



Co-funded by the
Erasmus+ Programme
of the European Union



Елена Колесник

«Король Лир»: тиф и триллер

МОНОГРАФІЯ



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЕРАЗМУС +: Напря́м ЖАН МОНЕ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
«ЧЕРНІГІВСЬКИЙ КОЛЕПУМ» імені Т.Г. ШЕВЧЕНКА



Co-funded by the
Erasmus+ Programme
of the European Union



Олена Колесник

«Король Лір»: міф і трилер

МОНОГРАФІЯ

Чернігів
2018

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE

ERASMUS + JEAN MONNET

T.H. SHEVCHENKO

NATIONAL UNIVERSITY «CHERNIHIV COLEHIUM»



Co-funded by the
Erasmus+ Programme
of the European Union



Olena Kolesnyk

«King Lear»: myth and thriller

MONOGRAPH

Chernihiv

2018

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ УКРАИНЫ

ЕРАЗМУС +: Напрям ЖАН МОНЕ

НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
«ЧЕРНИГОВСКИЙ КОЛЛЕГИУМ»
ИМЕНИ Т.Г. ШЕВЧЕНКО



Co-funded by the
Erasmus+ Programme
of the European Union



Елена Колесник

«Король Лир»: тиф и триллер

МОНОГРАФИЯ

Чернигов
2018

УДК 130.2
ББК Ч 111 + Ш 5(4 ВЕЛ)5-4
К60

Рецензенты:

Доний Н. Е., доктор философских наук, профессор кафедры экономики и социальных дисциплин Академии Государственной пенитенциарной службы;
Столяр М. Б., доктор философских наук, заведующая кафедрой философии и культурологии Национального университета «Черниговский колледж» имени Т. Г. Шевченко.

Колесник Е. С.

К60 **«Король Лир»: миф и триллер** : монография / Елена Сергеевна Колесник. Чернигов : ЧНТУ, 2018. 568 с.

Монография посвящена структуре и проблематике трагедии В. Шекспира «Король Лир», которая рассматривается в широчайшем культурологическом контексте: от ее мифологических истоков и параллелей, и до ее влияния на современное искусство, в частности – на жанр триллера.

Для специалистов, аспирантов и студентов, специализирующихся на гуманитарных дисциплинах, а также для широкого круга читателей, интересующихся проблемами становления современной культуры.

Публикация осуществлена в рамках проекта «Європейські анти тоталітарні практики» ("European Antitotalitarian Practices") 599704-EPP-1-2018-1-UA-EPPJMO-MODULE.

This project has been funded with support from the European Commission. This publication reflects the views only of the author, and the Commission cannot be held responsible for any use which may be made of the information contained therein.

ISBN 978-617-7571-16-1

ББК Ч 111 + Ш 5(4 ВЕЛ)5-4
УДК 130.2

*Рекомендовано к печати ученым советом
Национального университета «Черниговский колледж»
имени Т.Г. Шевченко
(Протокол № 3 от 7. 11. 2018 г.)*

ISBN 978-617-7571-16-1

© Колесник О.С., 2018



Предисловие

*The weight of this sad time we must obey
Speak what we feel, not what we ought to say...*

Shakespeare. King Lear

В тексте величайшей шекспировской трагедии сходятся практически все ключевые идеи, темы, мотивы и архетипы Европейской цивилизации. Недаром Х. Блум назвал «Короля Лира» самой сердцевиной «Западного канона».

«Король Лир» открыт в прошлое, поскольку из обломков полузабытой древней традиции Шекспир создает новый миф, рассказывающий о вечном – об отношениях отцов и детей, правителя и страны, человека и природы. «Лир» открыт в будущее, поскольку полон предчувствий и предвестий. Он задает новые темы, сюжеты и структуры. Знание дальнейшего развития литературы позволяет различить в шекспировской трагедии тенденции, породившие новые жанры, и увидеть в ней один из первых триллеров в собственном смысле слова. Противоречия здесь нет – ведь миф создан, чтобы вызывать трепет, а триллер мифообразен по структуре.

Эту точку пересечения двух бездн – прошлого и будущего – в советской интерпретационной традиции пытались свести к тематике социальной критики и ренессансного гуманизма.

В переводах, экранизациях и критических толкованиях все «лишнее» просто отсекалось. Такие тоталитарные искажения делали комплексное понимание текста практически невозможным. При всех очевидных достижениях выдающихся советских шекспироведов, выходов за пределы «одобренной» парадигмы было не так уж много.

Постсоветское шекспироведение пребывает в стадии становления. Успехи уже есть, но пока что речь идет об анализе лишь отдельных сюжетов и тем. Новое осмысление творчества Шекспира – без отказа от лучшего в имеющихся наработках, но и без повторения идеологических штампов – позволит лучше понять ту Европу, куда, сделав свой цивилизационный выбор, идет Украина.

Таким образом, публикация монографии является закономерной частью интеграционного курса «Европейские антитоталитарные практики» («European Antitotalitarian Practices»/«ЕАР») № 599704-EPP-1-2018-1-UA-EPPJMO-MODULE.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
ОТ АВТОРА	18
ЧАСТЬ 1. ПРИБЛИЖЕНИЕ К ТЕКСТУ	
РАЗДЕЛ 1. ИСТОКИ И ИСТОЧНИКИ	22
1.1. ТЕКСТ И КОНТЕКСТ	23
Исторические обстоятельства	23
Два варианта текста	24
1.2. ШЕКСПИРОВСКАЯ ТРАГЕДИЯ	26
Борьба со смертью	26
Рождение трагедии из	29
Средневековый и ренессансный театр	32
Мифос Британии	35
1.3. ИСТОЧНИКИ ШЕКСПИРА	42
История Лира	42
Мифологические истоки сюжета	45
Крайтилад	51
Жизнь Мерлина	55
«Аркадия» и другие источники линии Глостера	59
Совмещение сюжетов	61
1.4. ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ	62
«Том из Бедлама»	62
Нэхум Тэйт: хэппи-энд для короля Лира	64
1.5. ЭПИЦЕНТР МИФА	69
Герои «Короля Лира»	69
Типология героев	73
Темы и образы шекспировских пьес	78
Структура текста	81
ВЫВОД	84

РАЗДЕЛ 2. ИНТЕРПРЕТАЦИИ «КОРОЛЯ ЛИРА»	86
2.1. О ПРИНЦИПАХ ИНТЕРПРЕТАЦИИ	86
Неисчерпаемость текста	86
Доверие к автору	89
2.2. ИСТОРИЯ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ	91
Романтики: «Лир» как стихия	91
«Психологическая» критика	92
Язык, структура, проблематика	94
Биографический и исторический подход	97
Мифологическая школа	99
Вера и безверие	100
«Лир» в Российской империи	102
Король Лев Толстой	103
Советская традиция	104
2.3. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ	109
Проблемы перевода	109
Постановка и экранизация	113
Транспозиции	117
Шекспиризация литературы и «прото-триллер»	118
Траектория героя	121
ВЫВОД	123

ЧАСТЬ 2. ТЕКСТ ТРАГЕДИИ

РАЗДЕЛ 1. ПРАВДА КОРОЛЯ (АКТ I)	125
1.1. УНИВЕРСУМ «КОРОЛЯ ЛИРА»	125
Космичность шекспировского театра	125
Время и пространство	130
Продолжительность событий	131
Историческая эпоха	135
Возраст героев	146
Мифолого-символический подтекст времени	151
Сакральная география Британии	154

1.2. КОРОЛЬ И КОРОЛЕВСТВО.....	165
Правда Короля и ее нарушение	165
Отречение?.....	173
Опустошенная земля	181
Дева-Власть.....	185
Кризис.....	187
Жертва	192
1.3. «ЛИР» И АРТУРИАНА	199
Король Лир и король Артур.....	199
Мордред	203
Персеваль.....	214
ВЫВОД.....	224
РАЗДЕЛ 2. ПОЛУРАСПАД (АКТ II)	226
2.1. НАСЛЕДНИКИ.....	227
Дочери	227
Зятя.....	234
2.2. НАРОД И СЛУГИ.....	238
Образы «фона».....	238
Шут.....	241
Кент	248
2.3. ОТЧУЖДЕНИЕ	257
Комплекс Рустама.....	257
К вопросу о доверии	265
Изгнание и самоизгнание	268
Травестия	273
Игра и двусмысленность	277
Двойственность	279
2.4. БЕДНЫЙ ТОМ И ЮРОДСТВО	286
Трансформации жертвы.....	286
Козел отпущения	289
Неприкасаемый.....	297

Шаман.....	300
Динамика Тома	305
«Безумные принцы»: Эдгар и Гамлет.....	306
ВЫВОД.....	315
РАЗДЕЛ 3. ХАОС (АКТ III).....	316
3.1. БУРЯ.....	317
Макрокосм и микрокосм	317
Возвышенное и патетическое	326
Причина грома.....	328
3.2. ПРИРОДА.....	333
Значения природы.....	333
Телесность.....	338
Любовь и секс.....	341
Нагота	347
Флора и фауна	353
Отчуждение и эйдегическая редукция	356
Уход от мира	359
Возврат к природе	361
3.3. БЕЗУМИЕ.....	363
Сны разума.....	363
«Систематическое безумие»	368
Безумие в «Короле Лире»	375
Деконструкция фольклора.....	381
Чайлд Роланд как смысловой фокус текста	385
3.4. МИСТЕРИЯ.....	393
Инициация.....	393
Покаяние.....	398
Теология Лира	401
ВЫВОД.....	409

РАЗДЕЛ 4. ПРОЗРЕНИЕ (АКТ IV)	410
4.1 ИЗМЕРЕНИЕ БЕЗДНЫ	411
Худшее.....	411
Ничто	423
Молчание.....	426
Человек без имени.....	429
Мудрость безумия и зрячесть слепоты	436
4.2. ОТЦЫ И ДЕТИ	441
Целительница.....	441
«Воинствующий гуманизм».....	448
Мистагог.....	454
Невидимый фронт	458
4.3. ФИЛОСОФИЯ ШЕКСПИРА	461
Любомудр	461
Космический текст	462
К вопросу о самоубийстве	467
Социальная несправедливость	470
Сострадание	474
Искусство знать и чувствовать печали.....	479
Борьба с мифом.....	483
ВЫВОД	486
РАЗДЕЛ 5. ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЯ (АКТ V)	487
5.1. ГИБРИДНАЯ ВОЙНА?	488
Возможные сценарии.....	488
«Третий».....	493
«Макбет»: Возвращение короля.....	495
Сквозь Хаос.....	500
5.2. БОЖИЙ СУД	501
Преступление и наказание	501
Прощение	503
Трансфигурация.....	509
Справедливость богов	515
Момент истины	518

5.3. ФИНАЛ	521
Ифигения	521
Жертва короля.....	524
Типология смертей.....	526
Как закалялась сталь	528
Заключительные слова	530
Парень, который выжил	534
Апокалипсис сейчас.....	540
Победители	543
ВЫВОД.....	546
ЗАКЛЮЧЕНИЕ: ЗАКОН И БЛАГОДАТЬ	549
ПРИЛОЖЕНИЯ	
К ВОПРОСУ О МЕСТОИМЕНИЯХ.....	552
Мы.....	552
Ты и вы.....	555
НЕКОТОРЫЕ СТИХОТВОРНЫЕ ТЕКСТЫ	559
Tom O' Bedlam.....	559
William Blake. Mad Song	561
ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ	562

TABLE OF CONTENT

FOREWORD	5
PREFACE	18
PART 1. APPROACHING THE TEXT	
CHAPTER 1. THE SOURCES.....	22
1.1. THE TEXT AND THE CONTEXT	23
The historical situation.....	23
Two variants of the text	24
1.2. THE SHAKESPEAREAN TRAGEDY	26
Fighting death	26
The birth of tragedy from... ..	29
The Medieval and Renaissance theatre	32
The mythos of Britain.....	35
1.3. SHAKESPEARE'S SOURCES.....	42
Lear's story.....	42
The mythological sources of the plot.....	45
Creiddilad	51
<i>Vita Merlini</i>	55
Arcadia and other sources of "the Gloucester plot"	59
Combining the stories	61
1.4. THEME AND VARIATIONS.....	62
<i>Tom O' Bedlam</i>	62
Nahum Tate: happy end for King Lear	64
1.5. THE EPICENTRE OF MYTH	69
<i>King Lear's</i> heroes	69
Typology of characters.....	73
Themes and images of Shakespearean plays	78
The structure of the text.....	81
CONCLUSION.....	84

CHAPTER 2. THE INTERPRETATIONS OF KING LEAR	86
2.1. PRINCIPLES OF INTERPRETATION	86
Inexhaustibility of text	86
Trusting Shakespeare	89
2.2. THE HISTORY OF THEORETICAL INTERPRETATIONS	91
The Romantics: <i>Lear</i> as a natural force	91
The psychological critics	92
Language, structure, problems	94
Biographical and historical approach	97
The mythological school	99
Belief and unbelief	100
<i>Lear</i> in the Russian Empire	102
King Leo Tolstoy	103
The Soviet tradition	104
2.3. ARTISTIC INTERPRETATIONS	109
Problems of translation	109
Staging	113
Transpositions	117
“Shakespearization” of literature and the proto-thriller	118
Hero’s trajectory	121
CONCLUSION	123

PART 2. THE TEXT OF THE TRAGEDY

CHAPTER 1. THE TRUTH OF THE KING (ACT I)	125
1.1. KING LEAR’S UNIVERSUM	125
The universality of Shakespeare’s theatre	125
Time and space	130
The duration of events	131
The epoch	135
Characters’ age	146
Mythical and symbolical meanings of time	151
The sacred geography of Britain	154

1.2. THE KING AND THE KINGDOM	165
The Truth of the King and its violation.....	165
Abdication?.....	173
The Waste Land	181
Sovereignty	185
Crisis	187
Victim	192
1.3. LEAR AND ARTHURIANA.....	199
King Lear and King Arthur.....	199
Mordred	203
Perceval	214
CONCLUSION.....	224
CHAPTER 2. HALF-LIFE (ACT II).....	226
2.1. HEIRS	227
Daughters	227
Sons-in-law	234
2.2. COMMONERS AND SERVANTS	238
The background characters	238
The Fool.....	241
Kent	248
2.3. ALIENATION	257
“Rustam’s complex”	257
About trust	265
Banishment and self-banishment	268
Travesty	273
Play and ambiguity	277
Duality	279
2.4. POOR TOM AND THE PHENOMENON OF “YURODSTVO”	286
Transformations of the victim.....	286
The scapegoat	289
The untouchable	297

The shaman	300
Tom's dynamics	305
"Mad princes": Edgar and Hamlet	306
CONCLUSION.....	315
CHAPTER 3. CHAOS (ACT III)	316
3.1. STORM	317
Macrocosm and microcosm	317
The sublime and the pathetic.....	326
The cause of thunder.....	328
3.2. NATURE	333
Meanings of nature.....	333
Corporeality	338
Love and sex.....	341
Nakedness	347
Flora and fauna	353
Alienation and the eidetic reduction	356
Leaving the world	359
Returning to nature	361
3.3. MADNESS	363
Dreams of sanity	363
A system in a madness	368
Madness in <i>King Lear</i>	375
Deconstructing folklore	381
<i>Childe Rowland</i> as a focal point of the text	385
3.4. MYSTERY	393
Initiation	393
Repentance	398
Lear's theology.....	401
CONCLUSION.....	409

CHAPTER 4. IN-SIGHT (ACT IV)	410
4.1. MEASURING THE ABYSS.....	411
The Worst.....	411
Nothing.....	423
Silence	426
Man with no name.....	429
Wise madness and seeing blindness	436
4.2. PARENTS AND OFFSPRINGS	441
The healer.....	441
“The war-like humanism”	448
The mystagog	454
The invisible front	458
4.3. SHAKESPEARE’S PHILOSOPHY.....	461
Lover of wisdom.....	461
The cosmic text.....	462
About suicide	467
Social injustice	470
Compassion	474
The art of knowing sorrows	479
Struggle with the myth	483
CONCLUSION.....	486
CHAPTER 5. SACRIFICES (ACT V)	487
5.1. A HYBRID WAR?	488
Possible scenarios	488
“The third man”	493
Macbeth: the return of the king	495
Through Chaos	500
5.2. THE ORDEAL	501
Crime and punishment.....	501
Forgiveness	503
Transfiguration	509
The justice of gods	515
The moment of truth	518

5.3. FINALE.....	521
Iphigenia	521
The king's sacrifice	524
The typology of deaths	526
Tow the steel was forged	528
The final words	530
The man who lived	534
Apocalypse now.....	540
The victors.....	543
 CONCLUSION.....	 546
 AFTERWORD: ЗАКОН И БЛАГОДАТЬ.....	 549
 APPENDIXES	 552
 SELECTED BIBILOGRAPHY	 562



*Моим родителям Татьяне и Сергею,
и моему мужу Кириллу*

От автора

... to turn this loss into a gain

Tears For Fears. Raoul and the Kings of Spain

Все началось со школьного задания: прочитать «Ромео и Джульетту». Я не остановилась, пока не дочитала весь том трагедий, и не зря. Холодный ветер в терновнике и звездный сглаз – это как раз для тех, кому нравится мифология, фантастика и рок-музыка.

Естественно, возникло желание почитать, что думают о «Короле Лире» умные люди. Но попадавшиеся статьи и комментарии писали только о закоренелом самодуре, на старости лет заметившем социальную несправедливость, и о его непростых семейных отношениях. И ни слова о терновнике.

Потом был фильм Козинцева. Сейчас я могу оценить его находки – тогда же бросилось в глаза лишь огромное сокращение сюжета за счет всего самого интересного.

Уже в аспирантуре я прочла трагедию в оригинале, и с удивлением обнаружила много нового, напрочь пропавшего в

переводе. К тому же, помогла моя научная тема. Ответы на рассыпанные по тексту загадки порой попадались не в шекспироведческой литературе, а в изданиях по истории и культурологии. Именно компаративная мифология помогла мне понять структуру «Короля Лира» и характеры его героев. Разумеется, это не значит, что трагедия является мифом – и только. На архетипную основу Шекспир накладывает все новые смысловые слои, что создает возможность бесконечного числа прочтений обманчиво простого сюжета.

Наконец, докторантура дала мне время («украденное» у официальной темы) для серьезного погружения в шекспироведение. Многие книги я читала с наслаждением от виртуальной беседы с людьми, глубоко и тонко понимающими Шекспира – и жизнь. Но вновь и вновь оказывалось, что в центре внимания критиков другая проблематика – не та, что казалась мне такой очевидной. Спорными оставались многие важные вопросы. Отрекается Лир от власти или нет? В чем причина грома? Кто такой Бедный Том? Действительно ли Корделия гибнет безвинно?

А иногда комментарии просто заводили в тупик – ну с какой это стати пэр Франции *пахнет британцем*?

По моим нынешним представлениям, хорошо изученными можно считать следующие темы: история мирового и британского театра, специфика елизаветинской драматургии, основные источники Шекспира, биографические, психологические, социальные, исторические аспекты творчества, поэтика текстов, их рецепция и интерпретация. На первый взгляд, это не оставляет особого простора. Но, во-первых, всегда есть место переосмыслениям. Во-вторых, именно в исследовании «Короля Лира» наличествуют примечательные слепые пятна.

Досконально изученной оказалась только одна «сторона» «Лира» – рациональная, связанная с семейными и социальными отношениями, которые легко поддаются анализу в историко-культурном, этическом и эстетическом контексте. Гораздо реже встречаются труды, посвященные тому, что иногда прямо называют «невыразимым» – «безумно-ночному» комплексу чувств и идей, находящемуся в самом сердце пьесы.

Я стараюсь охватить произведение как целое, принимая во внимание *всю* его проблематику. Но при этом концентрируюсь на «теневой стороне» трагедии. Результаты несколько отличны от тех, что обычно преподносятся в учебниках.

Возможно, одна из причин этого – традиционное прочтение «Короля Лира» только как истории короля Лира. Нередко возникает впечатление, что исследователи идентифицируются с заглавным героем. У одного критика читаем про «себя в Лире» и про то, что «мы – в его сознании», у другого речь идет о «разуме Лира, который становится нашим разумом». Такое слияние способствует особо внимательному и сочувственному отношению к старому королю... и восхищению беспредельно преданной Корделией. У представительниц феминистической критики, разумеется, подход диаметрально противоположный, но не менее однобокий.

Я «прохожу сквозь трагедию» не с Лиром, а с Эдгаром. Ведь, в сущности, то, как мы оцениваем сюжет и идею «Короля Лира», зависит именно от того, как мы оцениваем человека, который подводит итоги, и который предлагает **ВЫХОД** из ситуации, кажущейся **БЕЗВЫХОДНОЙ**.



ЧАСТЬ 1.

Приближение к тексту

РАЗДЕЛ 1.
ИСТОКИ И ИСТОЧНИКИ

РАЗДЕЛ 2.
ИНТЕРПРЕТАЦИИ
«КОРОЛЯ ЛИРА»





РАЗДЕЛ 1. ИСТОКИ И ИСТОЧНИКИ

*For each age is a dream that is dying,
Or one that is coming to birth.*

Arthur William Edgar O'Shaughnessy

1.1. ТЕКСТ И КОНТЕКСТ

Исторические обстоятельства

Письменные документы относят первое исполнение «Короля Лира» на сцене к 1606 году. Внутренние же показания текста, в частности, солнечное и лунное затмения, которые считаются списанными с натуры, указывают на создание трагедии не ранее осени 1605 года – подобные астрономические явления имели место в сентябре и октябре этого года. Большинство комментаторов склонны считать, что «Лир» был написан зимой 1605 – весной 1606 годов, после чего Шекспир приступил к работе над «Макбетом». Некоторые критики, например, Ф. Е. Холлидей уточняют, что практически весь текст «Короля Лира» был написан уже в 1605 году. Однако, существует и альтернативная версия, предполагающая, что шотландская трагедия была написана раньше – в 1605, и уже завершив ее, Шекспир перешел к работе над «Лиром».

Представители исторического подхода ищут и находят в тексте «Короля Лира» многочисленные намеки на нестабильную политическую ситуацию в начале правления первого английского короля из шотландской династии Стюартов. Одно из направлений шекспироведения специализируется на поисках возможных прототипов персонажей.

Разумеется, в «Лире» Шекспир придает политической проблематике совершенно иной уровень обобщения, работая не столько с эмпирикой, сколько с закономерностями и принципами. И все же, социально-политическая обстановка 1603-1605 годов не могла не повлиять на тематику и тональность пьесы.

Смерть Елизаветы I 24 марта 1603 года стала концом династии Тюдоров и концом эпохи, повлекшим за собой достаточно болезненную перестройку политической, социальной и культурной жизни страны. Пороховой Заговор 1605 года распространил настроения страха и подозрительности. Не улучшил ситуацию и визит родича новой королевы, датского короля, превратившийся в позорную оргию.

Упомянутые затмения Солнца и Луны, несмотря на наличие научных объяснений, не могли не вызвать эсхатологических предчувствий. Следующий, 1606 – Черный Год, – ознаменовался эпидемией чумы (30 тысяч смертей), финансовым кризисом, повсеместными административными злоупотреблениями и прочими несчастьями, что усилило ощущение наступающего хаоса и приближения еще больших бед.

Именно на таком фоне избитая мелодрама превратилась в величайшую трагедию.

Два варианта текста

Текст «Короля Лира» известен в двух вариантах: «Кварто» и «Фолио».

«Кварто» (неавторизованное издание размером в четверть стандартного печатного листа – отсюда название) вышло в 1608 году под названием *«Г-н Уильям Шекспир: его правдивая хроника об истории жизни и смерти короля Лира и его трех дочерей, с несчастной жизнью Эдгара, сына и наследника графа Глостера, принявшего мрачный облик Тома из Бедлама, как это*

игралось перед его королевским величеством в ночь на св. Стефана во время рождественских праздников слугами его величества, обычно выступающими в «Глобусе» на Бенксайде в Лондоне». Это издание признано «хорошим», хотя в нем несомненно, присутствуют искажения. Принято считать, что это – стенографическая запись спектакля или текст, восстановленный актерами по памяти.

Отметим, что театральные тексты в шекспировские времена не были «канонизированы» и могли перерабатываться от постановки к постановке. Отсюда и указание в названии, какая именно версия предлагается читателю – та, что исполнялась «перед его королевским величеством в ночь на св. Стефана...».

«Первое Фолио» (от формата книги, изданной in folio) появилось в 1623 году. Это солидное собрание сочинений Шекспира, включающее тридцать шесть пьес, изданное Дж. Хемингом и Г. Конделлом, которые хотели увековечить память умершего друга и «найти опекунов для его сирот» – т. е. пьес, о которых автор в свое время не позаботился, и которые не были опубликованы, или же ходили в виде плохо напечатанных «пиратских» книжек. Текст «Фолио» признан более авторитетным, хотя и он не лишен опечаток и смысловых ошибок, которые пытаются прояснить уже многие поколения шекспироведов.

Между двумя вариантами есть заметная разница: помимо множества разночтений, «Кварто» дает около трехсот строк, отсутствующих в «Фолио», а «Фолио» – около ста строк, отсутствующих в «Кварто». Наиболее значительны различия в актах III и IV. «Фолио»: 1) затушевывает тему французской интервенции – война становится более «семейным» делом, 2) смягчает тревожащую зрителя иррациональность безумного Тома и подчеркивает роль Эдгара как наследника королевства, 3) делает более загадочной позицию Олбени и непредсказуемым – его окончательное решение, что усиливает общее напряжение в акте V. Кроме того, в тексте «Фолио» отсутствует все, не имеющее непосредственного отношения к развитию конфликта, например, диалог слуг после ослепления Глостера. Разумеется, эти купюры привели к значительным смысловым и эстетическим потерям, которые были частично компенсированы вставками, несомненно, сделанными самим Шекспиром.

Предполагается, что все ревизии были сделаны самым Шекспиром для удобства постановки. Высказывалось мнение, что «Фолио» – более «театральный» текст. Действительно, эта версия легче воспринимается на сцене, в то время как версия «Кварто» интереснее для чтения.

Редакторы «Оксфордского Шекспира» напечатали оба текста отдельно, считая их самостоятельными вариантами, имеющими свою логику и литературную ценность. Однако с начала XIX века и до наших дней большинство издателей соединяют обе версии, дополняя «Фолио» отсутствующими строками из «Кварто». Расхождения могут выделяться шрифтом и / или скобками – или же не акцентироваться.

При анализе я исходила из «сводного» текста, принимая во внимание *все*, что было сказано Шекспиром по поводу истории короля Лира и его окружения. Моим основным «рабочим» изданием было: *The Everyman Shakespeare. King Lear*. Его особенность – близость к правописанию оригинала (с учетом расхождений между версиями текста) и стремление комментаторов к нахождению максимального количества значений не просто каждого слова – но и каждой его буквы.

1.2. ШЕКСПИРОВСКАЯ ТРАГЕДИЯ

Борьба со смертью

Прежде чем перейти к источникам сюжета «Короля Лира», кратко рассмотрим предпосылки появления шекспировской трагедии вообще.

На формирование новоевропейской культуры повлияли три большие традиции:

1. Библия (и все, что за ней стоит).
2. Античность, прежде всего в ее ренессансной рецепции.
3. Условно-автохтонные традиции народов несредиземно-морской Европы – кельтов, германцев, славян.

Все эти культуры (а также многие другие, чей опыт они переняли или унаследовали) были достаточно тесно связаны между собой.

Влияние Библии на культуру христианской Европы не нуждается в комментариях. Для Шекспира она была священной книгой и источником тем, идей и образов. Вполне вероятно, что Шекспир принимал участие в работе коллектива переводчиков и редакторов, создававших текст «Библии короля Якова». Библия, и христианская культура в целом, повлияли на развитие средневековых театральных форм (мистерия, миракль, ауто), элементы которых четко просматриваются в елизаветинском искусстве. Эта тема считается достаточно изученной.

Не менее известно влияние античной драматургии, а также эстетической теории на новоевропейский театр.

А вот характер обращения Шекспира к «местному» культурному наследию изучен значительно меньше.

Во всех трех упомянутых традициях есть если не трагедия как отдельный жанр, то свое понимание категории трагического.

Большинство исследователей сходятся на том, что трагедия – это драма, изображающая человеческое страдание, и при этом вызывающая у аудитории катарсическое переживание.

На основе большого материала М. Лифшиц показывает, что генезис трагедии связан с сознанием того, что человек, противопоставляя индивидуальное всеобщему, нарушает мировой порядок. Возмездие за дерзость – это не участь лишь отдельных личностей, но доля человека вообще. Например, земледелец неизбежно грешит, обрабатывая землю и тем самым нарушая ее естественное состояние – и так во всем. Человек строит свою жизнь на уничтожении или необратимом изменении окружающего мира. Накопление непредсказуемых последствий деятельности вызывает кризис, требующий осмысления и искупления. К сожалению, эта тема разлада человека с миром актуальна как никогда – потому что никогда еще этот кризис не принимал таких катастрофических форм и масштабов.

Еще один источник трагизма – конечность жизни. По сути, трагедия – это форма борьбы человека с собственной смертностью, которой обязательно нужно придать некий высший смысл и тем самым победить. Такая победа является смысловым центром, на который наслаиваются самые разнообразные идеи, образы и ассоциации – смены поколений, чередования сезонных и астрономических циклов и пр.

В земледельческих культурах Европы и Ближнего Востока мистериальным образцом становилось ежегодное «воскресение» зерна или виноградной лозы – как известно, генезис классической трагедии связан с культом Диониса. Но трагедия отходит от мифа с его вечным повторением, и «распрямляет» время. Именно осознание уникальности каждой жизни делает такой современной уже древнейшую историю Гильгамеша.

Немало трагических ситуаций и характеров в Библии, хотя собственно трагизм тут может сниматься верой.

Влияние библейских сюжетов, идей и образов на творчество Шекспира – большая тема. В нашем контексте особенно интересна Книга Иова. Как и Лир, Иов имел все, и все потерял, не смирился с судьбой и отстаивал свою правду. Примечателен термин, который М. Лифшиц находит для самого Иова – «трикстер страдания»¹. Это очень похоже на формулу «шут печали», присутствующую в тексте «Короля Лира».

В нескольких местах шекспировский текст почти совпадает с «Книгой Иова». Например, о несправедливости мира и бедствиях людей:

*Нагие ночуют, без одежды
И без покрова на стуже.
От горных ливней мокнут
И, не имея убежища, обнимают скалу.²*

Это Иов. А теперь Лир:

*Вы, голытьба
Бездомная, бездомная, – все те,
Кого сейчас нещадно хлещет буря!
Как терпят эту злую непогоду
Ваши оголодалые тела,
Глядящие в прорехи, в окна рубищ?*

(Ш.4, Сорока)

¹ Лифшиц М. А. Мифология древняя и современная. Античный мир, мифология, эстетическое воспитание // Собрание сочинений: в 3 томах. – Т. 3. – М. : Изобраз. искусство, 1988. – С. 362.

² Рижский М. И. Книга Иова: Из истории библейского текста. – Новосибирск: Наука, Сиб. отд-ние, 1991. – С. 59-60.

Поиски грешника (убийцы, вора, прелюбодея), который внес разлад в мировое устройство, у Иова звучат так:

*Они из тех, которые враги света,
Не познали путей его,
Не пребывают на тропах его...*

А в шекспировской трагедии:

*Дрожи, подлец, еще не получивший
Заслуженных плетей; багрянорукий
Трясись, убийца; трепещите, вы –
Клятвопреступник, и кровосмеситель,
И под честной личиной интриган,
Злоумышлявший на людские жизни.
Покайся, преступленья, разорви
Свои покровы и моли пощады
У грозного суда...*

(III.4, Сорока)

Таким образом, Иова можно считать одним из близких предшественников Лира.

А одним из предшественников Эдгара является библейский Иосиф. Любимый сын почтенного отца, из зависти «изведенный» сводными братьями, прошедший сбрасывание в колодезь, рабство и тюрьму, – а все это образы смерти. Выживший, поднявшийся и простивший.

Рождение трагедии из...

«Классическая» трагедия как отдельная форма возникает в Древней Греции, здесь же она находит свое теоретическое обоснование.

Ее рождение относят к V в. до н. э. Именно в это время Протагор назвал человека мерилем всех вещей, что ознаменовало смену мифологического космоцентризма антропоцентризмом, преобладающим и по сей день. Относительно сущности трагедии существуют разные мнения. Одна авторитетная традиция отталкивается от работы Ф. Ницше и сближает трагедию с

иррациональной музыкальной стихией. Действительно, трагедия могла обладать огромным психологическим действием, причем не всегда благотворным. Постановка трагедии Еврипида «Андромеда» вызвала в Абдерах вспышку душевных болезней. Вызвавшая бесконтрольные рыдания зрителей пьеса «Взятие Милета» была запрещена, а ее автор Фриних был оштрафован на 1000 драхм.

Иные исследователи подчеркивают политическую и рациональную природу трагедии. Для А. Боннара, «трагедия является искусством консервативным, охраняющим существующий социальный порядок в том смысле, что она позволяет гражданам полиса гармонично разрешать в том фиктивном мире, куда она уводит зрителя, страдания и конфликты повседневной жизни»³.

Сущность греческой трагедии – в противостоянии всеобщего и единичного, космической и социальной необходимости и индивидуальной свободы, доходящей до своеволия. Поэтому так трудно бывает определить степень вины героя. Кто он – преступник? Жертва? То и другое одновременно? В любом случае, его смерть неизбежна – личное гибнет, чтобы всеобщее продолжало жить.

Как известно, по мнению Аристотеля («Поэтика», часть 13), сюжет может конструироваться двумя типами изменений – к лучшему или к худшему, и тремя типами характеров – добрыми, плохими и средними. В идеале трагедия повествует про «средних» людей, чья судьба изменилась к худшему из-за их собственной вины или ошибки. Именно такой сюжет может вызвать у зрителя необходимые страх и сострадание. Не вдаваясь в детали аристотелевского определения катарсиса, следует отметить его связь с темой осквернения и искупления – уже сама этимология слова указывает на «очищение».

В разные времена катарсис понимался различно. Например, у Платона – это очищение души от чувственного, земного. В классицизме – способность сдерживать страсти разумом. У Лессинга – наоборот, возбуждение страстей и усиление

³ Боннар А. Греческая цивилизация // http://www.alleng.ru/d/hist_vm/hist009.htm

социальной активности. У Выготского – взрывная реакция, вызывающая «самосгорание» противоположных аффектов.

Как увидим дальше, у Шекспира есть собственное толкование катарсиса, не совпадающее с Аристотелевским.

Еще одно ключевое понятие античной трагедии – гамартия или хамартия (др.-греч. ἁμαρτία, «ошибка», «изъян»), само слово выводят от спортивного термина, означающего промах при стрельбе). Это или трагическая ошибка героя, связанная лишь с его незнанием, или же трагический дефект характера, часто в форме гибриса (хюбриса).

Гибрис – это крайняя надменность, самонадеянность, эгоцентризм, наносящие оскорбление не просто отдельным богам, но самому мировому закону. Обостренное честолюбие и самонадеянность чрезвычайно типичны для категории героев (в изначальном греческом смысле слова), чьи полубожественные силы вступают в противоречие с краткой и трудной человеческой жизнью, и толкают их на роковые дерзости. А за преступление космических законов героя всегда ждет кара.

Нередко понятие гаматрии (и гибриса) употребляют и по отношению к шекспировским героям. Но есть разница. У Шекспира, как и у греков, есть отчетливое представление о космической Правде, и о катастрофических последствиях ее нарушения. Однако, у него нет фатума – герои свободны. Разрушительные силы коренятся в самих их характерах. Причем к трагедии могут привести и высокие чувства – например, любовь Ромео и Джульетты.

В статье с несколько провокационным названием «Шекспир и трагическая добродетель» Дж. П. Хэммерсмит доказывает, что Аристотелевская «Поэтика» почти не повлияла на Шекспира, а значит, не обязательно искать в его трагедиях гамартию как порок. По мнению автора, шекспировские герои имеют склонность к действиям определенного рода, некую особенность характера (доверчивость Отелло, созерцательность Гамлета и пр.), но это такое свойство, которое делает им честь. Трагедия возникает, когда ситуация требует решительных действий именно того типа, к которым этот характер не приспособлен.

Только в таких обстоятельствах их позитивная черта становится пороком. Потому речь и идет о «трагической добродетели»⁴.

Такой вывод имеет большой потенциал для исследователей и для постановщиков. Но абсолютизация «трагической добродетели» не может пояснить все случаи трагического у Шекспира.

О. Краснянская предлагает типологию, работающую для трагедий разных эпох. Классификация построена по принципу увеличения вины субъекта, прямо пропорциональному увеличению его свободы:

1) трагедия жертвы, где вина субъекта отсутствует («Ифигения в Авлиде» Еврипида, «Ромео и Джульетта»);

2) трагедия иллюзии, где вина субъекта неумышленна («Эдип-царь» Софокла. «Король Лир»);

3) трагедия «двух правд» («Антигона» Софокла, «Гамлет»);

4) трагедия страсти с неосознанной виной субъекта, слепо утверждающего неправомерную цель («Медея» Еврипида, «Отелло»);

5) трагедия злодейства, отсутствующая в античности («Макбет», «Ричард III»)⁵.

Пользуясь этой классификацией, мы можем достаточно точно определить характер гамартии не только в отношении каждой трагедии, но и в отношении каждого ее героя.

Таким образом, когда речь идет о Шекспире, термин гамартия означает трагическую ошибку, которая может быть связана с той или иной мерой вины – или с ее отсутствием.

Средневековый и ренессансный театр

Влияние греческой трагедии на позднейшую европейскую традицию очень велико. И все же не следует забывать о коренном различии между «аполлоновской» и «фаустовской» культурами. Во второй из них в центре оказывается уже не прекрасная телесность, а духовность. Меняются онтологические и моральные

⁴ Hammersmith J. P. Shakespeare and the Tragic Virtue // *Southern Humanities Review* 24.3 (Summer 1990) – P. 245–254.

⁵ Краснянская О. Трагичний конфлікт з точки зору типології гри // *Мистецтвознавство України*. – Вип. 2. – К.: Київ, 2001. – С. 224–230.

ориентиры. Отсюда – существенная разница в трактовке похожих сюжетов.

Театральное искусство средневековья тесно связано с религией – как это и было изначально. Но это религия принципиально другого типа. Меняются и театральные жанры. Даже в тех странах, где мистерии, миракли и моралите отошли в прошлое, осталось их наследие. А именно – внимание к «внутреннему человеку» во всей его сложности. Особенно это заметно в жанре моралите, персонажи которого – это силы одной души.

Одно из направлений шекспирологии – изучение связей с традицией средневекового и ренессансного театра. Например, от образа Порока и от средневековых шутов выводят образы не только комических персонажей шекспировских пьес, но и Яго и Ричарда III. Это может относиться и к Эдмунду.

«Короля Лира» (как и «Макбета») рассматривали в контексте моралите, где главный герой выступает воплощением «Каждого Человека», за чью душу борются добрые и злые силы, и который, пройдя тяжелые испытания, приходит к пониманию истинных ценностей.

Вообще, в средневековой культуре огромное место занимает образ обедневшего богача⁶. Он может трактоваться по-разному, но часто рассматривается в качестве иллюстрации непредсказуемости жизни и невозможности полагаться на свое разумение и свои силы – все решает Бог. Нередко подчеркивается, что только в таком унижении происходит настоящее духовное возвышение. Один из таких сюжетов в ироническом ключе обыграл И. Франко в «Абу-Касимовых тапках», где бездушный скряга, пройдя серию трагикомических злоключений, преображается и становится «турецким святым».

Так что социальным падениям и взлетам героев «Лира» можно подобрать массу параллелей. Только надо помнить, что Шекспир использовал традиции весьма свободно. Так, по классификации средневековых драматургических жанров, трагедия – это история, где протагонист переходит от счастья к

⁶ Игнатенко М. А. Генезис сучасного художнього мислення. – К.: Наукова думка, 1986. – 288 с.

несчастьем и гибнет. Но Марло и Шекспир ввели принципиально новый элемент – свободу героя, который сам выбирает свою судьбу.

С начала XVI века в Европе становятся доступны труды Софокла, Еврипида, Аристофана, Теренция и Плавта в оригинале. Особенно большое влияние имел Сенека с его «кровавой трагедией» (в стиле которой Шекспир написал «Тита Андроника»).

Параллели с античностью в произведениях Шекспира нередки. Особенно часто сравнивают «Эдипа-царя» Софокла с «Королем Лиром» и «Гамлетом». Тут есть и сходство проблематики, и обращение к тем самым архетипам. И в «Эдипе» и в «Лире» мы видим мифологему греха правителя, который приводит к общей катастрофе, тему «естественных» и «неестественных» семейных отношений, смыслообраз «зрячей слепоты» и пр. Наличие такого общего сюжетного костяка демонстрирует непрерывность европейской традиции на протяжении тысячелетий.

И все же обращение к античным образцам не вернуло древнегреческую трагедию. Жанр пришлось пересоздать. Это произошло в Англии, где не было характерного для романских стран культа античности, и сделал это человек, которого обвиняли в «слабом знакомстве» с классиками. Вероятно, именно это и спасло английский театр от свойственной классицизму вторичности. Даже Вольтер с его весьма неоднозначным отношением к Шекспиру, признавал внутреннее (не подражательное) родство английского и античного театров с их кровавыми, но могучими трагедиями. М. Бахтин пояснил эти параллели тем, что оба типа трагедии формировались на том же этапе трансформации религиозного обряда в искусство. Близка и точка зрения К. Ясперса – греческая трагедия возникла при переходе от мифа к философии, шекспировская – от религиозности к свободному разуму.

О переломном периоде, когда жил Шекспир, написано много. Одни исследователи противопоставляют «вертикальную» и «горизонтальную» культуру, другие – традиционную и современную. В любом случае, формировался новый тип человека –

творца собственной личности и собственной судьбы. Но этот свободный человек не может предвидеть результаты своих действий, особенно, когда возникает конфликт интересов нескольких таких «вольных художников». И не только зло, но и искаженное представление о добре может привести к страшным результатам.

В шекспировских трагедиях герой вступает в конфликт со всем миром, в результате чего узнает правду о нем, и о себе самом. Он гибнет, искупая свои ошибки, но гибнет прозревшим.

Мифос Британии

Итак, влияние на ренессансную трагедию христианства и античности несомненно. А как насчет древней автохтонной культуры?

Начнем с того, что эта культура была значительно выше, чем часто представляется. Так, кельтский поэт должен был знать несколько видов шифров, музыку, риторику, этимологию, стихосложение (в различных метрических системах), историю, философию, юриспруденцию, врачевание, математику, географию, астрономию и помнить наизусть несколько сотен сказаний.

Европейские народы имели собственную традицию если не трагедии как театральной формы, то разработки категории трагического в разных жанрах, прежде всего – в эпосе.

Много сурового трагизма в скандинавской традиции, где герою перед смертью полагалось сочинить «итоговое» стихотворение – аналогов можно найти немало, вплоть до Японии. Отдельного исследования заслуживает специфический этос воинских традиций, соединяющий смех над смертью и принятие ее как невесты. В частности, это много дало бы для понимания феномена козачества (украинские «козаки» и российские «казаки» не тождественны, их соотношение заслуживает отдельных исследований). Еще одна интересная тема – синтез христианских и языческих представлений, проявившийся во многих европейских культурах, но наиболее наглядно предстающий в латиноамериканских праздниках мертвых.

В дохристианской культуре Европы (и, видимо, не только в ней), трагическое сближалось с героическим. Хэппи-энд был возможен для отдельного сюжета, но не для биографии героя в целом, поскольку каждая жизнь завершается смертью. Если речь идет о настоящем герое, то и смерть эта должна быть героической, оставляющей ощущение не только потери, но и просветления.

Например, в истории Кухулина герой становится жертвой и судьбы, и собственной свободы, поскольку ему – как и греческому Ахиллу – была дана возможность выбрать долгую и бесславную или короткую и героическую жизнь.

Ирландская сага «Разрушение Дома Да Дерга» повествует о страшных бедствиях, вызванных «безвиной виной» идеального короля, который не смог победить злую судьбу. Это похоже на «Эдипа», но вина короля Конайре, на современный взгляд, несопоставимо меньше – он всего лишь отказался казнить своих преступных родичей. Такое нарушение закона сделало его уязвимым для действия злых сил. Эти силы подстроили ситуацию так, что несколько персональных табу короля (типа «не принимать гостей после заката солнца» и «никому не отказывать в приюте») вступили в противоречие друг с другом, и при любых действиях Конайре какой-то из запретов оказался бы нарушен. Результатом такого попрания мирового порядка стала не только гибель самого короля, но и целая война, в которой исследователи видят версию мифа о конце света.

И все же, кое-кто может пережить апокалипсис. Вот финал саги:

– Знаешь ли ты о Доме Да Дерга и жив ли твой господин? – спросил отец.

