своей точностью, вниманием к особенностям художественной формы подлинника, а главное – к малейшим оттенкам выражаемых Шекспиром мыслей и чувств, раскрывающимся в свете правильно понятого общего идейного замысла той или другой шекспировской пьесы и ее ведущих образов. Многие пьесы Шекспира появились в нескольких переводах, соревнующихся между собой в отношении точности и художественности. Но переводами Шекспира на русский язык дело не ограничивается. Советская культура несет знакомство с Шекспиром и другим братским народам нашего Союза. Отдельные произведения Шекспира переведены на двадцать семь языков народов СССР. Всего за годы советской власти у нас вышло из печати около полутора миллионов экземпляров изданий шекспировских пьес.

Необычайно расцвели и художественно углубились постановки Шекспира на советской сцене, в которых принимают участие наши лучшие постановщики, артисты, художники, композиторы.

В наши дни расцвета социалистической культуры в СССР, наряду с полнейшим распадом и одичанием культуры буржуазного Запада, Шекспир нашел у нас верное понимание и плодотворное использование, резко контрастирующие с теми искажениями, которым он подвергается в буржуазных странах Западной Европы и в Америке.

А. А. Смирнов

ⁱ К. Маркс. Ф. Энгельс. *Об искусстве*. М.-Л. 1937, стр. 660 (*Из воспоминаний Элеоноры Маркс-Эвелинг*).

ⁱⁱ К. Маркс. Ф. Энгельс. *Об искусстве*. М.-Л. 1937, стр. 661 (*Из воспоминаний Лафарга*).

ⁱⁱⁱ См. там же, по указателям; также у М. Нечкиной. *Литературное оформление «Капитала» Маркса*. М. 1932, стр. 47—55.

^{iv} К. Маркс и Ф. Энгельс. *Сочинения*, т. XXV, стр. 250—253 и 257—262; то же, с подробными комментариями Г. Лукача, в *Литературном наследстве* за 1932 г., кн. 3.

^v Старое предисловие к *Диалектике природы*. К. Маркс и Ф. Энгельс. *Сочинения*, т. XIV, стр. 476.

^{vi} К. Маркс и Ф. Энгельс. *Сочинения*, т. XVII, стр. 784.

^{vii} Там же, стр. 783.

^{viii} Там же, стр. 783.

^{ix} К. Маркс и Ф. Энгельс. *Сочинения*, т. XVI, ч. 2, стр. 298.

^x К. Маркс и Ф. Энгельс. *Сочинения*, т. XVII, стр. 786.

^{xi} Двойная дата при пьесах объясняется тем, что их легче датировать не календарным, а театральным годом, длившимся от осени до лета. Необходимо добавить, что точная датировка многих пьес Шекспира очень затруднительна.

^{xii} К. Маркс и Ф. Энгельс. *Сочинения*, т. XXIV, стр. 429.