– Нет уж его в живых, – сказал Конал Кернах.

– Клянись тем, чем клянется мой народ, – сказал отец, – недостойно воина возвращаться живым, бросив на погибель своего господина.

– Воистину раны мои не белого цвета, о старый герой, – молвил Конал Кернах.

Протянул он руку, державшую щит, и было в ней трижды пятьдесят ран. Все ж защитил руку щит, прикрывавший ее.

Правая же рука на две трети была изрублена, изранена, исколота и держалась при теле лишь на сухожилиях, ибо не защищал ее щит.

– Эта рука сражалась сегодня, о сын мой, – сказал Амарген.

– Воистину так, о старый герой, – ответил Конал, – многим поднесла она смертный напиток у входа в Дом⁷.

В трагедиях Шекспира мы видим схожий стоицизм, но акценты переносятся с физически-волевой в духовную сферу.

Отметим также, что выживание именно Конала Кернаха – не случайность. Судя по другим сагам, этот герой вообще склонен оставаться в живых. В этом его отличие от «образцово-показательных» Кухулина и Ахилла, и некоторое сходство с Одиссеем.

Запомним, что уже миф и эпос, при всей своей любви к беззаветной доблести, все же порой признают право героя выжить, а не славно лечь костьми.

Древняя кельтская традиция оставалась жизнеспособной в Средние века, и в период Возрождения, а отдельные ее элементы продолжают существовать до наших дней. Например, К. С. Льюис в своем блестящем исследовании средневековой ментальности считает вполне вероятным сохранение элементов доисторического фольклора и отмечает, что баллада и рыцарский роман имеют характер скорее «варварский», чем классический⁸.

Некоторые шекспировские мотивы действительно восходят к древнейшим мифам Евразии. Один из наиболее исследованных примеров – так называемый «актеоновский миф»⁹ о растерзании царя-оленья, вероятно, восходящий к церемониям палеолита, и отраженный в «Как вам это понравится» и «Виндзорских насмешницах». Некоторые другие примеры будут приведены дальше.

Но дело не только в отдельных мифологических мотивах. Все творчество Шекспира – это модель вселенной. Это же

⁷ Предания и мифы средневековой Ирландии / Под ред. Г.К. Косикова. – М.: Изд-во МГУ, 1991. – С. 127.

⁸ Lewis C.S. The Discarded Image. – Cambridge: Cambridge University Press, 2012. – P. 7–9.

⁹ Гениушас А. Мифологическая образность в комедиях Шекспира // Шекспировские чтения. 1985 год / ред. А. Аникст. – М.: Наука, 1987. – С. 67.

относится к каждому конкретному произведению, завершеному как целое, и одновременно являющимся частью большего целого. Каждая пьеса демонстрирует неразрывность микро- мезо- и макрокосма – человека, социума и мира. Все события происходят на трех уровнях одновременно.

Трагедия и комедия выросли из одного синкретического материала. Происхождение роднит трагедию с ритуалами смерти и воскресения, космогонии. Она связана и с новогодними обрядами: сносившийся за год Космос не подлежит восстановлению, нужно уничтожить все «до основания», впусив Хаос, пока он не ворвался сам. И уже внутри этого Хаоса вырастить новый Космос.

А обработка этих же тем в смеховом ключе дает нам жанр комедии.

У Шекспира бывает трудно отделить трагическое и комическое – не только из-за их общего древнего наследия, но и из-за самой сущности бытия, где жизнь и смерть – стороны единого целого. Мир непредсказуем. «Свободный творец» может оказаться в страшно-комической роли «шута фортуны», а профессиональный шут порой поднимается до высокого пафоса.

И трагедия, и комедия начинаются с кризиса – личного, социального, космического.

Комедия у Шекспира строится по принципу запутывания, которое доходит до предела – и разрешается одним ударом. Упорядочивание Хаоса подчеркивается сортировкой влюбленных пар и свадьбами. На личном уровне свадьба – это воссоединение половинок андрогина, на социальном – создание новой «ячейки общества», на космическом – образ брака Земли и Неба. Такой же космогонический характер носят воссоединения родственников, возвращения из изгнания, обретения собственной утраченной идентичности.

В трагедии алгоритм иной. Присутствие Хаоса дает нам переключку с комедией, в частности, в таких мотивах как маскарад – травестия – шутство. Но в трагедии в центре внимания – непоправимая жертва. Она не должна быть напрасна. Пережившие апокалипсис смогут жить дальше не просто в очищенном, а в пере-созданном мире.

Наступление Хаоса на личном уровне выглядит как увечье или безумие, на социальном – как политические потрясения и распад существующих связей, на природном – как катаклизмы и катастрофы. Шекспир очень часто обращается ко всем этим темам. Но именно в «Лире» все выражено предельно сильно. Это и делает трагедию такой актуальной в наше время множественных кризисов: от постепенной утраты человеком собственной идентичности, до политических, религиозных и национальных конфликтов – и до катастрофы в отношениях человека и природы.

Помимо общей мифологической диалектики Космоса и Хаоса, в творчестве Шекспира присутствует то, что можно назвать мифосом Британии. Под *мифосом* я понимаю наиболее общие сюжетно-символические схемы мифов, которые принимают разное наполнение. Такие комплексы тесно связанных мотивов отличаются исключительной стойкостью и определяют культуру данного народа на протяжении столетий, если не тысячелетий.

Мифос может быть разного уровня: от одного народа до целой цивилизации.

Освальд Шпенглер пишет о таком культурном ядре следующее: «Глубокое внутреннее единство этого мира фаустовских мифов и сказаний с совершенно однородной символикой языка его форм было до сих пор упущено из виду. Но Зигфрид, Бальдур, Роланд, Гелианд суть различные имена одного и того же образа. Валгалла и поля блаженной Авалоны, Круглый Стол короля Артура и трапеза Эйнхериев, Мария, Фригга и фрау Холле означают одно и то же. ... в *осмыслении* мифа его происхождение не играет *никакой* роли. Сам мифен, исконный гештальт мирочувствования, есть чистое, не допускающее выбора и бессознательное творение, не переводимое ни на один язык. ... древнекельтские и древнегерманские мотивы мифов, равно как и сохраненную учеными монахами сокровищницу форм античных верований и полностью перенятую западной церковью сокровищницу форм христианско-восточной веры, можно рассматривать просто как материал, из которого

фаустовская душа творила в эти века собственную мифическую архитектуру»¹⁰.

Все вышеописанное – это и есть мифос Западной (фаустовской) культуры. Весьма близок к нему и мифос Восточноевропейской, а также Эллинской культуры, ведь все они генетически связаны. По-видимому, степень близости мифоса разных культур в значительной степени определяет уровень их взаимопонимания.

Одинаковые мифологемы встречаются по всему миру – например, Мировое древо. А вот их комбинация уникальна, и понять суть чужого «прафеномена» не так просто. Попробуй объясни амазонским индейцам, что такое меч, и зачем его вытаскивать из камня.

Еще одна тема – это политический миф шекспировских времен.

Шекспира интересует вся Европа, и весь мир. Но прежде всего – Британия как микрокосм, остров как мир. Это есть в хрониках, и даже в комедиях. И, разумеется, есть в трагедиях.

Заметим, что Шекспир одним из первых пишет не только про «англичан», но и про «британцев» – это слово звучит и в «Короле Лире».

В своей самой патриотической пьесе «Генрих V», Шекспир показывает славную победу британского оружия, достигнутую благодаря единству правителя и четырех народов, представленных четырьмя капитанами Генриха. В «Ричарде II» Шекспир упоминает вполне современно звучащий термин «our commonwealth» – «содружество», буквально – «общее богатство» – имея в виду единство всех британцев, независимо от этнической принадлежности.

Изображение Шекспиром англичан можно не комментировать – они, как представители доминирующей культуры, носители государственности, соотечественники и основная аудитория автора, воспринимаются как эталон. Относительно трех других народов великий драматург демонстрирует исключительную тактичность. Реже всего он

¹⁰ Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: гештальт и действительность. – М. : Эксмо, 2007. – С. 713.

изображает ирландцев, за что они должны быть ему благодарны – ведь во времена яростных ирландских войн, на которые Елизавета I тратила столько же денег, сколько на остальные вооруженные конфликты вместе взятые, ирландца можно было изобразить или врагом, или коллаборационистом. Шотландцев Шекспир характеризует, в целом, позитивно, не подчеркивая ярких национальных черт. А валлийцы изображены очень колоритными и симпатичными. Следует вспомнить, что династия Тюдоров вела род от валлийского рыцаря Оуэна Тюдора.

Для придания максимальной авторитетности существующей политической традиции было принято апеллировать ко всему историческому наследию – и кельтскому, и римскому, и англосаксонскому и т. п. Эта тема «брака культур», в результате которой создавалась современная нация, характерна и для многих современных англоязычных писателей.

Такая тенденция к сближению, а не противопоставлению, хорошо видна в «Цимбелине», где в финале заглавный герой, победив римлян и доказав кельтскую доблесть, тем не менее декларирует восстановление прежних союзно-вассальных отношений. И заключает:

*Идем! Пусть реют вместе
Британские и римские знамена!*

(V.5, Мелкова)

Тот же принцип кумуляции мы видим и в «Лире». Разнообразные исторические сюжеты и фольклорные мотивы были «растворены» в культуре. А Шекспир запустил в этот раствор образ Лира – и произошла кристаллизация.

Насколько сознательно Шекспир создавал новый этиологический миф Британии? Не берусь сказать. Но результатом стал цельный текст, где один мотив необходимым образом переходит в другой, составляя логичное, единственно возможное целое.

1.3. ИСТОЧНИКИ ШЕКСПИРА

История Лира

Две сюжетные линии «Лира» были взяты Шекспиром из разных источников, сильно переработаны и виртуозно соединены.

Как показал К. Мюир, при написании «Короля Лира», Шекспир так или иначе использовал почти полтора десятка произведений¹¹. Основные источники обеих линий известны: это хроники Р. Холиншеда и роман Ф. Сидни «Аркадия».

Возможно влияние «Горбодука» Томаса Нортон и Томаса Сэквила (1561) – одной из всего лишь шести елизаветинских пьес, посвященных древнейшей истории Британии (из них две шекспировские – «Король Лир» и «Цимбелин»). Старый король Горбодук делит царство между двумя своими сыновьями, которые начинают междоусобную войну. Оба гибнут; возмущенный народ убивает Горбодука; страна погружается в смуты. Тут чувствуются одновременно отголоски сюжета «Царя Эдипа», влияние литературной традиции «политических советов», представленной, например, трудами Эразма Роттердамского, а также актуальная для елизаветинских времен тема целостности страны и четкого закона о престолонаследии. Вся эта проблематика заметна и в шекспировском «Короле Лире».

Подсчитано, что история короля Лира до Шекспира обрабатывалась около пятидесяти раз. Первый известный вариант появляется в «Истории Британии» Гальфрида Монмаутского (1135). Далее – в поэме «Брут» Лайамона (ок. 1200), в стихотворных и прозаических хрониках Роберта Глостерского (1300), Роберта Маннинга (1338), Джона Хардинга (1450), Роберта Фабиана (1516), Джона Растела (1530) и Ричарда Графтона (1568).

Предание о Лире есть в известных «Хрониках Англии, Шотландии и Ирландии» Р. Холиншеда, вторым изданием

¹¹ Muir K. The Sources of Shakespeare's Plays. – New Haven: Yale University Press, 1978.

которых (1587) пользовался Шекспир. Рафаэль Холинshed использовал сотни источников, выступая не столько автором, сколько составителем. Этим объясняется соединение в одном тексте достоверных исторических данных с мифо-легендарными сюжетами. «Хроники» Холиншеда иллюстрированы, в том числе, в них дается «портрет» Корделии. Однако, поскольку одни и те же гравюры использовались для иллюстрации различных разделов, об индивидуализации речь не идет: перед нами просто изображение «усредненной» королевы со скипетром.

Помимо различных хроник, схожий сюжет присутствует в сборнике «Римские деяния», а также в трудах английских ренессансных поэтов, в частности в коллективной поэме «Зерцало правителей» (1574) и в «Королеве фей» Э. Спенсера (1590). За год до выхода шекспировской трагедии прозаический пересказ предания о Лире был сделан У. Кэмденом.

Многочисленные версии сюжета близки, отличаясь деталями, акцентами, и степенью морализаторства, достигшего апогея в напечатанной в 1605 году пьесе «Правдивая летописная история Короля Лейра и его трех дочерей, Гонорилл, Рэган и Корделлы, как она была неоднократно сыграна в последнее время» (*The true Chronicle History of King Leir and his three Daughters, Gonorill, Ragan and Cordella, as it hath been divers and sundry times lately acted*). Считается, что она была написана на десять-двадцать лет раньше – уже в 1594 упоминается «Знаменитейшая летописная история о Лейре, короле Английском и его Трех Дочерях» (*The moste famous Chronicle Hystorie of Leire King of England, and his Three Daughters*).

Именно ее Л. Толстой назвал превосходящей шекспировского «Лира» по моральным и художественным достоинствам. По мнению менее предвзятых критиков, сравнение шекспировского текста с анонимной «Историей» позволяет судить скорее о том, *от чего* Шекспир отказался.

В дошекспировской пьесе рассказывается о том, как Лейр после смерти любимой жены хочет выдать замуж трех своих дочерей и посвятить остаток жизни спасению души. Его младшая дочь Корделла заявляет, что сочетается браком лишь по любви. Тогда Лейр устраивает публичное испытание дочерей, чтобы

заставить Корделлу доказать свою преданность отцу, выйдя замуж за выбранного им соседнего короля. Предупрежденная об отцовской хитрости, она отвечает уклончиво, за что оказывается изгнана.

Шекспир отказался от объяснений, сделав действия Лира более загадочными: если спасение души не упоминается, значит, читателю следует искать иные психологические и философские мотивы. Изменился характер принцессы – о браке по любви у Шекспира нет ни слова. Исчезли эпизоды на грани мелодраматизма и комизма: раскаяние несостоявшегося убийцы, «колелопреклоненное соревнование» Лейра, Корделлы и Короля галльского и пр. В пьесе Шекспира появились Глостер и его сыновья, Шут, а также буря, безумие и вся связанная с ними экзистенциальная проблематика. Финал стал трагическим, в то время как старая пьеса, как и большинство ранних версий, заканчивалась восстановлением Лейра на престоле, относясь к елизаветинскому жанру «комедий» со счастливым финалом.

Дошекспировская пьеса не была лишена достоинств, что подтвердилось ее достаточно успешными постановками в Торонто и Гамильтоне (Канада) в 2006 году¹². Она по-своему цельна, логична, не лишена юмора. Некоторые образы, эпизоды и фразы были позаимствованы Шекспиром, хотя порой подверглись сильному переосмыслению. Например, в «Истории» о короле серьезно говорят: «Он – зеркало кроткого терпенья: терпит все обиды и не отвечает», в то время как в словах шекспировского Лира: «Я хочу быть образцом терпенья», звучит сарказм.

Благодаря анонимной пьесе, история Лира стала хорошо известна и даже начала влиять на действительность. Наиболее знаменит случай с бывшим королевским гвардейцем Брайаном Эннесли, которого две дочери хотели объявить сумасшедшим и недееспособным. Однако, третья дочь, Корделл Эннесли, отстояла права отца. Корделл вышла замуж за сэра Уильяма Харви, отчима Саутгемптона, покровителя Шекспира. Это

¹² Griffin A. Introduction: The Chronicle History of King Leir // <http://qme.internetshakespeare.uvic.ca/Library/Texts/Leir/intro/GenIntro/default/>

произошло летом 1604 года – всего лишь за два года до постановки «Короля Лира».

Что это: случайное совпадение судеб – или стремление девушки соответствовать своему имени, данному в честь популярной героини?

К тому же периоду непосредственно перед написанием «Короля Лира», относятся и другие получившие огласку случаи неблагодарности детей. Так что проблематика «Лира» была весьма злободневна.

Взяв избитый сюжет, Шекспир преподнес зрителям несколько серьезных сюрпризов, наиболее шокирующим из которых стала смерть Корделии.

Мифологические истоки сюжета

Чтобы лучше понять фабулу, не теряющую популярности уже почти тысячу лет, обратимся к ее самым глубоким подтекстам.

Первым известным источником сюжета о старом короле и его дочерях была латинская «История Британии» (или «История королевства Британии», или «История бриттов») валлийского епископа Гальфрида Монмаутского (1100? – 1154). Это не хроника, а псевдоисторическая компиляция.

Граффидд (латинский вариант имени – Гальфрид, английский – Джеффри) Монмаутский (или Монмутский), был человеком начитанным, а вдобавок обладавшим бурной фантазией и пылким патриотизмом, заставлявшим его систематически подтасовывать факты в пользу отчизны.

Гальфрид хотел доказать завоевателям-англичанам высокую культуру и славное прошлое побежденных ими кельтских народов. Он преуспел, возведя образ полупоэтического вождя Артура в ранг символа Британии, «короля в былом и грядущем». Гальфрид Монмаутский является первым известным сознательным творцом идейных основ британского мифоса. «История Британии» оказала – и продолжает оказывать – огромное влияние не только на литературу, но и на самосознание жителей Британских островов. Благодаря Гальфриду, потомки бриттов, англо-саксов и норманнов, несмотря на все свои

различия и конфликты, могли обращаться к одному мифу и чувствовать себя наследниками одной традиции и гражданами одной страны¹³.

В некотором смысле «История» Гальфрида сравнима со «Словом о полку Игореве». Оба текста были написаны примерно одновременно (сомнения в аутентичности «Слова» я считаю недостаточно обоснованными), и с той же самой «сверхзадачей» консолидации нации путем определения ее положения среди других народов, постижения ее прошлого, настоящего и перспектив. Это же задание выполняли и национальные эпосы, и многочисленные хроники, некоторые из которых – например «Повесть временных лет» – прямо формулировали свою идеологическую цель.

И Гальфрид, и неизвестный автор «Слова» – христиане. Однако, они не отбрасывают языческое прошлое, а стараются «аккумулировать» все славное и героическое в истории своего народа – в этом им помогает то, что и Британия, и Русь приняли христианство относительно мирно. Таким образом, при желании это процесс можно рассматривать как нечто естественное, подобное смене поколений.

В обоих текстах реальная история переплетается с библейской и античной традициями, местными мифами и актуальной на то время политической идеологией. Типично стремление вывести происхождение местной династии от более старой, а значит – престижной. Например, у Гальфрида предком британцев является троянец Брут, что отсылает сразу к Гомеровской Трое и к римской республике. Киев в некоторых текстах тоже каким-то не вполне понятным образом сравнивается, даже идентифицируется с Троей. Кроме того, Киевская Русь в разных контекстах легитимирует свою государственность ссылками и на сына Ноя Яфета, и на апостола Андрея, и на князя Кия, и на Рюрика, и на Дажьбога и Велеса. Такой синкретизм, задающий немало загадок историкам, позволяет создавать «концентрат» национального мифа, существующего и поныне.

¹³ Smith, Anthony D. National Identity. – London: Penguin, 1991. – P. 56.

Гальфрид пользовался не дошедшими до нас письменными и фольклорными источниками, и благодаря ему в британскую историческую традицию вошло немало кельтских преданий. Именно его «История» сделала фрагменты британской мифологии достоянием общеевропейской культуры. Вошли они и в текст шекспировской трагедии. Таким образом, глубинные символические пласты «Короля Лира» восходят к кельтской, а возможно, и до-кельтской традиции.

Как известно, культура накапливает разнородные элементы, порой восходящие к очень далеким временам. Иногда такая кумуляция хорошо заметна в пределах одного произведения.

Текст шекспировского «Короля Лира» сохраняет заметную полистадиальность, выдающую фольклорные корни и долгую эволюцию сюжета. Однако при всей своей «слоистости», трагедия исключительно цельна. Разнородные по происхождению элементы заняли именно те места, на которых они максимально реализуют свой философский и эстетический потенциал. Из обломков забытых мифов возникает новое целое – антими́ф, превращающийся в неомиф эпохи перехода от традиционного общества к модерну.

В справочниках по мифологии стало традицией называть прототипом короля Лира кельтского бога Лера (ирландский вариант имени) или Ллира / Хлира (валлийский). Про этого морского бога известно очень мало, а сохранившаяся ирландская история детей Лера, превращенных в лебедей завистливой мачехой, ближе к «Диким лебедям» Андерсена, чем к «Королю Лиру». Впрочем, запомним, что прототипом неистового шекспировского короля был *божественный* персонаж.

Сюжет про отца и трех дочерей хорошо известен в европейских сказках. В. Перретт еще в 1904 году подобрал огромное количество схожих мотивов самого разного происхождения. А. Р. Янг, используя индекс фольклорных сюжетов Аарне-Томпсона, выделил в качестве потенциальных источников истории Лейра у Гальфрида сказки типа 923 (притча об отце и трех дочерях) и 510А (история Золушки – преследование принцессы родственницами). Сходство с «Золушкой» еще раньше отметил Н. Драгоманов в очерке «Корделия –

замарашка», где он привел украинские варианты аналогичного сюжета. Еще одной параллелью называют закарпатскую сказку «Про царську дівку, що не знала сміятися»¹⁴.

О сюжете 923 режиссер Г. Козинцев пишет: «Народы любили рассказывать сказку про короля, решившего испытать любовь своих дочерей. Он предложил каждой из них рассказать, как она его любит, найти сравнения для своей любви. Старшая сказала, что любит отца, как самое сладкое лакомство, средняя сравнила свое чувство с любовью к красивому платью. Младшая ответила: как соль. Ответ оскорбил короля; в гневе он изгнал младшую дочь и роздал все имущество двум остальным. Но пришло время, изгнанный из своего государства, он испытывал страшный голод, и вот принесли ему самое простое кушанье, но оно было не соленое, его нельзя было есть. Так король узнал цену соли»¹⁵. Эта тема – противопоставления сахара, красивого платья и соли – проходит и дальше по тексту эссе режиссера.

Образ трех сестер отсылает нас к представлениям о тройственной богине (деве-матери-старухе) или о трех вещих сестрах, прядущих, проводящих через препятствия и обрезающих нить человеческих судеб. Это мойры у греков, парки у римлян, норны у скандинавов, суденицы у славян, три бефинд у кельтов. В современной культуре это «три сестры черно-бело-рыжей масти», о которых поет Борис Гребенщиков. В XIX веке многие художники (Ф. М. Браун, Э. Эбби и другие) изображали дочерей Лира брюнеткой, рыжеволосой и блондинкой. Естественно, что Корделия ассоциируется с младшей из богинь, белокурой девой, прядущей нити жизни, а Гонерилья – со старшей, черной, неумолимо обрезающей их.

Видимо, сюжет 923 возник именно из обработанных в бытовом ключе обломков мифа про прях судьбы. Тогда становится понятно, что младшая дочь *может* проявить доброту, в то время как старшие связаны с житейскими трудностями и смертью.

¹⁴ Вавринюк Д. М. Юмор в комедиях Шекспира и средства его передачи в переводе: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Львов. гос. ун-т им. И. Я. Франко. – Львов, 1965.

¹⁵ Козинцев Г. Наш современник Шекспир. – Ленинград-Москва: Искусство, 1962. – С. 94.

Вполне вероятно, что сказочные сюжеты соединил с именем полузабытого бога Лира (Лейра) сам Гальфрид Монмаутский. Согласно его «Истории Британии», Лейр был сыном короля-мага Бладуда, который погиб при неудавшейся попытке полета на искусственных крыльях – бриттский Дедал и Икар в одном лице. Смерть самого Лейра Гальфрид относит к 54 году до основания Рима, что в пересчете дает VII век до н.э.

По версии Гальфрида, Лейр правил шестьдесят лет, основал город Каэрлир, ныне известный как Лестер. В старости он пожелал определить, какой дочери – Гонорилье, Регау или Кордейле – отдать лучшую часть наследства. «Младшая дочь Кордейла, понимая, что отца покорили льстивые уверения старших дочерей, пожелала его испытать и порешила ему ответить иначе, чем те...»¹⁶. Отметим слово «испытать», напоминающее об «экспериментах» шекспировских героев над миром и самими собой; причем здесь в качестве *естествоиспытателя* выступает не король, а его дочь.

Результатом семейного эксперимента стало изгнание отцом слишком свободомыслящей дочери, которая, однако, удачно вышла замуж за короля Галлии.

Интересно, что у Гальфрида Лейр отдал герцогам Корнубии (Корнуолла) и Альбании (Шотландии) только половину острова, остальную оставив за собой. Лишь позже, когда он состарился, соправители восстали и отняли у него всю власть. Примирившись с ними, Лейр два года жил у властителя Альбанского со своими сорока рыцарями, пока Гонорилья не распустила половину его свиты. Оскорбленный Лейр ушел к Регау и прожил у нее год, пока она не прогнала еще пятнадцать рыцарей. Лейр вернулся к Гонорилье, но та оставила его только с одним служителем. Окончательно порвав со старшими дочерьми, Лейр переправился в Галлию и послал гонца к Кордейле. Воссоединившись с дочерью и зятем, Лейр собрал войско, отвоевал Британию и вернул себе власть.

Три года спустя трон унаследовала овдовевшая Кордейла, которая мирно правила еще пять лет. Затем она была свергнута

¹⁶ Гальфрид Монмутский. История бриттов // Гальфрид Монмутский. История бриттов. Жизнь Мерлина. – М.: Наука, 1984. – С. 22.

сыновьями своих старших сестер, и в заточении покончила с собой. Племянники Кордейлы поделили власть над Островом, однако один из них нарушил клятву, начав войну. Он потерпел поражение и был убит, а его двоюродный брат Кунедагий стал королем всей Британии и «тридцать три года со славою удерживал ее за собой»¹⁷.

Вывести из такой истории четкий моральный урок довольно трудно: многое зависит от того, где именно поставить точку в повествовании. В отличие от позднейших сентиментальных обработок этого сюжета, Гальфрид честно показывает, что ни престарелый Лейр, ни женщина Кордейла не могут долго выполнять функции Верховного короля Британии – это занятие для молодого воинственного мужчины. Конец междоусобиц и приход к власти адекватного правителя – даже если ему пришлось лишиться трона отцелюбивую Кордейлу – это благо для страны.

Знакомство Шекспира с «Историей Британии» (а не только с «Хрониками» Холиншеда) представляется вполне возможным. Например, именно у Гальфрида, а не у Холиншеда есть подробное описание «хождений» Лейра от одной дочери к другой, а также пассаж о «воспоминаниях», переосмысленный Шекспиром в монологе Эдгара (III.4).

В любом случае, сюжеты и темы, собранные или придуманные Гальфридом Монмаутским, уже успели стать смысловым фоном британской культуры.

Во многих отношениях шекспировский «Король Лир» ближе к амбивалентности «Истории Британии», чем к позднейшим версиям, выбросившим тему «племянников». Именно у Гальфрида в истории смерти Кордейлы и вражды (двоюродных) братьев просматривается предвосхищение сюжетной линии сыновей Глостера. Совпадает и то, что один из них – покаранный по заслугам предатель, а второй – будущий достойный король. Таким образом, сыновья Глостера имеют своими прототипами не только героев «Аркадии» – сочинения в жанре прото-фэнтези – но и принцев, внуков Лейра, персонажей

¹⁷ Там же. – С. 26.

исторического предания. А это означает совершенно другую степень «достоверности» сюжета.

Шекспир «уплотняет» время, относя Эдгара и Эдмунда к тому же поколению, что и Корделия. Их роль переосмысливается. В частности, во избежание морального релятивизма, Шекспир подчеркивает, что унаследовавший королевство Эдгар не имел никакого отношения к смертям Корделии и Лира.

Крайтилад

Может ли история Лира и дочерей иметь иные фольклорные источники, помимо произвольно объединенных смутных воспоминаний о боге моря и бродячего сюжета о «соли»? Вполне вероятно.

В литературе о кельтской мифологии регулярно повторяется, что образ Корделии, как и ее имя (несмотря на созвучие с латинским *cor* – «сердце») генетически связаны с образом валлийской Крайтилад или Крейддилад (запись кельтских имен – это отдельная тема), дочери бога Ллуда, считающегося двойником Ллира.

История Крайтилад включена в повесть «Килух и Олвен», входящую в состав «Мабиногиона», сборника средневековых валлийских текстов мифологического происхождения. Знал ли Шекспир «Мабиногион», сказать трудно. Наверняка, рукописи он не читал, но истории, записанные в XIV веке, могли иметь устное хождение в конце века XVI.

Шекспир вырос в Стрэтфорде-на-Эйвоне – не слишком далеко от границы с валлийскими землями. Прямые указания на то, что ему был известен валлийский язык, отсутствуют, хотя в одном из его текстов встречается валлийское слово «dad» – «отец», «папа», в то время еще не ставшее частью английского языка. Драматург знал и понимал валлийскую ментальность, лингвокультурологические реалии, языковые особенности. Достаточно посмотреть на образы Оуэна Глендаура («Генрих IV»), Флуэллена («Генрих V») и Хью Эванса («Виндзорские насмешницы»), поданные в совершенно различном ключе, но имеющие характерно национальные черты. Предполагается, что основным прототипом выступал его школьный учитель,

лондонец валлийского происхождения, Т. Дженкинс. Не исключено, что Дженкинс мог знать и рассказывать ученикам какие-то кельтские мифологические сюжеты.

В изданиях по компаративной мифологии связь Корделии с Крайтилад постулируется, но не объясняется. Попробуем выделить возможные параллели.

Крайтилад, прекраснейшая из дев Британии, обрученная с Гвитиром, была похищена богом потустороннего мира Гвином. Последовавшая война за невесту стала настолько разрушительной, что королю Артуру пришлось выступить в качестве арбитра. Он приказал прекратить битву, освободить пленных и вернуть Крайтилад в дом ее отца. Отныне «женихи» должны ежегодно сходиться в единоборстве в день Первого мая (валлийский *Калан Май*, ирландский *Белтайн* – праздник наступления лета). Этот поединок закончится лишь в Судный день, когда победитель возьмет Крайтилад в жены.

На первый взгляд, решение выглядит нелепым. Но ведь герои – божественного происхождения. Вердикт Артура означает, что пока мир существует *во времени*, ни один из претендентов на руку Девы-Власти – Король Зимы или Король Лета – не должен получить перевеса. Сезоны будут сменять друг друга до Судного дня.

С представлениями о «битве сезонов» были связаны обряды, где два чемпиона или две команды вели поединок от имени Зимы и Лета. Считается, что таково происхождение многих видов спорта – от бокса до футбола. Желательной была победа команды лета, понимавшаяся как свидетельство воскресения природы и торжества плодородия.

Поединки времен года – постоянный мотив кельтской мифологии. Происходят они обычно весной. Победитель получает власть, которая часто персонифицируется в облике девы – Королевы Мая.

Калан Май играет огромную роль в собственно кельтских сказаниях и в производном от них артуровском цикле. Например, многочисленные похищения королевы Гвиневер связаны именно с ее выездом в лес на «маевку» (кстати, Первомай как праздник солидарности трудящихся, генетически связан с переосмысленными древними обрядами). Одним из символов

Королевы Мая был цветок боярышника, к чему мы еще вернемся. У восточных славян весенние торжества – «зеленая неделя» – приходились не на первый день мая, а на следующую неделю после Пасхи, а обрядовым деревом была береза. Однако особая семантика боярышника заметна и здесь: название этого растения этимологически связано с «боярышней» – высокородной девой.

Майские ритуалы фигурируют как нечто привычное во «Сне в летнюю ночь», где произошло смешение двух ночей – первомайской и Ивана Купала. Во «Сне», «Бесплодных усилиях любви» и «Виндзорских насмешницах» есть и непосредственное противопоставление Весны – кукушки – свободной любви и Зимы – совы – брака.

История Крайтилад, как и многие другие любовные треугольники, является вариантом сюжета, который В. Иванов и В. Топоров назвали Основным мифом. Универсальность Основного мифа в том виде, в котором его постулируют эти ученые, вызывает сомнения. Однако выделенная ими схема действительно постоянно повторяется в самых разных текстах.

В этом сюжете три главных героя: женщина-Власть, старый муж и молодой любовник, который часто приходится своему сопернику сыном, племянником, вассалом или другом – отсюда в эпосе, сводящем миф на человеческий, социально-психологический уровень, появляется тема моральных терзаний. В британской традиции такие сюжеты занимают особенное место – достаточно вспомнить Тристана и Изольду, Ланселота и Гвиневер.

В мифах, обеспечивая смену сезонов, богиня земли *обязана* проводить половину года с богом неба, половину – с богом подземного мира. Но в эпосе, сказке, легенде, где циклическое время мифа распрямляется, поведение героини выглядит как измена. Ее оценка может быть разной: от осуждения демонической женщины, погубившей того, кто ей доверился (Далила), и до восхваления находчивости героини, которая помогла одолеть чудовище (Юдифь).

В сказках мужа иногда заменяет брат – тоже представитель «легальных», одобренных обществом связей. Героиня или предает брата ради любовника (как в сказках типа «Звериное молоко»), или же наоборот, помогает ему справиться со своим

похитителем. При этом похищенную/предательницу часто зовут Елена: «Илиада», «Котигорошко» и «Чайлд Роланд» (к которому мы вернемся позже) – это лишь несколько примеров.

Шекспировская Корделия вполне может рассматриваться как Дева-Власть. Она – принцесса, наследница короля, который, вероятно, именно ей собирался передать корону. С ее изгнанием начинаются беды Лира и раздоры в стране. Отголосок мифа о космическом «агоне» у Шекспира проявляется в:

- 1) двух претендентах на руку Корделии, «верном» и «неверном»;
- 2) двух соперничающих герцогах, «северном» и «южном»;
- 3) скрытой борьбе двух братьев, «законного» и «незаконного»;
- 4) войне Британии и Франции.

Шекспир даже ближе к древнему мифу, чем его источники. В «Истории Британии» нет двух претендентов на руку Корделии, нет имеющих в «Мабиногионе» тем насилия и безумия, Судного дня и восстановления мирового порядка. У Гальфрида история Лейра выглядит лишь эпизодом в цепи событий. Шекспир возвращает истории Крайтилад / Корделии космический смысл.

Помимо вставной новеллы о Крайтилад, в «Килухе и Олвен» есть и другие параллели с «Лиром». Перечисляю в порядке их появления в повести:

- 1) вдовство: по завещанию королевы, ее муж может жениться, только когда на ее могиле зацветет шиповник – ср. желание Лира «расторгнуть брак // с могилой матери твоей»;
- 2) 150 рыцарей короля Артура, из числа которых затем выделяется «ядро» главных героев – ср. многочисленные рыцари и сторонники Лира, их отсев и определение истинно верных;
- 3) один из главных воинов и ближайших друзей Артура Кай – ср. Кент, берущий псевдоним «Кай», о чем будет сказано далее;
- 4) охота на чудовище или война, приносящие катастрофические разрушения;
- 5) превращение грешного короля в зверя – сравним с сопоставлением природного человека и зверя, покаянием в грехах;
- 6) связь свадьбы и смерти.

Еще один мотив «Килуха и Олвен» – мачеха, навязывающая пасынку/ падчерице брак со своей дочерью/сыном, встречается в «Цимбелине».

«Король Лир» перекликается и с другими повестями «Мабиногиона»: «Бранвен» – увезенная за море принцесса, из-за которой началась война; «Ллуд и Ллевелис» – битва двух драконов, под которыми подразумеваются два народа, и др.

Это не означает, что Шекспир непременно использовал все эти источники. Великий драматург ничего не реставрировал и не имитировал. Он сотворил новый миф, находящийся в одном смысловом поле с древним мифосом Британии, и одновременно выходящий за пределы традиции непосредственно к современному ему – и нам – реципиенту.

Жизнь Мерлина

Еще одним источником «Короля Лира» может быть латинская поэма того же Гальфрида Монмаутского «Жизнь Мерлина». Именно в ней мы находим сюжет, отсутствующий в иных текстах, но имеющий огромное значение в шекспировской трагедии: безумие короля, уходящего от людей и обретающего пророческие способности.

Мерлин, представляющийся в популярной культуре мудрым старым волшебником наподобие толкиновского Гэндальфа, на самом деле гораздо сложнее. Одни исследователи считают его божественным покровителем Британии (одно из названий Острова – *Clas Merdin*, «Морская Крепость» или «Крепость Мерлина»). Другие называют его историческим лицом – последним друидом, жившим в VI в. н. э. Эти прочтения не являются взаимоисключающими, поскольку на реального выдающегося человека могли быть перенесены мифологические представления.

В жизнеописаниях Мерлина выделяют три фазы: чудесный мудрый юноша, безумец-аскет, наставник короля. В своей второй ипостаси он связан с такими кельтскими персонажами как безумный король Суибне Гелт и Лайлокен.

В поэме Гальфрида речь идет о том, что Мерлин (Миртин, Мирддин), король и мудрец, потеряв в бою близких друзей, впал

в безысходную печаль, переросшую в безумие. В этом состоянии он ушел в Калидонские леса, стал жить среди зверей и одичал сам. Несмотря на наступление зимы, Мерлин оставался в лесах. Его сестра-близнец, королева Ганиеда, а также жена Гвендолена отправили музыканта, который должен был своей музыкой смягчить чувства безумца и привести его к людям. Этот план поначалу увенчался успехом:

*К лире персты подносит певец и, что велено было,
Снова поет, и лады укрощают мало-помалу
Ярость безумья в душе, плененной сладостью струнной.
В память приходит Мерлин и, подумав, кем был он когда-то,
Сам дивится себе и клянет ума помраченье.
Прежние чувства к нему и прежний разум вернулись,
Имя услышав сестры, он стонет, верностью тронут,
Стонет и о жене, обретя рассудок и разум...¹⁸*

Однако при королевском дворе к Мерлину вернулось его священное безумие, и он, отказавшись от дорогих даров, потребовал, чтобы его отпустили назад в лес:

*Это отдай ты вождям, которых бедность смущает:
Малым довольны они не бывают, хватают побольше.
Заросли я предпочту ветвистых дубов калидонских...*

...

*Ну, а с меня желудей на дубах калидонских довольно,
Хватит прозрачных ручьев, по лугам душистым текущих.
Ты на дары не поймаешь меня, пусть алчный берет их¹⁹.*

Его пришлось отпустить, но через некоторое время безумца снова «поймали»:

*Слуги... со всех сторон выбегают,
быстро летят по полям за вещим мужем в погоню.*

...

¹⁸ Гальффрид Монмутский. Жизнь Мерлина // Гальффрид Монмутский. История бриттов. Жизнь Мерлина / Отв. ред. А. Д. Михайлов. – М.: Наука, 1984. – С. 142.

¹⁹ Там же. – С. 143-144.

*Слуги, берег заняв, уплывавшего вмиг изловили,
В дом его отвели и в путях сестре передали²⁰.*

Однако удержать его опять не удалось:

*Милая сердцу сестра, ты зачем удержать меня тщишься?
Не устрашает меня зима морозом и вьюгой,
Не устрашает Борей ледяной, что свирепым дыханьем
Гонит внезапный град и блеющий скот побивает...
Малым довольствуйся, я любую вынесу стужу²¹.*

Пришлось сойтись на компромиссе: Мерлин остался в лесу, но позволил королевским слугам ухаживать за собой и построить ему посреди леса обсерваторию. Там к исцелившемуся от безумия, но не утратившему провидческого дара Мерлину со временем присоединились великий бард Талесин, овдовевшая и тоже ставшая пророчествовать Ганиеда, а также некто Мельдин:

*... неожиданно некий безумец
К ним подошел, или жребий его привел неслучайный.
Страшными воплями он наполнял и рощу и небо...
Вещий муж между тем, присмотревшись внимательным
взглядом,
Вспомнил, как прежде он был, и всей грудью вздохнувши,
Так со стоном сказал: «Не таков был он обликом раньше,
В давние дни, когда мы расцветали юностью оба.
В те времена и красавец он был и воин отважный,
И отличен средь всех благородством царственной крови.
Он при мне состоял среди многих, меня окружавших...²²*

Безумца также удалось исцелить, и в результате в лесу образовалась община из четырех мудрецов и пророков.

Небольшая поэма удивляет энциклопедичностью: помимо истории Мерлина, здесь есть исторические, мифологические, натурфилософские и географические экскурсы. По «универ-

²⁰ Там же. – С. 148.

²¹ Там же. – С. 149.

²² Там же. – С. 167-168.

сальности», охватывающей все мироздание, она сопоставима с шекспировскими трагедиями.

Непосредственно с сюжетом «Лира» созвучны следующие мотивы:

1. Потеря королем разума в результате душевного потрясения с одновременным обретением провидческих способностей.

2. Весьма суровые природные условия (мороз, голод), которые герой добровольно терпит.

3. Уход от людей к животным и настойчивый отказ возвращаться в общество. Это очень близко «уходам» Лира – от власти, от Гонерильи и Реганы, от собственной свиты, от Кента, от слуг Корделии (которые его «ловят», как слуги Ганиеды ловят Мерлина; ирландского Суибне тоже не могут поймать).

4. Исцеление безумия с помощью музыки. Прочувствованное воссоединение с любящими женщинами.

5. Отказ от даров и власти, элементы социальной критики по поводу стяжательства. Отказ от семейной жизни – Мерлин дает развод жене, овдовевшая Ганиеда приносит обет целомудрия. Это весьма близко к настроениям Лира, особенно выраженным в сцене IV.6.

6. Появление еще одного безумца, ранее бывшего приближенным Мерлина – ср. встреча Лира с Эдгаром/Томом.

7. Образование в лесу коммуны мудрецов, противостоящей профанному миру. Это отчасти сравнимо с «тюремной идиллией», о которой Лир говорит Корделии.

Такое количество параллелей слишком велико для совпадения. Скорее всего, если Шекспир и не читал «Жизнь Мерлина», то был знаком с каким-то ее пересказом. Тема безумия привлекла его внимание и подсказала новый сюжетный поворот и новую философскую тематику «Короля Лира».

Итак, Лир оказывается непосредственно связан с одной из ключевых для британского мифоса фигур – Мерлином. Причем речь идет не о второстепенных признаках, а о центральном эпизоде «биографии» обеих персонажей, связанном с одной из важнейших для кельтской мифологии тем – шаманским священным исступлением. Уже одно это ставит шекспировского «Лира» в самое сердце британского канона.

«Аркадия» и другие источники линии Глостера

Признанным источником линии Глостера является роман сэра Филипа Сидни «Аркадия графини Пембрук» (*The Countesse of Pembroke's Arcadia*, 1590) – квинтэссенция романтического жанра в английской литературе.

В десятой главе «Аркадии» рассказывается о том, как главные герои романа, Пирокл и Музидор, прячась в пещере от страшной бури, встретились со старым слепым королем Пафлагонии и его сыном. Король рассказал им, как его незаконный сын Плексиртус обманом добился изгнания законного наследника Леонатуса, а затем захватил власть и ослепил отца. Узнав об этом, Леонатус, к тому времени успешно служивший в войсках соседней страны, нашел отца и стал его поводырем. Отец постоянно пытался убедить его не губить свою жизнь связью с отверженным, и был готов на самоубийство, чтобы освободить сына. С помощью новых друзей Леонатус победил Плексиртуса. Старый король отрекся от престола и умер от переживаний. Плексиртус вымолил у брата прощение.

Шекспир взял готовую фабулу, основную проблематику и даже отдельные философские пассажи. Возможно, «унаследована» была и буря.

Однако трактовка темы у него принципиально отлична. «Аркадия» написана в авантюрно-сказочном духе рыцарского романа. Шекспир накаляет страсти, вводит тему «двойной личности», убирает «бога из машины», и превращает семейную драму в социально-философскую трагедию. Разнится финал: в «Аркадии» принц становится королем, и только потом побеждает злого брата. У Шекспира – наоборот: сначала безрадостная победа, потом – не показанная, а лишь подразумеваемая коронация. Однако это тот случай, когда скрытая гармония выше явной: недосказанная история продолжается в вечности.

«Аркадия» – не единственный источник линии Глостера. Уже было сказано о связях Эдгара и Эдмунда с племянниками Корделии. Еще одним «предшественником» Эдмунда может быть Скаллигер, раскаявшийся злой советчик короля Лейра из старой «Истории». Некоторые черты Перилла, позитивного персонажа

той же пьесы, отошли к Кенту (верный компаньон короля), и к Эдгару (философ-утешитель).

Есть здесь и отсылки к британскому мифосу, возможно, и непосредственно к историям «Мабиногиона».

Одна из сюжетных линий «Килуха и Олвен» – линия Исбададена Пенкавра и Кустеннина – поднимает темы отнятой власти и перемены ролей господина и слуги, покушения на жизнь законного наследника, который вынужден прятаться, но в конце выходит на свет и мстит за убитых родичей. В другом сюжете фигурирует герой, пропавший без вести сразу после рождения, и затем найденный в темнице замка Каэр Лойу (Глостера). Тема похищенного младенца характерна для валлийской традиции, например, она присутствует и в другой повести «Мабиногиона» – истории Пуйла. Вероятно, к этому кельтскому сюжету восходит тема похищенных принцев в «Цимбелине», которые были воспитаны вдали от людей в неведении относительно своего происхождения – как вырос король Артур.

Линия Глостера из «Короля Лира» имеет параллели и в других повестях «Мабиногиона». Так, в истории Бранвен упоминаются сыновья Ллира Ниссиен (миротворец) и Эфниссиен (сеятель раздоров, спровоцировавший роковой конфликт, но искупивший это героической гибелью). В истории Передира – еще одного «спрятанного принца» – снова важное место занимает Каэр Лойу/Глостер. Эпизод «одичания» Овейна поднимает характерные и для артуровской традиции, и для «Короля Лира» темы человека и природы, разума и сумасшествия; при этом тема рыцаря, впавшего в безумие и потерявшего человеческий облик, имеет непосредственные выходы на «двойной» образ Эдгара/Тома.

И, наконец, линия сыновей Глостера несомненно имела для Шекспира личное значение. В его пьесах раз за разом варьируется тема предательства брата, что провоцирует исследователей на выводы биографического характера. Возможно, именно в «Короле Лире» Шекспир сказал о себе больше, чем где бы то ни было – никакой автор не может *по чистой случайности* дать главному негодяю имя своего собственного младшего брата.

Тогда вопрос «Кто старший брат Эдмунда?» имеет два ответа:

1. Эдгар.
2. Сам Шекспир.

Совмещение сюжетов

Как видим, в распоряжении Шекспира были две интересные, но несовершенные истории. Каждая из них хороша в качестве эпизода хроники или приключенческого романа, однако недостаточна для шедевра.

Линия Лира в дошекспировских версиях не имеет логического конца. Если старый король снова обретает власть, то все возвращается на круги своя – без изменений для страны и без глобальных философских выводов для зрителя. Такой сюжет можно преподнести как курьез из прошлого, как момент политической борьбы, как поучительную притчу о (не)благодарности детей. Но для Шекспира возврат к прошлому невозможен, победа Корделии – нереальна. Значит, в истории Лира должны были появиться новые герои и события.

Десятая глава «Аркадии» сочетает эффектную завязку, психологически интересные образы героев и мифо-логичный финал. Однако торжество справедливости и обновление власти обеспечиваются лишь вмешательством «бога из машины».

Шекспир соединил две истории в единое целое. Такое решение типично для эпоса с его циклизацией сюжетов: яркая историческая или легендарная фигура все больше мифологизируется и притягивает к себе разнородных по происхождению героев. Это заметно в былинах, среди персонажей которых есть и исторические деятели, и чисто фантастические существа. Этот же процесс «стянул» к фигуре Артура и древних кельтских богов, и «последнего друида» Мерлина, и персонажей местных исторических преданий, и выдуманных средневековыми авторами идеальных рыцарей. Для Шекспира таким центральным образом стал Лир, чья история впитала в себя столько архетипов, что поднялась до уровня аутентичных мифо-эпических традиций. Возможно, и превзошла их.

Линию Глостера принято рассматривать в контексте «зеркальности» как одного из излюбленных приемов автора. Это верно. Однако линия Глостера не только «отражает» линию Лира, но и дает ей развязку. Лишь вместе они создают полноценную фабулу и раскрывают философские смыслы человека, общества и мира. Поэтому критики, считающие что линия Глостера избыточна – хватило бы Лира и дочерей – лишь демонстрируют свое непонимание архитектоники сценарного целого.

Было отмечено, что собственно пересечение сюжетов происходит в сцене III.4 и «закрепляется» в III.6, где Эдгар отмечает и формулирует эту зеркальность:

*Да, вижу я, что с дочерьми у Лира,
Как у меня с отцом. Нет в мире мира.*

(Сорока)

Два отдельных случая, соединившись, обретают глобальное значение.

Таким образом, какими бы различными ни были источники Шекспира, он соединяет только сюжеты, имеющие общую основу. Обе линии «Короля Лира» имеют многочисленные точки пересечения и коренятся в британской мифопоэтике.

1.4. ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ

«Том из Бедлама»

Характер постановки и рецепция «Короля Лира» во времена Шекспира трудно реконструируемы. Один из отзывов упоминает Бербеджа в роли «добротого Лира» – это прилагательное долго интриговало критиков, пытающихся представить себе Лира добрым.

Некоторую косвенную информацию дает факт постановок «Гамлета» матросами заштилевшего корабля «Дракон» в 1608 году. Как пишет капитан корабля Уильям Килинг в своем

дневнике: «Я позволяю это ради того, чтобы мои люди не бездельничали, не занимались азартными играми и не дрыхли».²³

Судя по всему, акцент был поставлен вовсе не на рефлекссию и колебания героя – а на активное действие. Логично предположить, что и в «Лире» тогдашняя публика ценила не одни лишь монологи о неблагодарности и несправедливости.

И наконец, еще один косвенный отклик.

По мнению Х. Блума, величайшим анонимным англоязычным стихотворением является «Том из Бедлама» (в другом варианте – «Любовь безумного Тома»). Его самая ранняя версия записана около 1620 года. Связь с шекспировским тестом несомненна – она и в образе героя, и в общей тематике, и в некоторых текстуальных совпадениях. Однако характер этой связи загадочен.

Не исключено, что текст этой песни существовал какое-то время до первой известной нам записи и стал одним из источников вдохновения Шекспира.

Возможно и обратное: анонимный автор вдохновился именно «Королем Лиром». Тогда мы получаем ценное свидетельство о рецепции трагедии, в частности, о впечатлении, которое произвел на публику образ Бедного Тома. Эта версия считается наиболее вероятной.

Наконец, есть и третья возможность. Р. Най в романе «Покойный господин Шекспир» приписывает авторство самому Барду, который якобы написал песню Бедного Тома для трагедии, но не включил ее в текст.

Текст «Тома из Бедлама» чрезвычайно интересен и с эстетической, и с мифологической точки зрения. В нем возвышенное уживается с низменным, бурлеск и социальная сатира – с мистикой.

Образ героя-рассказчика двоится, заставляя нас одновременно видеть разные реальности. Одна из них – обычное человеческое общество, где сумасшедший бродяга может рассчитывать, в основном, на голод и цепи, и лишь порой – на благотворительность. Вторая – мир стихий, духов и богов, где тот же Том оказывается неким вечным существом, знающим больше

²³ Цит. по. Аникст А.А. Шекспир. – М.: Молодая гвардия, 1964. – С. 200.

самого Аполлона о «звездных войнах». Кстати, вспоминал ли Джордж Лукас фразу: “I saw the stars at bloody wars...” когда давал название своему фильму?

Последние строки «Тома из Бедлама», поражающие своим безумным полетом, стали крылатыми.

*С воинством ярых фантазий,
Которым я повелеваю,
С тикой в огне, на воздушном коне
По диким краям я блуждаю.
Рыцарь призраков и теней
Кличет меня на ристанье
Так лигах в семи за краем земли –
Это мне – пустяки, не заданье.*

Влияние этой буйной образности на англоязычную фантастику заслуживает отдельного исследования.

Нэхум Тэйт: хэппи-энд для короля Лиры

Пьесы Шекспира неоднократно переделывались. Особенно этим увлекались французы, упорно подгонявшие работы «пьяного дикаря» под нормы классицизма. Порождались переводы переводов и пересказы пересказов. Например, в России конца XVIII в. Шекспира знали только по переделкам Ж.-Ф. Дюси (Дюсиса). Так, в «Гамлете» Сумарокова, переделанном с французской переделки в 1748 году, заглавный герой наследует трон и женится на Офелии.

К «Королю Лиру» претензий было много. Тут и Шут, и безумие, и смерть Корделии, и еще много чего, не соответствующего «здравому смыслу» и «хорошему вкусу». О творческих поисках, происходивших при переработке пьес хорошо свидетельствует «Драматический вестник» за 1808 год о переводе «Лиры» Н. Гнедичем: «Шекспир, а после его Дюсис представляют Леара совершенно сумасшедшим. Английский автор, жертвуя благородством трагедии вкусу своего народа и времени, выводит шута, который забавляет партер безумием старика. Французский переводчик хотя выкинул шута, но все же

заставил бедного царя быть в непрерывном сумасшествии. Русский же, избегая сей нелепости, а желая сохранить красоты, которые чудный Шекспиров дар умел поместить в оной, заставляет несчастного Леара в полном присутствии ума чувствовать и выражать горечь отца, изгнанного детьми»²⁴.

Помимо переделок для сцены, существуют многочисленные адаптации «Лира» для чтения – начиная с «Историй из Шекспира» Чарлза и Мэри Лэм (1807) и «Семейного Шекспира» Т. Боудлера (1807, 1818), и до наших дней. Подобные тексты нацелены на предварительное ознакомление юношества с произведениями, которые в дальнейшем следует прочесть в оригинале. В дореволюционной России делались также пересказы пьес Шекспира для малообразованных категорий населения; так, под пером А. Сетковой-Катенкамп «Король Лир» превратился в «Старика Никиту» (1885). Однако, практика показала, что народ воспринимал оригиналы лучше, чем пересказы.

Большинство этих переделок существовали недолго и особенной популярности не имели.

Исключением является «История короля Лира» Нэхума Тэйта (1681). Она была написана на родине Барда, а значит, не связана с трудностями перевода. Причиной переделки была смена эстетических принципов английского театра, пришедшего к большей эффектности (музыка, декорации) и к большей чопорности. Примечательно, что эта версия продержалась на сцене до первой половины XIX века. Возникла парадоксальная ситуация: публика читала шекспировскую пьесу, а смотрела тэйтовскую.

По нынешней терминологии это римейк: Тэйт сохранил основную сюжетную канву, однако переписал текст рифмованным стихом, многое выбросив, кое-что добавив, а также изменив финал. Вместо трагедии получилась мелодрама, сделанная по образцу поздних пьес (роменсов) Шекспира, но без их достоинств. Художественный уровень текста невысок. Многие реплики, лишённые своего контекста, просто бессмысленны.

²⁴ Цит. по Марков П. А. Эпоха накануне Малого театра // О театре. В 4-х т. – Т. 1. – М. : Искусство, 1974. – С. 31.

Тогда что обеспечило этой поделке почти полтора века сценической жизни?

Сам Тэйт сравнил шекспировский текст с «грудой самоцветов, не нанизанных и не отшлифованных, но ослепительных в своем беспорядке...»²⁵. Соответственно, его задачей было «отшлифовать» – убрав все сложное, неоднозначное, шокирующее, – и «нанизать», сделав более понятным сюжет. Пьеса Тэйта по-своему цельна и логична, она выпрямляет все сюжетные «складки» и заполняет лакуны, делает героев и их мотивацию проще и понятнее. Главным результатом обработки стала подмена эстетических категорий и изменение жанра. Трагедия превратилась в мелодраму с хэппи-эндом. Это всегда привлекает публику, свидетельством чему хотя бы Диснеевская «Русалочка».

Но для достижения благополучного финала вовсе не обязательно было делать такие большие правки. Пусть Корделию успеют спасти. Пусть не разорвется сердце у Лира и Глостера. В конце концов, шекспировский текст тем и шокирует, что счастливая развязка была так близка – и оказалась упущена. И если Тэйт полностью переделал пьесу, значит, его не устраивало многое.

Пройдемся по основным пунктам отличия римейка от оригинала. Сравнение двух текстов выявляет достоинства шекспировской трагедии, а также ее «аномалии», которые не удовлетворяли публику XVII-XVIII веков.

Сразу бросается в глаза, что у Тэйта нет Шута. А с ним ушел целый смысловой слой, «низовой» и «безумный». Вообще, для интерпретаторов того периода тема безумия была очень щекотливой и воспринималась как способная нанести необратимый ущерб привлекательности героев и эстетическим достоинствам пьесы. Вспомним, что Гнедич оставил Лиру здравый рассудок, чтобы не унижать короля. Тэйт толкует Лировское полоумие как унижительное состояние, являющееся наказанием за плохое поведение, а у Эдгара появляются реплики в сторону, четко обозначающие, что Том – лишь маска, и ни о каком сумасшествии речь не идет.

²⁵ Тэйт Н. История Короля Лира. Предисловие // <http://andromeda.rutgers.edu/~jlynch/Texts/tatelear.html>

Философия в пьесе Тэйта ослаблена. Некоторые важнейшие темы пропали, другие оказались переосмыслены в совершенно не-шекспировском духе. Неудачные парафразы приводят к тому, что глубина мысли исчезает даже там, где кое-что могло бы сохраниться.

Все характеристики героев даются открытым текстом. Плохие – демоничны, хорошие – ангелоподобны. Заблуждающиеся, такие как Лир и Глостер, проходят через испытания и исправляются.

Кстати, у них появляются новые эмоциональные и по-своему, впечатляющие речи. Например, слепой Глостер, собираясь покончить с собой, говорит:

*Я сброшу в пропасть свое тело – тяжкий груз,
Об кремни острые его я разобью.
Душа свободная взлетит на небеса,
Нездешний мир узрит глазами без числа,
Подобно солнцу, стану весь – глаза.*

И наконец, пьеса Тэйта – это история взаимной любви. Мысль о том, что между Эдгаром и Корделией «что-то было», есть и у Дюси. Гнедич от этой мысли отказался, считая, что такая страсть унижает великодушного рыцаря, защищающего проклятую отцом принцессу бескорыстно, из сострадания и во имя долга²⁶. Но все же идея, что «хорошие дети» как-то связаны между собой, есть и тут.

У Тэйта все вполне логично. Лир хочет выдать Корделию за Бургундца. Зная об этом и любя Эдгара, она специально старается разозлить отца, чтобы остаться бесприданницей и избежать нежеланного брака. Корделия – упорная и смелая девушка, которая знает, чего хочет, и борется за свое счастье. При этом она предана отцу и, вместе со своей наперсницей, выходит в бурю, чтобы найти и спасти его. Интересно, что дамам передана часть диалога Шута и Лира: «когда разум свободен, тело чувствительно; эта буря лишь отвлекает меня от того, что причиняло бы большие страдания». Корделия Тэйта симпатична,

²⁶ Шекспир и русская культура / Алексеев М.П., Заборов П.Р., Зиннер Э.П., Левин Ю.Д., Ровда К.И. – Л. : Наука, 1956. – С. 90–91.

ее характер напоминает героинь поздних шекспировских пьес. Но без страшной принципиальности, без безрассудности и самоотверженности, исчезает весь незабываемый пафос образа.

Если нет никакого короля Французского, то нет и никакой интервенции. Все конфликты у Тэйта – чисто внутренние: народ восстает против дурной власти, чтобы избавиться от:

*Налогов и жестоких притеснений
Трудящихся крестьян...*

Финал выглядит по-голливудски: «силы добра» объединяются, возглавляют народное восстание и свергают «силы зла». В тюрьме Лир успешно сдерживает убийц протазаном, пока его не выручают подоспевшие друзья. Олбени отрекается от власти в пользу Лира, а тот, в свою очередь – в пользу поженившихся Эдгара и Корделии. Лир, Глостер и Кент удаляются на покой, а «небесная пара» обещает наступление всеобщего благоденствия:

*Подъемлет голову поникшая страна,
Раскинет крылья мир, довольство расцветет.
Корделия, свидетелями боги –
Твоя любовь желанней королевства!
И твой пример всему покажет миру –
Пусть Фортуна насылает бури,
Но правда и добро восторжествуют!*

Так что именно любовь Эдгара и Корделии, прошедшая сквозь все испытания, становится залогом грядущего процветания страны.

Это изящное решение, позволяющее избавиться сразу от нескольких аномалий.

Аномальна Корделия – молодая женщина, не любящая никого, кроме отца, и приносящая королевство в жертву своему идеализму.

Аномален Эдгар с его жутковатым двойником – Бедным Томом.

Аномален сюжет трагедии, не имеющий любовной линии и внятного финала.

Все это Тэйт исправил одним ходом.

1.5. ЭПИЦЕНТР МИФА

Герои «Короля Лира»

Условно-исторический сюжет «Короля Лира» предоставил Шекспиру значительно больше свободы, чем хроники или трагедии, основанные на исторических событиях (римские пьесы, «Макбет»). Неопределенность эпохи и лишь косвенная связь с актуальной политической проблематикой позволили сконцентрироваться не на том, как все происходило в действительности, а на том, как оно *должно* было произойти. Именно к таким случаям применимы слова Аристотеля о том, что искусство выше истории, поскольку говорит не о случайном, а о закономерном.

Результатом стала необычайная смысловая концентрация. Практически все герои или сюжетно связаны, или семантически соотнесены со всеми другими. Это подчеркнуто и темой кровного родства, причем, как заметил Ю. Шведов, в конце возникает перспектива соединения кланов Лира и Глостера, а тогда девять главных персонажей породнятся.

Каждый образ, оставаясь живым и конкретным, оказывается максимально насыщен символизмом. Каждый конфликт превращается в выражение самой сути жизненных ситуаций.

Сюжетная, психологическая и мифо-архетипная значимость действующих лиц не всегда совпадают: например, образ герцога Альбанского (Олбени) дает простор для психологических интерпретаций, но для мифа остается маргинальным. Все же, некоторые выводы можно сделать уже по количеству отведенных героям строк (результаты могут отличаться в зависимости от конкретного издания и от избранной системы счета неполных строк):

Лир – 724

Эдгар – 404 (большинство строк – во второй половине пьесы, где он явно перехватывает инициативу)

Кент – 364

Глостер – 328

Эдмунд – 299

Шут – 221

Гонерилья – 204

РАЗДЕЛ 1. ИСТОКИ И ИСТОЧНИКИ ////////////////////////////////////

- Регана – 182
- Олбени – 151
- Корделия – 106
- Освальд – 77
- Корнуолл – 73

Герои «Лира» и мир, в котором они живут, гораздо пластичнее, чем в большинстве других пьес. Эта гибкость проявляется не только в развитии характеров, но и в том, что они осознанно или неосознанно принимают разные архетипные роли и проходят через разные мифологемы. Архетипов и мифологем в «Короле Лире» много, как нигде. Назовем только некоторые: Космос и смена поколений его защитников; Король и королевство; Дева-Власть; Распад родственных связей; Предательство и узурпация; Зрячесть слепоты и мудрость безумия; Жертва лучшего ради выживания целого.

Трагедию Лира можно трактовать психологически и социально-политически. Но можно толковать ее и в терминах Космоса и Хаоса, Инициации, Жертвы и вселенской Правды. Можно не только искать исторические прототипы персонажей, но и сравнивать их с героями древних мифов и легенд. Тогда Лир сопоставим одновременно с королем Артуром и Мерлином, Глостер – с Эдипом, Рустамом и даже Ильей Муромцем, Корделия – с Крайтилад и леди Хелен («Чайлд Роланд»), Эдгар – с Персевалем и всеми «безумными рыцарями» артуровского цикла.

Архетипная схема образов «Короля Лира» в соотношении с тремя уровнями мифопоэтического Космоса выглядит так:

Таблица 1

<p>Король (Лир, в значительно ослабленной форме – Глостер)</p>	
<p>Предатель (Эдмунд) Черный Рыцарь (Корнуолл) Королева-Ведьма (Гонерилья и Регана)</p>	<p>Дева-Власть (Корделия) Герой (Эдгар)</p>
<p>Слуги Зла (Освальд, капитан)</p>	<p>Шут Первый Слуга (Кент) народ в целом</p>

Верхняя строка соответствует уровню Неба и сословию Жрецов (брахманов, правителей-философов у Платона); средняя – Земле как полю человеческой деятельности, и Воинам (кшатриям; стражам); нижняя – Подземному миру, как источнику опасностей и богатств, сословию Работников (вайшьям; простонародью).

В правой колонке названы персонажи, оцененные позитивно, в левой – негативно. Король и по своему статусу, и по собственным качествам, в этом смысле амбивалентен.

Кратко проанализируем эти архетипные образы.

В мифопоэтике *Король*, помимо роли правителя страны, имеет сакральный статус представителя всего народа, от имени которого он говорит с высшими силами. Это видно в образе Лира, который, даже лишившись реальной власти, полон харизмы, ставящей его в центр всей структуры пьесы. Именно Лир может клясться и проклинать именами богов, призывать небеса в свидетели и спорить со стихиями. Однако, эта космическая сила покидает его вместе с безумием – после примирения с Корделией он уже только человек, выделяющийся лишь своими обретенными личными качествами.

Дева-Власть имеет много обликов и имен. В Британии это, прежде всего, Королева Мая как «весенняя» ипостась богини земли и плодородия, и Суверенность, заключающая союз с народом в лице его короля. В легендах Артуровского цикла, помимо воплощения царственного величия в лице королевы Гвиневер, важное место занимает Леди Озера, даровавшая королю его чудесный меч Экскалибур, являющийся одним из сокровищ Британии и символом власти. Грааль, хранимый королем и его избранными рыцарями, также предполагает присутствие рядом с собой Девы. В кельтской традиции хорошо известен сюжет о встрече трех претендентов на корону с безобразной девой: двое с омерзением отказались от ее любви, но третий принял предложение. Дева предстала царственной красавицей и вручила своему суженому верховную власть. Далеким отголоском этого мифа можно увидеть в отказе Бургундского герцога от бесприданницы, и верном выборе Французского короля. В мифе он стал бы королем именно благодаря своему решению, однако такая мифо-логика уже

неприемлема в сюжете, претендующем на реализм в понимании Нового времени.

Герой, как и Дева-Власть связан со средним миром Космоса – с поверхностью земли, на которой он воюет и правит. Этот образ не нуждается в особой расшифровке, однако подчеркнут характерную для британской культуры «безумную фазу» идеального рыцаря или мудреца. Этот мотив встречается и в других европейских и мировых национальных традициях – можно вспомнить безумие древнеиндийских героев, Геракла и неистового Роланда, а также тему дионисийского экстаза и его параллели в шаманизме.

Шут. В мифопоэтике это носитель безумной мудрости, пророк и трикстер, имеющий инфернальные связи, и все же необходимый для полноценного существования социума и мира.

Первый Слуга. Как слуга, то есть человек несвободный, близкий к рабу, он тоже связан с Нижним миром. Однако, в терминах средневекового вассалитета чей-то «слуга» мог одновременно быть и чьим-то сюзереном. Эта двойственность видна в статусе графа Кента, одновременно аристократа и служителя.

Народ – это слуги Корнуолла, старик-арендатор и прочие персонажи «фона». В мифах и эпосе они редко выходят на первый план, но присутствуют всегда, как «хор» древнегреческой трагедии. Это те поселяне, пастухи и отшельники, которые не откажут в помощи, необходимой даже великому воину.

Предатель (Провокатор, Узурпатор). Это персонаж, имеющий высокое положение, но не удовлетворенный им, и использующий ложь для обретения новых ценностей или для сведения личных счетов. В германо-скандинавской мифологии есть связанный с эсхатологией бог-трикстер Локи. Нарушители спокойствия более низкого ранга нередко встречаются в эпосе (Брикriu в ирландских сагах, Сырдон в сказаниях о нартах; черты сеятеля раздоров иногда обретает даже Алеша Попович). Классический предатель героического эпоса – Ганелон из «Песни о Роланде».

Королева-Ведьма – сложный образ, в котором слились и воспоминания о кельтских воинственных королевах и друидессах, и относительно более новые рассказы о королевах-

отравительницах, пользовавшихся услугами прорицателей и чернокнижников. Близкий образ – Прекрасная Жестокосердная дама, роковая искусительница из средневековых романсов. Однако в «Короле Лире» значение имеет не столько внешность, сколько действия старших дочерей Лира.

Черный Рыцарь – в «Мабиногионе» один из представителей данного класса прямо назван «Черным Мучителем» – это человек, творящий зло ради зла. И в эпосе, и в реальной истории это может быть мятежный король, рыцарь-поединщик, убивающий и унижающий соперников ради развлечения, и просто титулованный бандит.

Слуга Зла. Это не столько типаж, сколько функция, которую может принять на себя любой человек, сознательно способствующий беззаконию.

Типология героев

Итак, Шекспир взял для сюжета «Короля Лира» темы и образы, обладающие огромным зарядом энергии. Посмотрим, для чего они ему нужны.

Признано, что общая задача всех трагедий Шекспира философская – выяснение места человека в мире. Л. Пинский называет «магистральным сюжетом» всех трагедий 1600-х годов конфликт человека с миропорядком. Герой вначале идеализирует мир и людей, причем «трагическое заблуждение» приводит его к ошибкам, а порой и преступлениям. Затем, прозрев относительно сущности мира и самого себя, он гибнет, искупив свою вину, и подтвердив величие и свободу человеческой личности²⁷.

Для работы с обобщениями такого уровня, Шекспиру оказался необходим совершенно конкретный набор актантов, во взаимодействиях которых наиболее ярко раскрываются суть человеческих отношений.

Критики занимались классификациями героев Шекспира и в масштабе отдельных произведений, и в контексте всего наследия автора. Уже у В. Белинского есть интересное

²⁷ Пинский Л. Шекспир. Основные начала драматургии. – М. : Художественная литература, 1971. – С. 101.

разделение героев «Гамлета» по уровням: Гамлет и Офелия – высший мир, Лаэрт – средний мир, Полоний, королева и король – низший. При этом, по мнению критика, для самого Шекспира мир остается единым и целым²⁸. Классификация Белинского идеально накладывается на мифопоэтические представления о делении Космоса на Небо, Землю и Подземный мир.

Труды В. Проппа привели к прорыву в классификациях персонажей. Вычленение в нарративе «типовых» элементов сделало возможным применение близких к структурализму методов для обработки не только фольклора, но и литературных текстов.

Л. Пинский выделяет такие характерные шекспировские образы, как «Всякий Человек», «Знающий Человек» и «Действующий Человек». Кроме того, есть восемь ролей: «герой», «антагонист» (которого исследователь часто называет «антигероем»), «героиня», «антигероиня», «друг героя», «помощник антагониста», «подруга героини» и «буффон» («клоун», «шут»). Несколько персонажей могут выступать в одной роли, и наоборот. Например, Гамлет – герой и шут, Макбет – герой и антагонист. Порой такие определения становятся довольно спорными и громоздкими: безумная Офелия – это героиня и клоун, Алемант – антигерой, друг героя и мнимый шут²⁹.

Предложенные классификации хороши, но не исчерпывают тему хотя бы потому, что разные драматические жанры предполагают разные конфигурации действующих лиц. Например, историческая хроника требует наличия: 1) прежнего правителя, 2) претендента, 3) сторонников каждого из них, которые могут менять свою позицию, 4) народа как стихийной силы.

Для четырех «великих» трагедий Шекспира (а также «Тита Андроника», «Цимбелина», «Перикла») характерна определенная структура отношений основных действующих лиц. Ее можно систематизировать в виде таблицы:

²⁸ Белинский В.Г. Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета // Собрание сочинений в 3 т. – Т. 1. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1948. – С. 300–391.

²⁹ Пинский Л. Шекспир. Основные начала драматургии. – М.: Художественная литература, 1971. – С. 577–580.

Таблица 2

	«Гамлет»	«Отелло»	«Макбет»	«Король Лир»
Интриган	Клавдий	Яго	Макбет	Эдмунд
Женщина Интригана	Гертруда	Эмилия	Леди Макбет	Гонерилья, Регана
Жертва	Отец Гамлета	Дездемона	Дункан, Банко	Лир, Глостер, Корделия
Орудие	Лаэрт, Розенкранц и Гильденстерн	Отелло, Родриго	Убийцы	Лир, Глостер
«Подставленный»	Гамлет	Кассио	Малькольм	Эдгар
Трагическая героиня	Офелия	Дездемона	Леди Макдуф	Корделия

Именно такой состав действующих лиц придает конфликтам особую силу и напряженность, одновременно обладая достаточной гибкостью для создания совершенно разных характеров, фабул и миров. Было отмечено, что героев одной пьесы нельзя «переселить» в мир другой. И дело не только в сюжете, но и в том, что К. Сперджен определила как доминанту произведения и образа. В «Гамлете» такой доминантой являются разложение, мертвое тело, а в «Лире» – тело живое, страдающее. Для меня трагедии Шекспира отличаются даже запахами: «Гамлет» – это волглые камни и гниение, «Король Лир» – озон, горькие травы и кровь.

Заметим, что в «Лире» полный комплект действующих лиц образуется только при участии героев обеих сюжетных линий.

Кратко рассмотрим эти роли.

Интриган является одним из двигателей сюжета, что заметнее всего в «Отелло», где без него вообще не было бы трагедии. Он – манипулятор, предпочитающий совершать преступления чужими руками. Часто он связан родством или дружбой и с намеченной Жертвой и с Подставленным, что делает его действия предательскими вдвойне. Его личные качества весьма различны – от трагического героя Макбета до творящего

зло ради зла Яго. Отличается и степень продуманности действий: Яго и Эдмунд ведут интригу с расчетом на много шагов вперед; Макбет и Клавдий, совершив одно преступление, втягиваются во все новые злодеяния, вызывающие состояние хронически больной совести. В конце Интриган гибнет – его грехи слишком тяжелы, а сам он слишком опасен, чтобы остаться в живых. Разница состоит лишь в том, насколько достойно он принимает смерть. В мифопоэтических терминах Интригану соответствует Предатель или Черный Рыцарь.

В других драматических жанрах и поджанрах вместо Интригана может выступать Посредник (Э. Д. Наттолл выделяет такие его варианты как «подсказчик» и «импресарио»³⁰). Он тоже способен видеть ситуацию в целом и вести интригу, но играет противоположную – позитивную – роль. Классическим Посредником является брат Лоренцо из «Ромео и Джульетты», посвященный в тайну и направляющий серию скоординированных ходов, которые должны преодолеть социальный раскол. Однако проницательность медиатора ограничена, и «фортуна» может свести его усилия на нет.

Женщина Интригана – жена или любовница, помогающая ему в преступлениях. Героини этого типа разнятся осмыслением собственных действий. На одном полюсе мы видим Эмилию, невольно способствовавшую гибели своей госпожи и подруги, на другом – дочерей Лира, чьи страсти не сдержаны никакими моральными нормами. Между этими крайностями находятся загадочные Гертруда и Леди Макбет. Женщина Интригана гибнет всегда – но это может быть либо трагическая смерть-искупление, либо жуткое проявление самоуничтожения зла. В мифопоэтике Женщине Интригана в той или иной степени соответствует Королева-Ведьма.

Жертва. Это высокопоставленный персонаж, обычно принадлежащий к старшему поколению, чье положение стремится узурпировать Интриган. Он может быть убит уже в первом акте (Дункан), или даже «за сценой» (Гамлет-старший), но незримо присутствует и в дальнейшем. Лир и Глостер в

³⁰ Nuttall A. D. Shakespeare the Thinker. – New Haven, London: Yale University Press, 2007.

«Короле Лире» отличаются тем, что остаются в живых на протяжении всего хода действия, потеряв лишь свой высокий статус. Наименее типичная жертва – Дездемона, молодая женщина, от которой Яго *ничего не нужно*: ее духовные сокровища нельзя отторгнуть, можно лишь уничтожить. В широком смысле, к категории жертв можно отнести и иных персонажей, от которых Интриган считает нужным избавиться, например, семью Макдуфа в «Макбете». Мифопоэтические параллели могут быть разными, но у Шекспира Жертвой чаще бывает Король.

Орудие. Интриган редко действует своими руками. Иногда он просто отдает преступный приказ своему подчиненному (Эдмунд – офицеру) или наемникам (Макбет – убийцам). В худшем случае, Интриган извращает лучшие чувства хорошего человека таким образом, что они толкают его на преступление. Такими орудиями становятся Отелло, Лаэрт и Глостер. Лир отличен тем, что его никто не провоцировал – виной губительного решения были только собственная слепота и буйный нрав. Герои этого типа гибнут, осознав свое прегрешение и примирившись с узнавшим правду миром.

«Подставленный». Прошу прощения за это слово, которому трудно найти более литературный эквивалент. Это тот, кого обманом чего-то лишили, оклеветали, изгнали или каким-либо иным образом обездолили. У Шекспира это всегда молодой человек высокого статуса, на которого Интриган сваливает вину за убийство Жертвы или иным образом дискредитирует и устраняет. Наиболее полный вариант реализации этой схемы мы видим в «Макбете», где заглавный герой убивает короля и обвиняет в этом его законного наследника Малькольма. Максимально «свернутый» вариант истории «Подставленного» показан в «Гамлете», где герой, хотя и лишенный трона, сохраняет статус «любимого сына», пока сам не отказывается от этой сомнительной чести. Несмотря на такое преимущество, Гамлет погибает, что противоречит общей тенденции выживания «Подставленного», который обычно становится новым правителем, сместившим Интригана и восстановившим

человеческую и небесную Правду. Это сближает «Подставленного» с мифопоэтическим Героем.

Трагическая героиня – молодая женщина, которая «слишком хороша» и слишком беззащитна для этого мира. Даже если она не является намеченной жертвой Интригана (как Дездемона или Леди Макдуф), она не справляется с трагическим конфликтом и гибнет из-за внутреннего разлада (Офелия; к этому типу приближается и Леди Макбет, если мы согласимся с теми критиками, которые оправдывают ее действия самозабвенной любовью к мужу). Корделия отличается от других героинь этого типа гораздо более сознательным выбором своей судьбы. Кельтская мифопоэтика знает гибнущих героинь (Дейдре, Бранвен и др.), а в артуровской традиции неоднократно встречаются девы, погибающие от любви или по трагической случайности.

Эта «шекспировская трагедийная система» образов и их отношений была много раз использована в литературе и особенно в кино. Она может проявляться практически в любом виде и жанре искусства и составлять каркас таких непохожих произведений как «Йоджимбо» (и все его римейки), «Два капитана» и «Король Лев».

Темы и образы шекспировских пьес

Помимо параллелей с другими представителями «своего» типа, шекспировские герои могут быть включены и в иные семантические связи. Например, Лир (кроме очевидных параллелей с Глостером и Тимоном Афинским) как пылкий, любящий отец, отвергающий достойную дочь и сам же умирающий от этого, связан с Бранцио («Отелло») и отчасти – с Шейлоком. В психологическом рисунке есть сходство и с Отелло.

Внутренних параллелей в творчестве Шекспира множество. П. Акرويد пишет: «Комические слуги из первых пьес превращаются в Яго или Мальволио; шут из ранних комедий становится Шутом к «Короле Лире» или могильщиком в «Гамлете»; ревность в «Виндзорских проказницах» становится смертоносной в «Отелло»; жизнерадостная бестолковость

Фальстафа оборачивается разложением и желчностью в Терсите и Тимоне»³¹.

В «Короле Лире», возможно, наиболее концентрированно выражены философские и этические мотивы, имевшие особое значение для драматурга: проблемы сущности и видимости, обмана и самообмана, измены, политической борьбы и ее непредсказуемых результатов, обретения мудрости через страдание и безумие, восстановление если не порядка, то правды.

Темы связи короля и королевства, кризиса власти, роднят «Лира» с историческими хрониками, «Гамлетом», «Макбетом», «Юлием Цезарем». Мизантропия и разлад героя с миром – с «Тимоном Афинским», «Кориоланом», некоторыми сонетами. Вражда близких родичей – с «Двумя благородными родичами», «Гамлетом», «Как вам это понравится». Отказ от власти или богатства как способ выяснить правду – с «Мерой за меру», и снова с «Тимоном Афинским». Образ отца-тирана и детей, искупающих любовью грехи отцов – с «Зимней сказкой».

Много пересечений с «Цимбелином» – древнебританский сюжет, тема клеветы, изгнание принцессы, двойничество, безымянный герой, спасающий свою страну.

Вероятно, наиболее близка к «Лиру» по проблематике комедия «Как вам это понравится». Разумеется, разница жанров маскирует это внутреннее сходство, однако здесь тоже есть узурпация власти, конфликт братьев, клевета, изгнание и самоизгнание, сострадание к чужим бедам и нахождение большинства недостатков в себе, а также прозрение и примирение героев в конце пьесы. Характерно обыгрывание смыслов слов-концептов «ничто», «фортуна», «природа», «худшее». Есть даже очень близкие текстуальные совпадения, например, слова Селии об изгнании как возможности свободы и самореализации напоминают прощание Кента с королем, а избранная ею же стратегия перевоплощения предвосхищает превращение Эдгара в Тома.

Ниже приводится таблица, в которой указаны проявления характерных для «Короля Лира» мотивов в творчестве Шекспира по периодам и по жанрам.

³¹ Акرويد П. Шекспир. Биография. – М. : Колибри, 2010. – С. 379.

Таблица 3

	политический кризис, война	конфликт родичей	интриган	изгнание	безумие	примирение
Первый период творчества						
Два веронца		+	+	+		+
Генрих VI	+	+	+	+		
Ричард III	+		+			
Король Джон	+	+			+	
Тит Андроник	+	+	+		+	
Второй период						
Сон в...		+		+		+
Виндзорские...		+				+
Много шума...		+	+			+
Как вам...	+	+	+	+		+
Ричард II	+	+		+		
Генрих IV	+	+		+		
Генрих V	+					
Ромео ...	+	+		+		+
Третий период						
Двенадцатая...		+			+	
Мера за меру		+	+			+
Конец – делу венец	+		+	+		
Гамлет	+	+	+	+	+	
Отелло	+	+	+	+		
Макбет	+	+	+	+	+	
Кориолан	+	+			+	+
Тимон ...	+			+		
Четвертый период						
Благородные родичи	+	+		+	+	
Перикл		+	+	+		+
Цимбелин	+	+	+	+		+
Зимняя сказка		+		+		+
Буря	+	+	+	+		+

Как видим, «магистральным сюжетом» (термин Л. Пинского) шекспировских пьес – независимо от жанра – является политический кризис, сочетающийся с расколом в (правлящей) семье. В хрониках его описание ближе к историческим фактам, в других жанрах степень обобщения (но не упрощения) выше. Огромное внимание уделяется изгнанию и безумию, которые обычно рассматриваются как альтернативы, и лишь в исключительных случаях сочетаются в образе безумного изгнанника. Обязательным для всех пьес является узнавание правды, которое нередко, особенно в поздних пьесах, переходит в примирение противоборствующих сил.

Структура текста

В прижизненных изданиях шекспировских пьес нет деления на сценические акты. Однако их установившаяся пятичленная структура вполне адекватно отражает характерный порядок событий.

В *первом* акте происходит изменение привычного status quo. Само это изменение может не носить катастрофического характера, однако становится толчком к непредсказуемой череде событий.

Во *втором* акте герои пытаются решить возникшую проблему. Однако это промежуточное решение не является эффективным, и в конце второго акта они подходят к точке невозвращения. Л. Пинский называет развитие действия от завязки до кульминации «восходящей линией»³² и связывает с ним ход эксперимента героя над жизнью и преобладание «героических» сцен. Этот этап заканчивается первой перипетией.

Третий акт характеризуется наиболее активными действиями всех заинтересованных лиц. Это – кульминация, даже катастрофа.

Четвертый акт – это поиски решения уже новой, гораздо более серьезной проблемы. В трагедиях эти поиски оказываются недостаточно эффективными, чтобы предотвратить гибель. Этот этап Пинский называет «нисходящей линией» действия, где инициатива переходит к антагонистам или новым лицам.

В *пятом* акте мы видим провозглашение итога духовных исканий – и гибель большинства действующих лиц, чья смерть оплачивает найденную правду.

³² Пинский Л. Шекспир. Основные начала драматургии. – М. : Художественная литература, 1971. – С. 111.

РАЗДЕЛ 1. ИСТОКИ И ИСТОЧНИКИ *////////////////////*

Эта шекспировская схема хорошо видна в трагедиях. В некоторых она идеально четка, в иных – более размыта. Например, в «Отелло» есть лишь моральное противостояние: на интриги Яго никто из героев не может ответить никакими практическими действиями, и даже сама идеальность Дездемоны делает ее еще более уязвимой.

Таблица 4

**Динамика действия шекспировских трагедий
по актам**

акт	Ромео и Джульетта	Гамлет	Отелло	Макбет	Король Лир
1	Возникает любовь героев	Гамлет узнает от Призрака об убийстве отца	Тайный брак Отелло и Дездемоны	Макбет получает повышение и узнает пророчество	Лир отдает власть, Глостер теряет контроль
2	Венчание как решение	Гамлет притворяется безумным. Король пытается разобраться в его состоянии	Уход от Брабанцио на Кипр	Убийство короля как попытка занять «достойное» место	Самоизгнание как ответ на притеснения
3	Убийство Тибальта, изгнание Ромео, сватовство Париса	Гамлет и Офелия. «Мышеловка». Объяснение с матерью. Убийство Полония.	Начало клеветы Яго. Потерянный платок.	Правление Макбета превращается в кровавую деспотию	Буря. Предательство Эдмунда и ослепление Глостера.
4	Попытка Лоренцо решить проблему	Король пытается устранить Гамлета и сделать Лаэрта союзником.	Отелло теряет контроль.	Макбет теряет контроль. Консолидация его противников	Примирение отцов и детей. Приготовления к войне.
5	Провал планов, гибель и примирение	Дуэль. Раскрытие правды и гибель	Смерти Дездемоны, Эмилии и Родриго. Выяснение истины.	Военное противостояние. Поражение Макбета. Восстановление законной власти	Битва и ее последствия. Восстановление истины

В «Короле Лире» общая сюжетная схема выражена чрезвычайно четко, а композиция отличается особой гармоничностью.

Акт I. Неправильный выбор «отцов»: отказ или неосознанная утрата власти и контроля. Начало конфликта.

I. 1. Лир отдает власть и изгоняет Корделию и Кента.

I. 2. Эдмунд начинает интригу.

I. 3. Гонерилья дает указания Освальду быть менее почтительным к Лиру.

I. 4. Кент поступает на службу к Лиру. Шут поучает короля. Лир уходит от Гонерильи.

I. 5. Лир и Шут философствуют.

Акт II. Полный разрыв отношений родителей и детей.

II. 1. Эдмунд обвиняет Эдгара.

II. 2. Кент ссорится с Освальдом.

II. 3. Эдгар становится Бедным Томом.

II. 4. Лир рвет отношения с дочерьми. Начинается буря.

Акт III. Композиционный центр. Кульминация распада. Начало осмысления глобального смысла происходящего.

III. 1. Кент и джентльмен разговаривают о политике и о Лире.

III. 2. Лир призывает «конец света».

III. 3. Глостер говорит Эдмунду о компрометирующем его письме.

III. 4. Буря и безумие.

III. 5. Эдмунд докладывает о письме Корнуоллу.

III. 6. Лир «судит» дочерей.

III. 7. Регана и Корнуолл ослепляют Глостера.

Акт IV. Примирение отцов и детей. Начало регенерации Космоса. Новый конфликт на социально-политическом (уже не космическом) уровне.

IV. 1. Эдгар встречает слепого Глостера.

IV. 2. Олбени ссорится с Гонерильей.

IV. 3. Кент и джентльмен говорят о Корделии.

IV. 4. Корделия распоряжается найти безумного Лира.

IV. 5. Регана расспрашивает Освальда о новостях.

IV. 6. Глостер пытается покончить с собой и встречает безумного Лира. Смерть Освальда.

IV. 7. Лир воссоединяется с Корделией.

Акт V. Война и ее результаты. Завершение всех конфликтов и потеря всех заново обретенных любимых. Окончательное выяснение правды.

V. 1. Разные лица оценивают обстановку перед боем.

V. 2. Эдгар сообщает Глостеру о результатах боя.

V. 3. Последствия боя. Убийство и самоубийство дочерей Лира, поединок братьев, смерть Корделии и Лира.

В итоге мы видим следующую симметричную композицию:

1) Попытка выяснить правду. Утрата власти.

2) Разрыв отцов и детей. Самоизгнание.

3) Наступление Хаоса.

4) Прозрение. Примирение отцов и детей.

5) Битва за власть. Выяснение правды.

В следующих главах мы разберем основные темы «Короля Лира», придерживаясь членения текста на акты как вполне адекватные смысловые блоки.

ВЫВОД

Помимо отмеченного исследователями происхождения завязки «Короля Лира» от сказочного мотива, есть и другие, не менее существенные связи шекспировской трагедии с фольклорными источниками. При внимательном рассмотрении заметно, что Шекспир унаследовал ключевые образы и сюжеты британской и общеевропейской мифопоэтической традиции. Это может объясняться отчасти заимствованием из источников, сохранивших реликты мифологии (древних общеевропейских верований, кельтских космологических представлений,

средневековой эпической традиции), а отчасти – неосознанным воссозданием архетипных образов. Пьесы Шекспира, прежде всего, «Король Лир», имеют всечеловеческое и вневременное значение благодаря совмещению глубинной символики с вечно-актуальной проблематикой болезненного распада старых структур и перехода к новым.

Для «Короля Лира» характерна особо тесная привязка к архетипам и мифологемам. Практически каждый образ и эпизод, не теряя конкретности, несет символику британского мифоса. Текст отличается чрезвычайной смысловой плотностью, которая воспринимается интуитивно, но может быть частично формализована для научного исследования.

Одним из достижений автора является безупречное соединение двух разных по происхождению линий для создания цельного сюжета. Инструментом верификации тут служит сравнение с типологией героев и структурой других трагедий. При этом именно «Король Лир» отличается исключительной логичностью и гармоничностью сюжета.

Трагедия Шекспира – и миф и анти-миф одновременно. Миф отчасти предсказуем. Его герои имеют выбор, но это обычно выбор между обозначенными вариантами: да или нет, смог или не смог. Шекспировские герои могут не только выбирать, но и творить небывалое.

Шекспир создает канон новоевропейской трагедии, частью которого является особая типология действующих лиц и их соотнесение между собой. Этот «шекспировский расклад» находит высшее проявление именно в «Короле Лире», обеспечивая и чрезвычайный драматизм действия, и особую целостность, даже симметрию структуры пьесы, где все линии и темы, появившиеся в первом акте, находят свое логическое завершение в финале.



РАЗДЕЛ 2. ИНТЕРПРЕТАЦИИ «КОРОЛЯ ЛИРА»

*They pay homage to a king
Whose dreams are buried
In their minds
His tears are frozen stiff
Icicles drip from his eyes.*

No Doubt. Tragic Kingdom

«Короля Лира» нередко называют величайшим произведением Шекспира, или даже самым «сердцем Западного канона». Споры о смысле этого шедевра не прекращаются сотни лет.

Разумеется, каждый вправе выдвигать собственную интерпретацию. Однако, по большому счету, вариантов здесь два: безнадежно-мрачное и искупительное. Я присоединяюсь к последнему.

2.1. О ПРИНЦИПАХ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Неисчерпаемость текста

Шекспир – один из наиболее исследованных авторов – остается и одним из наиболее таинственных. И дело не только во временной отдаленности. Сама суть его творчества такова, что оно просто провоцирует множественные толкования. Это придает мне смелость взяться за произведение, которое уже было исследовано под разнообразнейшими углами зрения.

Все тексты Шекспира можно рассматривать как трехуровневые, поскольку в них отражается прошлое, настоящее и будущее. Прошлое – взятый за основу исторический или литературный сюжет, порой имеющий свою долгую и увлекательную историю. Настоящее – политический, социальный и культурный контекст мира, в котором автор жил и творил. И будущее – вечность тем, их способность жить, обретая все новые и новые толкования, в том, что М. Бахтин назвал «большим временем».

Интерпретации постоянно меняются. Но это не означает полного отвержения – уходит лишь их абсолютизация. И оказывается, что любая здравая методология применима к анализу произведений Шекспира. В этом смысле его творчество бездонно. Более того, по мнению Х. Блума, он заставляет читателя ощутить свою собственную анахроничность, поскольку он уже содержит все наши идеи, теории и доктрины³³.

Близкое мнение выразил Э. Д. Наттолл: любой ангажированный подход (классовый, гендерный и пр.) показывает нам только часть того, что заложено в творчестве Шекспира, в то время как сам драматург значительно умнее своих толкователей, поэтому его трактовка вечных вопросов остается вечно современной³⁴.

Коснусь только одной из центральных и очень противоречивых проблем. Это – сущность его персонажей.

В XVII-XIX веках практически все, кто писал о Шекспире, упоминали живость его героев, яркость их характеров, отчетливость речевых характеристик.

В начале XX века маятник качнулся в другую сторону – персонажей стали признавать не личностями, а «актерскими ролями» или «системами символов». Стало модно искать психологические и биографические погрешности. Апогеем этого подхода стал труд Л. Ч. Найтса со знаковым названием «Сколько детей было у леди Макбет?» (1933). Автор увидел внутреннее противоречие в тексте: Леди Макбет упоминает, что она кормила

³³ Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох. – К. : Факт, 2007. – С. 31–32.

³⁴ Nuttall A. D. Shakespeare the Thinker. – New Haven, London: Yale University Press, 2007.

ребенка, в то время как далее утверждается, что «Макбет бездетен». На основании этого делается вывод о том, что Шекспир не помнит, что написал раньше. Получается, что в каждой сцене есть только своя внутренняя логика, и вместе их связывает не столько фабула, сколько разворачивание близкой к поэзии метафорической картины.

Спорить с наличием метафорических картин не приходится. Но, как было неоднократно отмечено, Найтс просмотрел простейшее объяснение мнимого противоречия – ребенок был, но он умер. Нынешние критики и постановщики нередко именно на этой гипотезе строят весь образ Леди Макбет, да и весь характер пьесы.

Вот и получается, что критика обычно колеблется между двумя полюсами – «психологическим» и «метафорическим». Ведь свести образы героев к чисто эмпирической единичной личности – значит лишить их огромной обобщающей силы. А представлять их только как совокупность символов – значит отбросить всю эмоциональность и все сопереживание.

Мне нравится английское слово *character*. Не все действующие лица заслуживают звание «героя». Но и бездушный французский термин «персонаж» не слишком подходит к полнокровным созданиям Шекспира.

Характер – личность, но не такая, как у человека из плоти и крови. В каком-то смысле он даже живее большинства людей – и жизнь эта длится веками, а порой и тысячелетиями. Он пластичен, способен трансформироваться, принимать различные проекции. Он обладает огромным «запасом прочности» – его можно анализировать с применением разных методологий и совершенно по-разному воплощать на сцене.

Различные персонажи дают постановщикам и актерам разную степень свободы. Так, какой индивидуальной неповторимостью не наполнишь роль Старика-арендатора, он все равно останется добросердечным фермером, носителем тех традиционных ценностей, которые дают надежду на выживание народа во всех исторических ломках. А из убитого Корделию Офицера, как ни играй, получится только напористый и бездушный карьерист.

В других случаях свобода интерпретации гораздо больше, и автор дает нам лишь намеки, какими могут быть его герои, а какими – нет. Но всегда остается «жесткое ядро» характера – его внешние и внутренние приметы, слова и дела, сущность и судьба. Поэтому при всей свободе интерпретаций, есть предел, за которым уже начинается создание нового образа и нового произведения «по мотивам». Да, уже в 1920-е, задолго до Акунина, появляются экспериментальные постановки, где Горацио выступает агентом Фортинбраса, а ведьмы – Эдуарда Исповедника. Но это не Шекспир.

Доверие к автору

Мой основной принцип при анализе текста – нахождение максимального количества значений при сохранении общего смысла. Это требует доверия к автору и к его героям.

Шекспир работал быстро, порой не успевая выправить погрешности. Кроме того, его произведения дошли до нас далеко не в идеальном состоянии. Это очевидно. Однако объяснение спорного места ошибкой – последний шаг, когда исчерпаны все объяснения, исходящие из внутренней реальности художественного мира.

При внимательном рассмотрении пяти основных трагедий, я нашла только одну существенную логическую натяжку (письмо Яго в «Отелло», о чем будет рассказано подробнее), и несколько неясных мест в «Макбете», которые действительно могут быть результатом порчи текста – общепризнано, что именно эта трагедия дошла для нас в сокращенном и искаженном виде. Многие заявленные критикой противоречия – в том числе, в «Короле Лире» – таковыми не являются. Скорее удивляет, насколько точно Шекспир доводит до единого логического завершения сюжетные линии и темы каждой пьесы.

Поэтому перлы типа «вторая сюжетная линия только отвлекает от трагедии Лира» свидетельствуют лишь о добровольном ношении шор критиком.

Поведение героев я всегда стараюсь толковать в максимально комплиментарном для них смысле – то есть, исходя из цельности характера и осмысленности поведения. Стоит

сначала проследить, *что* на самом деле делает каждый герой. А потом уже оценивать мотивы и результаты поступков. И при этом называть вещи своими именами, а не ссылаться на то, что если, например, Корделия хороша, то она заведомо не может делать ничего плохого. В «Лире» все очень непросто.

Герои Шекспира – яркие индивидуальности. Однако – по своей воле или под давлением обстоятельств – они, не теряя личной конкретности и неповторимости, выходят за пределы частного бытия, принимая архетипные роли и функции. Такая идентификация может быть осознанной или неосознанной, охотной или неохотной – вплоть до борьбы с логикой принятой роли. Именно этот смысловой план мне наиболее интересен.

И дело не в том, что Шекспир загоняет персонажей в прокрустово ложе мифа. Этим он не занимается, и именно потому его произведения так естественны. Но в пограничной ситуации исчезают полутона, добро и зло выступают без масок, ставя вопрос: «или – или», а многообразие реакций может сводиться к однозначному «да» или «нет» в ответ на конкретный вопрос. Вот тут обычный человек действительно может на время стать воплощением архетипа.

Например, Гонерилья в начале пьесы всего лишь женщина с характером. Но в критической ситуации она выбирает курс, превращающий ее в «чудовище глубин».

В отличие от классицистов, Шекспир создал своих героев полноценными личностями, а человек – даже самый простой – неизвестен до конца даже самому себе. Поэтому не стоит удивляться непоследовательностям в чьем-то поведении – наши собственные жизни тоже не проведены под линейку. Мы не можем претендовать на полное понимание и пояснение всех поступков даже близкого человека. Эту тайну бытия Шекспир выразил словами Гамлета – что вы знали обо мне!

Так что не стоит торопиться заявлять о наличии сюжетных и психологических натяжек. Интереснее поверить Шекспиру и попытаться понять: как возможна та или иная ситуация.

2.2. ИСТОРИЯ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

Оговорюсь сразу – данный раздел не является библиографией всего, что было написано о «Короле Лире» за последние четыреста лет – это работа неподъемная и интересная лишь специалисту. Для меня было важно лишь выделить наиболее примечательные тенденции.

Романтики: «Лир» как стихия

Серьезные теоретические работы, посвященные Шекспиру, возникают в эпоху романтизма.

Если Кант установил границы познания, то романтизм – это преодоление любых границ. Шекспир с его «чувством бесконечности» оказался востребован.

Возрос интерес публики к трагическому и даже ужасному. Одним из результатов стало возвращение постановщиков от тэйтговской версии к шекспировской. В 1823 году Э. Кин сыграл роль Лира в соответствии с оригинальным текстом.

Возможно, при этом интерпретаторы впали в другую крайность. С упразднением счастливого конца каким-то образом потерялся и смысл роли Эдгара – причем не только тэйтговский, но и шекспировский. В центре внимания надолго оказался исключительно сам Лир, и до некоторой степени его дочери. Сюжет снова оказался упрощен и урезан, только в соответствии с уже новыми вкусами. Эта тенденция продолжается до нашего времени.

Основным положением критиков, близких к романтизму (Лессинг, Гердер, Гете, братья Шлегели, Гейне, Стендаль, Гюго, Альфред де Виньи, Мериме, Бальзак, Флобер) была «правдивость» и «природность» Шекспира. Эта природность не имеет ничего общего с натурализмом – речь идет о творчестве Шекспира как стихийной силе.

Ч. Лэм в 1808 году сравнивал взрывы страстей Лира с извержением вулкана. Другие критики прибегали к аналогичным

сравнениям. У. Хэзлитт – с бушующим морем, С. Т. Колридж – с бурей: «Что такое «Лир»? Это гроза и буря, когда гром сперва гремит где-то вдалеке на горизонте, затем подбирается все ближе и наконец в бешенстве разражается над нами, после чего тучи на некоторое время расходятся, но вдруг – последняя вспышка молнии, наступление ночи и мрака!»³⁵. Схожи взгляды Дж. Китса, выраженные в письмах и в сонете «Перечитывая «Короля Лира»».

При таком подходе никакие таланты актеров не казались достаточными. Для романтиков характерен вывод, что эту трагедию вообще невозможно адекватно поставить – как театральные машины не могут передать величие и ужас реальной бури, так даже лучший актер не может передать страсти Лира. На сцене мы видим лишь бессильный гнев, в то время как чтение текста приобщает нас к огромной интеллектуальной и духовной силе.

Видимо, это правда. «Короля Лира» можно и нужно хорошо ставить на сцене. Но в пьесе всегда остается что-то невыразимое.

Интересно мнение одного из наиболее ярких режиссеров, бравшихся за эту трагедию – Питера Брука: «Король Лир» – это «гора, вершина которой никем не была достигнута... а путь к ней усеян останками прежних альпинистов, здесь Оливье, там Лоутон; просто страшно становится»³⁶.

«Психологическая» критика

Следующим этапом стало развитие «научной» критики. Составляются комментарии и глоссы. Создаются более точные переводы на разные языки. Выделяются отдельные темы исследования. Одной из первых была Э. Джеймсон со своим эссе «Шекспировские героини» (1835).

Для викторианской эпохи характерен психологический и этический подход. Г. Н. Хадсон в «Лекциях о Шекспире» (1848),

³⁵ Coleridge S.T. Lectures and Notes on Shakespeare. Collected by T. Ashe. – L., 1890. – P. 400.

³⁶ Цит. по кн., Mack M. King Lear in Our Time. – Berkeley: University of California Press, 1965. – P. 5.

сконцентрировался на этических проблемах, в частности – разных результатах действий обстоятельств на разных людей. Э. Доуден проанализировал психологические различия Гонериллы и Реганы.

В это же время начался анализ отдельных слов и концепций. Так, американец Ф. Джекокс в 1875 исследовал значение слова «никогда» как одного из лейтмотивов «Лира».

Э. Ч. Суинберн примерно в то же время сравнил «стихийного и первобытного, океанического и титанического» «Короля Лира» с классическими афинскими трагедиями, прежде всего – эсхилловскими. Предвосхищая абсурдистские толкования XX века, он называет «Лира» самым ужасным созданием человеческого гения, где сама природа показана «неприродной».

С этим не соглашался Б. тен Бринк (1895), писавший о самооценности открытия истины, о просветлении через страдание, о возможности победы добра.

Наиболее влиятельным критиком начала XX века был Эндрю Сесил Брэдли. Его «Шекспировскую трагедию» (1904) называют кульминацией романтических идей – но в более теоретически логичном и последовательном исполнении. Как и раньше, образы рассматриваются как живые люди. Такой подход в дальнейшем вызывал сомнения и даже отвержение. Но труды Брэдли так хороши, что не потеряли популярности до сих пор.

В центре его внимания – этическая и духовная проблематика. Оптимизм «Короля Лира» определяется тем, что зло неспособно создавать, оно лишь разрушает – и в итоге разрушает само себя. Страдание выявляет в людях добро, как это случилось с Лиром, так что эту «поэму» можно назвать «искуплением Короля Лира»³⁷.

В 1913 году к «Королю Лиру» обратился З. Фрейд, читавший Шекспира всю жизнь. По его толкованию, три дочери Лира соответствуют трем ларцам из «Венецианского купца», трем сестрам из «Золушки» и трем богиням, из которых выбирал Парис. Но из этих совершенно нормальных аналогий он делает неожиданный вывод, что молчаливость Корделии (как и

³⁷ Bradley A. C. Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth // <http://www.shakespeare-navigators.com/bradley/tr252.html>

невзрачность свинцового ларца) – это символ смерти. Тогда три сестры – это мойры, причем Корделия – это смерть, Атропос. Лир толкуется не просто как старый, а как умирающий человек, а сцена, когда он несет на руках мертвую Корделию подается как «зеркальное» изображение валькирии, несущей мертвого героя. Весь смысл трагедии заключается в том, что старики должны примириться со смертью³⁸.

Психоаналитическая традиция дает и еще более экзотические толкования. Например, на основании слов Лира «расстегните мне пуговицу» и Кента «дайте ему уйти», делаются выводы о гомосексуальном отступлении от Эдипова комплекса.

От психологического подхода отделилось направление, исследующее семейные отношения в пьесе. Выдающийся режиссер Х. Грэнвилл-Баркер, а также Р. Б. Хейлмен, писали о сходстве Корделии и Лира, и об их общей ошибке: отказе об ответственности, который развязывает руки негодяям.

В традиции Семейной Драмы изучаются отношения Лира со старшими дочерьми, Лира с Корделией и Глостера с сыновьями, а также общие тенденции возникновения хаоса в человеческих отношениях. Во второй половине XX века заметной становится феминистическая критика, нередко обвиняющая Лира (а порой и самого Шекспира) в мизогинии. В этом направлении немало весьма спорных утверждений, но, во всяком случае, смена перспективы позволяет несколько отдохнуть от трюизмов.

Уязвимость психологизирующего подхода в том, что он часто «подгоняет» шекспировские образы под те или иные типажи. Это неизбежно. Но иногда очень заметно, что критик представляет в роли шекспировского героя своего земляка и современника – а потом удивляется несуразности его поведения.

Язык, структура, проблематика

В XX веке идея «подражания природе» вышла из моды, и в творчестве Шекспира стали подчеркивать не «стихийность»,

³⁸ Фрейд З. Мотив выбора ларца // Художник и фантазирование. – М.: Республика, 1995. – С. 212-217.

а «мастерство». Это повлекло за собой исследования поэтики самого Шекспира, елизаветинской драматургии и не только. М. Мак писал, что для понимания Лира нужно рассмотреть его связи с рыцарским романом, моралите и видением. Б. Спивак в «Шекспире и аллегории зла» (1958) раскрыл не-натуралистическую систему значений за образами Яго и Ричарда III.

Доходило до крайностей. Например, до объяснения «Гамлета» как лишенной всякой загадочности типовой елизаветинской мелодрамы мести, где призрак, сумасшедшая девушка и гора трупов – всего лишь штампы. Правда, непонятно, почему «Гамлет» «работает», а остальные елизаветинские мелодрамы мести – нет. Кто видел очень хорошую экранизацию «Трагедии мстителя», тот заметил разницу.

В театре на смену роскошным постановкам, где текст часто сокращался, давая место спецэффектам, пришла строгость. Изучение истории театра породило эксперименты по восстановлению елизаветинской сценографии.

Безусловно, закономерности развития театра, влияние предшествовавшей традиции и взаимовлияния драматургов-современников – это важно. Но ссылки на правила эпохи не должны затемнять сущность шекспировских трагедий, которые могут рассматриваться и как непосредственно взятые куски реальной жизни, и как вечные парадигмальные схемы.

Видимо, наибольшим достижением представителей «исторической поэтики» является раскрытие «поэтической текстуры» пьес. Одним из первых об этом написал Х. Ортега-и-Гассет. Своего рода стандартом стала огромная работа Кэролайн Сперджен «Шекспировские образы» (1935). Исследования поэтической речи показали, например, что некоторых пьесах преобладают определенные цвета: в «Ромео и Джульетте» – желтый, оранжевый, в «Макбете» – темно-серый, черный, ярко-красный, багровый. В каждой пьесе есть преобладающий комплекс образов. В «Гамлете» – это болезнь, нарыв, червоточина, в «Макбете» – одежда, в «Отелло» и «Короле Лире» – звери, причем в первом случае – «скоты», во втором – «хищники».

Анализ языка позволяет делать мировоззренческие выводы. Так Дж. К. Рэнсом связал слово *superflux* с историей Лазаря, Т. Н. Гринфилд исследовала тему одежды и наготы.

О. Дж. Кемпбел в «Спасении Лира», проведя подобный анализ всей пьесы, пришел к выводу, что «Король Лир» – моралите, где главный герой выступает в роли «Каждого Человека» (Everyman). Однако, его отличие от традиционного моралите – в трагичности и в наличии не только христианских, но и стоических подтекстов.

Э. Кернан, рассмотрев в качестве моралите «Отелло», выделил две группы символов. «С одной стороны это турки, каннибалы, варварство, чудовищные уродства природы, жестокая сила моря, бунт, толпа, тьма, Яго, ненависть, похоть, эгоизм и цинизм. С другой стороны – Венеция, «Город», закон, сенат, дружеские отношения, иерархия, Дездемона, любовь, альтруизм и вера»³⁹. Безусловно, интересно, хотя у советских критиков вызывало законные нарекания сближение Дездемоны с иерархией.

Одним из самых влиятельных критиков, относящихся к этой парадигме, был Дж. Вилсон Найт, автор «Принципов интерпретации Шекспира», «Мифа и чуда», «Колесования огнем» и еще десяти книг о Шекспире. Этому автора интересуют не сюжеты и не характеры, а глубинный символический уровень каждой пьесы: «мы должны ... смотреть на каждую из них как распространенную метафору, посредством которой видение поэта проецируется в формы, приблизительно соотносимые с действительностью, подчиняясь ей более или менее, смотря по характеру этого видения... Действующие лица являются в конечном счете не людьми, а поэтическими символами видения поэта»⁴⁰.

Во многом схож подход Л. Ч. Найтса, который рассматривает каждую пьесу как драматическую поэму. Отказ этого

³⁹ Kernan A. Othello. An Introduction // Shakespeare. The Tragedies. – Englewood Cliffs, 1964. – P. 81-83.

⁴⁰ Knight G. Wilson. The Wheel of Fire // http://archive.org/stream/wheeloffire001890mbp/wheeloffire001890mbp_djvu.txt

критика признавать героев Шекспира реальными характерами вылился в уже упомянутые подсчеты потомков Макбета.

Толкования Дж. В. Найта тоже порой парадоксальны. Если персонаж рассматривается только как носитель символов, то воплощением зла является Гамлет, с которым наибольшим образом связаны образы гниения.

Непосредственно «Королем Лиром» занимался Р. Фрейзер, выделивший в ней следующие центральные мотивы: «идея Провидения, Доброты, Фортуны, Анархии и Порядка, Разума и Воли, Видимости и Сущности, Искупления. Каждый из этих мотивов может быть зафиксирован или кристаллизован в зрительном образе»⁴¹.

Добавлю, что нынешние издания для изучающих Шекспира – комментированные тексты или специальные пособия – широко используют образы-картинки и их соединения в тематические «карты» произведения.

Биографический и исторический подход

Исторический, в том числе историко-культурный, «фон» творчества Шекспира на данный момент считается изученным практически исчерпывающе (насколько позволяют источники). В частности, это относится к биографии самого автора, сведения о которой отнюдь не так скудны, как это иногда представляется. Все они были собраны и упорядочены Э. К. Чемберсом в книге «Вильям Шекспир: исследование фактов и проблем» (1930). С тех пор регулярно выходят все новые биографии – от кратких иллюстрированных изданий до монументального труда П. Акройда. Весьма интересны и художественные произведения, обращающиеся к жизни великого драматурга, такие как «Покойный господин Шекспир» Р. Ная. Масса шекспироведческой информации имеется в культурологических триллерах Дж. Л. Каррелл, постаравшейся сделать для своего героя то, что Дэн Браун сделал для Леонардо да Винчи, только с более глубоким знанием материала.

⁴¹ Fraser R. Shakespeare's Poetics in Relation to King Lear. – London, Routledge, 1961. – P. 14.

Начиная с 1930-х пьесы Шекспира начинают рассматриваться в историко-политическом контексте.

Показателен труд Дж. Довера Вилсона «Что происходит в «Гамлете» (1935). Автор исходил из того, что Шекспир писал для своих современников, и значит, нужно выяснить, как проблематика пьес могла восприниматься елизаветинцами. Вилсон, изучив английское законодательство конца XVI века, пришел к выводу, что Гамлет – законный наследник, имеющий полное право бороться за корону. Мешают ему лишь два обстоятельства: нежелание предавать гласности ужасную семейную тайну, и неуверенность в природе призрака, который может быть посланцем дьявола.

Возможны и прямо противоположные толкования. Так, по мнению Дж. Дрейпера, Клавдий был настоящим королем, поскольку он завоевал поддержку двора, нации, и, что всего важнее, Гертруды.

Вопрос остается дискуссионным и поныне.

Дж. Дрейпер писал и о «Короле Лире». Исходя из того, что с воцарением Якова в 1603 году Шекспир стал, по сути, придворным драматургом, он утверждает, что в «Лире» имеется политическая программа – утверждение единства Британии⁴². С этим вряд ли приходится спорить. А вот дальше все не настолько однозначно. Дрейпер указывает, что среди прочих титулов короля Якова было «герцог Альбанский», и выдвигает гипотезу, что именно поэтому Шекспир сделал образ Олбени позитивным (чего не было в источниках). Однако, если внимательнее присмотреться к Олбени и его отречению от власти, то это сравнение перестает быть таким уж лестным для короля.

Позднее Х. В. Джэффа на том же материале сделал принципиально иные выводы: Лир заключил династические браки своих дочерей именно для того, чтобы обеспечить единство страны, которое было довольно шатким⁴³. Это представляется более вероятным.

⁴² Draper J. The Occasion of *King Lear* // Studies in Philology, 1937.

⁴³ Jaffa H. V. The Limits of Politics: An Interpretation of *King Lear*, Act I, Scene I // American Political Science Review, 1957.

Мифологическая школа

Диаметрально противоположным историческому является мифологический подход, в центр внимания ставящий не уникальное, а вневременное.

Исследование влияния мифологии на творчество Шекспира велось, в основном, в двух направлениях.

Во-первых: изучение использования драматургом мифологии и фольклора (А. Гениушас, Н. Елина, К. Кларк, М. Люси, Е. Степанова, Т. Тислтон-Дайер и многие другие).

Во-вторых: выделение в текстах архетипной основы (Х. Вейзингер, Х. Уоттс, Ф. Фергюсон). Наиболее выдающимся представителем ритуально-мифологической школы был канадский исследователь Н. Фрай. В своей «Анатомии критики» (1957), он утверждал, что великие классики имеют тенденцию обращаться к древним формулам. Понимание такого «скелета» произведения позволяет читателям ввести произведение в более широкий культурный контекст.

Фрай связывает четыре времени года с четырьмя жанрами литературы (комедия, роман, трагедия, сатира), в основе которых лежит четыре архетипа повествования (комический, романтический, трагический, иронический).

Комедия близка к мифам «восходящего» типа, для которых характерны такие архетипы как весна, восход, рождение, свадьба, воскрешение. Трагедия – к «нисходящим» мифам, где в центре находятся жертвоприношение и смерть.

Произведения, относящиеся к одному типу, имеют общую проблематику и структуру: «...По структуре своей «Зимняя сказка», подобно «Королю Лиру», распадается на две главные части, разделенные бурей. Тот факт, что они разделены шестнадцатью годами, менее важен...»⁴⁴.

Ф. Фергюсон в «Идее театра» рассматривает творчество Шекспира с точки зрения социального ритуала «очищения».

⁴⁴ Frye N. Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology. – N.Y.; L., 1963. – P. 107.

А. Баркова в исследовании «От короля Лира к товарищу Сухову: Судьба мифологического клише в художественном мышлении» показывает отражение в различных текстах ритуала инициации.

Ритуально-мифологическая школа добилась весьма интересных результатов в изучении исторической поэтики. Раскрытые ее представителями подтексты действительно важны для понимания структуры конкретных произведений. Однако, этот подход должен применяться с определенной осторожностью, чтобы избежать сведения всего индивидуального разнообразия к общей структуре.

Вера и безверие

Еще один аспект, оказавшийся в центре внимания в XX веке – проблема веры. Критики-христиане предполагали, что и Шекспир исходил из христианских же представлений, а значит, ключевыми оказывались темы искупления и нахождения смысла жизни. Лили Кемпбел в книге «Трагические герои Шекспира – рабы страсти» (1930) находит смысл трагедий в победе веры над эмоциями, вовлекающими человека в грех. Дж. Довер Вилсон видит в «Лире» историю греха, искупленного страданием.

С 1950-х – после Второй мировой войны, геноцидов и прочих потрясений – акценты поменялись. Распространились настроения абсурдности бытия, кризиса идеологий, отсутствия любой справедливости и смысла. Соответственно, ключевой фразой «Лира» критикам показался крик Глостера про богов, убивающий людей для развлечения. У режиссеров появилась цель довести отчаяние до предела, лишив пьесу и намека на позитивные смыслы.

Мысли о том, что «Лир» уничтожает веру в справедливость мира, так или иначе высказывали Н. Брук, С. Бут, Ф. Кермоуд, Дж. Стемпфер, В. Р. Элтон. Похожие мысли есть и у Найта – в «Колесовании огнем» он пишет о «демонической усмешке абсурда» и о «трагедии нелепости». По его мнению, «Лир» – самая мучительная из всех трагедий, для восприятия которой нужно иметь чувство самого мрачного юмора.

Вероятно, самый яркий представитель этого направления – Я. Котт, отыскавший абсурд не только у Шекспира, но и у греков⁴⁵. Финал «Короля Лира» он трактует как полный распад, подобный «Концу игры» Бекетта. Распадается мир Ренессанса, распадается наш собственный мир. Именно это и делает Шекспира нашим «современником». До некоторой степени эта позиция повлияла на П. Брука.

С категорическим протестом выступили все советские критики. И не только они, но и Дж. Б. Пристли, Э. Уэст и многие другие.

Отметим, что практически все, кто хочет привести «Лира» к театру абсурда, сокращают текст, в основном за счет линии Эдгара, которому оставляют только сцену неудавшегося самоубийства Глостера. Часто выбрасывают маленькую, но важную роль Старика и совершенно здоровую реакцию слуг после убийства Корнуолла.

Сейчас маятник качнулся в противоположную сторону. Абсурдизм постепенно уходит. В связи с «Королем Лиром» все чаще встречаются слова «очищение», «регенерация» и тому подобные. Основная мысль звучит так: если Шекспир хотел утвердить способность человека одолеть зло, то силы зла должны быть показаны во всей своей мощи.

Еще одна вдохновляющая тенденция – растущее уважение критиков к Шекспиру. Отходят в прошлое утверждения, что он был лишь одним из многих елизаветинских драматургов, пользовавшихся «типовым набором» сюжетов и мотивов, и придерживавшихся весьма устаревших взглядов на жизнь. Все чаще истинная современность Шекспира находится в том, что он, напротив, был удивительно свободен от любых штампов и условностей – как это показывают, среди прочих, Дж. Шапиро и Э. Д. Наттолл. Именно такая свобода и позволила ему писать о вечных проблемах так, что его произведения не устаревают.

⁴⁵ Котт Я. Греческая трагедия и абсурд // Современная драматургия. 1990. № 6. – С. 161–167.

«Лир» в Российской империи

Серьезное изучение наследия Шекспира в Российской империи началось в XIX в. Особенно широко оно освещено в работах Белинского и Добролюбова. Последний в «Темном царстве» (1859) характеризовал Лира как сильную натуру, ставшую жертвой уродливого развития общества, основанного на неравенстве и привилегиях. И только в испытаниях раскрываются его лучшие черты. Эта трактовка стала классической.

А. Григорьев в «Короле Лире» видел трагедию старости, отмечая «болезненное впечатление», «присутствие чего-то комического в ужасающем трагизме» – особенно невыразимо страшна сцена Лира с Реганой.

Н. Стороженко, исследуя трагедию, привлек многочисленные источники – рассказ о короле Феодосии и его дочерях из «Римских деяний», поэму Нортон и Сэквила «Зерцало для правителей» и пр. Его внимание также привлекают психологический (постепенное нарастание безумия) и социологический аспекты, место шута в «Лире» и в английской драме вообще.

В 1856 был опубликован перевод «Короля Лира» А. Дружинина. В соответствии со своими консервативными и морализирующими установками, в этом переводе текст был существенно сокращен.

В Украине рецепция и осмысление произведений Шекспира также начинается в середине XIX в., причем этот процесс проходил чрезвычайно интенсивно. Практически каждый выдающийся деятель культуры так или иначе откликнулся на творчество великого драматурга – в статьях, эссе, эпистолярном наследии – или же непосредственно в художественном творчестве. Это особенно верно в отношении Леси Украинки, И. Франко и М. Рыльского.

Наконец, следует вспомнить специализированный труд Н. Драгоманова «Корделия – замарашка», посвященный фольклорным параллелям и источникам «Короля Лира».

Король Лев Толстой

В то самое время, как Брэдли назвал «Короля Лира» шедевром Шекспира, Лев Толстой выступил со статьей, которая планировалась как разгромная, но стала лишь скандальной. В ней он объявляет сюжет трагедии неправдоподобным, психологию неубедительной, мораль неправильной, язык – неестественным. Единственным, кто хоть в чем-то согласился с Толстым, был любитель парадоксов Б. Шоу, заявивший, что для необразованного человека Шекспир скучен. Остальные критики вплоть до наших дней недоумевают и ищут пояснений.

Предлагается две основные версии необычайной субъективности и столь же примечательной страстности Толстого.

Первое объяснение акцентирует серьезнейшие различия в мироотношении и поэтике двух писателей. Вяч. Иванов писал про «писателей-разоблачителей», упрощающих и проясняющих жизнь (Софокл, Сервантес, Лев Толстой), и «облачителей» (Эсхил, Достоевский, Шекспир). Для Шекспира мир – бурный, загадочный и непознаваемый, для Толстого – упорядоченный и умопостижимый. Шекспир задает своим реципиентам задачи и загадки, провоцируя на поиски ответов. Толстой стоит в позе учителя и расставляет все точки над ё.

По мнению Д. Мережковского, «Толстой жертвует себе своими героями; Шекспир жертвует собою своим героям. Все движение Толстого центростремительно, от «не я» к «я»; все движение Шекспира центробежное, от «я» к «не я»; Толстой берет, Шекспир дает. ...Толстой самовластнейший, Шекспир свободнейший из гениев. Толстой не понял Шекспира, Шекспир понял бы Толстого»⁴⁶.

Таким образом, заимствуя метафору, примененную критиком к одной из постановок «Короля Лира», Толстой подошел к собору с мерками жилого дома.

Второе объяснение переходит на личности. Так, Т. Манн писал, что Толстой ненавидит в Лире самого себя. Наиболее

⁴⁶ Мережковский Д. Лев Толстой и революция // Полное собрание сочинений, Т. 16. – М, 1914. – С. 154.

последовательно эту версию изложил Дж. Оруэлл. «Отречение от власти, отказ от своих земель – все это кровно интересовало Толстого. Возможно, поэтому мораль «Короля Лира» злила и раздражала его больше, чем мораль какой-нибудь другой пьесы, например «Макбета», не столь близкого жизни Толстого»⁴⁷.

Разумеется, трудно не заметить, что Толстой в конце жизни сделал именно то, что назвал психологически невозможным в завязке шекспировской трагедии.

Таким образом, мы можем рассматривать самого Льва Николаевича как короля Лира без Корделии.

Советская традиция

После Октябрьской революции произошли серьезные изменения методологических подходов, смягченные тем, что многие представители «старшего поколения» шекспирологов продолжили работу и при советской власти. Сразу после революции были попытки объявить Шекспира «аристократическим» и «феодальным» писателем с вытекающими отсюда последствиями. Однако эта экстремистская оценка продержалась недолго, и дальше в пьесах Шекспира принято было искать гуманизм и демократизм, ссылаясь на Белинского и Добролюбова. Методологически отличные позиции (например, Блока или Флоренского) оставались малоизвестными.

Благодаря огромному общекультурному значению, а также универсальности тем, к творчеству Шекспира обращались представители практически всех гуманитарных дисциплин: либо для анализа какого-либо аспекта шекспировских пьес, либо для иллюстрации положений собственной теории. Например, М. Бахтин сравнивает принципы шекспировского театра, с одной стороны, – с древнегреческой трагедией, с другой, – со средневековыми «народно-зрелищными формами». Так творчество великого драматурга вводится в контекст таких характерных для русского культуролога тем, как смеховая культура и эволюция форм хронотопа в различных жанрах. Внимание выдающихся исследователей, сочетающих широту

⁴⁷ Оруэлл Дж. Лир, Толстой и шут // Звезда. № 3. 1990. – С. 169–177.

эрудиции с доскональным знанием определенной проблематики, позволило им детально проанализировать отдельные аспекты творчества Шекспира и углубить общее осмысление его сущности.

Для советского шекспироведения было характерно взвешенное изложение фактов и четкая аргументация теоретических положений. Личное отношение не исключалось, но не доходило до субъективности, порой заметной в англоязычной критике того же периода. Однако, серьезные научные труды были не всегда доступны, а в популярных изданиях было заметно упрощение трактовок и даже их «подгонка» под идеологический заказ.

Одной из центральных тем исследования был и остается исторический контекст творчества Шекспира. Факты биографии драматурга были еще в XIX веке хорошо изучены английскими исследователями, имеющими преимущество в доступе к первоисточникам, поэтому сказать здесь новое слово трудно (если не считать очередных версий «шекспировского вопроса»). В результате наметилась тенденция к некоторой специализации: западные, прежде всего британские, исследователи традиционно больше интересовались Шекспиром как представителем своей страны и эпохи, советские – как общечеловеческим феноменом. Однако, для «иностранца» вполне возможным было квалифицированное изучение исторических событий и их возможного отражения в литературном процессе, а также семантического поля елизаветинской культуры, в частности – театра. В СССР разрабатывалась проблематика влияния Шекспира на развитие мировой культуры, хорошо изучена была история сценических постановок (М. Морозов, С. Нельс, Ю. Шведов) и экранизаций (А. Липков, С. Юткевич) шекспировских пьес.

Фундаментальным вопросом было мироотношение Шекспира. Преобладавшая в XIX в. «либеральная» концепция, предполагавшая, что Шекспир изображал трагические коллизии, бесстрастно глядя со стороны, была отвергнута. Следующее поколение исследователей, чьи труды вышли в 1960-70-х годах, не боялось признавать наличие в его мировоззрении сложнейших

и неразрешимых противоречий. А. Парфенов пишет, что шекспировские трагедии «изображают трагически распадающийся мир, в котором действует «ирония истории» и герои которого гибнут во всех случаях: если они благородны и если они идут по пути злодейства, если они разумны или доблестны, если они бездействуют или пытаются достичь своих целей»⁴⁸.

Ю. Шведов, рассмотрев творчество Шекспира в динамике, выделил две группы трагедий: «кризисные» (1599-1602 гг.: «Юлий Цезарь», «Гамлет»), и «оптимистические» (после 1604 г.: «Король Лир», «Макбет», «Антоний и Клеопатра», «Кориолан»). В первой группе показана победа безжалостного эгоизма «новых людей» над идеалами чести, принадлежащими старому, уходящему в прошлое, миру. Во второй демонстрируется неотвратимость крушения зла⁴⁹. Исследователь – вопреки многим – называет самой оптимистической из зрелых трагедий Шекспира «Макбета», где люди, защищающие принципы справедливости смогли объединиться, а тиран пришел к внутренней опустошенности, предопределяющей его гибель.

Популярным объектом изучения была поэтика пьес. Методологическую основу для изучения вопроса заложили выдающиеся английские шекспирологи XIX века, чьи тезисы часто и, в основном заслуженно, стали восприниматься как аксиомы. В некотором смысле, советские исследователи продолжили и развили именно англоязычную традицию XIX века, в то время как само англо-американское шекспироведение стало развиваться в других направлениях. Принципам поэтики посвящена наиболее интересная работа ведущего советского шекспироведа А. Аникста «Шекспир. Ремесло драматурга». Автор выделил общие характеристики творчества Шекспира, и обозначил основные проблемы и элементы творческого метода в их динамике.

⁴⁸ Парфенов А. Трагедия Шекспира // Шекспир У. Две трагедии («Гамлет», «Макбет»). – М.: Высш. шк., 1985. – С. 180.

⁴⁹ Шведов Ю. Эволюция шекспировской трагедии. – М.: Искусство, 1975. – С. 360–361.

Вероятно, наиболее глубоким и оригинальным из советских исследователей был Л. Пинский, уроженец Беларуси, чья карьера началась в Украине – Черниговская область, а затем – Киевский университет. Его анализ шекспировских трагедий изумителен. Хотя, разумеется, со многими положениями можно спорить.

Значительный потенциал имеет введенный и обоснованный Пинским термин «магистральный сюжет». «*Магистральным сюжетом* жанра ... следует называть то единое и характерное в действии и персонажах всех образцов жанра, то внутренне родственное в этих образцах, в чем обнаруживается концепция жанра у их творца, у художника»⁵⁰. Когда один писатель работал в разных жанрах, у него могло возникнуть несколько магистральных сюжетов. «Магистральным сюжетом» всех трагедий 1600-х годов Л. Пинский назвал конфликт человека с миропорядком: герой вначале идеализирует мир и людей и это «трагическое заблуждение» приводит его к ошибкам, а порой и преступлениям. Затем, прозрев относительно сущности мира и самого себя, он гибнет, искупив свою вину, и подтвердив тем самым величие и свободу человеческой личности.

В целом, критика советских времен концентрировалась на антропологической и социальной проблематике шекспировских пьес, меньше интересуясь космологическими и, тем более, теологическими вопросами. При этом подчеркивались демократические взгляды автора. Эта трактовка не лишена оснований, однако «народность» (в классовом понимании слова) Шекспира нередко преувеличивалась, а герои порой характеризовались клишировано – как «прогрессисты» или «ретрограды». Например, один авторитетный исследователь почему-то называет Макдуфа «чуждым феодальному миру гуманистом», а авторский коллектив учебника по английской литературе пытается убедить читателей в том, что Шекспир был последовательным антимонархистом.

Даже в весьма серьезных изданиях появлялись совершенно удивительные пассажи, типа: «Шут и Кент, Эдгар и Глостер, а больше всех сам Лир именем оскорбленной природы проклинаяют

⁵⁰ Пинский Л. Магистральный сюжет. – М.: Советский писатель, 1989. – С. 50.

Регану, Гонерилью, Эдгара, нарушивших естественные обязательства, моральные нормы, связи»⁵¹. Тут в одном предложении допущены две фактические ошибки и одна серьезная небрежность: 1) Шут и Эдгар вообще не упоминают природу, 2) Эдгар, Кент и Глостер ни разу никого не проклинаят, злую иронию Шута тоже нельзя причислять к проклятьям, 3) автор статьи, как это нередко случается, путает братьев, и дважды упоминает Эдгара, во втором случае явно имея в виду Эдмунда.

Однако появлялись и подлинно глубокие исследования социальной проблематики, выходящие за рамки классового подхода, такие как монография М. Барга «Шекспир и история».

Итак, советское шекспироведение характеризовалось высоким теоретическим уровнем. Однако в нем заметно влияние господствующей идеологии, которое проявлялось как в отборе тем и методов исследования, так и в идейной направленности постановок и даже переводов. В целом, «русский Шекспир» оказался более ясным, понятным и оптимистичным, однако, менее философски глубоким, чем оригинал.

Постсоветская интерпретация Шекспира нередко колеблется между не критическим повторением хрестоматийных положений и слабо обоснованной сенсационной «новизной». Зато упрощение доступа к иностранной литературе и снятие идеологических запретов сделали возможным возникновение исследований кросс-культурного характера.

Неумеренный ревизионизм порой приводит к активизации «шекспировского вопроса» и появлению текстов, которые гораздо больше говорят о культуре и проблемах современной России, чем елизаветинской Британии (напр. статьи Н. Гранцевой, где все конфликты трагедий рассматриваются как стычки мафиозных кланов, производящих операции по переделу собственности). С этой точки зрения в «Лире» наследником королевства оказывается Король Французский⁵². Как это

⁵¹ Ильинская О. Народ в трагедии Шекспира // Шекспировский сборник. 1958 г. / ред. А. А. Аникст и А. Л. Штейн. – М. : Всероссийское театральное общество, 1958. – С. 182.

⁵² Гранцева Н. Шекспир и передел собственности // Нева. 2005. № 4. – С. 206–226.

согласовать с тем, что французская армия побеждена, а сам король во время боя вообще находится во Франции – я объяснить не берусь.

Таким образом, постсоветское шекспироведение находится в состоянии становления, и хочется надеяться, что оно унаследует лучшие традиции XX века и продолжит их в условиях менее идеологически заангажированного научного поиска.

2.3. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Проблемы перевода

Со сменой парадигм теоретической интерпретации связаны и изменения интерпретации художественной – переводов, постановок, экранизаций, иллюстраций и пр.

В отличие от пересказа или переложения, перевод предполагает адекватную передачу фабулы, стиля и философской проблематики оригинала. Добиться этого весьма непросто, особенно когда речь идет о Шекспире.

Его язык воспринимается современными англичанами как несколько устаревший и требующий специальных комментариев. Но главное – огромная «плотность» письма, где значение имеет не только каждое слово, но и каждый звук (недаром из-за любого разночтения столетиями ведутся дискуссии), причем некоторые нюансы игры слов заметны только на слух. Потому рекомендуется проговаривать тексты, или по крайней мере, представлять, как они должны звучать – это может открыть неожиданные смыслы. Например, омофонами являются I и ay – «я», и «да», no и know – «нет» и «знать».

Некоторые слова обыгрываются многократно, причем каждый раз с новыми оттенками значения. Многие фразы построены так, что изменение интонации может существенно изменить их прочтение. В других случаях предложение может иметь несколько значений одновременно.

Учитывая все эти сложности, не удивительно, что известный поэт Тед Хьюз, когда Питер Брук обратился к нему с просьбой осовременить язык «Короля Лира» для постановки, взялся за работу, но не завершил ее. Он «...преподал нам много уроков, касающихся самого текста, природы пьесы, заключенных в ней тем: но раньше или позже он подвел нас к факту, что имеются места, очевидно величайшие места во всей пьесе, которые обладают такой силой и эмоциональной мощью, для которой ни перевода, ни парафраза не подобрать»⁵³. А ведь речь идет о парафразе в пределах одного языка!

Поэтому ясно, что для полного представления о Шекспире следует читать оригинал.

Не менее ясно, что без переводов не обойтись.

Переводы принято делить на два типа: ориентированные на цель, и ориентированные на источник. Шекспира переводили по-разному, придерживаясь и того и другого подхода, и даже предлагая варианты, отклоняющиеся от обоих принципов, как например, В. Барка.

Уже с самого начала в Германии Шекспира старались перевести как можно более близко к тексту. Во Франции тексты Шекспира, вступающие в противоречие не только с принципами классицизма, но и с основами французской ментальности, подвергались значительной обработке.

В Российской империи из-за установки на изучение французского и немецкого, а не английского языка, преобладал двойной перевод. Переводили или с немецкого, или с французского. «Король Лир» долго был известен в переводе-пересказе Дюси, лишь позже появилось несколько переводов непосредственно с оригинала.

Советскую традицию понимания Шекспира во многом определил Б. Пастернак. Как и С. Маршак (и в отличие, например, от М. Лозинского), он был сторонником ориентированного на слуховое восприятие, живого, осовременивающего перевода. В одной из теоретических статей Пастернак писал, что перешел от перевода слов и метафор к переводу мыслей и сцен,

⁵³ Цит. по: Липков А. Шекспировский экран. – М.: Искусство, 1975. – С. 66–67.

поскольку, «...дословная точность и соответствие формы не обеспечивает переводу истинной близости. Как сходство изображения и изображаемого, так и сходство перевода с подлинником достигается живостью и естественностью языка»⁵⁴. Цель была достигнута – тексты Пастернака понятны и эмоциональны, что и вызвало их популярность среди издателей и постановщиков. Но они принципиально неточны.

Показательный факт. При подготовке «Гамлета» Козинцева к прокату за рубежом, потребовалось заново написать на английском несколько пассажей, которые в переводе Пастернака сильно отличались от оригинала, и которые легли в основу соответствующих сцен в фильме.

Как констатирует В. Левик, «...прием, которым пользуется Пастернак, чтобы осовременить Шекспира, необычайно прост. Он ... отсекает у Шекспира все, что не соответствует его, пастернаковской, концепции. Шекспир Пастернака принципиально беднее, чем его великий прототип. У других переводчиков он мог быть беднее потому, что им не хватает поэтического таланта, у Пастернака это обеднение – принципиальное»⁵⁵.

Из переводов «Лира» по точности до сих пор непревзойденным остается перевод М. Кузмина (1936), адекватно передающий сюжет и успешно толкующий сложные пассажи. Однако он сух и не слишком «театрален». То же самое относится к переводу Т. Щепкиной-Куперник.

«Лир» Б. Пастернака, напротив, очень ярок. В нем есть блестящие образцы сложной смысловой реконструкции. Но отклонения от первоисточника порой доходят до того предела, за которым перевод переходит в переложение. Работа Пастернака над Шекспиром – пример блестящего творческого переосмысления наследия великого драматурга значительным писателем. Но ее результаты более уместны в изданиях для ценителей диалога Шекспир – Пастернак, чем в собраниях сочинений Шекспира.

⁵⁴ Пастернак Б. Замечания к переводам из Шекспира // Воздушные пути: проза разных лет. – М. : Советский писатель, 1983. – С. 393.

⁵⁵ Левик В. Нужны ли новые переводы Шекспира? // <mailto:bmn@lib.ru>

На мой взгляд, наиболее интересен перевод «Короля Лира» О. Сороки. Этот текст сочетает довольно высокую точность с чрезвычайно живым, понятным, эмоциональным языком. Причем если Пастернак «усредняет» стиль в сторону разговорного, то Сорока передает контрасты первоисточника – от риторики до слэнга. Несмотря на отдельные расхождения с оригиналом (прежде всего в унаследованной от Пастернака трактовке финала), именно этот яркий и философски глубокий перевод можно рекомендовать в качестве театрального текста.

Украинская публика не меньше российской была заинтересована в переводах классика, и многие из значительных писателей обращались к переводам Шекспира. В частности, «Король Лир» вдохновил П. Кулиша, П. Мирного, И. Франко. Наиболее яркие полные переводы «Короля Лира» принадлежат перу М. Рыльского и В. Барки.

Максим Рыльский дал «стандартный» перевод, который и теперь входит в собрания сочинений Шекспира. Он достаточно точен, доступен любому читателю, хорошо воспринимается на слух. Отличия от оригинала – в стилистике. Бурная, многозначная образность Шекспира нивелируется. Все иррациональное, провоцирующее раздумья, становится простым и ясным. Результат – общее снижение эмоциональности и некоторое упрощение философского подтекста. Сам Рыльский это признавал.

Модернист Василь Барка пошел совершенно иным путем. Его перевод – это и не переселение украинского читателя в Британию, и не перенесение Шекспира в Украину, а создание какой-то третьей реальности. Цель автора – одновременно освежить восприятие Шекспира и обновить украинский язык. Отсюда такие слова как: обкравіця (воровка), турбіт (гром), повражити (совершить покушение) и такие словосочетания как: діло, спитами нудкуще (дело рискованное до тошноты), заберущє горе (неодолимое горе) и пр. Все это звучит иногда просто необычно, а иногда и вовсе непонятно. Например, кто такой «телепний старук»?

Результат интересен для ценителей искусства для искусства. В частности, тут возникают интересные параллели между

элементами барочного мироощущения и поэтики у Шекспира и «трансгисторической» барочностью украинской культуры.

Однако, по понятным причинам, популярности этот перевод не приобрел.

Естественно, при анализе «Короля Лира» я исхожу из первоисточника со всеми доступными комментариями и глоссариями. Из имеющихся переводов я работаю с семью: пятью русско- и двумя украиноязычными.

Иногда хорошие переводы не передают какой-либо существенный смысловой момент. Порой бывают и серьезные искажения. В таких случаях приходится переводить заново. Везде, где не указано иначе, переводы мои.

Постановка и экранизация

В шекспировских пьесах столько неясных мест, что споры ведутся не только о словах, но и о пунктуации, и о разбивке строк. Такая «текучесть» текста дает возможность различных интерпретаций даже в аудио-версии, где от пауз, ритма и темпа зависит впечатление о психологическом рисунке персонажей и развитии их отношений. В случае же театральной постановки, зритель получает массу дополнительной информации, изначально не заложенной в литературном тексте.

Пьесы Шекспира настолько открыты для различных интерпретаций, что даже режиссеры, стремящиеся к точной передаче авторского замысла, все же создают весьма различные версии того же произведения. Это относится и к актерской игре: публика шла и идет в театр, чтобы увидеть новое прочтение ключевой роли, причем каждое поколение открывает новые аспекты известных образов. В частности, это относится к толкованию всех неоднозначных моментов. Как отметил М. Морозов, рассматривая роль интонации, «от актерского решения зависит, какое из значений слова выходит на первый план»⁵⁶.

Однако, порой происходит незаметная подмена. Например, в советских постановках «Короля Лира» подчеркивалась

⁵⁶ Морозов М. Избранное. – М. : Искусство, 1979. – С. 178.

довольно прямолинейно понятая социальная проблематика, и игнорировались религиозно-этические моменты. Спектакли времен Перестройки, а затем и постсоветские прочтения заменили «музейный» подход попытками осовременить трагедию, что вылилось в отказ от раскрытия метафизического уровня событий. Иногда речь идет уже не столько об интерпретации, сколько о создании собственной версии пьесы. При этом основной тенденцией является некогда отвергнутое советской критикой сближение шекспировской трагедии с театром абсурда. Это довольно много говорит о настроениях в обществе.

«Король Лир» экранизировался десятки раз, начиная с 1909 года, когда на экраны вышли сразу две версии трагедии. Такая популярность объясняется как непреходящим значением темы, так и отмеченным критикой «режиссерским мышлением» Шекспира, позволяющим относительно легко переносить его сюжеты на пленку.

Кино еще информативнее спектакля, что ставит перед режиссером и художником новые проблемы. Степень условности здесь меньше: актеры действуют в почти-реальной среде. Интересно, что в двух классических фильмах эта среда довольно близка. Речь идет о «Королях Лирах» Г. Козинцева (1970) и П. Брука (1971). Оба режиссера сделали местом действия Опустошенную землю. Разумеется, акценты в их фильмах расставлены по-разному. Так, у Козинцева на первый план выходит тема народа и ответственности лидера, финал отмечен скорбным оптимизмом, предполагающим возможность регенерации. Версия Брука жестче, хотя обошлось без абсурдизма.

Эти два режиссера порой высказывали близкие мнения. Например, оба признавали купюры крайней мерой, к которой приходится прибегать лишь в исключительных случаях. Однако, все-таки оба довольно сильно скомпрессировали сюжет, подчеркнув эмоциональную составляющую за счет метафизической и значительно редуцировав психологическую сложность характеров. Такое урезание сюжета уже стало традиционным. Труднее найти «полную» постановку или экранизацию шекспировского текста.

Козинцев и Брук – каждый по-своему – сделали ставку на актуализацию шекспировского текста. Оба выбрали квази-документальную строгость черно-белого кино; недаром фильм Козинцева сравнивали с «Обыкновенным фашизмом» М. Ромма. Тогда это был нестандартный ход, но сейчас его острота сгладилась. Чтобы приблизить Шекспира к современному зрителю, нужны новые подходы.

Разительно отличное визуальное решение демонстрируют фильмы Р. Эйра. Если и Козинцев, и Брук подчеркнули почти осязаемую текстуру мира, то в своей постановке 1997 года Эйр перенес действие в насыщенную светом и цветом мифо-символическую среду. Это едва ли не самая интересная интерпретация с точки зрения философии, однако ей недостает универсальной мощи и размаха.

В фильме 2018 года, Эйр переносит действие в альтернативно-современную Британию, за счет чего выигрывает драматичность, но проигрывает космичность.

На примере этого фильма можно рассмотреть одну из тенденций современных экранизаций (и сценических постановок) Шекспира – перенос действия в наши дни. Достаточно вспомнить «Ромео + Джульетту» Б. Лурмана (1996), «Гамлета» М. Алмерейды (2000), «Кориолана» Р. Файнса (2011). Это закономерное решение, позволяющее избежать «музейного» подхода, приблизить героев к зрителям и радикально осовременить стилистику фильма. Вполне вероятно, что сам Шекспир – с его намеренными анахронизмами, приближающими старинные сюжеты к зрителю – это одобрил бы.

И дело не только в том, что мы измеряем Шекспира мерками своего времени. Верно и обратное – мы меряем собственное время Шекспиром. Это один из способов разобраться с тем, что происходит вокруг нас.

Помимо таланта постановщиков, многое зависит от конкретной пьесы. В некоторых случаях сюжет настолько универсален, что неизбежные при такой адаптации потери перекрываются новыми находками. А вот осовременивать исторические хроники – занятие менее благодарное.

«Король Лир» великолепно поддается интерпретации. Действие можно переносить практически в любую страну и

эпоху. Другое дело, что потери при этом могут быть весьма велики. Неизбежны текстуальные сокращения – ведь эстетика фильма не та, что у театра. К тому же барочная образность Шекспира может местами слишком сильно контрастировать с «квази-документальной» стилистикой ленты. Итогом может стать снижение эстетического богатства текста, упрощение характеров и редукция – до почти полной ликвидации – космического мифо-религиозно-философского смыслового уровня, который в «Лире» мощен, как нигде.

Кино имеет свои мощнейшие выразительные средства. Пропущенные слова (и даже целые эпизоды) можно компенсировать продуманной режиссурой и актерской игрой, яркой музыкой и операторской работой, четкой символикой костюмов и фонов. Например, в фильме Эйра использование крупного плана позволило дать великолепную визуальную метафору – черное солнце на экране монитора отражается в очках ученого, наглядно демонстрируя «затмение зрения». Это отсылает нас к мифопоэтическому образу «глаз – солнце» (в частности, у Г. Сковороды), и развивает важный для «Лира» смыслообраз слепоты.

Жаль, что таких находок в фильме немного. Будь их больше, авторам удалось бы сохранить «космические» смыслы оригинала.

Например, вполне можно представить себе экранизацию «Лира», где монологи о караемых небом человеческих грехах звучат на фоне кадров реальных человеческих провинностей перед природой. И «ответных» природных катастроф. Шекспировский универсум с его общей моральной взаимосвязью макро- и микрокосма вполне позволяет такую актуализацию экологической проблематики.

На мой взгляд – взгляд увлеченного читателя и довольно скептического зрителя – все смыслы шекспировской трагедии передать практически невозможно. Пусть уж лучше автор четко определится – *чем* именно он готов пожертвовать, чтобы донести главное. Да, это будет не «каноническая интерпретация», а очередная версия, рассчитанная на нынешнее поколение зрителей. Почему бы нет. Не получается снять миф – снимите триллер. Только хороший триллер.

Транспозиции

С театральной постановкой и экранизацией сближается создание графического романа. Здесь художник принимает на себя роль одновременно режиссера и актеров, а готовая работа является аналогом спектакля или фильма, интересным и для человека, хорошо знакомого с текстом. На данный момент существуют несколько версий «Лиры», однако они далеко не полностью раскрывают традиционно недооцениваемый эстетический потенциал комикса. А ведь по Шекспиру можно нарисовать чрезвычайно выразительные графические романы с яркими «спецэффектами», такими, например, как визуализация метафор.

Помимо перевода – межъязыкового и межвидового, возникали и постоянно возникают и другие художественные отклики на «Короля Лиру». Наиболее близки к шекспировской трагедии оказались музыка и живопись.

Из композиторов к «Королю Лиру» обращались М. Балакирев, Г. Берлиоз, Д. Шостакович (автор музыки к «Гамлету» и «Королю Лиру» Козинцева); на шекспировский сюжет были созданы оперы А. Раймана и С. Слонимского.

Художники заинтересовались «Лиrom» в XVIII веке; с тех пор этот интерес не угасает. Особенно часто к нему обращались прерафаэлиты и близкие к ним живописцы, однако сама их эстетическая манера не всегда способствовала раскрытию потенциала трагедии.

Основных тем, привлекавших художников, три: 1) ключевые точки линии Лира и Корделии, 2) буря и безумие, 3) финал и подведение итогов. К теме бури дважды обращался Т. Шевченко; к сожалению, одна из работ – судя по описанию, более интересная – не сохранилась.

Особой темой являются произведения изобразительного искусства, навеянные не столько текстом, сколько спектаклем. Это работы театральных художников, таких как А. Тышлер, а также портреты актеров в роли (например, акварель И. Репина, изображающая В. Самойлова-Лиру). Кроме художественной ценности, они имеют значение исторического документа.

Шекспиризация литературы и «прото-триллер»

Начиная с XIX века принципы драматургии Шекспира оказались «растворены» в мировой культуре, повлияв на таких различных писателей как Беккет, Гончаров, Джойс, Достоевский, Дюма, Мелвилл, Хоторн, Шоу, Эмерсон – и так до бесконечности. Разумеется, степень и характер этого влияния в каждом конкретном случае различны.

Когда речь идет о «Короле Лире», чаще всего встречаются следующие типы связей:

Отклик на произведение в целом. Классический пример – сонет Дж. Китса. Иногда речь идет о самоидентификации, так, в сонете о Шекспире Ф. Сологуб сравнивает себя с Лиром, а также Отелло и Шейлоком. Русинский поэт Д. Папгаргаи говорит о «Лире в себе».

Перенесение линии Лира в другое время и место. Благодаря универсальности сюжета, это происходит довольно часто и дает хорошие результаты. При этом источник остается хорошо узнаваемым. Наиболее известные примеры: в литературе – «Степной король Лир» И. Тургенева, «Тысяча акров» Дж. Смайли (и ее экранизация); в кино – «Ран» А. Куросавы. Несколько дальше от первоисточника пьеса «Лир» Э. Бонда; темой которой сам автор называет доказательство реальности мира умиранием в нем⁵⁷. Примерно в этом же контексте можно рассматривать пьесу «Король Лир» Т. Судзуки и фильмы «Король Лир» Ж.-Л. Годара и «Король жив» К. Левринга. В постмодернистском театре фрагменты шекспировского текста могут комбинироваться с другими отрывками, как например в «Шекспириаде» В. Кино. Своеобразным парафразом «Лира» выглядит роман Р. Адамса «Чумные псы», порой непосредственно имитирующий шекспировскую стилистику.

Аллюзии различных видов могут относиться и к ситуациям, и к образности – от скрытых ссылок в стихотворениях Блейка («Потерявшийся мальчик») до названия рок-группы «Король и

⁵⁷ Bond E. Author's preface // Edward Bond. Lear. – London : Methuen Drama, 1996. – P. XIV.

Шут». Тут можно вспомнить и «Русалку» Пушкина и «Отцов и детей» Тургенева, и «Старого нищего из Камберленда» Вордсворта и многих других.

Иногда автор сам указывает читателю на сопоставления. «Шем або Стівен дедалі є більш ніж паралеллю до принца Гамлета, але також Макбетом, Кассієм і Едмундом – так що Джойс, хитруючи, переворює Гамлета на ще одного прагматичного героя-злочинця. Шон, брат Шема, є водночас рідним братом Джойса, стражденним і лояльним Станіславом та гримучою сумішшю шекспірівських Лаерта, Макдафа, Брута й Едгара»⁵⁸.

В других случаях можно говорить о неких смысловых параллелях, например, в «Моби Дике» Моби Дик – космос в целом, экипаж Пекода – социум, Ахав – Лир, Измаил – Эдгар.

В сравнении с линией Лира, отсылки к линии Глостера выглядят более завуалированными, но возможно, и более многочисленными. Это относится не только к театру («Семейство Шроффенштайн» Клейста, и особенно «Разбойники» Шиллера – кстати, через них протягивается нить к «Братьям Карамазовым» Достоевского), но и к популярной литературе и кинематографу. Например, в «Двух башнях» Дж. Р. Р. Толкина мы видим ситуацию, близкую к завязке этой линии. К. С. Льюис в «Льве, Колдунье и платяном шкафу» дает Эдмунду второй шанс.

Довольно четко по «линии Глостера» идут сюжеты фильмов «Принц Персии» и «Тор» (последний из них поставил К. Брана, игравший в свое время и Эдгара, и Эдмунда).

Помимо общей темы конфликта отца/сына и братьев, самостоятельную жизнь в культуре получил образ Бедного Тома, речи которого оказались разобраны на цитаты. В необычайно сложной повести А. Гарнера «Красное смещение», «Король Лир» служит одной из основ текста. В частности, лейтмотивом звучит фраза “Tom’s a-cold”, которая является и ключом к зашифрованному финальному письму героя. Но интереснее всего, что трансформированные цитаты всплывают в речи персонажа, жившего за века до Шекспира, что вызывает уникальный эффект: будто слова Тома предшествовали написанию «Лира» и *пытаются быть сказанными*: “the wind

⁵⁸ Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох. – К. : Факт, 2007. – С. 493.

blows – through sharp – thorns, for we are brothers, through the sharp hawthorn Tom’s a cold angler in the lake of darkness, blow the winds, blow, blew, blow, silver go! Go!”. Примерный перевод: «Ветер дует – сквозь острые – шипы, потому что мы братья, сквозь колючий боярышник Том холодный рыбак на озере тьмы, дуют ветры, дуют, дули, дуют, серебро уходи! Иди!» Отсюда уже недалеко до идей Хайдеггера о языке как самостоятельной силе.

Возможно, наиболее интересным аспектом является роль линии Эдгара как основы современного триллера. Характерными чертами жанра является напряженная борьба нескольких сил, причем часто сюжет подается с точки зрения преступника или жертвы. Ситуацию, в которой оказывается Эдгар, можно считать одной из первых (если не первой) трактовкой темы «человек против системы». Количество романов, и особенно фильмов о ложно обвиненном герое, вынужденном бороться и с властями, и с преступниками, не поддается исчислению; парадигмальным образцом тут является «Тридцать девять ступеней» Дж. Бакена.

Иногда такого героя даже зовут Эдгаром – как в романе «Шестой» Д. Балдаччи, где гений, несправедливо обвиненный в убийстве, прикидывается сумасшедшим, чтобы избежать казни.

Разочарование в «политике» (в широком смысле слова), актуализирует тему героя-одиночки, находящегося между двумя одинаково неправыми силами. Эту тему, часто с антитоталитарной или антивоенной составляющей, мы видим в таких разных произведениях как «Пригоршня долларов», «Голодные игры», «Ходячий замок Хаула» (в версии Х. Миядзаки) и пр.

Структура некоторых вариантов триллера схожа со структурой упоминавшегося «актеоновского мифа» об охоте и растерзании царя-оленья. Однако тут исход схватки не определен заранее. Недаром в тех триллерах, где в центре сюжета – охота на человека, преследуемый «олень» побеждает охотника. Наверное, четче всего это показано в «Охоте на пиранью» А. Бушкова, тексте, весьма интересном с точки зрения сопоставления природы и культуры. Еще одной необычной вариацией на тему «актеоновского мифа» является финал «Пляжа» А. Гарланда, где

героя спасает от растерзания не физическая, а моральная сила – его верность друзьям обеспечивает верность друзей по отношению к нему (эта идея была полностью извращена в экранизации).

Таким образом, Эдгар незримо присутствует везде, где невинно преследуемый – Актеон – не хочет быть растерзанным и побеждает.

Траектория героя

Даже вне жанра триллера история падения высокопоставленного героя на дно общества является общим местом для современной литературы и кинематографа.

Рассмотрим базовые сюжетные схемы, связанные с социальными падениями и взлетами героев.

1. Верх – низ. Чувствительная история о пострадавшей невинности, или же морализирующая притча о падении поднявшегося слишком высоко.

2. Низ – верх. История Золушки. Этическая оценка может отличаться: от признания заслуженности успеха до осуждения удачливой выскочки «из грязи в князи». И первая, и вторая схемы могут усложняться: герой может проходить множество изменений статуса. Однако если количество изменений нечетное, и конечный пункт не совпадает с исходным, такие истории могут классифицироваться вместе с однократными перемещениями.

3. Низ – верх – низ. Снова морализирующая притча, на этот раз – о выскочке, не сумевшем удержаться наверху. В более редких и интересных случаях – история человека, вкусившего успех, и отказавшегося от него.

4. Верх – низ – верх. Схема, наиболее распространенная и в фольклоре, и в современном искусстве. Акценты могут быть поставлены по-разному – иногда речь идет о необходимости искупить вину, иногда – расширить горизонты и найти новые силы для наведения космического порядка. За инициационными испытаниями следует возвращение и даже повышение социального статуса. Эта тема может обрабатываться в любой форме – от романа-эпопеи (Т. Манн «Иосиф и его братья») до мультфильма («Новый облик императора», Дисней, 2000 г.).

Одной из ее разновидностей является обретение героем своего неизвестного или забытого высокого наследия (от «Оливера Твиста» до «Гарри Поттера»).

5. Верх – низ – верх – низ. Довольно редкая, но интересная модель. Герой, вернувший свой высокий статус, оказывается не удовлетворен им, и выбирает менее привилегированную, но более насыщенную и «настоящую» жизнь «низов» («Никогда» Н. Геймэна, «Титаник» Дж. Кэмерона, «Смывайся» Д. Бауэрса и С. Фелла).

Траектория социальных перемещений Эдгара в «Короле Лире» определенно относится к четвертому, «классическому» типу.

Но история настоящего героя не может сводиться лишь к изменению социальных статусов. Эта «внешняя» траектория находится в сложной взаимозависимости с «внутренним» путем. Как минимум, герой выносит из своих приключений какой-то новый опыт. А порой речь идет о полном душевном и духовном преображении личности.

Намек на архетип смерти и возрождения мы находим везде, где герой проходит испытание бедностью, социальной отверженностью, гонимостью, где он вынужден начинать жизнь с нуля. В некоторых случаях эта новая жизнь принципиально отличается от прежней. Классический пример – граф Монте-Кристо, не тождественный Эдмону Дантесу.

Новая ипостась героя вовсе не обязательно богаче и могущественнее прежней. Бывает и наоборот. Такая тенденция просматривается в популярной культуре, порой в довольно неожиданных жанрах. Д. Донцова обыгрывает тему обретения нового имени, новой семьи и нового смысла жизни в «Маникюре для покойника» – видимо, единственном «ироническом детективе» с философским подтекстом, пафос которого резко отличается от других ее же опусов. Четко продемонстрировано пересоздание собственной личности человеком, «легально мертвым», в фантастической повести В. Крапивина «Гуси, гуси га-га-га». Примеров много.

Такая модель возвращает нас к средневековому сюжету о грешнике, которому испытания были посланы для того, чтобы покаяться и подняться над собственным несовершенством.

ВЫВОД

То, что влияние Шекспира вообще и «Короля Лира» в частности на европейскую и мировую культуру невозможно переоценить – давно известный факт. Однако иногда это влияние не лежит на поверхности. Есть смысл поискать параллели и пересечения в неожиданных местах.

И, наоборот, посмотреть, какой свет бросают на шекспировский текст его дальнейшие интерпретации, прежде всего – художественные. И тогда, вместо начинающей каменеть в своем музейном величии классики, мы можем обнаружить нечто иное. Например, один из первых триллеров.



ЧАСТЬ 2.

Текст трагедии

**РАЗДЕЛ 1.
ПРАВДА КОРОЛЯ (АКТ I)**

**РАЗДЕЛ 2.
ПОЛУРАСПАД (АКТ II)**

**РАЗДЕЛ 3.
ХАОС (АКТ III)**

**РАЗДЕЛ 4.
ПРОЗРЕНИЕ (АКТ IV)**

**РАЗДЕЛ 5.
ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЯ (АКТ V)**





РАЗДЕЛ 1. ПРАВДА КОРОЛЯ (АКТ I)

*Chief Poet! and ye clouds of Albion
Begetters of our deep eternal theme!*

John Keats. On Sitting Down to Read King Lear Once Again

В первом акте завязывается основной конфликт трагедии – король Лир добровольно отдает, а граф Глостер начинает терять власть, что приводит к неожиданным и катастрофическим последствиям. Чтобы разобраться с мифо-символическими предпосылками, которые одновременно и объясняют мотивы действий Лира, и раскрывают его фундаментальную ошибку, следует уяснить суть древнеевропейских представлений о хронотопе Космоса и месте короля в нем.

1.1. УНИВЕРСУМ «КОРОЛЯ ЛИРА»

Космичность шекспировского театра

Как известно, Шекспир творил для театра под названием «Globe» – что правильнее перевести не «Глобус», а «Земной шар», «Мир». Сам он неоднократно называет мир театром, а театр – миром, вплоть до слияния их в единый образ *Theatrum Mundi*. В частности, известный монолог Гамлета одновременно описывает и устройство мироздания, и устройство самого театра.

«Микрокосмичность» каждой пьесы Шекспира заметил уже Белинский: «Каждая драма Шекспира представляет собою целый, отдельный мир, имеющий свой центр, свое солнце, около которого обращаются планеты с их спутниками. Но Шекспир не заключается в одной которой-нибудь из своих мировых систем, но целый ряд драм заключает в себе Шекспира...»⁵⁹.

Этот имманентный космический символизм придает шекспировским текстам особую глубину, которая не утрачивается, а скорее дополняется с ходом времени. Даже не зная мифологии, мы можем ощутить в «Короле Лире» чрезвычайно древние и мощные символические пласты. Понимание этой архетипной символики существенно обогащает восприятие текста.

По мнению Ю. Лотмана, западноевропейский роман происходит от сказки, русский – от мифа; западный роман рассказывает историю отдельной личности по образцу истории Золушки, русский же – говорит об общественном, а его герой, выступая как спаситель и разрушитель мира, гибнет, проходит сквозь ад и воскресает. Это меткое наблюдение, однако абсолютизировать его нельзя, иначе мы откажем западной литературе в общественном значении и философской глобальности тем. Творчество Шекспира своим подъемом над бытовым уровнем, укрупнением и обобщением событий и характеров, вниманием к двойственной – созидательной и разрушительной – роли героя в мире, очень близко именно к данному Лотманом определению русского романа – каковой роман не сформировался бы в известных нам формах, если бы не философско-эстетическое влияние величайшего драматурга.

Тема всемирности шекспировского театра хорошо исследована критикой. Огромное значение имеют символические смыслы пейзажа. Другим приемом являются многочисленные обращения героев к космическим силам, которые выводят на уровень глобальных обобщений даже такую «камерную» трагедию как «Отелло».

⁵⁹ Белинский В. Г. Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета // Собрание сочинений в 3 т. – Т. 1. – М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1948. – С. 335.

Выражалось мнение, что особая космичность шекспировских образов непосредственно происходит от средневекового театра. Это действительно так, хотя степень заимствования порой преувеличивается.

Для нас сейчас наиболее интересно отражение в его драмах представления о «Великой Цепи Бытия», соединяющей все материальные и нематериальные явления мироздания в единое иерархически организованное целое. Эти взгляды четко выражены в «Книге, именуемой Правитель» Т. Элиота, англиканской «Проповеди о повиновении» и пр. Представление о вертикальной иерархии (минералы – растения – животные – человек и общество – Божественный мир) наличествует в философии Аристотеля, и далее – в томизме, а также перекликается с неоплатонической идеей ступенчатой вселенной. Само же понятие Большой Цепи Бытия встречается в «Опыте о человеке» А. Поупа, где, в частности, написано: «Сломай ступень – вся лестница разбита». Э. О. Лавджой заимствовал это понятие, изменив одно слово – «большая» на «великая», и вынес в заглавие своего исследования⁶⁰.

Представление о лестнице или цепи бытия сохранялось до XVIII века – в 1745 г. швейцарский ученый Ш. Бонне изобразил ее с 52 уровнями. Эволюционизм сменил эту модель деревом. В XX веке на смену дереву пришел куст или даже ризома – «корневище», не предполагающее никакого вектора «верх – низ» и никакой ценностной иерархии. Можно лишь гадать, какой станет следующая модель.

Идея всеобщей связи не обязательно представлялась в таком «жестком» облике как цепь. Нередко речь шла о «космической симпатии», о взаимном влечении сродных вещей, из которых состоит универсум, об общей мировой душе. Одним из результатов таких представлений была важнейшая идея о тождественности «того, что наверху и того, что внизу», а следовательно – о единстве макро-, мезо- и микрокосма – вселенной, общества и человека. Вплоть до того, что человеческое тело представало картой Космоса.

⁶⁰ Lovejoy A. O. The Great Chain of Being. – New York, 1936.

Средневековая литература рассматривала земной мир как отблеск божественного, и во всех явлениях первого видела подобные или неподобные символы второго. Сама идея всемирного символизма, основанного на всеобщем единстве, старше и христианства, и неоплатонизма. Уподобление природы книге, как и понятие Цепи Бытия восходят к древнему представлению о мистической связи (партиципации) всех частей Космоса как гармоничного целого.

Мифопоэтический Космос, создаваемый на основе подобной символической грамматики, сочетал структурированность и ценностную определенность с оборотничеством и способностью всех вещей к инверсиям. Все эти принципы весьма характерны для пьес Шекспира, в особенности для его трагедий.

Одним из ключевых принципов мифопоэтики было «все во всем»: ничто не могло существовать абсолютно отдельно от всего остального. В каждом объекте присутствовала частица всех иных вещей. Поэтому древнеирландский поэт Амарген мог спеть:

*Я ветер морской,
Я волна океана,
Я рев неумолчный морского прибоя;
Я сокол, когти вонзающий в скалы,
Я бык, преисполненный яростной мощи,
Я капля росы, что под солнцем сверкает,
Я вепрь, поджидающий смелого в чаще...*

Чтобы облегчить ориентацию в мире, где все перетекает одно в другое, на реальность накладывались классификационные матрицы. Например, повсеместно распространенным было выделение трех космических уровней по вертикали (Небо, Земля, Нижний мир) и четырех направлений по горизонтали, причем эти два пространственных измерения соединялись в точке Центра. У Шекспира вертикальное деление – Небо, Земля и Нижний мир – всегда подразумевается, но не описываются детально. Горизонтальное членение пространства выступает намного ярче, о чем будет сказано ниже.

Принципом организации Космоса могла выступать математическая и/или музыкальная гармония. Недаром музыке со времен Пифагора и до наших дней придавалась и придается особая терапевтическая роль, хорошо заметная и в текстах Шекспира.

Космосу противостоял Хаос, принцип беспорядочного порождения и уничтожения, без-образность, противоположная упорядоченности, красоте и гармонии. Для традиционных культур Хаос не был чем-то оставшимся в далеком прошлом – он приближался к людям ежегодно, и сущность главного годового праздника состояла в том, чтобы, не теряя контроля над ситуацией, *пропустить Хаос через мир* – и дать ему уйти, после чего можно восстановить порядок мира и общества.

Представление о сложном взаимодействии Космоса и Хаоса перешло и во многие философские системы, прежде всего, в древнеиндийские, иранские и греческие учения о мировых эрах. Близки к ним воззрения Эмпедокла о циклических сменах Космоса и Хаоса.

Концепты Космоса и Хаоса применимы для описания мира шекспировских пьес, причем космическая гармония выступает в них как желаемое состояние, а Хаос – как постоянная угроза.

Наиболее четко выражены представления о Космосе и Хаосе в часто цитируемой речи Улисса из «Троила и Крессиды»:

*На небесах планеты и Земля
законы подчиненья соблюдают,
имеют центр, и ранг, и старшинство,
обычай и порядок постоянный...
Стоит лишь нарушить сей порядок,
основу и опору бытия –
смятение, как страшная болезнь,
охватит всех и все пойдет вразброд...
и мирная торговля дальних стран,
и честный труд... и скипетры, и лавры, и короны...
И сразу дисгармония возникнет...
Возникнет хаос.*

(I.3, Гнедич)

Как известно, ни один из персонажей пьес не может рассматриваться в качестве однозначного выразителя идей самого Шекспира, кроме того, отмечено, что проповедь порядка он чаще всего вкладывает в уста достаточно беспринципных политиков. Но, видимо, Бард все же относился к идее стабильности сочувственно, хотя бы из-за отсутствия приемлемой альтернативы.

Однако, само стремление Шекспира провести героев – и зрителей – трагедии сквозь хаос страстей, преступлений и потерь для того, чтобы они смогли пере-создать мир, говорит о многом.

Мир «Короля Лира» близок к мифопоэтическому Космосу своей цельностью – в нем не чувствуется средневековой бездны между землей и небом, не акцентируется противопоставление тела и духа. Однако в нем есть то, чего нет в мифе. За всеми клятвами и мольбами, обращенными к Природе, за «богами и феями», за сакральностью короля стоит нечто гораздо более значительное. Бог у Шекспира принципиально загадочен и непостижим для человека – к тому же вспомним, что действие «Лира» отнесено к дохристианским временам. Но именно познание Провидения (а не только человека, общества и природы) становится для всех мыслящих героев трагедии насущной внутренней необходимостью.

Время и пространство

Понятие хронотопа ввел в гуманитарные дисциплины М. Бахтин: «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом... Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем»⁶¹.

⁶¹ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Литературно-критические статьи. – М. : Худож. лит., 1986. – С. 121.

С точки зрения мифологической традиции, пространство и время неоднородны, они конструируются объектами и событиями, которые их наполняют. Время и пространство «Короля Лира» многослойны и полны символических смыслов.

Само понятие «времени» в шекспировских трагедиях чрезвычайно многозначно – это и «приливы и отливы времени», и ритм событий, и чей-то счастливый случай, и преобладающие тенденции, и требования нравов и обычаев и многое другое. М. Барг пишет о том, что именно в эпоху Шекспира: «наряду с традиционным средневековым представлением о времени как иерархии бытия... формируется новое представление о нем как олицетворении изменчивости, как таковой. В этом новом видении бог больше не рисуется потусторонним «гарантом» неизменности «творения». Наоборот, создатель – это преобразующая и одухотворяющая сила, раскрывающая себя в процессе вечного становления. ...от человека требуется деятельность, в которой он, вопреки своей смертности, может раскрыть свою причастность к вечному, обрести бессмертие. ...так время было отождествлено с выражением полноты бытия»⁶².

Добавим, что у Шекспира время может быть на стороне героев или же выступать против них. Время способно требовать и запрещать.

В «Короле Лире» время выступает в нескольких основных аспектах:

1. Продолжительность событий драмы в соотнесении с продолжительностью спектакля.
2. Историческая эпоха, к которой привязывается действие.
3. Экзистенциальное время жизни героев: возраст, принадлежность к определенному поколению.
4. Мифо-философское, символическое время.

Продолжительность событий

Этот вопрос кажется наиболее простым. Действие «Лира» происходит поздним летом, что установлено по цветам,

⁶² Барг М.А. Шекспир и история. – М. : Наука, 1976. – С. 45–46

РАЗДЕЛ 1. ПРАВДА КОРОЛЯ (АКТ I) //

которыми был увенчан безумный король (IV.4). Было подсчитано, что все события происходят за десять дней, не считая интервалов:

День 1 – акт I, сцена 1.

День 2 – акт I, сцена 2.

Интервал около двух недель

День 3 – акт I, сцены 3-5.

День 4 – акт II, сцены 1-2.

День 5 – акт II, сцены 3-4, акт III, сцены 1-6.

День 6 – акт IV, сцена 1.

День 7 – акт IV, сцена 2.

Возможен интервал в один или два дня

День 8 – акт IV, сцена 3.

День 9 – акт IV, сцены 4-6.

День 10 – акт IV, сцена 7, акт V, сцены 1-3.

Все выглядит достаточно убедительно, кроме одной аномалии. Интервал в «две недели», видимо, взят из слов Лира: «Как, не прошло и первых двух недель, // И – с маху – пятьдесят?» (I.4, *Сорока*). Для линии Лира такой перерыв кажется уместным – это те дни, когда король жил у Гонерильи и успел заметить «заметное охлаждение» в ее обращении с ним. Однако для линии Глостера пауза абсурдна – получается, что между первой клеветой Эдмунда и срежиссированной им «дракой» на мечях прошло две недели! Имея столько времени на раздумья, отец вряд ли приговорил бы любимого сына к смерти, даже не попытавшись объяснить, тем более, что Эдмунд обещал отцу устроить подслушивание «этим же вечером». Сдвинуть события ни вперед, ни назад, нельзя: 1) паническая реакция Глостера обусловлена именно тем, что он только что вернулся из дворца, где увидел начало конца эпохи – сцены 1 и 2 акта I нерасторжимы, 2) разрыв связей обоих отцов с детьми происходит одновременно, подчеркивая объективное наступление всеобщего хаоса (акт II).

Тогда получается, что время пьесы не включает в себя события, а конструируется ими, определяясь не столько хронологией, сколько логикой их внутренней связи. Это возможно – критики уже неоднократно писали о «сценическом времени» или «двойном времени» и «двойном возрасте» некоторых героев Шекспира.

Временные парадоксы в литературе возникают нередко. Порой сам автор теоретически осмысливает различные понимания хода времени. Например, Т. Манн в «Иосифе и его братьях» дает глубокий анализ мифопоэтического времени и мифопоэтики («лунной грамматики») в целом; М. Кундера в «Невыносимой легкости бытия» сопоставляет циклическое и линейное понимание истории. В популярной культуре примечательный образец «двойного времени» дает Эрже в «Приключениях Тинтина»: действие цикла разворачивается на протяжении более полувека, при этом мир ощутимо меняется, но возраст героев остается неизменным.

В «Короле Лире» мы тоже имеем дело с «двойным временем». Но при постановке это практически незаметно, тем более что фраза про «две недели» в некоторых переводах, например, у Б. Пастернака, отсутствует. Для синхронизации двух линий нужно лишь убрать интервал между сценами 2 и 3 акта I. Получается, что Лир успел поссориться с Гонерильей за день-два. Учитывая характеры обоих, это вполне возможно, а оправдания Олбени, что он «ничего не знал», становятся более достоверными.

Другие «две недели» фигурируют в словах Эдгара «если бы меня можно было бахвальством из жизни выбросить, так это случилось бы уже две недели назад» (IV. 6, *Кузмин*). Они, по всей видимости, относятся ко времени действия от сцены II.3, где он становится Бедным Томом и до сцены IV, 6, когда он их произносит. При этом интервал в два дня между сценами 2 и 3 акта IV – это время, за которое Эдгар довел своего отца от окрестностей замка Глостера до окрестностей Дувра.

Общий итог: двенадцать-четырнадцать дней (плюс первые «две недели» интервала).

Как бы то ни было, это время максимально скомпрессовано: мы видим лишь моменты, заполненные наиболее значительными действиями. Помимо придания спектаклю компактности, такое «сжатие» имеет собственное эстетическое значение, сопоставимое с эстетикой фольклора: «Если никаких событий не происходит, то в саге об этом иногда сообщается в трафаретных выражениях типа «некоторое время было спокойно»... но чаще вообще ничего не говорится: время как бы перестает существовать и снова возникает только со следующим событием... Статические описания... подразумевают способность сделать мысленный срез потока времени в любой его момент, независимо от того, происходит ли какое-либо событие в этот момент...»⁶³.

Шекспир, разумеется, мог сделать любой «мысленный срез», однако не отвлекался на мелкие события, когда хватало крупных. Более того, ради большей компактности пьесы ему порой приходилось выбрасывать великолепные пассажи – как это и произошло с «Королем Лиром» в версии «Фолио». Видимо, автору приходилось считаться с нетерпением зрителей узнать, «чем же все закончилось». В наше время такая проблема бывает у кинорежиссеров: среднестатистический зритель высидит в кинотеатре не больше двух часов; зритель исключительно мотивированный выдержит три. Если лента длиннее этих критических величин, ее приходится урезать. Правда, потом можно выпустить полную версию на цифровых носителях.

Требование компактности пьесы не раз приводило к «сжатию» времени. Например, в «Юлии Цезаре» целый месяц между Луперкалиями и мартовскими Идами «сжимается». Тот же принцип относится и к неопределенному возрасту Гамлета, который в финале оказывается не просто старше (тридцать лет, а не двадцать), но и заметно взрослее, чем в начале: словно за несколько недель он успел прожить годы.

На таком фоне не поддающиеся точному учету «две недели» действия «Короля Лира» выглядят еще вполне реалистичными.

⁶³ Стеблин-Каменский М. И. Мир саги // Мир саги. Становление литературы. – Ленинград : Наука, ленинградское отделение, 1984. – С. 111.

Историческая эпоха

Мифологический Лер или Ллир не имеет и не может иметь никакой хронологической привязки. Правление же псевдоисторического короля Лира датируется условно, через сопоставление с историческими лицами, считавшимися его современниками. В результате разные источники дают разброс от IX до VII в. до н. э.

Однако и этой датировке верить нельзя. Чтобы это заметить, достаточно прочитать прекрасное описание той эпохи, принадлежащее Виктору Гюго: «Лир – сын Балдуда, начал править в 3105 году от сотворения мира, когда в Иудее царствовал Иоасс. Умер Лир за 800 лет до нашей эры, то есть 2743 года тому назад. ...Вся земля еще была таинственной, новым был еще Иерусалимский храм, сады Семирамиды начинали разрушаться; появляются первые золотые монеты... китайцы вычисляют первые затмения солнца... Гомеру, если он еще жив, сто лет. Ликург, задумчивый путешественник, возвращается в Спарту... на Востоке, в недрах темной ночи видна колесница, уносящая Илью... Олоферну, Соломону, Навуходоносору, Пифагору, Эсхилу еще только предстоит родиться. Иуда Маккавей, Митридат, Марий, Сулла, Цезарь, Помпей, Клеопатра, Антоний – все это далекое будущее. Бритты, кельты, шотландцы и англичане – татуированы. Современные индейцы могут дать смутное понятие о тогдашних англичанах»⁶⁴.

Великий писатель допускает некоторые неточности – например, об «англичанах» тогда речь еще не шла – но, в целом, весьма ярко характеризует эпоху. Вместе с тем, герои «Короля Лира» не вписываются в эту картину – они вовсе не татуированные бритты. Да и вообще, с точки зрения историка, мир «Лира» – один сплошной анахронизм.

Г. Козинцев в эссе «Король Лир» писал о трудностях, стоящих перед режиссером, вынужденным как-то согласовывать клятвы именем Аполлона с армейским чином капитана и с

⁶⁴ Цит. по. Пинский Л. Шекспир. Основные начала драматургии. – М. : Художественная литература, 1971. – С. 306.

рыцарским турниром. Вообще-то, его формулировки не всегда корректны, например, поединок Эдгара с Эдмундом *не является* рыцарским турниром, но суть проблемы это не меняет. Выход режиссер видит в том, чтобы за внешними приметами увидеть истинное лицо века. Этим веком он, как и А. Аникст, считает эпоху самого Шекспира – позднее Возрождение с его переходом к буржуазному обществу и окончательным разрушением патриархальных отношений.

Невозможно отрицать, что Шекспир отразил в своих пьесах приметы и проблемы собственной поры. Однако, именно в «Короле Лире» злободневности гораздо меньше, чем, например, в «Гамлете». Вспомним также, что «Лир», согласно полному названию пьесы в «Кварто» – *«правдивая хроника об истории...»*. Более того, есть мнение, что именно Шекспир вообще изобрел исторический жанр⁶⁵.

Таким образом, неясная, но подчеркнута отдаленная эпоха не случайна. Уже то, что об этом периоде известно так мало (даже в наше время – не говоря уже о временах Шекспира, когда археология еще не существовала), дало ему возможность обращаться с источниками гораздо свободнее, чем при написании исторических хроник на основе событий, еще не изгладившихся из памяти ныне живущих поколений. Глубокая древность позволяла подняться к столь высокому уровню обобщения, что герои и сюжеты, «не привязанные» к какой-то конкретной исторической эпохе, превращались во вневременные, вечные образы. Это хорошо заметно на примере «Гамлета» и «Короля Лира».

Впрочем, здесь есть разница. Время «Короля Лира» хронологически несравненно древнее (и современнее), чем время «Гамлета». Историю принца Датского Шекспир максимально приблизил к собственной эпохе. В мире Лира, при всех анахронизмах, просто невозможны ссылки на Виттенбергский университет и, тем более, на модные театральные течения.

Вспомним, что ко «времени Лира» писатели обращались нечасто. Во всей елизаветинской драматургии есть лишь шесть

⁶⁵ Nuttall A. D. Shakespeare the Thinker. – New Haven, London: Yale University Press, 2007.

пьес, посвященных древнейшей британской истории. Две из них – «Лир» и «Цимбелин» – шекспировские.

Это не относительно привычный мир адаптированной Возрождением античности, а что-то совершенно иное – глубинный слой собственной истории. Однако, мир «Лиры» не является первобытно-примитивным – кстати сказать, кельтская цивилизация во многих отношениях была весьма утонченной. Шекспир четко показывает нам стык традиционного общества с современным.

Исследователи обычно выделяют три временных слоя сюжета «Лиры»: архаика с чисто патриархальным мироотношением и «магическим мышлением», средние века с преобладанием христианских ценностей, и Ренессансный гуманизм, который в своем высшем проявлении выходит за пределы одного исторического периода и соединяет героев трагедии со зрителями любой эпохи. С этим утверждением трудно не согласиться, однако оно кажется слишком историзирующим, затушевывающим исключительную цельность «Лиры», в том числе и его временное единство, где прошлое, настоящее и будущее предстают подчеркнуто *древними* – и в то же время абсолютно открытыми для актуализации читателем любой эпохи, причем далеко не обязательно именно на основании ренессансного гуманизма. Ведь в каждую эпоху в любой стране можно найти свои примеры перехода от закостенелых форм к порой весьма неоднозначным инновациям.

Как донести это до зрителя? Читатель может не задумываться об обстановке замков и о костюмах героев – но зритель все это *видит* и, если он не согласен с постановочным решением режиссера и художника, это может испортить впечатление от всего спектакля.

Питер Брук, режиссер одной из самых интересных постановок «Короля Лиры», писал: «В Лире нет эпохи. Елизаветинская? Но по тенденциям это пьеса дохристианская и даже ахристианская. Варварская? Но герои говорят языком развитой цивилизации. Современный костюм? Такие попытки всегда кончаются провалом. Антикостюм? Униформа? Но героям

нужна индивидуальность...»⁶⁶. В итоге в фильме он использовал условно-старинные костюмы без четкой датировки – до последнего времени к такому решению склонялось большинство режиссеров.

Есть интересные попытки модернизации одежды героев, которая обретает особую символично-эстетическую функцию, выражая интерпретацию того или иного образа. Например, в постановке В. Мирзоева, «льняные, обманчиво скромные, скрывающие движения и мысли покрывала Реганы и асимметричные вороненые кирасы корсетов Гонерильи продолжают и подчеркивают пластику обеих актрис... Все времена – от готики до «модных тенденций осени 2003-го» – смешаны в реквизите. Смешаны в точной пропорции, расширяющей пространство темы»⁶⁷.

«Вневременные» костюмы позволяют дать обобщенную характеристику образа, возведенного к архетипу – как это блестяще демонстрирует постановка мюзикла «Нотр-Дам де Пари». Однако, если у постановщиков нет четкой концепции, они рискуют впасть в эклектизм и лишит художественный мир цельности и убедительности.

Еще одна тенденция – использования современных костюмов. Это дает простор для интересных решений. Однако, что-то неизбежно теряется. Сам статус Лира как короля – причем именно мифо-легендарного короля, представителя изначальных времен – придает его истории особую значительность. Можно написать или снять сколько угодно талантливых перепевов – от «Степного короля Лира» до «Тысячи акров» – но *король* Лир только один.

Было подсчитано, что слово «корона» встречается у Шекспира 380 раз. Характерно, что к популярному в его время жанру трагедий «из жизни низов», Шекспир не обращался вовсе.

Это нельзя считать только признаком монархических настроений автора. Отмечено что, когда Шекспир хочет абсолютизировать какую-либо человеческую черту, он делает ее

⁶⁶ Цит. по. Липков А. Шекспировский экран. – М. : Искусство, 1975. – С. 207.

⁶⁷ Дьякова Е. В терновнике северный ветер свистит // <http://2003.novayagazeta.ru/nomer/2003/66n/n66n-s28.shtml>

носителя королем. Объяснение этого можно найти у Гегеля: «...преимуществом героического периода по сравнению с позднейшим более развитым состоянием является то, что в эту эпоху субстанциальное, нравственное и правовое начала еще не противопоставлены ... индивиду ... Искусство избирает для образов, выступающих в этом состоянии мира, преимущественно определенное сословие – сословие *царей*. И оно поступает так не из аристократизма и предпочтения знатных лиц, а в поисках полной свободы в желаниях и действиях, реализующейся в представлении о царственности»⁶⁸. Итак, именно короли могут позволить автору наиболее полно исследовать проблемы власти и ответственности.

К тому же, неопределенно-древние «героические» времена позволяют показать особый, «героический» же характер, не желающий знать внешних ограничений. Эта тема была важна для Шекспира и его зрителей – людей позднего Ренессанса, видевших, как культ именно такой безграничной личности разбивается о реалии жизни. Эта же тема актуальна и для нашей эпохи с ее прямо противоположной проблемой: «одномерностью» человека-функции – и культуры как серии более или менее удачных восстаний против этой одномерности.

Обращение к древности роднит шекспировскую трагедию с мифом. Миф направлен не просто к давним, а к изначальным временам, и поясняет не только происхождение, но и теперешнюю сущность мироздания и всех его составляющих.

Даже в современном историческом романе нередко заметна мифоподобная этиологичность: автор описывает времена не просто интересные, а *изначальные*, те, когда закладываются основы существующего порядка вещей и образа жизни; выделяет точки бифуркации, определяющие дальнейший ход событий. Например, один из основоположников исторического романа, Вальтер Скотт, в «Айвенго» отвечает на вопрос, откуда появились англичане (от соединения, а не противостояния саксов и норманнов – вспомним идею кумуляции), в «Квентине Дорварде» – как возникла современная централизованная

⁶⁸ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4-х томах. Том 1. – М.: Искусство, 1968. – С. 199-201.

Франция, в «Роб Рое» – кто такие шотландцы, и чем они отличаются от англичан.

Обобщающий и объясняющий потенциал у мифа больше, чем у истории. Поэтому автор, использующий его элементы, поднимается над уровнем отдельных событий и воскрешает жизненный мир прошедшей эпохи или праэтноса. Это наиболее важно для представителей культуры, которая только ищет собственную душу, например, для писателей Латинской Америки, чьи произведения нередко имеют космогонические и эсхатологические подтексты. То же самое можно сказать и о современной украинской литературе с ее напряженным утверждением этнокультурной идентичности.

Казалось бы, какое это может иметь отношение к английской литературе – продукту вполне оформившейся, сильной, имперской нации? Но творчество Шекспира – явление не только английское, но всебританское, объединяющее четыре этноса, обитающих на Островах. Несмотря на существенные отличия в образе жизни, языке, культуре, вере, несмотря на историю серьезных межэтнических и конфессиональных конфликтов – все они в определенной степени являются наследниками древних кельтов.

В наше время с кельтской традицией непосредственное всего связаны валлийцы, ирландцы и западные шотландцы (хайлэндеры). В эпоху Шекспира кельтские языки сохранялись также на острове Мэн и в Корнуолле. В Западной Стране (West Country) тех времен кельтское влияние, несомненно, было значительнее, чем сейчас, и сама она, судя по всему, не сводилась только к Корнуоллу, Девону и Сомерсету, но могла включать и Глостершир, который у Шекспира в других пьесах прямо назван «западом». Вспомним также, что в англоязычной литературе сам Шекспир нередко называется «Эйвонским бардом». В этом наименовании оба слова – кельтские. Как после этого можно игнорировать роль древнего наследия в его творчестве?

В наше время заметно мощное кельтское возрождение, одной из примет которого являются поиски кельтских корней многих европейских этносов – от английского и датского до чешского и украинского. Как всегда в таких случаях, подобные

поиски не свободны от идеологической ангажированности. Однако сфера влияния кельтской культуры действительно охватывала огромную территорию – от Британских островов и Пиренейского полуострова на западе, до Малой Азии и Карпат (а культурный «шлейф» – и до Днепра) на востоке.

Возвращаясь к Шекспиру, отметим, что «исторический» титул Лира: Верховный король Британии – имел особую актуальность именно во время написания пьесы – время окончательного объединения Британских островов под властью одного суверена: Джеймса (Якова) Стюарта, шотландца, наследника Елизаветы из валлийской по происхождению династии Тюдоров. Именно в этот период официальными стали понятие Британии (включавшей Англию, Уэльс, Шотландию и Ирландию) и британской идентичности. Недаром единственное этнонациональное (не географическое) определение, встречающееся в тексте «Лиры»: «Я чую кровь бритта/британца».

Таким образом, уже сама по себе кельтская тематика говорит о парадигмальном значении «Короля Лира» для британской – и общеевропейской культуры.

Авторы средневековых псевдоисторических компиляций устанавливали генетические связи и хронологические параллели между мифическими и легендарными деятелями собственной этнонациональной традиции с одной стороны, и библейскими и античными персонажами – с другой. Раньше ученые были склонны отмечать подобные пассажи как необоснованные претензии на значительность со стороны недавно осознавшей себя нации. Однако, в свете археологических открытий, начиная со времен Шлимана и доныне, многие исторические предания и даже мифы, казавшиеся чистой фантастикой, неожиданно получают подтверждения. Средневековые британские историки писали о троянском происхождении бриттов, об их позднейших разнообразных связях с античными цивилизациями Средиземноморья, и эту информацию нельзя отбрасывать полностью. Кстати, в шекспировском «Цимбелине» имя Брута связывает Трою и двух ее «наследников» – Рим и Британию.

Шекспир действовал вполне в контексте этой «атлантико-средиземноморской» традиции. В частности, его герои

упоминают не только чисто местных фей (вернее – фейри), но и богов греко-римского пантеона. Но, несмотря на некоторую романизацию, мир «Короля Лиры» – это мир Британии до – или без – римского завоевания.

Одним из свидетельств этого являются имена. В тексте *отсутствуют* интернациональные или условные антропонимы (возможным исключением является лишь эпизодический Куран). В Дании «Гамлета» могут оказаться «космополитические» Рейнальдо или Бернардо; даже в «Цимбелине» кельтские и латинские имена смешаны с греческими и современными итальянскими. Но в «Лире» все имена только кельтские и англосаксонские – то есть, собственно британские.

Имена, позаимствованные у Гальфрида: Лир, Гонерилья, Регана, Корделия – кельтские, и звучат они вполне современно (ср. фамилии известных деятелей ирландского происхождения: Э. Лир, Р. Рейган). Абстрактно-фэнтезийные имена «Аркадии» Шекспир заменил аристократическими англосаксонскими: Эдгар, Эдмунд, а также Освальд (все ударения на первом слоге – произношение на французский манер, проявляющееся в некоторых переводах, совершенно неуместно).

Заметим, что власть постепенно переходит от носителей кельтских имен к носителям англосаксонских – сыновья Глостера перехватывают инициативу у Лиры и его дочерей. Этот факт нельзя толковать слишком прямолинейно, но нельзя и полностью игнорировать. Представить противоположную ситуацию – англосаксонские имена, вытесненные кельтскими – нельзя, поскольку это шло бы вразрез с действительной политической историей Британии.

В отличие от оттесненных на периферию или ассимилированных германцами кельтов, англосаксы заложили основы непрерывной, дошедшей до наших дней культурной и политической традиции. Даже Вильгельм Завоеватель утверждал, что он лишь принимает власть над завещанным ему королевством. Язык англосаксов, хотя и в сильно трансформированном виде, стал базой, на которой развился современный английский. Ко времени образования ими своих королевств на территории Британских островов, англосаксы были, в основном,

христианизированы; недаром в «Лире» именно Эдгар с его англосаксонским именем ни разу не ссылается на языческих греко-римских богов, зато упоминает англо-саксонского святого Свитана и выражает идеи, весьма близкие к христианским.

В результате возникает обобщенный образ романизовано-кельтской / англосаксонской древности, с которой генетически и культурно соотносят свое исторически-героическое прошлое и современные британцы.

По этим параметрам время «Короля Лира» близко к «островному» времени эпоса. По словам М. Бахтина, «...эпопея как определенный жанр характеризуется тремя конституционными чертами: 1) предметом эпопеи служит национальное эпическое прошлое, «абсолютное прошлое» по терминологии Гете и Шиллера; 2) источником эпопеи служит национальное предание (а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел); 3) эпический мир отделен от современности, то есть от времени певца (автора и его слушателей), абсолютной эпической дистанцией. ...Мир эпопеи – национальное героическое прошлое, мир «начал» и «вершин» национальной истории, мир отцов и родоначальников, мир «первых» и «лучших»⁶⁹.

В каком-то смысле эпический мир является вневременным, сосуществующим с миром реципиента. Его время – более *настоящее*, чем современность.

Это прошлое – далекое, но *свое*, обладающее способностью порождать дальнейшие события и определять будущее. Как бы ни были далеки времена Лира от времен его создателя, мифо-история *собственного* народа и его короля не могла не восприниматься зрителями «Глобуса» с большей заинтересованностью, чем истории римлян и греков. Но именно такая глубокая связь сюжета с землей и народом вызывает наличествующую только в «Лире» парадоксальную ситуацию, когда абстрактное добро начинает оборачиваться конкретным злом. Из лучших побуждений Корделия начинает Битву за Британию, которая *не может* иметь счастливого исхода.

⁶⁹ Бахтин М. М. Эпос и роман // Литературно-критические статьи. – М. : Худож. лит., 1986. – С. 401.

У каждой страны – своя трагедия. «Король Лир» – не просто «британская трагедия», это – образ Трагедии Британии.

Разумеется, философский смысл «Лиры» не исчерпывается его привязкой к национальной культуре. Миф имеет дело с возникновением не только позитивных экзистенциальных явлений, да и сам он не так уж позитивен. Человеческое существование полно страдания, которое требует объяснения, поэтому в мифах всего мира обязательно объясняется происхождение болезней, смерти и т.п., причем вину за их появление нередко возлагают на самого же человека – что можно сравнить с ключевым сюжетом Ветхого Завета о грехопадении. «Король Лир» тоже рассказывает о грехах, которые принесли в мир разрушение, и которые были искуплены.

Культурно-гуманистическое значение «Лиры» всемирно. И в этом есть несомненный вклад именно его мифологических элементов. О всеобщности, которая достигается перенесением действия в мифическое или эпическое прошлое, писал Гегель. Это же сознавали и классицисты, о чем свидетельствует выражение Расина «Уважение возрастает на расстоянии». В современной литературе эту же мысль с иронией обыграл американский писатель Л. Александер: самая великая битва – самая давняя, успевшая обрести героическими подробностями.

Любопытным образом эти воззрения перекликается со взглядами теоретиков научной фантастики. В частности, Г. Гуревич считает одной из главных причин обращения авторов к жанру НФ желание подчеркнуть внетемпоральность ситуаций: перенося действие в будущее (а заодно и в космос), автор этим утверждает, что так может быть всегда и везде. И неведомое мифологизированное прошлое, и неизвестное, еще не существующее будущее, являются образами постоянно присутствующего – вневременного. О такой вечной актуальности образа писал в своем стихотворении один из самых интересных переводчиков «Короля Лиры» Б. Пастернак:

*Все тот же ропот Андромахи
И над Путивлем тот же стон...*

«Король Лир» парадигмален, как миф, но в нем совершенно очевидно разрывается круг мифологического времени. К каким бы векам ни относить действие «Лира», его имагинативная эпоха – это эпоха распрямления истории и возникновения того, что К. Ясперс назвал осевым временем, когда «появился человек такого типа, какой сохранился и по сей день ... человек осознает бытие в целом, самого себя и свои границы. Перед ним открывается ужас мира и собственная беспомощность. Стоя над пропастью, он ставит радикальные вопросы, требует освобождения и спасения. Осознавая свои границы, он ставит перед собой высшие цели, познает абсолютность в глубинах самосознания и в ясности трансцендентного мира»⁷⁰.

Шекспир не указывает нам, каким образом время будет идти дальше – по «прямой» (с совершенно непредсказуемыми событиями), или же по «спирали» (в которой можно увидеть какие-то ритмические закономерности). Второе кажется более вероятным, если вспомнить слова Брута из «Юлия Цезаря»: «В делах людей есть прилив и отлив» (IV.2). Граф Уорик в «Генрихе IV, Ч. 2», говорит:

*Есть в жизни всех людей порядок некий,
Что прошлых дней природу раскрывает.
Ее поняв, возможно предсказать
Довольно верно общий ход событий,
Что, не родившись, в семенах еще
И слабых всходах скрытые, таятся.
Их высидит и выведет их время.*

(III.1, Мориц, Кузмин)

Осевое время принадлежит не только прошлому. История полилинейна, она движется с разными скоростями в разных местах, различные народы вступают в новые периоды своей жизни не одновременно. Кроме того, *любой* серьезный переход от привычного к новому – это ломка, психологически воспринимающаяся именно как распрямление всех кругов и выход человека на экзистенциальную прямую. Поэтому каждый человек и

⁷⁰ Ясперс К. Истоки истории и ее цель // Смысл и назначение истории. – М.: Республика, 1994. – С. 36.

каждый народ не просто принимает осевое время как то, к чему пришли когда-то его предки, а проживает его как собственный путь и собственный выбор.

Шекспир показывает слом традиции и традицию слома. Это может относиться к Осевому времени условно-исторического короля Лира. К елизаветинскому переходу от традиционного общества к модерному. К нашей собственной эпохе.

Внетемпоральность «Лира» подчеркнута тем, что действие трагедии происходит как бы в дохристианские, языческие времена. Но здесь нет ни квази-сакральной системы гражданских ценностей римских трагедий, ни жизнерадостной эклектики греческих и псевдо-греческих комедий. Как было замечено еще критиками XIX века, языческие времена дали Шекспиру свободу трактовки «последних вопросов». В «Лире» мы видим напряженный поиск трансцендентных смыслов в мире, где вера в Бога не является само собой разумеющейся. Отсюда возможность самых разных интерпретаций: от христианской до атеистической или просто внерелигиозной («Ран» А. Куросавы). Такая свобода понимания делает именно эту трагедию особенно созвучной с нашим временем духовного кризиса и поисков выхода из него. Многослойность текста соответствует многослойности нашего мира, где и сейчас сосуществуют примитивные и развитые религии, а также их отсутствие или отрицание.

Возраст героев

Возраст героев «Короля Лира» указан в трех случаях, однако в каждом из них есть некоторая нечеткость.

Лир говорит о себе, что ему «восемьдесят с лишним: не более, не менее». «Восемьдесят лет» у Шекспира порой встречается просто как указание значительного возраста в автохарактеристиках. Герцогиня Йоркская в «Ричарде III» говорит: «Мне восемьдесят с лишним (eighty odd years) лет печалей», Шеллоу в «Виндзорских насмешницах»: «Я прожил восемьдесят с лишком (four score years and upward) лет в Виндзоре». Восемидесятилетний возраст Лира сходится с шестидесятилетним правлением короля Лейра у Гальфрида Монмутского. Почтенный возраст короля, несомненно, влияет на его поведение. Однако, следует подчеркнуть два момента.

Во-первых, Лир все еще физически крепок, как бы он ни жаловался на немощи. Во-вторых, его безумие не имеет ничего общего со старческим слабоумием (а встречались и такие трактовки). Наоборот, Лир только начинает открывать для себя – и для окружающих – новые аспекты бытия.

Следующий случай – это старик-крестьянин. Он утверждает, что является арендатором у графа Глостера и его отца уже восемьдесят лет – не указывая, сколько же ему было, когда он взялся за эту аренду.

И, наконец, граф Кент заявляет, что ему сорок восемь. Однако он говорит это, будучи в роли Кая, так что и эту цифру не обязательно считать абсолютно точной. Так, по мнению Брэдли, Кент значительно старше: «...не так стар, как его господин, которому «за восемьдесят» и которого он «любил как отца», но, можно предположить, шестьдесят и более... Если мы не помним о его возрасте, то не сможем оценить всю красоту его самоотверженности»⁷¹. Это утверждение не бесспорно, но основания для него имеются. Общие ценностные ориентиры Кента относительно «архаичны», по стилю поведения он ближе к «старшим», а в критический момент, в финале его оставляют силы.

В любом случае, с этими тремя персонажами есть хоть какая-то определенность. Возрасты остальных неясны, что открывает простор для интерпретаций.

Л. Пинский выделяет среди героев трагедии представителей четырех поколений, каждое из которых (кроме первого) имеет «добрые» и «злые» ипостаси: 1) престарелый восьмидесятилетний Лир, 2) пожилые: Кент, Глостер – и Освальд, 3) достигшие расцвета сил старшие дети и зятья: Эдгар, Олбени – и Гонерилья, Регана, Корнуолл, 4) юные, лишь вступающие в жизнь, младшие дети: Корделия – и Эдмунд. При этом каждый возраст коррелирует с исторической эпохой: «От Лира до Эдмунда и от Лира до Корделии – такова картина двойственности прогресса человеческой природы»⁷². Таким образом, у Л. Пинского получается следующая схема из четырех возрастов / эпох:

⁷¹ Bradley A. C. *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth* // <http://www.shakespeare-navigators.com/bradley/tr252.html>

⁷² Пинский Л. Шекспир. Основные начала драматургии. – М.: Художественная литература, 1971. – С. 344.

Таблица 5

Старость Синкретизм	Пожилой возраст, Архаика	Зрелый возраст, Средние века	Молодость, Возрождение
Лир	Кент Глостер Освальд	Эдгар Олбени Шут Корнуолл Регана Гонерилья	Корделия Эдмунд

Безусловно, классификация красивая. Но в ней не обошлось без подгонки данных под схему. Например, пожилой возраст Освальда – чистая догадка, не менее успешно можно представить его молодым карьеристом, для которого сорокавосемилетний Кент/Кай – «престарелый негодник». Шута играли и подростком, и стариком. У Эдгара и Эдмунда разница около года, однако, Пинский относит их к разным возрастам.

Историческая формационная типология – тоже лишь один из возможных вариантов истолкования. Застрахованы ли мы в своем XXI веке от встречи с «представителем феодальной дикости» Корнуоллом? В конце, признавая правоту Эдгара, соглашается ли Эдмунд именно со «средневековой религиозностью»? И даже в поведении Корделии можно увидеть не новаторство, а наоборот – попытку возврата к старым формам. Если угодно – к «феодализму».

Так что, от четкой схемы возрастного деления персонажей придется с сожалением отказаться, оставив лишь наиболее общую классификацию на старших и младших, а также тех, чей условно «средний» возраст не играет особой роли.

Бросается в глаза сильный разрыв между родителями и детьми: восьмидесятилетний Лир мог бы быть дедом своих

дочерей (по крайней мере, Корделии). Возраст «детей» не указан, однако часто упоминается молодость, фигурируют брачный возраст и пылкие страсти. Похоже, что Шекспир сознательно привлекает внимание к смене поколений, а заодно и эпох. Пожилые традиционалисты теряют власть, и за нее начинают бороться молодые, талантливые, но часто беспринципные потомки.

Для старшего поколения характерны языковой «органицизм» и притяжательный падеж: «моя болезнь», «наши плоть и кровь», «рот, кусающий руку» – даже относительно молодой Олбени говорит о детях, как ветках ствола-отца. Подобные отцы ожидают преданности и благодарности, не задумываясь, что такое отношение, возможно, следует сначала заслужить. Да и вообще, старшие лучше разбираются в своих правах, чем в обязанностях. Младшее же поколение сориентировано на самостоятельность и самореализацию.

По этим параметрам граница поколений-эпох проходит где-то между Кентом и герцогами. Причем Корделия с ее «консервативным бунтом», обусловленным абсолютной преданностью не только лично отцу, но и ценностям старшего поколения, является своеобразным исключением.

«Отцы» склонны к вере в предопределение, в том числе в астрологические приметы. «Дети» или бросают этому открытый вызов, как Эдмунд, или, по крайней мере, не прибегают к подобной аргументации. Как съязвил Эдгар в самом начале: «и давно это вы астрономом заделались?»

«Отцы» обладают отчетливой склонностью к публичным речам. «Дети» речей не любят. Корделия вообще отказывается произнести эулогию обожаемому отцу. Гонерилья и Регана быстро отказываются от разговоров, когда они уже не нужны. Эдмунд, определившись со своей жизненной позицией и стратегией, не отвлекается на рассуждения. Эдгар даже философию нового Космоса выдает в виде отдельных афоризмов. В определенной степени слова и дела в «Лире» являются взаимозаменяемыми – герой выбирает или одно, или другое.

И наконец, разной является смерть. «Младшие» гибнут насильственно. «Старшие» – Лир, Глостер и, видимо, Кент – теряют силы жить.

В «Короле Лире» хорошо заметна возрастная инверсия, очевидная и для самих героев. Шут говорит: «тебе не надо было стариться, пока не помудрел» (I.5). Далее возникают парадоксальные, но вообще-то нередкие у Шекспира ситуации, когда дети начинают учить родителей жить.

Эта ситуация тоже вечна, как свидетельствуют стихи двух поэтов, живших гораздо позже Шекспира, и отделенных столетием друг от друга.

*... Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом.*

(М. Ю. Лермонтов. «Дума»)

*... Мы – продукты атомных распадов.
За отцов продувшихся – расплата.*

*(А. А. Вознесенский.
«Отступление в ритме рок-н-ролла»)*

Должна ли молодежь управлять стариками, если те уже не могут или не хотят принимать адекватные решения? В «Лире» «плохие» теоретизируют по поводу необходимости такого перехода власти, однако на практике все сводится лишь к узурпации имущества и прав.

В пьесах Шекспира нередки образы высокопоставленных мужчин (Лир, Ричард II, Антоний, Тимон Афинский и многие другие), которые начинают вызывать интерес и сочувствие лишь потерпев жизненный крах. Шекспирологи-биографы ссылаются на крушение карьеры отца драматурга как исток подобной тематики.

Но в целом, Шекспир показывает, что эмансипация молодого поколения, и даже приход его к власти естественны. Подчеркнуто юные Малькольм и Октавиан торжествуют над, соответственно, Макбетом и Антонием; во многих комедиях мы видим энергичные и успешные действия молодежи. И в «Короле Лире» речь идет не о запрете «младшим» утверждать свою личность, а о том, что их самоутверждение должно оставаться моральным. Свобода одного человека заканчивается там, где начинается свобода другого.

Мифолого-символический подтекст времени

Время мифа циклично: все возвращается «на круги своя». Вряд ли предполагается абсолютно полное повторение – скорее всего, даже в самых традиционных культурах время воспринималось как близкая к кругу, но все же разомкнутая спираль. Одинаковые по структуре временные «витки» могли быть разными по масштабам: суточный, сезонный и годовой циклы, стадии человеческой жизни, смена космических эпох. В повторении событий одного типа было что-то обнадеживающее: если солнце восходит каждый день – то почему человеку не возвращаться к жизни?

Нортроп Фрай исходит из положения о происхождении ритмов художественных произведений от ритмов природы, прежде всего – солнечного года. Но о причинах и следствиях можно спорить. Например, по К. Г. Юнгу, не закаты и восходы солнца стали причиной мифа о смерти и воскресении, а наоборот: мифы о смерти и воскресении были перенесены на солнце для объяснения его суточной и годовой судьбы.

В соответствии со сменой сезонов, Н. Фрай выделяет четыре сюжетных этапа. Жанр трагедии он связывает с заходом солнца и осенью, которым соответствуют мифы об умирающем боге, изоляции и жертвенной смерти. Основными персонажами, помимо героя, здесь выступают предатель и сирена.

Предатель – даже много предателей – в «Лире» есть, и это закономерно: если правилом трагедии является гибель героя, то должен быть тот, кто эту смерть провоцирует. Однако сирены здесь нет – ни одна из дочерей Лира на эту роль не подходит. Зато в «Короле Лире» как нигде сильна тема «отцов», да и главному герою восемьдесят лет – это уже не юный принц Датский, у которого все могло быть впереди.

К тому же, символика «Короля Лира» полна образов, которые Н. Фрай относит к «зиме» – это мрак и безысходность, триумф темных сил, возвращение Хаоса, гибель героев и богов. Характерными персонажами «зимы» являются великан (в «Лире» он отсутствует) и ведьма (присутствует: Гонерилья и Регана).

Семантика осени и зимы действительно может сближаться – оба сезона ассоциируются с концом годового цикла. Кельты

относили конец года к 31 октября, современные европейцы провожают старый год 31 декабря, но символический смысл в обоих случаях тот же: разрушение Космоса, распад и Хаос, через который нужно пройти, чтобы начать новый этап творения.

Время действия в «Короле Лире» – позднее лето, что примерно соответствует Лугнасаду (1 августа), кельтскому празднику урожая. Однако нам показана не обычная, а катастрофическая действительность, где ни о каком урожае речь не идет, а события соотносятся совсем с другими датами. Если вспомнить о происшедших незадолго до постановки «Короля Лира» стихийных бедствиях (затмения, страшная буря, эпидемия чумы), становится ясным, что зрители Шекспира даже слишком хорошо представляли, как выглядит бунт самой природы.

Для кельтской мифологической традиции особо отмеченными были две временные точки: 1 мая (Белтайн, Калан Май) и ночь с 31 октября на 1 ноября (Самайн или Совин). О Майском празднике уже говорилось: с ним ассоциировались расцвет природы и любви, танцы вокруг майского дерева, поединки представителей зимы и лета за руку Королевы Мая. Самайн (теперь – Хеллоуин) был гранью старого и нового года. Кельты верили, что тьма предшествует свету, ночь – дню, зима – лету. По всей видимости, в архаические времена новогодний обряд предполагал ритуальное разрушение и возрождение мира. Судя по некоторым ирландским сагам, он мог включать и символику жертвенной смерти короля.

Круг условного циферблата, показывающего мифопоэтическое время, можно разделить на неограниченное количество сегментов, но основных точек было четыре. На современных часах им соответствуют отметки 9, 12, 3 и 6 (именно в такой последовательности – по часовой стрелке вверх от линии «горизонта»). На таком условном циферблате история «Лира» начинается примерно в 2.30 ночи. Отметка 3 – переход в нижнюю, «подземную» часть циферблата, коррелирует с распадом связей в акте II. Отметка 6 – нижний полюс – это акт III, с его бурей и безумием. Затем начинается подъем, однако до отметки 9 – рассвета – автор нас не доводит: мы должны представить новый день сами.

Таким образом, символическое время «Короля Лира» – осенне-зимнее, или ночное, связанное с «низом», распадом и хаосом. Похожая символика ночи «от заката до рассвета» встречается во многих произведениях. Например, очень четко она выражена в «Элидоре» А. Гарнера (книге, имеющей явные отсылки к «Лиру»): вечер в первой главе – утро в последней.

В полностью циклическом времени выхода на новый уровень нет. Наоборот, нередко речь идет о вырождении, о все большем отходе от изначальных образцов. Чтобы произошел переход от очередного физического перерождения к духовному новому рождению, время должно распрямиться. Как было сказано, несмотря на сохранение мифической символики, Шекспир такое распрямление производит. Это подчеркнуто бросающимся в глаза возрастным и идейным разрывом между «отцами» и «детьми»: новое поколение будет жить не так, как старое.

Во многих мифологиях есть смена поколений богов. Тут заметен переход от природного к культурному, от хаотического – к упорядоченному, от безобразного – к прекрасному, от нечеловеческого – к человеческому. В греческой традиции на смену чудовищным порождениям Геи пришли Олимпийцы. В «Книге завоеваний Ирландии» упоминаются монструозные фоморы, побежденные богами-волшебниками из Племен Богини Дану, которые, в свою очередь, уступили место предкам современных ирландцев. Эта парадоксальная победа людей над божествами обозначила рубеж мифического и эпического времени.

Так и в «Короле Лире»: нам показано время, находящееся на грани мифа и современности.

Тема смены поколений и их ценностей может быть применена к изображению и объяснению почти любой общественной трансформации. Во времена Шекспира это было начало перехода от традиционного общества к индустриальному. Нынешним постановщикам «Лира» никто не запрещает связать его тематику с распадом СССР (царства «отцов») и началом хаотических процессов на его руинах. Собственно говоря, довольно близкую трактовку дал П. Хомский (постановка театра Моссовета 2006 г. с М. Казаковым в главной роли).

Итак, в тексте «Короля Лира» мы видим: 1) обобщенное, скомпрессованное время британского мифо-эпического прошлого, 2) «разлом» и насильственное «распрямление» циклического времени, становящегося прямой или спиралью, и 3) вневременной, парадигмальный характер образов и сюжета – то, что М. Мамардашвили назвал «динамической вечностью».

Таким образом, во временном аспекте «Король Лир» одновременно и является, и не является мифом. С точки зрения формальной логики такое утверждение – абсурд. Но в мифологии неисключение третьего – это закон.

Сакральная география Британии

Древняя история Британии предстает в «Лире» в сжатом и трансформированном виде. То же самое и с географией – за хорошо знакомыми топонимами проступают полузабытые мифологические смыслы.

Для британской культуры характерна сориентированность писателя не просто на свою страну, а на определенный регион со всеми его приметам. Даже в наши дни на Британских островах есть семьи, чьи предки жили на одной территории веками, сохраняя традиции и предания. В таких условиях каждый ручей, холм, и даже приметный камень, имеет свое имя и легенду – недаром именно в Британии возник жанр фэнтези. В не-фантастической англоязычной литературе элементы почти мистической связи человека с его землей тоже проявляются гораздо сильнее, чем в большинстве других этнонациональных традиций. Фольклор сам подсказывает сюжеты: взять хотя бы многочисленные истории про призрачных черных псов, вдохновившие А. Конан Дойла на «Собаку Баскервиллей».

Британские писатели издавна уделяли огромное внимание такой характеристике персонажа, как национальное и локальное происхождение, определяющие его речевые особенности. Например, в «Генрихе V» Шекспир передает валлийский и шотландский акценты. Ясно, что и упомянутые в «Короле Лире» топонимы не случайны.

В целом, для драм Шекспира характерны следующие локации: город, лес и море. Однако в «Лире» на первый план

выходит противопоставление *замка* и *пустоши* – образов, соответственно, культуры (по терминологии самой пьесы – «искусства») и природы. Замена города замком правителя логична, поскольку история относится к догородской бриттской цивилизации. Пустошь же – часто неверно переводимая как «степь» – является типично британским ландшафтом, но в определенных контекстах может приобретать символику Опустошенной земли, о чем будет сказано дальше.

Практически все герои трагедии ассоциируются с определенными локациями, носящими символику четырех пространственных направлений. Вспомним, что и герцоги, и графы известны не по именам (хотя в старых текстах имена названы – Шекспир от них сознательно отказался), а только по «географическим» титулам. При переходе титула его прежний носитель остается «без имени». Например, если Эдмунд благодаря своим интригам становится графом Глостером («Мой драгоценный Глостер» – говорит Гонерилья), то его отец, чье личное имя нигде не фигурирует, становится *никем*.

Однако сами эти титулы являются фикцией – правители Шотландии (а герцог Альбанский, по-видимому, представляет *всю* Шотландию), всегда имели королевский, а не герцогский титул. Весьма запутанна ситуация с владетелями Глостера – начиная с XII века и до наших дней титулы графов и герцогов Глостерских создавались и пересоздавались много раз. В хрониках Шекспир не допускает подобных неточностей, но здесь они ему необходимы. Графы и герцоги появились в «Лире» для более наглядного изучения иерархических взаимоотношений разных уровней власти при утрате королем фактического и мистического суверенитета. При этом оба графа очень близки к Лиру, герцоги же воспринимаются как подвластные, но автономные правители своих уделов.

Слово «Альбания» (Albany) в «техническом» смысле относится к территории к северу от Клайда, в том числе ко всем шотландским «горам» (Highlands), но в расширенном значении может распространяться и на Шотландию в целом. Герцогство Альбанское существовало с 1398; во времена написания «Короля Лира» король Яков, среди прочих, имел и титул герцога

Альбанского. Как я писала, для Дж. Дрейпера это стало указанием на особую, высокую роль Олбени в трагедии. Однако, если присмотреться к этому, мягко говоря, двойственному образу, может возникнуть и противоположная мысль – если Шекспир действительно проводил такое сопоставление, то оно похоже на инсинуацию в адрес Якова.

По кельтской традиции, делившей страну на пять «пятин», правители каждой из них именовались королями, причем четверо из них были подчиненными, а один, правивший в центральной области – Верховным, с которым ассоциировался принцип Власти как таковой. Иллюстрацией этого сакрального деления является древнеирландская брошь из Гленлайон, орнамент которой символизирует четыре стороны света. Географическая структура власти в «Короле Лире» достаточно близка именно к такой модели.

Деление мира на четыре стороны и центр хорошо известно во многих мифологиях. Центр – Пуп Земли – воспринимался как источник энергий, место непрерывного созидания мира, точка иерофании.

Четыре направления, расходившиеся от общего центра, образовывали квадрат, который и считался символом земли в целом. Квадратная земля, накрытая круглым куполом неба, в проекции дает простейший вариант мандалы. Эта универсально распространенная схема мироустройства вплоть до Нового времени служила матрицей, в которую вписывались реальные географические данные на картах. Она постоянно встречается в раннем искусстве всей Евразии, а также за ее пределами. В христианской традиции подобная схема легла в основу архитектоники храма, а также многочисленных живописных и резных изображений символов четырех Евангелистов по углам, и Христа – в центре.

Манадалоподобная схема лежит в плане таких различных сооружений как дворец Верховного короля Ирландии в Таре, Ангкор Ват (Камбоджа, индуизм) и Боробудур (Ява, буддизм). Китайский император был правителем «Серединной империи». Сходная символика прослеживается в доколумбовой Америке – от государства инков, название которого Тауантинсуйу означало «Четыре стороны света», до ацтеков, а также до таких несхожих

между собой североамериканских культур, как пуэбло и сиу. У греков отчетливой символикой центра обладал Омфалос в Дельфах. На территории Украины к подобному пятичленному делению мира отсылают некоторые артефакты Трипольской культуры и фигура Збручского идола с его четырьмя гранями-направлениями.

Таким образом, схема мира, предполагающая четыре направления и центр, является практически универсальной. Однако именно у кельтов пятичленное деление пространства вышло за пределы чисто мифологических классификационных схем и стало политико-социальной реальностью. Четче всего это заметно в Ирландии. Аналогичное деление существовало и в Уэльсе. Четырехчастная система (с объединяющим ее Центром) реконструируется для племен Галлии. Можно предположить, что до римского завоевания аналогичные схемы были известны по всей территории Британии. Память об этом была весьма стойкой: например, даже в позднесредневековых текстах Артур именуется именно Верховным королем Британии.

Каждое из четырех пространственных направлений имело свое значение и ассоциировалось со временем дня, сезоном года, возрастом, занятием человека и т.д. Восток и юг маркировались позитивно. Север, в основном, негативно. Символика запада была сложной, соединяющей представления о смерти и бессмертии. На эти общие закономерности у кельтов накладывались собственные представления. Север ассоциировался с воинами и битвами, восток – с производителями материальных благ и процветанием, юг – со слугами и свирепостью, запад – с носителями духовной традиции и мудростью⁷³.

У Йейтса, хорошо разбиравшегося в Кельтских сумерках, читаем:

*The North unfolds above them clinging, creeping night,
The East her hidden joy before the morning break,
The West weeps in pale dew and sighs passing away,
The South is pouring down roses of crimson fire...*

⁷³ Рис А., Рис Б. Наследие кельтов. Древняя традиция в Ирландии и Уэльсе. – М. : Энигма, 1999. – С. 138.

Что Б. Ривкин передал как:

*Север их обнимает, звездным шатром накрыв,
Восток уступает радость, пока заря не зажглась.
Запад вздохнет, прослезится матовою росой,
А Юг уронит розы малинового огня.*

Кельтское пятичастное деление отразилось в опирающихся на эту традицию современных произведениях, в частности, в жанре фэнтези. Например, в созданных на основе «Мабиногиона» «Хрониках Придейна» (Придейн – валлийское прочтение слова «Британия») Л. Александера пространственная структура страны и повествования полностью соответствует приведенной схеме. И даже в текстах, гораздо более далеких от собственно ирландской и валлийской мифологии, порой встречается нечто весьма схожее. Так, в «Хрониках Нарнии» К. С. Льюиса, «накладывающих» христианскую символику поверх языческой, сама Нарния (а внутри нее – Каменный стол) имеет символику центра мира, а четыре направления отличаются смысловой окраской (север – хаос, дикость; юг – порочная, чрезмерно утонченная цивилизованность, рабство и жестокость; восток и запад – выход в трансцендентное, космогонические начало и конец).

Нечто весьма близкое мы видим и в подтексте «Лиры», который превращает пространство пьесы одновременно в сакральный образ Британии и мандалоподобную карту мира в целом. Таким образом, географическая символика «Короля Лира» может рассматриваться в виде «концентрических кругов»: Британия – Европа – мир в целом. От интерпретатора зависит, какой из уровней выбрать в качестве базового.

С Центром у Шекспира соотносится сам Лир. Его столица в трагедии не названа, однако у Гальфрида Лир – основатель Лестера, города, который в одном из шекспировских текстов назван находящимся в центре Острова. В любом случае, двор Верховного короля – это символический Центр. Парадоксальность ситуации в том, что именно из Центра и по инициативе Верховного короля начинается распад государства, а сам король начинает перемещаться практически по всей стране, по «мандале» судьбы.

С севером ассоциируются Гонерилья и герцог Альбанский. С югом – Регана и герцог Корнуоллский (в тексте трагедии юг географически и сюжетно сближен с западом; сам полуостров Корнуолл нам вообще не показан). С западом – Глостер и его сыновья. С востоком – Кент и Корделия.

Все четыре направления связаны с не-английской культурой. Шотландия и Корнуолл, а также находящийся непосредственно «за» Глостером Уэльс остаются частично кельтскими вплоть до нашего времени. А на востоке, за проливом, находится Франция, то враг, то союзник-соперник, страна очень близкая, но по своей этноментальности во многом несовместимая с Британией.

Противопоставление герцогов по оси север – юг Шекспир унаследовал у предшественников (оно есть и в разных версиях истории Лира, и в «Горбодуке»), а «графскую» ось восток – запад добавил сам, создав крестоподобную геополитическую диаграмму власти.

Намеченное противостояние Севера и Юга в борьбе за власть было по ходу сюжета снято общей угрозой с Востока: герцоги с женами единым фронтом выступили против Лира и Корделии. Однако и Север, и Юг распадаются изнутри. «Холодный» северный Олбени рвет отношения с Гонерильей, «огненный» южный Корнуолл гибнет, спровоцировав собственного слугу.

Соотношение Запад – Восток выглядит сложнее. Символически они противостоят как «свое – чужое», но это не мешает их представителям выступать в поддержку одного принципа, воплощенного в персоне Лира. Локации «Глостер» и «Кент» противопоставлены как глубинное, национальное, сакральное – и пограничное, иностранное, профанное. Это определяет и сюжетную роль и психолого-символические характеристики персонажей – поменять местами графов Глостера и Кента просто невозможно.

Большинство событий происходят именно на территории Запада и Востока. Сначала – возле замка Глостера, где на вересковой пустоши происходит памятная буря. В конце – возле Дувра (графство Кент). Дувр – это начало Британии, это – давшие название Альбиону белые скалы, с которых открывается

описанный в сцене IV.6 головокружительный вид на море. И одновременно – это самое уязвимое, самое открытое для завоеваний место в стране.

Как пишет Л. Пинский, «Местность близ Довера – пограничный пункт: в жизни каждого персонажа, в ходе всего действия, в судьбе трагедийного мира в целом. Довер – порт, край земли, за Довером море, дальше идти, отступить некуда. К Доверу, единственному шансу на спасенье, давно уже обращены взоры Кента. В Довер приходит отчаявшийся Глостер, чтобы броситься со скалы в море, загасить «фитиль постылой жизни». Лишь в Довере во всей мере раскрывается низость Освальда... В Довере сестра отравит сестру, братья вступят в смертельный поединок и Альбани перед всем миром огласит свой позор, замыслы своей жены. ...В Довере весь трагедийный мир на краю бездны»⁷⁴.

«Кент» – понятие англо-саксонское. Эта территория всегда рассматривалась как первый/последний рубеж страны, и даже как потенциальный плацдарм приходящего из-за моря врага: «Рассказывал, что тысячи французов // В оружии пришли и стали в Кенте», «Весь Кент врагам отдался – не сдался // Один лишь замок в Довере» («Король Джон», IV.2 и V.1, *Дружинин*). В другой хронике с Кентом связывается разрушительное восстание Джека Кейда.

В «Короле Лире» Восток характеризуется моральной лояльностью королю, граничащей с политической изменой стране. «Ближний» Восток Кента непосредственно связан с «дальним» или «внешним» Востоком – Францией Корделии. Интересно, что в ирландской традиции имеется дублирование одной из частей, возникновение так называемой «внешней пятины», особым образом соотнесенной с Центром.

Если прообраз графа Кента имеется в хрониках (Периллус, добрый советчик Лейра), то Глостера Шекспир создал с нуля. Графа Глостерского принято считать меньшим во всех отношениях вариантом Лира. Однако он не копия, а дополнение. Его прототип в «Аркадии» – король.

⁷⁴ Пинский Л. Шекспир. Основные начала драматургии. – М. : Художественная литература, 1971. – С. 353.

Символика Запада связана с представлениями о смерти, воскресении и обретении вечной жизни. Особой семантикой обладает сам город Глостер. Этот топоним происходит от латинизированного кельтского названия *Caer Louw*, что переводится как «Сияющий замок». В «Мабиногионе» Каэр Лойу фигурирует как обиталище девяти колдуний, с которыми герой Передир должен сразиться, чтобы отомстить за родича и спасти земли своей семьи от опустошения – причем он делает это крайне неохотно, ибо ранее эти же колдуньи даровали ему воинское искусство. Об ассоциативных связях Эдгара с Передиром еще будет сказано.

В пьесах Шекспира город и графство Глостер нередко выступают как центр Западной, читай – исконной Британии. С Глостерширом связано действие «Виндзорских насмешниц», чья особая непринужденность объясняется близостью к местам, хорошо знакомыми самому Шекспиру – иногда его «родную страну» понимают расширенно, относя к ней не только Уорикшир, но и соседние земли – Глостершир и Хирфордшир. Близость Глостершира к Уэльсу для Шекспира не является негативной чертой: в его пьесах валлийская аристократия и войска нередко выступают вместе с английскими за утверждение центральной власти. В «Ричарде III» читаем:

Стенли

Скажи, где царственный наш Ричмонд нынче?

Священник

Он в Уэльсе, в Пембруке иль Харфордуэсте.

Стенли

А кто с ним из людей, известных нам?

Священник

*Сэр Уолтер Херберт, знаменитый воин.
Сэр Гилберт Толбот и сэр Вильям Стенли,
Великий Пембрук, Оксфорд, сэр Джемс Блент
И Райс ап-Томас с кучей храбрецов...*

(IV.5, Радлова)

В хрониках законные претенденты на английский престол приходят с запада, пользуясь поддержкой валлийцев, в то время как с востока, со стороны Дувра, приходят только незаконные претенденты и французские захватчики. Запомним эту тему – она работает и в «Короле Лире».

Титул герцога Глостерского часто фигурирует в хрониках. Он непосредственным, и все же несколько сомнительным, образом связан с королевской властью. Это титул королевского бастарда, или узурпатора, или же основателя не вполне легитимной, но успешной династии. Все эти аспекты следует запомнить, чтобы оценить роль обоих сыновей Глостера в «Короле Лире». Город Глостер связан и с царубийством – в его соборе похоронен король Эдуард II, убитый собственной женой и ее любовником – судьба, которой чудом избежал Олбени.

Исторический титул герцога Глостерского отмечен трагическими событиями. У Шекспира его носитель – то негодяй (Ричард III, хотя современные историки переоценивают его характер), то жертва убийства (дядя короля Томас Вудсток, герцог Глостер в «Ричарде III», и любимец народа герцог Хэмфри Глостер в «Генрихе VI»). Слова Болингброка в Ричарде II: «...подло им погублен герцог Глостер ... и отлетела // Безвинная душа с потоком крови. // Но, даже из безмолвных недр земли // Та кровь, подобно Авелевой крови, // Взывает к справедливому отмщенью, // И совершу я праведную месть // Или умру, – порукой в этом честь» (I.1, *Донской*) весьма близко предвосхищают реакцию Олбени на известие об ослеплении графа Глостера в «Лире».

Глостера-убийцу мы видим в лице Ричарда III. Его слова, сказанные наемникам: «Go, go, dispatch» (I.3), перекликаются со словами графа Глостера в «Лире», когда он объявляет Эдгара вне закона. А реплика убийцы: «Вы обмануты, ваш брат Глостер вас ненавидит» («Ричард III», I.4), напоминает уже об Эдмунде.

Итак, коннотации титула «Глостер» у Шекспира включают, с одной стороны, ущербность и страстное желание ее компенсировать, безудержные амбиции, преступления и смерть, а с другой, – установление королевской власти. Именно эти смыслы ассоциируются с тремя носителями этого титула в

«Короле Лире». «Запад» здесь трижды меняет представителя и валентность, с постоянным повышением сакральности: 1) старый граф, выступающий в поддержку Лира в союзе с Востоком, 2) Эдмунд, ведущий свою игру с тем, чтобы стать правителем Центра, 3) Эдгар, долго остающийся в резерве, но в конце делающий энергичный ход и наследующий Центр.

Пятичленное географическое деление кельтских королевств отразилось в особых формах настольных игр, постоянно упоминающихся в британских мифах и эпосе. Наиболее изучен ирландский фидхелл, несомненно, имевший сакральное значение. Найденная доска для игры разделена на поля (семь на семь) наподобие шахматных, но не черные и белые, а относящиеся к Центру и четырем сторонам. Один из игроков защищал Центр (верховного короля), другой – пытался его захватить. Валлийским аналогом фидхелла был гвиддбвилл. Видимо, близкой была игра брандуб, буквально – «черный ворон»; эти птицы у кельтов, как и у скандинавов, связывались с божествами и королями. В такую настольную игру постоянно играют герои «Мабиногиона», причем она имеет сакральное значение, символически представляя поединок Порядка и Хаоса. Космическую роль игры хорошо изучил Й. Хейзинга.

Сохранившаяся до наших дней ассоциация воронов с монархией и государственностью Британии отражена и у Шекспира в «Короле Джоне», где появление огромных стай воронов является знаком победы британцев над французами. Ворон как медиатор между «этим» и «потусторонним» миром был священной птицей многих народов. Недаром в славянских сказках именно он способен принести живую и мертвую воду.

Как пишут А. и Б. Рисы, «Игра подразумевала, что Тара и космос, центром которого она является, окружены враждебными силами. Такие игры на досках... сопоставимы с ритуальной игрой в кости на тибетских праздниках, когда далай-лама побеждал человека из народа, который изображал царя демонов. В древней Индии решение о царской власти также зависело от броска костей»⁷⁵. В шекспировском философском дискурсе

⁷⁵ Рис А., Рис Б. Наследие кельтов. Древняя традиция в Ирландии и Уэльсе. – М. : Энигма, 1999. – С. 177.

мастерству игры соответствует активность самого человека, а броску костей – каприз фортуны. Г. Мелвилл в главе 47 «Моби Дика» – книги, написанной под непосредственным влиянием трагедий Шекспира, в том числе «Лира», – приводит список факторов, определяющих человеческую судьбу: необходимость, личные действия и слепой случай. Это весьма близко к приведенным мифопоэтическим воззрениям на судьбу как игру. Необходимость предстает как правила игры и «игральная доска», личные действия – как искусство игрока, случай – как бросок костей.

История Лира как история борьбы за царственность, может быть записана как партия в фидхелл. Сам Лир, даже отдав власть, все же остается принципом Центра: все происходит вокруг него и ради него. Гонерилья и Олбени (Север) и Регана и Корнуолл (Юг) – играют против него. Восток (Кент и Корделия) – за него. Запад (Глостер и Эдгар, а также Эдмунд) – внутренне противоречив: его представители выступают и на стороне короля, и против него.

Транскрипция этой партии выглядит следующим образом:

1. Удар Центра по Востоку (изгнание Кента и Корделии).
2. Удар Севера по Центру (Гонерилья изгоняет Лира).
3. Удар Юга по Центру (Регана изгоняет Лира).
4. Помощь Запада Центру (Глостер дает Лиру убежище).
5. Помощь Востока Центру (Кент эвакуирует Лира к Корделии).
6. Оккупация Запада Югом (Корнуолл и Регана занимают замок Глостера, изгнав его).
7. Союз Севера, Юга и Запада против Востока (Гонерилья / Олбени, Регана и Эдмунд заключают перемирие).
8. Ввод войск Востока (Корделия ведет французские войска).
9. Поражение Востока.
10. Раскол среди победителей: Запад против Севера (Эдмунд против Олбени). Север против Юга (Гонерилья против Реганы). Два представителя Запада друг против друга (дуэль Эдгара и Эдмунда).

В результате остаются по одному представителю Севера, Востока и Запада. Королевская власть отходит к Западу – точно так же, как и в исторических хрониках.

1.2. КОРОЛЬ И КОРОЛЕВСТВО

Правда Короля и ее нарушение

История Лира может рассматриваться как вариация на тему моралите о Всяком Человеке. И все же, иногда эта «всякость» выглядит неуместной. Например, в фильме Г. Козинцева, Лир лишь приобретает царственность в процессе своих испытаний, что кажется не вполне убедительным. Тем более что характеристика короля в эссе самого Козинцева совершенно не схожа с образом, созданным Ю. Ярветом: «Иногда он (*Лир*, – Е.К.) кажется пришедшим из доисторического времени, героического века, когда, по преданию, обитало на земле племя людей, величественных и в добре, и в зле. ... В его убеждении в своей правоте заключены не простота или безумие, а поэтическое величие. Его образ связан с легендами о времени, когда только узнавали цену золота, люди еще не стали коварны и хитры, не делали различия между словами и мыслями»⁷⁶. Дальше Козинцев отмечает обилие библейских образов: ветхозаветных проклятий, плачей, пророчеств.

При прочтении эссе возникает вопрос, почему режиссер, так глубоко понимающий образ Лира, не захотел или не смог передать это понимание на экране. Шекспировский Лир слишком харизматичен – и для героев трагедии, и для ее зрителей – чтобы делать его изначально невзрачным. И сцена в фильме, где Лир идет сам по себе, а тело Корделии несут за ним – это совсем не та сцена, где старый король несет на руках свою мертвую дочь.

Разумеется, восемьдесят лет – не шутки. Но следует слишком верить словам Лира о своей дряхлости и слабости. Начнем с того, что Лир не просто сидел на троне, но и водил войска. Он лично их тренировал, и лично вел в атаку, размахивая тесаком (фальчионом), о котором с ностальгией вспоминает уже перед смертью. Так что перед нами не какой-нибудь дворцовый самодур, а кельтский боевой король – своего рода смесь генерала

⁷⁶ Козинцев Г. Наш современник Шекспир. – Ленинград-Москва : Искусство, 1962. – С. 99–100.

со священником. На всем протяжении пьесы Лир проявляет недюжинную физическую стойкость и энергию. Таким образом, рисуется человек рослый, крепкий, и все еще грозный.

Гегель пишет о героях трагедий Шекспира как об индивидуумах, рассчитывающих только на себя, и непоколебимо осуществляющих свои цели. Такого рода характер стоит в центре каждой трагедии. Именно такой «мана-личностью», по терминологии К. Г. Юнга, является король Лир. Вероятно, лучше всего это удалось передать своей игрой П. Скофилду, И. Маккелену и Э. Хопкинсу.

С мифологической точки зрения, Лир – прежде всего король, причем с божественными ассоциациями. Это касается не только его отдаленного прототипа – Ллира или же другого кельтского божества – Дагда, называемого Отцом Всех и характеризующегося тем же удивительным сочетанием творческих и разрушительных сил. Х. Блум считает одним из прототипов Лира самого Яхве.

Королевский статус соотносит Лира с такими понятиями, как «вождь», «родоначальник» и «культурный герой». Личность, общество и Космос представлялись в мифах изоморфными, поэтому король должен был быть идеален сам, и обязывался поддерживать идеальное состояние социума. «Центром и средоточием этого общества является король, идеальный правитель ... функция которого – не совершение подвигов ... а привлечение героев и предоставление им возможности совершить подвиг ... одна из основных его функций – распределение богатств, раздача сокровищ... Вторая – защита своего племени, своей дружины от возможного урона...»⁷⁷. Обязательна также мудрость как следование этическим нормам.

Король представлялся персонификацией космического порядка на земле, и от его правдивости, чести, смелости зависели благосостояние и плодородие страны. Например, «обязанностью» ирландских королей было обеспечение хороших урожаев. Подобные представления о роли царя-жреца были распростра-

⁷⁷ Мельникова Е. А. Меч и лира: Англосаксонское общество в истории и эпосе. – М. : Мысль, 1987. – С. 91–92.

нены весьма широко, в том числе и среди народов, живших в древности на территории современной Украины.

Божественность царя предполагала его богоподобную (без изъянов) внешность и правильное поведение. Недопустимость царя с ущербностью известна большинству культур, например, о ней говорится в «Махабхарате»; позднее в Индии фигурировал список «10 королевских добродетелей». О «правильном» царе сказано и в «Одиссее»:

*Ты уподобиться можешь царю беспорочному; страха
Божия полный и многих людей повелитель могучий,
Правду творит он; в его областях изобильно родится
Родь, и ячмень, и пшено, тяготеют плодами деревья,
Множится скот на полях и кипят многорыбьем воды;
Праведно властвует он и его благоденствуют люди⁷⁸.*

Иногда на этом основании правителю отказывали в праве на болезнь, которая не должна была продолжаться больше трех дней. В Древнем Египте особый праздник *хеб-сед* должен был обеспечить восстановление сил состарившегося или больного фараона для возрождения плодородия страны. С развитием общества акцент был перенесен с физического совершенства на добродетельность. По древнекитайским представлениям, император распространял вокруг себя силу *дэ*, которую можно сравнить с полинезийской *маной*, а также с вавилонским *меламму* и иранским *хварно*. В китайской традиции императорская власть освящалась Небесным мандатом; восстания против конкретного правителя мотивировались именно тем, что он этот мандат утратил.

Правила, которыми должен был руководствоваться король, воспринимались как космический принцип. Вероятно, одним из наиболее изученных концептов этого типа является древнеиндийская *p(и)та*. С космической правдой соотносится совокупность обязанностей каждого члена общества, прежде всего – правителя. Невыполнение им своей дхармы может привести к катастрофическим последствиям для всех. Наказа-

⁷⁸ Гомер. Одиссея. Пер. В. Жуковского. – М. : Правда, 1985. – С. 234.

ниями за нарушение космических правил считались эпидемия, голод, чужеземное вторжение.

Понятиями, связанными с космическим и земным порядком, являются шумерское *ме*, аккадское *парсу*, египетская *маат*, греческая *фемид*, ирландская *фир флата* – «*правда короля*». Близким термином является «мера» – само это слово, возможно, однокоренное с греческим «мойра». Уточнение значений подобных понятий даже внутри одной культуры, не говоря о межкультурном сопоставлении – это тема для отдельного исследования. Но сама разработанность такой терминологии в разных традициях говорит о многом.

Философия унаследовала от мифологии платоновский принцип «справедливости» как выполнения всеми членами общества своего предназначения. Представления о всемирном законе, которому должно быть подчинено все существование социума, также сравнимо с библейской идеей Закона Божьего, где, однако, предполагается уже не «объективные» закономерности, а личная воля Творца.

Помимо общих правил Правды Короля, правитель мог иметь личные табу («гейсы» по-ирландски), нарушение которых приводило к катастрофическим последствиям. Эти верования отражены в упоминавшейся саге «Разрушение Дома Да Дерга», где идеальный король Конайре нарушает Правду Короля, что ведет к несчастьям его страны, личному грехопадению (нарушение гейсов) и апокалипсическому финалу. Религиозно-мифологическая эсхатология вообще непосредственно связана с темой морального распада, к чему мы еще вернемся.

«Инструментом» выбора короля в кельтской традиции были особые коронационные камни. Один из них – упомянутый в «Макбете» Камень Скуна, вывезенный из Шотландии и вмонтированный в английский королевский трон в 1296 г. и возвращенный на место в 1996 г. В ирландских сагах упоминаются четыре королевских сокровища – камень Лиа Файл, Копье Луга, Меч Нуаду и Котел Дагда. Валлийской параллелью выступают Тринадцать сокровищ Британии. В позднейшем британском фольклоре известны Камень судьбы, Шест поединка, Меч света и Котел исцеления. Считается, что здесь есть связь с

символами четырех первоэлементов: пентакль, пика, меч и чаша, которые также соответствуют мастям карт Таро и игральных карт. В Артуровской традиции сокровища Грааля это: сам Грааль (чаша), меч, копьё и камень (или блюдо).

Волшебные объекты, связанные с Верховной властью, в сагах всегда имеют неземное происхождение. Характерным сюжетом кельтской литературы была экспедиция в потусторонний мир за этими сокровищами. О подобном путешествии короля Артура и его войска рассказывает валлийская поэма «Добыча Аннуна»; близкий сюжет есть в «Килухе и Олвен». Такие экспедиции описывались как успешные, но требующие больших жертв: в «Добыче Аннуна» домой вернулись лишь семеро воинов. В некотором смысле, этот кельтский трагизм предвосхищает множество смертей в шекспировских трагедиях.

Материальным аналогом мифических сосудов является так называемый Гундеструпский котел, найденный на территории Дании в болоте, куда он был брошен в качестве жертвы богам потустороннего мира. Этот серебряный сосуд (I или II в. до н.э.), считается одним из лучших образцов кельтского искусства и одним из основных источников изучения кельтской религии и мифологии. Смысл изображенных на нем сцен, по всей видимости, связан с циркуляцией энергий, смертью и воскресением.

Нынешними королевскими регалиями Британии являются меч, скипетр, ампула со святым миром и корона (заменившая коронационный камень). Все они хранятся в Тауэре – месте, и сейчас связанном с мифосом Верховной власти.

Западноевропейские короли, в отличие от русских царей, не воспринимались как самодержцы, находящиеся выше закона, и имеющие собственнические права на своих подданных. В Западной Европе в качестве сдерживающих факторов в разное время выступали представления о Правде Короля, позже – феодальная система с ее правилом «вассал моего вассала – не мой вассал», а затем и парламент. Попытка французских королей уравнивать себя с государством привела к революции.

Хорошее исследование смены представлений о власти дает Квентин Скиннер в «Государстве». До-модерное представление о власти предполагало неразрывность государства и правителя, его

харизмы. В средневековой политической терминологии “status regit” «статус короля» заменяется “status regni” «статусом королевства». Но окончательный разрыв личной связи короля и королевства происходит лишь в XVIII веке, когда сакрализируется уже не король, а государство.

В шекспировские времена представления о мистической Правде Короля уходили в прошлое, однако власть получила иное освящение. Во-первых, для всей европейской традиции было важно представление о святости короля как Божьего помазанника, стоящего во главе общественного организма. Недаром короли в пьесах Шекспира сравниваются с солнцем, львом, золотом, и даже «сладостной розой», а покушение на их власть выглядит нечестивым предательством. Во-вторых, сознательно производилась последовательная мифологизация династии Тюдоров, которая должна была компенсировать их сомнительное происхождение. Это поясняет, к примеру, почему Генрих V больше не может быть принцем Хэлом и должен отвергнуть Фальстафа. Король не имеет права быть таким же человеком, как все.

Шекспир интересуется королями, в духе эпохи гуманизирует их, детально раскрывает их психологию и нередко выражает им сочувствие. О трудных обязанностях монарха говорит Генрих V в одноименной пьесе:

*...беспечно раб вкушает блага мира;
Не знает сонный мозг его, каких
Трудов, забот, ночей бессонных стоит
Нам, королям, поддерживать тот мир,
От благо которого вкушают больше,
Чем кто другой, простые мужики.*

(IV.1, Ганзен)

Намного позже эту же мысль афористически высказал Л. Александер: «Корона гнетет, а пастуший посох поддерживает».

Пусть эта картина идеализирована, но она показывает, что идея королевской власти предполагала не только права, но и обязанности правителя перед народом. Критики, в частности,

А. Л. Мортон, неоднократно указывали, что изображаемая Шекспиром монархия всегда опирается на народ. Такой подход разительно контрастирует с позицией младшего современника Шекспира Т. Гоббса, который в «Левиафане» обосновывает абсолютную власть монарха.

В римских пьесах Шекспира упорядоченность социума и космическая гармония тоже взаимосвязаны. Но, поскольку речь идет о гражданах и республике, а не о подданных и монархии, о Правде Короля речь не идет.

По текстам пьес видно, что Шекспир относился к идеям священности короля довольно скептически. Так, его Ричард II, который вначале думает о себе лишь в контексте собственной исключительности, постепенно приходит к мысли, что он – такой же, как все люди. Эта же идея повторяется и в других текстах, и находит свое самое яркое выражение именно в образе Лира, собственной жизнью исследующего, что такое человек. Но к мысли о всеобщем равенстве король всегда приходит сам. Подсказать ее «снизу» нельзя.

Королевскую власть Шекспир не отменяет – хотя бы потому, что заменить ее нечем. Главное – чтобы престол занимал человек, думающий не столько о *правах*, сколько об *ответственности* правителя. Таким образом, мы возвращаемся к Правде Короля, но понятой уже не в мистическом, а в морально-правовом смысле.

Добродетели правителя перечисляются в «Макбете»:

*Что требуется королю? Правдивость,
Разумность, справедливость, доброта,
Бесстрашие, постоянство, благочестье...*

(IV.3, Пастернак)

Насколько шекспировский Лир соответствует критериям идеального короля? Он правил долго и, видимо, достаточно успешно. Он уверен в себе и любим многими достойными людьми (Кент, Глостер, Эдгар, не говоря уже о Корделии), которые готовы ради него идти на риск. Однако, последние годы правления Лира не были золотым веком. Накопились проблемы:

плохие отношения с дочерьми, подавленный раздор герцогов. Судя по словам, которыми он обосновывает назначение наследников – «чтобы предотвратить будущую борьбу» – Лир сознает возможность конфликтов в борьбе за королевскую власть, но считает, что одного его решения достаточно, чтобы их избежать.

Кроме того, одним из залогов истинной царственности правителя был его священный брак с принципом Суверенности, воплощением которого считалась королева. Например, в индийской традиции есть понятие «наслаждаться ласками (богини) Шри» – то есть, царской властью.

Почти у всех земледельческих народов – кроме египтян – страна отождествлялась с плодородной землей, которая, в облике богини-эпонима, становилась мистической супругой правителя.

Богиня Суверенности могла выступать под разными именами и в разных обличьях, но именно она представлялась хранительницей священных предметов, легитимирующих власть их обладателя.

Зримым, земным воплощением этой богини была королева, поэтому завоевание страны часто сопровождалось ритуальным браком победителя с вдовой или дочерью побежденного – отчасти такой характер носил брак Владимира и Рогнеды. Правитель воспринимался в качестве героя, воина, носителя власти. А источником царственной харизмы и неиссякаемых земных сил – Суверенности – была его супруга. Именно так следует воспринимать сказки и предания о «худородных» героях, обретающих царство благодаря женитьбе на королевнах. К этой же мифологеме отсылает нас и упорство женихов Пенелопы, знавших, что только брак с ней может дать одному из них царство.

С мифологической точки зрения, долгое и изобильное правление гарантировалось брачным союзом доблести и мужества с силами мудрости и плодородия. Но в «Короле Лире» нет ни одной «нормальной» семьи. Сам король и Глостер вдовцы, причем у последнего есть признанный бастард. На семью Кента нет и намека, словно все его существо всегда принадлежало только королю. Вновь созданные семьи выглядят лишенными

любви (чувства короля Французского к Корделии и Олбени к Гонерилье кажутся не слишком пылкими и к тому же безответными), и в результате оказываются разорванными изнутри. Все это характеризует ситуацию в стране, на фоне которой происходит отречение Лира.

Таким образом, невозможно полностью понять, почему Лир отдал дочерям свое королевство, если не учитывать мифопоэтические представления о власти как Суверенности. Это не сумма исполнительной, законодательной и судебной власти, и не рычаги силового воздействия, и уж тем более не богатство. Это – избранность, царственное величие, харизма в изначальном смысле этого слова, восходящего к иранскому «фарну / хварну» – «пламени величия».

Все это Лир *не собирает* отдавать, поскольку считает неотторжимым от своей особы. Но «дети», понимающие власть уже иначе, в терминах современной им (и нам) парадигмы, считают, что он действительно отказался от *всего*, но при этом почему-то выдвигает необоснованные требования.

Вспомним идею Хэммерсмита о «трагической добродетели» героев Шекспира. Возможно, это и преувеличение. Однако, Лира действительно не обязательно представлять самодуром или глупцом. В рассмотренном нами контексте отказ от власти начинает выглядеть единственно разумным решением короля, уже не способного обеспечивать благосостояние социума и Космоса. Иное дело, что сам процесс отречения был проведен неверно и поэтому вызвал трагические последствия.

Отречение?

Решение Лира комментировали по-разному. Почему-то у многих вызывало изумление уже сам добровольный отказ от власти, хотя истории хорошо известны подобные прецеденты: от древнеиндийской традиции, где последний этап праведной человеческой жизни предполагал отказ от общества и уединенную работу над своей душой – и до ухода «на пенсию» императора Диоклетиана.

А вообще, чем больше изучаешь историю, тем меньше удивляешься нелогичности человеческого поведения.

Завязку трагедии называли сказочной, неправдоподобной и даже просто бессмысленной. Однако на большинство вопросов отвечает сам Шекспир – нужно только читать внимательнее. Например, многие критики, начиная с Колриджа, удивлялись нелепости решения жить по очереди у каждой из трех дочерей. Но, как отметил уже Брэдли, Лир вовсе не собирался этого делать! Другим распространенным заблуждением является зависимость полученной доли королевства от результатов «состязания в лести».

Для достижения психологической убедительности, исполнители роли традиционно выбирали одну из трех трактовок, играя Лира как: 1) ослепленного любовью отца (трактовка П. Мочалова), 2) впавшего в слабоумие старца (на картине Ф. М. Брауна «Изгнание Корделии» Лир вот-вот выронит из рук скипетр, или вообще сползет с трона), 3) развращенного властью самодура. Последняя позиция, аргументированная еще Добролюбовым, преобладала в русском и советском шекспироведении.

Разные трактовки мог давать тот же самый актер. Например, Джон Гилгуд, до этого уже три раза раскрывавший гуманистическое значение образа, в спектакле Шекспировского мемориального театра (режиссер Джордж Дивайн, 1955), к недоумению зрителей и критиков, продемонстрировал осуждение безумия старости как таковой.

Л. Пинский объясняет действия Лира как свойственный шекспировским героям эксперимент над миром, суть которого – в выяснении сущности человека, общества и мироздания. С такой трактовкой согласен Г. Гачев, называющий Лира, Гамлета, Макбета и Отелло исследователями и даже рыцарями, вызывающими весь мир на поединок.

Бесспорно, Лир действительно выступает в роли экспериментатора и одновременно – объекта эксперимента. С мифологической точки зрения, Лир не только король, он относится и к категории героев, а герой – это тот, кто действует по принципу «каждый вызов должен быть принят, каждый запрет – нарушен». Такая позиция позволяет герою совершить невозможное для других, но она же часто перерождается в гибрис и ведет к гибели.

В данном случае, «подвигом» становится отказ от власти.

Но можно ли считать, что Лир изначально планировал *полностью* отдать власть?

Мысль о Лире как экспериментаторе доведена до своего логического завершения выдающимся исполнителем роли Лира С. Михоэлсом. В своем докладе о работе над ролью он сравнивал Британского короля с Экклезиастом: «...с первой минуты расстановка ясна, и Лир сознательно наградил зло и наказал добро. ...Он знает ничтожество человеческой природы, он воспитан в сознании полного подчинения человеческой воли его власти. Что такое честь, что такое право, радость, правда, ложь? Все суета сует и всяческая суета. Эту экклезиастическую мудрость, этот всеотрицающий нигилизм он распространяет на все, кроме одного – своей персоны. ...Но он подумал: а может быть, меня на эту мудрость только власть короновала? Так вот, бросаю вызов. Я знаю цену всему. ...Правда, прекрасно разбираясь в дворцовых интригах, он знал, что Корделию дожидается уже двое женихов: бургундский герцог и французский король. (Бургундский герцог – набитый болван, французский король – это поэт.) Он знал, что, вероятно, предпочтение будет отдано французскому королю, и Корделия не окажется просто так изгнанной. ...Вот его вызов, вот его эксперимент»⁷⁹.

Все последующее развитие действия предстает как трагедия обанкротившейся идеологии.

Возможно, в такой интерпретации есть психологическая убедительность – отзывы критиков об игре Михоэлса самые уважительные.

Но такое прочтение практически невозможно согласовать с тем, что известно о бриттском – и британском – национальном характере. Кельтский король как умный и хладнокровный экспериментатор? Бриттский правитель, спокойно отдающий власть в заведомо недостойные руки? Для этого нужно ненавидеть свою страну – а за Лиром такое не замечено. Он не

⁷⁹ Михоэлс С. Современное сценическое раскрытие трагических образов Шекспира // Шекспировский сборник. 1958 г. / ред. А. Аникст и А. Штейн. – М. : Всероссийское театральное общество, 1958. – С. 474–475.

Тимон Афинский, готовый отдать золото своим врагам, чтобы спровоцировать убийства. И те постановки, в которых Лир ритуально разрывает карту страны на три части, выглядят психологически и философски неубедительно.

Но если Лир – умный человек, принимающий продуманное решение, то почему все происходит так несуразно? Отдает он власть или нет?

Все дело в том, что представления о власти менялись. Нужно разобраться, что именно Лир добровольно отдает, а чем не поступается.

У древних европейских народов сакральный правитель порой выполнял только священные и представительские функции, в то время как военным лидером было другое лицо. Такая ситуация известна в Греции (Мегара, Спарта). У кельтов в роли военачальника мог выступать *танист* – наследник, избранный королем из числа родичей. Именно такое назначение наследника мы видим в «Макбете», где Дункан объявляет преемником своего старшего сына Малькольма:

*Друзья, соратники и сыновья,
Ближайшие из приближенных, знайте:
Мы право на престол передаем
В наследство сыну старшему Малькольму,
Который этим самым возведен
В сан принца Камберленда.*

(I.4, Пастернак)

Будь старший сын «автоматическим» наследником, королю не нужно было бы делать такое заявление, а Макбет не реагировал бы на него как на *неожиданный* удар. Ведь Макбет – родич короля, имеющий серьезные заслуги перед страной – мог надеяться стать танистом. Назначив своим наследником сына, Дункан закрыл для Макбета законный путь к короне, что и подтолкнуло его к применению насилия.

Сопоставима ситуация в «Гамлете». Наследниками равно *могли быть* и брат, и сын короля. А умирая, принц Датский отдает свой голос Фортинбрасу, который вообще не является

родственником, но имеет некоторые права на престол. Юридические тонкости престолонаследования были весьма актуальны во время написания трагедий, поскольку тогдашний король Яков Стюарт получил английский престол не по родству, а именно по завещанию Елизаветы I.

Объяснение одного из мотивов Лира можно найти в «Горбодуке». Там старый король хочет назначить своих сыновей соправителями, чтобы они еще при его жизни успели научиться править: «That in my life they may both learn to rule». Ошибка не в такой «стажировке», а в том, что Горбодук, как и Лир, назначает не одного наследника, а двоих. Отец верит в добрую природу своих детей, но они его разочаровывают. Тема таких разделов восходит к реальной истории кельтских королевств и княжеств, полной спорных наследований и междоусобных войн. Она была зафиксирована и в истории мифо-легендарной: троянец Брут, легендарный первый король Британии, разделил королевство между своими тремя сыновьями, создав опасный прецедент.

По словам Лира, он хочет лишь «неотягощенным доползти до смерти», и это желание сбывается, хотя совсем не так, как он представлял.

Как и Дункан, Лир назначает танистов, но, в отличие от него, он отдает им и исполнительную власть. Само решение передать власть молодому преемнику оправдано и с практической, и с мифо-ритуальной точки зрения. Однако операция производится катастрофически неверно. Распад мог бы произойти и без этого, однако Лир неосознанно сам наносит последний удар: разделение страны выглядит как расчленение ритуальной жертвы.

Он совершает работу Хаоса, и окружающие это понимают: Глостера тревожат предчувствия бед, Кент прямо заявляет протест. Но Лир не замечает ничего тревожного: священный титул короля он оставляет за собой, и полагает, что это является достаточным залогом цельности страны и стабильности Суверенности, независимо от того, кто из танистов будет заниматься решением повседневных проблем.

Именно подход к пониманию власти, предполагающий возможность слияния или разделения сакральных и профанных

функций короля, позволяет объяснить поведение Лира, которое иначе кажется иррациональным.

Дело не в желании услышать лесть дочерей или сохранить королевскую пышность, уклонившись от ответственности. Лир вовсе не собирается отдавать Суверенность, он лишь отказывается от военно-административной деятельности, оставляя за собой высший ритуально-символический авторитет. Наследники же понимают ситуацию как *полное* отречение.

Подтверждение того, что Лир не собирался отдавать Власть как таковую, можно увидеть в его словах о том, что он дает герцогам разделить «коронку», «малую корону» (coronet). Возможно, «большую» корону, эмблему суверенной Власти, он оставил у себя. Была высказана версия, что Лир собирался отдать «коронку» Корделии – именно это и было его «темным замыслом», и на это он намекал, когда обещал младшей дочери «часть большую, чем у сестер». Лишь когда все пошло не по плану, он разделил коронку между герцогами. Косвенным подтверждением такой трактовки является соответствующий пассаж в дошекспировской «Истории» где Лейр, по-видимому, собирается предоставить Корделле суверенитет над сестрами.

Иногда высказывается мнение о нелепости заявления Лира, что Корделия может получить долю, большую чем у ее сестер – ведь территории уже вымерены и поделены поровну. Но в начале пьесы говорится лишь о том, что *одинаковые* доли даются Гонерилье и Регане. Вероятно, предназначавшаяся Корделии центральная часть страны была больше. Принцессе нужно было только рассказать отцу о своей любви, чтобы получить эти земли – и, возможно, «коронку» или даже корону.

Мне представляется верным анализ ситуации, который делает Г. В. Джэффа: Лир заключил династические браки старших дочерей, чтобы обеспечить единство страны, пресекая раздор между герцогами. Части, выделенные Гонерилье и Регане, равны – это однозначно утверждается в тексте. Корделии предназначалась большая, центральная часть страны, где должен был жить и сам Лир. При этом желательным мужем Корделии был Бургундец, который сдерживал бы остальных зятьев и Короля Французского, но сам не претендовал бы на престол.

Таким образом должна была сформироваться стабильная внутренне- и внешнеполитическая система⁸⁰.

Впрочем, учитывая ее внутренние дефекты, вряд ли она оказалась бы такой уж стабильной.

Можно спорить о том, насколько были в действительности распространены ритуальные убийства старых королей, о которых пишет Дж. Дж. Фрэзер. Но мифы и восходящие к мифам фольклорные сюжеты полны смертей коронованных особ. Добровольное отречение могло бы стать выходом для Лира. Однако ему не хватило мудрости и смирения, которые позволили бы сделать такое отречение истинным.

Какими качествами, судя по мифам, должен обладать король? Силой и мудростью, которые дали бы ему возможность придерживаться правды. Похоже, что у Лира всегда была только сила, и когда она начала слабеть, царство стало клониться к упадку. Будь он мудр, Лир и в глубокой старости остался бы незаменимым. Но, как сказал Шут, король состарился, не успев поумнеть.

При отречении Лир совершает несколько грубых ошибок:

1. Он разделяет страну. Предполагается, что сам Лир, формально оставаясь королем, будет гарантом ее единства, однако реальная власть концентрируется у *нескольких* человек одновременно.

2. Лир хочет получить от дочерей не просто публичное объяснение в любви – как это часто трактуется, – а признание своего дочернего и вассального долга, как гарантию дальнейшего лояльного поведения. И в древнекельтском и в средневековом обществе клятвы имели значение очень серьезного обязательства. Однако король не понимает, что новое поколение уже не признает силы слов.

3. Непонятно, отдает ли он власть дочерям или зятям: можно найти цитаты в подтверждение того и другого: «мы делаем тебя госпожой этих земель», «Тебе и твоим потомкам», однако в этой же сцене: «А власть, казну и все бразды правленья // Вам отдаем, любимые сыны» (*Сорока*). Если власть действительно отдается герцогам, то и испытывать, в

⁸⁰ Jaffa G. The Limits of Politics: An Interpretation of *King Lear*, Act I, Scene I // *American Political Science Review*, 1957.

соответствии с фольклорными образцами, следовало бы именно их. Но никакого испытания они заведомо не выдержали бы, поскольку среди этих зятьев – двое известных политических соперников и один иностранец, которому предлагается треть британской земли. В итоге Француз эту долю не получает, и не будь он так благороден – или хитер – у него сразу появился бы повод для демарша.

По мнению Э. С. Брэдли, Лир собирался выдать Корделию за герцога Бургундского, которому он затем и предлагает свою отвергнутую дочь⁸¹. Значит, Король Французский получил неожиданный шанс именно в результате «сбоя программы».

Король Французский и Герцог Бургундский в тексте не описаны никак. Можно представить Француза молодым и пылко влюбленным, а Бургундца – зрелым и расчетливым... А если наоборот? Например, если Бургундец – честный правитель, блюдущий интересы своей земли, а потому отказывающийся от политически катастрофического брака. А Француз – дальновидный интриган, совершивший инвестицию в бесприданницу, которая способна унаследовать всю Британию.

Отдельно следует сказать об «испытании любви». Дело вовсе не в том, что Лир ждет лести. Преувеличенные «признания» – это идея Гонерильи. Кстати, согласно одному авторитетному прочтению, между приказанием Лира «говори», и ответом дочери есть небольшая пауза, заметная по метрическим характеристикам стиха. Это означает, что Гонерилья захвачена врасплох требованием произнести какую-то хвалебную речь и теперь лихорадочно соображает, что же ей сказать. Регана затем подхватывает мысль и окончательно доводит ее до абсурда.

Другое дело, что Лир в своем ослеплении принимает за чистую монету нагромождение лжи, от которого у Корделии, да и у Кента просто перехватывает дух. Но изначальным намерением Лира, похоже, было отдать исполнительную власть, и получить от дочерей публичное признание их будущей верности отцу и – все еще – сюзерену. В соответствии с мифопоэтическим принципом «слово есть дело», клятва – это уже проявление лояльности. Тогда понятна реакция Лира на «ничего» Корделии:

⁸¹ Bradley A. C. *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth* // <http://www.shakespeare-navigators.com/bradley/tr252.html>

по его представлениям, отказ клясться в любви/верности действительно граничит с государственной изменой.

Все эти ошибочные суждения наносят немедленный урон державе, и провоцируют внутренние и внешние конфликты.

Не следует считать, что Шекспир не думал о решении Лира в политическом контексте. Память Столетней войны и последующих Войн Алой и Белой Роз была еще достаточно свежа, чтобы слова «королевство» и «наследие» вызывали в уме у любого англичанина всевозможные политические сценарии.

Недаром уже в первом акте звучит слово «безумие» – Лир безумен, происходящее безумно!

Впрочем, некоторые аспекты поведения Лира подтверждают, что, помимо всего, своим «отречением без отречения» он пытался выяснить правду. И это уже не мифическая Правда Короля, а правда людей, правда мира. «Испытание дочерей», кроме формально-легального значения имеет оттенок выяснения истинных характеров, истинных отношений. Однако, Лир берется за дело не с той стороны, и получает прямо противоположный результат. На обвинение в жестокосердии, Корделия отвечает: «So young, my lord, and true» – «так молода и так честна / правдива / верна», причем именно слово «верна» является здесь ключевым. Реакция Лира: «Let it be so; thy truth, then, be thy dower» – «Пусть будет так; пусть эта твоя правда (т.е. твое нежелание говорить о любви, являющееся честным признанием отсутствия этой любви) станет твоим приданым». Эта ошибка в определении правды дорого обходится Лиру и окружающим, которые на протяжении всех своих злоключений как раз и пытаются отличить правду от неправды и установить Правду как мировой принцип.

Таким образом, Лир не только не решает накопившиеся проблемы, но подписывает приговор стране, которая оказывается на грани превращения в Опустошенную землю.

Опустошенная земля

В мифах результатом греха правителя может быть немедленное уничтожение его самого, а также его народа и страны (подобно гибели Атлантиды). Однако чаще последствия

напоминают бесконечную изнурительную болезнь. Одним из ключевых понятий кельтской мифологии, откуда оно перешло в общеевропейскую литературную традицию, является Бесплодная, или, вернее, Опустошенная земля (Wasteland).

Эта тема наиболее известна в артуриане. Тут она связывается с прегрешением хромого (в более откровенных текстах речь идет о кастрации как нарушении священного брака с богиней-землей) короля, хранителя Грааля. Он теперь не в состоянии воспользоваться мистической силой сокровища для исцеления собственной раны и ран своей страны, и должен ждать рыцаря-избавителя.

Избавитель определен с самого начала – это Персеваль (лишь в более поздних версиях появляется утроение героя – добавляются Галахад и Борс). Вопрос стоит лишь в том, когда и как Персеваль станет достойным исполнить свое предназначение. Тема объективного определения качеств человека в кельтской традиции связана с «детекторами», воспользоваться которыми может только достойный. Примеров очень много. Наиболее известные – это сам Грааль, а также меч, который смог вытащить из камня лишь Артур как истинный наследник британского престола.

Образ Персеваля – один из ключевых для европейской культуры. Его история, соединяющая кельтский миф и христианскую духовность, является одним из первых романов воспитания и духовного поиска.

Мифологема Опустошенной земли до нашего времени остается одной из важнейших для всей европейской культуры. Приведем лишь несколько примеров, относящихся уже отнюдь не к Средним векам, а к XIX-XX столетиям.

«Парцифаль» Р. Вагнера в основном, близок к средневековым сюжетам, в частности, к одноименному роману Вольфрама фон Эшенбаха. Однако трудно не заметить личного чувства автора, его жажды очищения и желания приобщить современную ему культуру к духовным истокам.

Порой мифологема используется свободнее, вступая в сложные взаимодействия с другими мотивами. Например, название и идея поэмы Р. Браунинга «Чайлд Роланд к Темной

башне прибыл», отсылают одновременно к фольклору и к тексту «Короля Лира». Тут описано кошмарное путешествие героя по мертвой земле. Но если раньше избранный рыцарь был носителем морального идеала, то лирический герой Браунинга носит опустошение и в собственной душе. Как и у Шекспира, победа не гарантирована. Однако, зная, что все его предшественники погибли, Чайлд Роланд, добравшись до Черной башни, все же бросает вызов силам запустения:

*Я поднял рог и вызов бросил свой:
«Роланд до Замка черного дошел».*

(Давиденкова)

Браунинг следует давней фольклорной традиции: если герой выдержит испытание – Опустошенная земля будет исцелена.

В двадцатом веке трагизм порой перерастает в пессимизм. «Бесплодная земля» Т. С. Элиота не предполагает никакого боя, никакого освобождения. Есть лишь констатация внутреннего распада, смерти культуры, «Упадка закатных стран». В изобразительном искусстве XX века отсылок к теме Опустошенной земли тоже немало – взять хотя бы «Песнь Вёлунда» и другие картины А. Кифера.

Обращение к теме Опустошенной земли характерно для послевоенных лет с их настроениями кризиса и разочарования. В частности, это проявляется в так называемых спагетти-вестернах. В отличие от американских фильмов этого жанра, в итальянских вестернах господствует не конкретно-историческое, а экзистенциально-универсальное: Дикий Запад становится только фоном для эпических подвигов и преступлений. Особенно насыщен мифологической символикой лучший фильм Серджио Леоне «Хороший, Плохой, Злой» (1966) – сага о бессмысленной жестокости людей и смертоносном равнодушии природы, извечном человеческом одиночестве и абсурдных изломах судьбы, – и о возможности победы над ними. Во время их создания фильмы Леоне воспринимались как «низкий жанр», но с тех пор приобрели статус мировой классики и доныне служат порождающей моделью для все новых произведений искусства.

Параллели между фильмами Леоне и трагедией Шекспира – это отдельная тема.

Интересно, что «Король Лир» Брука (1970) довольно близок по стилистике к фильмам Леоне. И в нем, и в «Короле Лире» Козинцева пейзажным фоном трагедии выступает именно Опустошенная земля.

В современной популярной культуре тема Опустошенной земли подается более оптимистично, соединяясь с мотивом «возвращения короля», приносящего обновление и исцеление. Примеров много – от одноименного романа Дж. Р. Р. Толкина до «Алисы в Стране Чудес» Т. Бертона. Различные вариации на тему Опустошенной земли чрезвычайно характерны для современной фэнтези – вплоть до такого необычного прочтения, как «Смертные машины» Ф. Рива, где движущиеся города буквально перепахали всю землю. Встречаются они и за пределами Европы и Америки. Так, японской обработкой данной мифологемы являются аниме Х. Миядзаки «Наусика из Долины Ветров» и «Принцесса Мононоке», где герой/героиня должны примирить кажущиеся непримиримыми силы, чтобы спасти людей и природу. В отличие от западной традиции, японская культура не знает понятия греха, но ответственность человека за свои – и чужие – действия она признает.

Мифологема Опустошенной земли влияет на жанр антиутопии. В частности, в постапокалиптической фантастике речь идет уже не об исцелении земли, а о выживании героев в кажущихся невозможными условиях. Идея греха правителя здесь принимает форму антропогенной катастрофы, вызванной эгоизмом и недоумием людей, не ведающих, к чему могут привести их действия.

Вполне узнаваемую ситуацию описывают слова песни «Мусорный ветер» группы «Крематорий»:

*Дым на небе, дым на земле,
Вместо людей – машины,
Мертвые рыбы в иссохшей реке,
Зловонный зной пустыни...*

В «Короле Лире» Опустошенной землей может стать вся Британия. П. Брук показывает нам замерзшую страну, Г. Козинцев – иссохший и растрескавшийся грунт. Но наиболее непосредственно с этой мифологемой связана пустошь (heath), на которой происходят почти все сцены «бурного» акта III.

Вересковая пустошь – в отличие от пастернаковской «степи» – очень характерный ландшафт Британских островов. Пустошь лишена следов человека и кажется воплощением «природности»: одни растения и птицы. Но изначально практически вся Британия была покрыта лесами, постепенно вырубленными людьми. Так что пустошь – это вторичный ландшафт, продукт человеческой культуры. Леса были заменены порослями вереска. Это не экологическая катастрофа, но это *опустошение* в собственном смысле слова.

Вместо мифического, эпического, сказочного леса, опасного, но полного чудес, Шекспир показывает нам антропогенный ландшафт. Грааля тут не найти.

В целом, в тексте «Короля Лира» видна именно современная обработка мифологемы Опустошенной земли. И социум, и весь мир находятся на грани выживания, недаром в конце Олбени говорит об «окровавленной стране». И исцелить эту страну нужно собственными силами, надеясь, но не рассчитывая на помощь Провидения. Здесь нет исцеляющего принципа, способного восстановить силы человека, общества и мира. Здесь нет ни Грааля, ни Сокровищ Британии.

Дева-Власть

Единственная претендентка на роль хранительницы Грааля или даже самого Грааля – это Корделия.

О ее мифологическом прообразе уже было сказано. Но и вне этой связи, Корделия может рассматриваться как Дева-Власть. Она – юная, прекрасная и чистая принцесса, любимая сказками «младшая сестра» и «старикова дочка». Именно с ее изгнания начинаются проблемы всей страны.

Принцесса и Власть семантически очень близки. Отсюда многочисленные фольклорные сюжеты о похищенных царевнах. Упоминающееся в связи с этим всенародное горе – не просто

проявление сочувствия, а сознание того, что отныне страна теряет свое совершенство и становится уязвимой. Поэтому герой спасает не только жизнь или свободу девушки, но и благосостояние всего государства, а значит действительно заслуживает высочайшей награды. Близка и тема спящей красавицы, вместе с которой в сон погружается весь дворец (читай – вся страна).

М. Стеблин-Каменский пишет о двоящихся женских образах в сагах: женщина в реальной трагической ситуации – и, параллельно, но не одновременно – сверхъестественное существо с тем же именем⁸². Так и Корделия – одновременно и Принцесса-Власть, и девушка с непростым характером. Такая двойственность затрудняет оценку ее действий. То, что хорошо для носительницы принципа Власти – не всегда уместно для человека в реальной политической ситуации.

В фольклоре главная роль Девы-Власти – выбор нового достойного правителя. Корделия этого не делает.

Во-первых, она выходит замуж за Короля Французского. Да, он прошел «испытание любви» – не отказался от бесприданницы. Но, по очевидным политическим причинам, он не годится в новые правители Британии.

Во-вторых, к мужу она, по-видимому, безразлична. Никакого Священного брака тут не предполагается. Все интересы Корделии остаются прежними.

В шекспировских комедиях свадьба почти всегда является синонимом хэппи-энда, после которого герои, предположительно «жили долго и счастливо». Но в трагедиях и поздних пьесах с бракосочетания все только начинается. Вспомним «Ромео и Джульетту», «Отелло» и даже такие невеселые комедии как «Венецианский купец» и «Конец – делу венец». Особенно четко это видно в «Цимбелине», где мы с интересом следим за драматичными приключениями замужней молодой женщины.

Жизнь героинь не сводится к отношениям с мужем. Но и исключить эти отношения невозможно – ведь именно супружеская любовь является основным мотивом их действий.

⁸² Стеблин-Каменский М.И. Становление литературы // Мир саги. Становление литературы. – Ленинград: Наука, ленинградское отделение, 1984. – С. 149.

А вот Корделии муж нужен только для того, чтобы иметь возможность строить отношения с отцом.

Таким образом, Корделия не вполне соответствует своей роли Девы-Власти. Поэтому она не может спасти ни страну, ни своих близких, ни саму себя. Она может лишь стать искупительной жертвой.

Кризис

Мир «Лиры» – это мир Опустошенной земли, но без Грааля. Это мир, где наказание гарантировано, а награда – нет, однако человек все равно должен поступать по совести.

Уже в первых сценах «Лиры» мы видим не просто семейные или политические проблемы, а кризис вселенского масштаба. Чувство космичности возникает, среди прочего, благодаря масштабным образным и теоретическим обобщениям, которые делают многие герои.

Ощущение кризиса есть и в других трагедиях, но выражено оно во всех по-разному. Например, в «Ромео и Джульетте» раскол между двумя семьями, хотя и может описываться в эмпедокловских терминах «любви и ненависти», все же является слишком личным, человеческим, чтобы приводить к каким-то всемирным обобщениям. То же самое в «Отелло»: разумеется, мавр, по его собственным представлениям, борется с Хаосом и выясняет соотношение добра и зла в универсуме. Однако на практическом уровне он совершает два убийства и самоубийство, ничего не меняя ни в обществе, ни в мире.

Иное в «Гамлете», где речь идет о болезни целого социума. Кстати, это ставит вопрос – так ли идеален был Гамлет-старший как правитель? Почему после его смерти при дворе не осталось ни одного приличного человека? Недаром весь текст трагедии пронизывает метафора гниения, весьма наглядно проиллюстрированная В. Ерко в украинском издании трагедии.

Символом кризиса в «Гамлете» служит Призрак. Он: «...знаменует наступление в мире дисгармонии, которая охватывает Данию, человеческое общество и всю вселенную. Это величественная и в то же время гротескная дисгармония, такая же двойственная, как и ее вестник, совмещающий «прекрасный

облик» державного повелителя и бедного духа, днем томящегося в вечном огне, а ночью скитающегося по земле до петушиного крика. Общение с ним приподнимает образ Гамлета, который призван восстановить «расшатанный век», и в то же время именно оно толкает героя на притворное безумие и шутовство»⁸³.

Атмосфера трагедии беспросветна. Виной ли тому особое восприятие Гамлета, способного видеть лишь ложь и гниение, как о том писал Найт? Тогда он – преступник, погубивший несколько жизней и ничего не добившийся. Или же мир Эльсинора действительно сохраняет лишь видимость жизни? Тогда действия Гамлета верны: все, что ему оставалось, это уничтожить все и всех «до основания», и надеяться, что Фортинбрас сможет восстановить датскую государственность.

Трагедия Макбета тоже начинается с социального кризиса: слишком уж много восстаний происходит практически одновременно. Не получается ли, что, по гегелевскому закону отрицания отрицания, слишком мягкого Дункана должен сменить тиран Макбет, чтобы в свою очередь, уступить место Малькольму? Тогда в качестве параллели выступает «Мера за меру», где герцог, не желая пачкать руки, временно отдает власть безжалостному Анджело. При таком прочтении, действия Макбета выглядят не только потаканием собственному честолюбию или, в лучшем случае, служению ренессансной «доблести», но и попыткой навести порядок в королевстве. А значит, шотландская трагедия может быть понята как предупреждение сторонникам «сильной руки»: цель оправдывает средства, но неверные средства извращают саму цель. Мечта перерождается в кошмар, против которого восстает и народ, и сама природа.

В «Короле Лире» крах износившегося Космоса нагляден как нигде. Личность – семья – королевство – мир стоят здесь на самой грани дионисийского растерзания. Как возникла такая

⁸³ Елина Я. О фольклорной традиции в драматургии Шекспира // <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspirovskie-chteniya-1977-1.html>

ситуация – мы не знаем. Зато отчетливо видим, как рушатся семья, общество, государство и, кажется – весь мир.

Это приводит нас к вопросу о Предопределении. Кризис в «Короле Лире» был предсказан. Глостер говорит: «Нет, не сулят нам добра эти недавние затмения солнца и луны. Как ни трактуй их наука, но природа на себе претерпевает их последствия: любовь хладеет, дружба чахнет, меж братьями встает раздор. В городах бунты, в селениях распри, во дворцах измена, и порвалась природная уза меж детьми и отцами» (I.2, *Сорока*).

В пророчества можно верить или не верить. Но в мире «Лира» затмения действительно предсказывают смерть старого солнца и конец века. Любопытной параллелью выступает затмение солнца в начале «Слова о полку Игореве», еще одного произведения, где чрезвычайно четко прослеживается связь макрокосма и микрокосма.

Эдмунд, подстраиваясь под мнение отца, тоже пророчит: «рвутся узы между родителями и детьми, наступает мор и глад и конец старинному согласию. Расколы в государстве, посягновенья и хулы на короля и знать, ложные подозрения, изгнание друзей, развал в войсках, измены в супружествах – всего не перечислить» (I.2, *Сорока*). Сам он знаменьям не верит, но трагическая ирония работает против него: его слова, увы, сбываются. Хотя возможно, он сознает, что его собственные действия провоцируют приближение Хаоса, и соглашается на это.

В разных культурах представления о состоянии Космоса связывались с состоянием морали общества. И в индийской классификации «юг», и в описании «веков» у Гесиода на первом плане стоит человеческое поведение. В кельтской и в скандинавской традиции конец мира также связывается с нарушением людьми моральных заповедей. В «Прорицании вэльвы», входящем в состав «Старшей Эдды», читаем:

*Братья начнут
биться друг с другом,
родичи близкие
в распрях погибнут;
тягостно в мире,
великий блуд,*

*век мечей и секир,
треснут щиты,
век бурь и волков
до гибели мира;
щадить человек
человека не станет*⁸⁴.

В ирландской саге «Битва при Маг Туиред» богиня Бадб пророчествует о распаде человеческих связей перед концом света:

*Леса без желудей,
Море бесплодное,
Лживый суд старцев,
Неправые речи брегонов,
Станет каждый предателем,
Каждый мальчик грабителем,
Сын возляжет на ложе отца,
Отец возляжет на ложе сына,
Зятем другого тогда станет каждый...
Дурные времена,
Сын обманет отца,
Дочь обманет мать.*⁸⁵

Не только смысл, но даже формулировки в обоих случаях весьма близки к пророчествам в «Короле Лире».

Если же этого морального распада нет, то любая угроза предстает как проблема, но не конец мира.

С другой стороны, упомянутые в первых сценах «Короля Лира» пророчества, и все те беды, которые происходят по ходу трагедии, соотносятся со словами из Евангелия от Матфея: 10:21 «Предаст же брат брата на смерть и отец – сына; и восстанут дети на родителей и умертвят их».

⁸⁴ Старшая Эдда // Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Том 9. Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 188.

⁸⁵ Предания и мифы средневековой Ирландии. – М.: Изд-во Московского университета, 1991. – С. 48.

Порядок в Космосе непосредственно связан с соблюдением Правды Короля, нарушение которой грозит наступлением хаоса. В «Короле Лире» общее накопление грехов уже достаточно для начала всеобщего распада. Этот распад и составляет основную тему великих трагедий. Эрозии подвергаются и человеческие связи, и моральные ценности и даже сами слова.

Главной причиной бед в «Лире», являются два порока: жажда богатства и жажда власти.

Точное употребление юридической терминологии бывает затушевано в переводах, но мир Шекспира легально упорядочен. Это мир Западной цивилизации, основными характеристиками которой С. Хантингтон считает Аристотелеву логику, римское право и Великую хартию вольностей. Четкое соотношение прав и обязанностей особенно хорошо заметно в шекспировских исторических хрониках, где просматривается не столько феодальная вольность, сколько система сильных и жестких социальных, прежде всего – семейных и вассальных связей. Это проявляется также в сцене суда в «Венецианском купце», и во многих других, порой неожиданных пассажах – например, о законах рассуждает Могильщик в «Гамлете». В «Короле Лире» тема закона тоже занимает очень важное место. Это и законность / незаконность наследования (причем социальному закону нужно противопоставить другой закон – природный), и несколько вариаций на тему суда, и ссылки на «подтверждение и прецедент», и представление, что намеренное унижение может быть хуже убийства.

Однако, эта юридически-правовая система не лишена пороков. В ней «старшие» лучше знают свои права, чем обязанности, и считают своей прерогативой принимать волевые решения, за которые они ни перед кем не отчитываются. Такой закон оставляет место для произвола, который мы и видим в первых же двух действиях пьесы, где отцы сгоряча отрекаются от собственных детей.

И вот вся эта система начинает распадаться. Шекспир показывает нам ужас человека, знающего свое место и свои права, а теперь оказавшегося во власти непредсказуемых сил.

Другие же персонажи – прежде всего «младшие» – пользуются этим распадом права и правосознания. Так, Корнуолл говорит: «Хоть без суда казнить его не можем, // Но мы сумеем утолить наш гнев. // Пусть ропщут. Помешать никто не в силах» (Ш.7, *Сорока*). Развал зашел так далеко, что ему уже нет дела до законов, прав и общественного мнения.

Однако «сеющие ветер пожинают бурю». Оказывается, что в таких условиях для человека с совестью единственный путь – это бунт против власти, утратившей моральную силу. Корделия и Кент бунтуют против «безумия» Лира; Глостер, вопреки приказу, помогает изгнанному королю; слуги Корнуолла и Старик-арендатор – самому Глостеру. Лир же бунтует против общества и универсума в целом.

В таком мире каждый теперь сам по себе, и каждый может выбирать, с кем быть. Наступающий Хаос оказывается одновременно царством смерти – и свободы, что заставляет вспомнить хаосологию и синергетику И. Пригожина, а также постмодернистский «хаосмос».

Жертва

Практически во всех мифологиях для космогенеза необходима жертва. В некоторых традициях имелось в виду, что ничто не может быть создано из ничего (эта фраза есть и в «Лире»). Для создания мира нужно, чтобы первичное существо принесло само себя в жертву самому себе, и из его тела было создано все сущее. Этот мотив отчетлив в китайской, индийской, греческой и германо-скандинавской мифологии. Позже подобные представления могли выглядеть не настолько анатомично, но идея платы собой за движение вперед оставалась всегда.

Чаще всего жертва связывалась с сезонным ритуалом – новогодним, аграрным или каким-то иным. В случае всенародной катастрофы жертвой пытались откупиться, отдав лучшую часть ради выживания целого. По Х. Э. Керлоту, жертва как любая форма страдания, если она осознана и принята, имеет космогоническое значение и означает переход на более высокий уровень. Поэтому она так часто фигурирует в мифах, сказках и

легендах. Можно вспомнить английскую поговорку “no pain – no gain”.

Телесное наказание снимает с человека вину, а некоторых случаях предоставляет ему и «кредит» на будущее. Жертвоприношение не обязательно предполагает пролитие крови. Это может быть любое самоограничение (например, в форме обета), которое не дает энергии и удаче личности «распыляться» и направляет ее на успех в чем-то действительно важном. Отсюда формула «жертва – это власть». Или, как у Киплинга, «кровь – цена владычества».

Уже стал штампом сюжетный ход, при котором герой добивается победы только после сокрушительного поражения. В своей крайней форме эта мифологема может принимать форму возвращения мстителя с того света – как в «Вороне» и аналогичных мистических триллерах.

Можно вспомнить и особый тип гамбита, неоднократно встречающийся в древней литературе. В истории Троянской войны есть два почти дублирующихся эпизода. В первом Одиссей, переодевшись нищим и до неузнаваемости исхлестав себя бичом, идет в Трою на разведку. Во втором избитый Синон убеждает троянцев забрать в город деревянного коня. Телесные повреждения обоих героев имеют практическое обоснование – маскировка в одном случае и убедительность в другом. Но, видимо, в них есть и нечто от добровольного жертвоприношения, которым покупается победа над сильным врагом. Легендарные или исторические сюжеты, когда высокопоставленные лица неисправимо уродовали свою внешность, чтобы войти в доверие к врагам в качестве перебежчиков, известны в Персии.

В современной культуре схожую ситуацию мы видим в фильме Г. Ричи «Шерлок Холмс: Игра теней», в романе Т. Хейза «Я – Пилигрим», в «Никогда» и «Американских богах» Н. Геймэна. Тут герой идет на неизбежную пытку, чтобы получить шанс на победу.

Происхождение трагедии из античных мистерий умирающего и воскресающего бога общеизвестно. Однако некоторые трагические мотивы не требуют историко-генетической связи, они архетипны. Н. Фрай пишет: «...игра в

жертвоприношение не имеет никакого отношения к какому бы то ни было историческому происхождению от ритуала жертвоприношения, как то было предположено для Старой Комедии. Все черты такого ритуала: королевский сын, изображение смерти, палач, подменная жертва, гораздо ярче выражены в «Микадо» Гилберта и Салливана, чем у Аристофана»⁸⁶. Так, в поздних по происхождению текстах могут воссоздаваться мифоподобные структуры, что мы и видим в «Короле Лире».

В трагедии шекспировского типа жертвой могут стать следующие категории персонажей:

1. Король, принесенный в жертву своему королевству.
2. Представитель старшего поколения, своей гибелью дающий возможность выжить младшим.
3. Слишком дерзкий герой, идущий навстречу опасности.
4. Герой, совершивший нечто непростительное.
5. Герой / героиня «слишком хорошие» для несовершенного мира.
6. Антагонист главного героя, соперница героини.
7. Трагические влюбленные, чье чувство превосходит общественные «нормы» («Ромео и Джульетта», «Отелло»).
8. Последний представитель некоего класса людей («Антоний и Клеопатра», «Троил и Крессида»).

Во многих случаях речь не идет о гамартии как трагической вине, или даже роковой ошибке. Иногда виктимность персонажа определяется только его принадлежностью к определенному классу. В качестве «фармаков» – козлов отпущения – могли выступать цари, старики, преступники. Ну, а уж если это старый царь-преступник, такой как Лир...

Первые шесть категорий имеют непосредственное отношение к действующим лицам «Лира». По результатам первого акта «в опасности» оказываются сам Лир (причины: 1, 2, 3, 4), Глостер (2, 4), Кент (3), Корделия (3, 5), Эдгар (5), Эдмунд и старшие дочери Лира (6). Значит, практически все главные герои отмечены печатью смерти, что задает атмосферу мрачного предчувствия.

⁸⁶ Frye N. Anatomy of Criticism // <http://northropfrye-theanatomyofcriticism.blogspot.com/>

Из этой «группы риска» выжил только Эдгар, выбравший единственно верную стратегию, которая сняла с него метку «жертвы». Вместо него гибнет герцог Корнуолльский, изначально не «обреченный», но спровоцировавший свою смерть.

Ситуация в «Лире» так запущена, что речь идет не о циклическом кризисе власти, для выхода из которого достаточно смены короля. Старшее поколение обречено уйти с прежним миром, за распад которого оно в той или иной степени лично ответственно. Но этого недостаточно. Вступает в силу другая мифологема – жертва лучшего, что только есть у народа.

Это – чистое, благородное юное создание любого пола, которое отдается на съедение чудовищу, или, в смягченном варианте – в рабство на чужбину. В историях о подобной дани Минотавр, Морольту и т.д. мы имеем дело со смутной памятью об отжившем и, к тому же, культурно чуждом человеческом жертвоприношении, на которое наслоились воспоминания об исторической практике воспитания при королевском дворе благородных заложников из союзных или вассальных стран. Такая жертва уже воспринимается как моральное зло, а в рассказе появляется фигура героя-спасителя (Тесей, Тристан).

Человеческие жертвы в обрядовой практике не являются признаком дикости – наоборот, они были достаточно распространены у развитых народов. Примером могут служить хотя бы Центральноамериканские цивилизации, печально знаменитые именно своими массовыми ритуальными убийствами. В нашем контексте привлекает внимание ацтекское жертвоприношение физически безупречного молодого человека, с которым год обращались как с воплощением бога Тескатлипоки, а потом торжественно убивали. У семитских народов известны жертвоприношения первенцев – самого ценного. В Библии, как известно по истории Авраама, такая практика однозначно отвергается. Жертвоприношения детей и юношей иногда совершали трипольцы; характер жертвы имели и регулярные сожжения селений. Греки достаточно рано отказались от человеческих жертв, однако и тут в литературе зафиксированы реликты и рецидивы.

Предпочтительной жертвой выступали первородный сын или невинная дева. Жертву принцессы могли объяснять, как

честь: ей предназначено стать супругой божества (память об этом предлоге сохранилась в истории Ифигении). Или же прямо говорилось, что народ откупается от несчастья (Андромеда). Идеалом было осознанное, добровольное принятие жертвой своей судьбы. Например, корейская легенда рассказывает о дочери литейщика, бросившейся в расплавленный металл, услышав предсказание, что приносящий победу колокол может быть отлит, только если в материал будет добавлено лучшее, что есть у народа.

Исторической добровольной жертвой мог быть так называемый Человек из Линдоу – кельтский аристократ, чье естественным образом мумифицировавшееся тело было найдено на дне озера Линдоу в Чешире (Великобритания). Медэкспертиза с значительной долей вероятности установила, что он принял ритуальную, так называемую тройную смерть. Возможно, это было сделано ради победы над римскими завоевателями.

Современная культура тоже хорошо знает тему жертвоприношения ради победы. Например, в одном из военных романов Дж. Бакена герои предчувствуют, что «лучший» из их команды должен погибнуть, но до самого конца не знают, *кто* станет этой жертвой. Свежий пример – «Голодные игры» С. Коллинз, сюжет которых явно схож с мифом о Тесее, хотя сама писательница говорит о совершенно других истоках идеи. Но мифологемы имеют свойство проявляться в культуре независимо от желаний авторов.

Интересный психологический экскурс делает Р. Мэй: «Вносит ли, например, жертва свой вклад в превращение себя в жертву? ... Не связана ли невинность практически во всех культурах каким-то странным образом с убийством в ритуале жертвоприношения? В чем состоит смысл феномена, который наблюдается с самой зари человеческой истории и сохраняется вплоть до сегодняшнего дня – феномена жертвоприношения *дев и юношей* Критскому Минотавру или Молоху современной войны?»⁸⁷. Он же утверждает, что невинность – это бессилие. Это перекликается с чувством некоторых критиков, что Корделия уязвима именно вследствие своей идеальности.

⁸⁷ Мэй Р. Сила и невинность. – М. : Смысл, 2001. – С. 247.

В «Макбете» Шекспир непосредственно обращается к метафоре жертвоприношения невинного юного создания: «Я молод, слаб. Вам ничего не стоит // разгневанному богу принести // Меня, невинного ягненка, в жертву // И тем умилоstitить божество» (IV.3, *Пастернак*). Это Малькольм о себе. Правда, «ягненок» оказывается не так прост.

Тема жертвы хорошо заметна также в «Буре», «Венере и Адонисе», «Зимней сказке», «Короле Джоне», «Обещанной Лукреции», «Ричарде II» и «Ричарде III», «Генрихе VIII», «Ромео и Джульетте» и «Тите Андронике».

В «Короле Лире» большинство персонажей так или иначе деформированы властью или аморальным стремлением к ней. Однако, есть два кандидата, полностью соответствующих требованиям к «идеальной жертве»: высокородные юноша и девушка без физических и душевных изъянов, характеризующиеся той самой невинностью, о которой писал Р. Мэй. К тому же, это любимая фольклором младшая дочь, и первородный сын-наследник. Оба оказываются в положении потенциальной жертвы уже в первых двух сценах первого акта.

В худшем варианте погибнуть могут оба. Но если автор хочет оставить читателю/зрителю какую-то надежду, то кто-то из двоих должен стать жертвой, а кто-то спасителем-практиком, способным вывести страну из хаоса.

Поначалу предпочтительной жертвой выглядит Эдгар. Он ни в чем не повинен, пассивен и почти инфантилен. Он первым обречен на смерть (Кенту был дан выбор – смерть или изгнание). Корделия выглядит определеннее и сильнее. Она становится королевой, а значит, может участвовать в политике и влиять на события. Она больше подходит на роль спасительницы страны.

Но роли меняются, причем определяющим становится отношение потенциальной жертвы к жизни.

Корделия пребывает над страстями – в мире принципов. Недаром она говорит исключительно стихами. Она непоколебима, чиста и неизменна. Всегда верная себе, она не может льстить отцу, но не может и не бороться за него. Однако принцесса выбирает неверный метод и терпит поражение. Проиграв, она так же бестрепетно встречает судьбу, становясь идеальной трагической жертвой.

У Эдгара поначалу нет каких-то особых принципов: он скептически относится к астрологическим приметам, не ссылается ни на языческих богов, ни на природу, практически никогда не характеризует ни других, ни себя. Такая гибкость дает ему возможность выбирать и пересоздавать самого себя и формулировать новые правила бытия в неузнаваемо изменившемся мире. Эдгар видит все несовершенство мира и людей, но все равно любит их. Он готов бороться до последнего, и не станет добровольной жертвой.

Разница между двумя образами «добрых детей» наиболее наглядна в их отношении к безумию. Эдгар значительную часть времени проводит в обличье сумасшедшего Тома. Корделия же по самой своей сути противоположна безумию – одного ее присутствия достаточно, чтобы вернуть разум Лиру. Шекспировские женщины цельны. Если уж они теряют разум, то теряют его полностью, как Офелия. Но для истинного безумия разум Корделии слишком ясен. А притворяться и пачкаться – во всех смыслах – она не способна.

Таким образом, как бы этого ни хотел Нэхум Тэйт, «идеальная пара» не может стать парой. Несмотря на многие общие достоинства, Эдгар и Корделия постепенно становятся несовместимыми друг с другом. Они выбирают два противоположных пути мужества. Корделия превращается в символ, и гибнет так же, как жила. Эдгар проходит сквозь Хаос и упорядочивает его изнутри. Они своими жизнями словно иллюстрируют знаменитую дилемму Гамлета: Быть или не быть. Эдгар сгибается под ударами судьбы, чтобы выжить и победить. Корделия стоит во весь рост и погибает. Что достойнее – каждый решает сам.

Судьбы обоих описывают свой круг. Для Корделии – это отношения с отцом и сестрами, при этом ее личность, знания, оценки остаются неизменными: «отцовские сокровища» в начале тождественны «этим сестрам, этим дочерям» в финале трагедии, где вся семья в один день уходит из мира. Для Эдгара круг замыкается завершением его прерванного поединка с братом и их обменом своими «половинками правды».

1.3. «ЛИР» И АРТУРИАНА

Король Лир и король Артур

Символика «Короля Лира» имеет параллели в артуровских сказаниях. Кстати, Шекспир и автор «Смерти Артура» Томас Мэлори были земляками – оба происходили из Уорикшира.

Историчность Артура остается спорной. По-видимому, он был военным вождем, жившим в V в н.э. Его образ рано подвергся сильной мифологизации, например, на него были отчасти перенесены мифы о Гвидионе, борце с силами подземного мира и покровителе культуры и искусств.

До нас дошли значительно более поздние тексты, первые из которых относятся к XII веку – это «История Британии» Гальфрида Монмаутского, «Мабиногион» и пр. В них правление Верховного короля Британии (каковым исторический Артур быть не мог) описано как эра героев, краткий золотой век, закончившийся трагедией. Многие легенды добавляют, что Артур и его дружина не погибли, а лишь спят в пещере под землей, и проснутся, чтобы прийти на помощь своему народу, когда в этом возникнет крайняя необходимость. Разные варианты этих преданий сохраняются доныне и связываются с конкретными местами; одна из таких историй была обработана А. Гарнером в «Волшебном камне Бризингамена».

Артур – король в былом и грядущем – рассматривается в качестве вечного символа Британии. По мотивам артуровского цикла с XII века до наших дней написано несколько сотен фантастических романов (не говоря о бесчисленных произведениях меньшего масштаба) различного художественного уровня и читательской популярности. Можно проследить эволюцию авторского отношения к теме: от иронии до поисков истоков настоящей духовности. Порой переосмысления легенд заходят весьма далеко – например, под пером талантливого писателя-англичанина Т. Уайта британский правитель, всю жизнь боровшийся с вторжением саксов, теряет свою национальность и начинает противопоставляться «диким кельтам». В других версиях легендарный король и его окружение выступают как

вечные, архетипные персонажи, пребывающие вне времени, и поэтому способные оказаться в любом моменте истории – например, во Второй мировой войне.

Шекспир знал артуриану не хуже нас, а возможно и лучше, живя на четыреста лет ближе к кельто-римской Британии. Тем более, что тюдоровский политический миф активно обращался к артуровской тематике для легитимизации тогдашней власти.

В «Генрихе V», хозяйка таверны называет Рай, куда попал Фальстаф, «лоном Артуровым». Это явная контаминация с «лоном Авраамовым», что, вероятно, звучало комически, однако одновременно означало высочайшую оценку Артура как покровителя своего народа.

В тексте «Короля Лира» в случайном контексте упоминается Камелот, а также Мерлин, исторический прототип которого жил позже Артура, однако довольно рано начал ассоциироваться с великим королем.

Артуровский цикл близок к миру «Лира» своим хронотопом. И там, и там примечательны «слоистое» эпическое время, в котором скомпрессованы разные исторические эпохи, реальные и фантастические события, и такая же реальная и одновременно сакрализованная география. Близкими в эпосе и в трагедии являются некоторые важнейшие темы: Опустошенная земля, король и королевство, культура и природа, здравомыслие и безумие, долг и гибельные страсти, и многие другие. Вся линия Глостера, хотя и не имеет непосредственного аналога, заставляет вспомнить многие сюжеты артурианы.

Самого Лира сближает с Артуром масштабность личности, воплощающей в себе саму сущность кельтского короля. Более конкретную связь устанавливают слова Лира: «не суйся меж драконом и яростью его» (I.1, *Пастернак*), где под драконом он подразумевает самого себя. Возможно, это лишь метафора. Но не исключено, что это намек на дракона как мифологический символ кельтских королей. Отец короля Артура известен как Утер Пендрагон – «Голова / главный Дракон (Британии)», то есть, ее верховный правитель. Самого Артура тоже называют Пендрагоном. Красный дракон на бело-зеленом поле до сих пор остается официальным символом Уэльса. Войска Артура на

средневековых миниатюрах изображаются под особыми красными объемными змееподобными штандартами с навершием в виде головы дракона. Версия о сарматском происхождении этой символики была использована авторами фильма «Король Артур» (А. Фукуа, 2004). Сарматский контингент в составе римской армии в Британии действительно был. Под такими же драконьими штандартами иногда изображались и воины Карла Великого.

Любопытен боевой клич английских рыцарей: «Святой Георгий и дракон за веселую Англию» (*Saint George and the Dragon for Merrie England*). Благодаря конструкции фразы возникает неожиданное второе значение: Святой Георгий (змееборец) и дракон оказываются вместе, на одной стороне, защищая Англию.

Король Артур известен, прежде всего, как воплощение Британии, однако и у него есть темная сторона (сейчас эту тему педалируют некоторые писатели-ревизионисты, такие как Филип Рив в своей книге «Здесь лжет Артур»). Ведь именно при Артуре наступил закат золотого века и крушение бриттской государственности. В этой катастрофе роковую роль сыграли доверчивость короля и вероломство его близких. Эти же мотивы мы видим и в «Короле Лире».

Писатели по-разному объясняют отношения Артура с женой и с лучшим другом, которые ему изменили, и с незаконным сыном, который поднял мятеж. Но результат один: гибель Круглого стола, завоевание страны саксами, слом традиции и распыление едва сформировавшейся нации, сохранившей только воспоминания о веке величия. Одни лишь названия некоторых романов об Артуре – «Свеча на ветру» Т. Уайта, «Меч на закате» Р. Сатклифф – создают настроение, перекликающееся со словами Шута: «Свеча погасла, и мы в потемках».

Шекспир в «Короле Лире» показывает другие причины конфликта, однако итог близок – король делает неверный шаг, чем пользуется молодой, талантливый и беспринципный бастард (Мордред / Эдмунд), который губит старого короля, но гибнет и сам. К власти приходит еще один молодой человек с *саксонским* именем, что для Шекспира и его аудитории – англичан, потомков

и кельтов, и англосаксов, выглядело приемлемо. На фоне артуровских сказаний финал «Лира» выглядит не так уж безнадежно.

Один из наиболее древних источников, повествующих об Артуре – «Триады острова Британия», упоминают дерзкую самонадеянность короля. До нашего времени существует поверье: пока в Тауэре живут вороны, Британия не будет завоевана. Возможно, это представление связано с культом мифического короля Брана («Ворона»), завещавшего захоронить свою голову на месте, где позднее был построен Тауэр. По легенде, она оставалась там в качестве талисмана против завоеваний, пока король Артур не приказал ее выкопать, не желая полагаться в защите страны на что-либо, кроме собственных сил.

Впрочем, Артур и сам связан с воронами (воронами, клушицами и другими родственными птицами), которые в некоторых местностях охранялись как его возможные воплощения. Тогда выкапывание головы Брана было лишь заменой одного короля-ворона другим. Кстати, С. Кларк в романе «Джонатан Стрейндж и мистер Норрилл» поставила в центр британского мифоса именно Короля-Ворона.

Самоуверенность Артура и Лира может быть связана и с особенной «безмерностью» мифо-эпического героя, и с самоутверждением эмансипированной личности европейского Ренессанса и Нового времени.

Лир – не Артур. Но сквозь образ величайшего трагического короля Британии просвечивает образ ее величайшего легендарного короля. Для мифа такое слияние – норма. В литературе XX века оно было художественно изображено и теоретически осмыслено Т. Манном в «Иосифе и его братьях» с их «лунной грамматикой» и Дж. Джойсом в «Поминках по Финнегану» с их множественными идентификациями героев.

Итак, Лир – это конкретный восьмидесятилетний король с тремя дочерьми, безудержными страстями и безумной мудростью. И одновременно это *принцип* Верховного короля полуисторической-полумифической Британии.

Мордред

Главным негодяем – предателем и провокатором – артуровского цикла является Мордред, незаконный сын короля Артура и его собственной сестры Моргаузы (иногда его матерью называют другую сестру – Моргану). Близкий образ – клеветник и провокатор герцог Андред или Сандред, племянник короля Марка, двоюродный брат и главный враг Тристана.

Функциональный двойник Мордреда в мире «Короля Лира» – Эдмунд, бастард графа Глостера. Совпадений здесь много, вплоть до того, что слова «темное и порочное место, где он тебя породил», которые кажутся слишком жесткими для характеристики внебрачной связи, оказываются уместными в случае инцеста. Похожа у них и карьера – пользуясь доверием отца, бастард провоцирует раскол и удаляет соперников, пытается соблазнить королеву, чтобы получить власть, и приводит события к последней, катастрофической войне, в которой гибнет и сам.

История Артура и Мордреда заканчивается взаимным убийством. В «Короле Лире» их непосредственного поединка нет, но гибнут оба. Эдмунд косвенно убивает Лира, приказав казнить Корделию. А Лир собственными руками убивает капитана – «заместителя» Эдмунда.

И Эдмунд и Мордред используют человеческие слабости, уже имеющиеся уязвимые места в отношениях. Для обоих характерна дестабилизация, натравливание, действие чужими руками. В этом они оба напоминают скандинавского Локи.

Как и Мордред, Эдмунд является одним из основных двигателей сюжета. Как личность, он значительно интереснее и дочерей Лира, и герцогов. Он стратег с масштабными планами, при этом не чуждый философии. К тому же он – красивый, смелый, лихой, остроумный молодой человек. Его обаяние так велико, что выходит за пределы текста / сцены, заставляя некоторых комментаторов видеть в нем одного из самых ярких шекспировских героев.

При всем этом, в Эдмунде есть дефект, делающий его монстром. Он лишен способности к человеческому сопережива-

нию, и может совершать чудовищные вещи, не испытывая никаких эмоций. Это не оправдание, недаром у Конфуция есть высказывание: «Из всех преступлений самое тяжкое – это бессердечие». Лишь в конце пьесы что-то в его душе меняется, и он – с удивлением и слишком поздно – открывает в себе способность к сочувствию. Это вызывает вопрос: если он не был моральным уродом «от природы», то что сделало его таким?

Общим местом в критике стало объяснение поведения Эдмунда провокацией со стороны его отца. Действительно, речь Глостера, рассказывающего Кенту о «шлюхином сыне» в присутствии этого самого сына, отличается исключительной бестактностью (в переводах ее обычно смягчают, а в экранизациях не акцентируют).

Но дело не может быть только в этом. Эдмунд так же легко предает брата, который его ничем не спровоцировал, и которого он вообще-то считает хорошим человеком, вот только стоящим на пути. Слова Эдмунда об Эдгаре ближе всего к словам другого брата-предателя – Оливера из «Как вам это понравится», который говорит об Орландо: «надеюсь, что увижу его конец, потому что моя душа, сам не знаю почему, ненавидит его больше всего на свете. А между тем он кроток, учен, хотя ничему не учился, полон благородства, любим всеми сословиями до безумия и действительно пришелся по сердцу всем, и особенно моим людям, которые знают его лучше, чем кто бы то ни было, – вследствие этого они меня почти ни во что не ставят...» (I.1, *Вейнберг*). Но здесь есть существенная разница – Оливер, завидуя личным качествам Орландо, ненавидит его, в то время как Эдмунд завидуя социальному положению, не испытывает к самому Эдгару никаких особых чувств. Но и там, и там отчетливо видно, что можно признавать чьи-либо достоинства, и одновременно пытаться погубить их носителя.

Эдмунд недавно приехал к отцу, проведя девять лет «вдали», возможно за границей. Можно только догадываться какую школу он прошел в этом неназванном месте. Ни при дворе отца, ни при дворе Лира он ни с кем близко не знаком, и ни к кому не испытывает привязанности – ни дружеской, ни родственной, ни любовной. Принцессы не сумели внушить ему

никаких чувств. Отца он даже не уважает. Эдмунд сознает, что Глостер его любит – «Отцу я люб не меньше, чем «законный»» (I.2, *Сорока*), и пользуется этим чувством. Однако все равно остается ощущение, что он не понимает и не верит в любовь. В самом конце, узнав о смерти Гонерильи и Реганы, он кажется слегка удивленным – «Да, был любим Эдмунд...» – значит, любовь все-таки существует.

Это ставит вопрос о его матери. Глостер упоминает, что она была красавица, и что он с ней хорошо развлекся, но не говорит ни слова о любви. Значит, не было никакого высокого чувства. Эдмунд для отца – «шлюхин сын». Сам сын мать не упоминает. Это может означать многое: 1) ее раннюю смерть, 2) разлуку и воспитание в чужом доме, 3) такие отношения, о которых лучше не вспоминать, или же 4) просто сыновнее безразличие.

И кельтам, и славянам хорошо известны *подменыши*, которыми потусторонние существа заменяют в колыбели человеческих младенцев. В Эдмунде есть что-то от такого подменыша, кукушонка, разрушающего собственную семью. Еще одна мифологическая параллель – оборотень. Ведь Эдмунд только то и делает, что играет роль хорошего сына, брата, подданного, возлюбленного.

Об отношениях в семье Глостера можно судить по местоимениям: отец и оба сына обращаются друг к другу на «вы» (в то время как Лир «тыкает» дочерям). Придворный Глостера Куран обращается к Эдмунду на «вы», и называет «сэр», в то время как тот отвечает ему на «ты» (II.1). Это указывает на высокий статус Эдмунда, что противоречит порой высказываемому мнению об обездоленности бастарда, которому приходится надеяться лишь на себя.

Кстати, у Шекспира, по всей видимости, не было распространенных в его время предубеждений относительно врожденной аморальности незаконных детей. Так, в «Короле Джоне» желание бастарда Фоконбриджа компенсировать сомнительность своего легального статуса проявляется в службе на благо страны.

Было неоднократно отмечено, что философия и жизненная стратегия Эдмунда – обратная сторона ренессансного гуманизма,

постулирующего, что человек – это хамелеон, способный сделать себя кем угодно. Такая «изнанка» веры в неограниченные способности человека традиционно связывалась с именем Н. Макиавелли. Поначалу в Англии взгляды итальянского мыслителя воспринимались упрощенно, а сценический «макиавель» находился в родстве с Пороком или Грехом моралите и дьяволом мираклей. Лишь позднее, когда публика шире ознакомилась с трудами итальянского мыслителя, возникла потребность в психологически убедительной мотивации театральных злодеев.

Ю. Шведов обратил внимание на эволюцию образа злодея в творчестве Шекспира⁸⁸. В ранней трагедии «Тит Андроник» мы видим условных «макиавелей». В «Ромео и Джульетте», трагедии, написанной в период оптимистической веры в ценности гуманизма, наименее приятным героем выступает Тибальт, противоположный макиавелистам в своей прямолинейности и защите старых, средневековых воззрений. В трагедиях, написанных в «кризисный» и «после-кризисный» период, злодей становится типичным носителем новых принципов – доведенного до предела эгоизма. Одним из таких молодых хищников является Эдмунд.

По мнению Дж. Дэнби, «В Эдмунде слились два огромных образа – политика-макиавелиста и ренессансного ученого. Кроме того, Эдмунд – стопроцентный карьерист, «новый человек», подкладывающий мину под обваливающиеся стены и украшенные улицы стареющего общества, которое думает, что оно может игнорировать этого человека...»⁸⁹. Его воззрения сравнивали и с мыслями о «борьбе всех против всех», выраженными в «Левиафане» Т. Гоббса, и с идеями Мальтуса о борьбе за выживание. В любом случае, Эдмунд – из той новой породы людей, которые считают личность – целью, а общество – средством, а не наоборот, как это было раньше.

Образ Эдмунда не сводится только к воплощению «изнанки» Возрождения. Его чудовищный эгоцентризм,

⁸⁸ Шведов Ю. Ф. Эволюция шекспировской трагедии. – М. : Искусство, 1975.

⁸⁹ Danby J. F. Shakespeare's Doctrine of Nature: A Study of *King Lear*. London: Faber and Faber, 1949. – P. 46.

оправдывающий себя философствованиями, вызывает в памяти и более поздний образ Сверхчеловека, поставившего себя по ту сторону добра и зла. По мнению Х. Блума, Эдмунд – первый в западной литературе образ нигилиста, от которого происходят нигилисты Мелвилла и Достоевского.

В отличие, к примеру, от Яго, Эдмунд не злобен и не злораден. Он испытывает лишь удовлетворение от хорошей игры. При всей своей расчетливости он способен на риск и жертву, что видно уже в начале, когда для вящей убедительности он ранит себя. Этот гамбит показывает его решимость платить кровью. Но одновременно это и предвосхищение всей крови, которая еще прольется в результате его действий – в том числе и его собственной, когда прерванный поединок братьев будет продолжен.

Самые сильные чувства у него вызывает несправедливость общественных законов. В своем знаменитом монологе он повторяет слово «законный» пять раз. Это уже похоже на навязчивую идею. Или на заклинание.

Его обоснование своего превосходства:

*Чего мне ради, точно я чумной,
Нести клеймо людских установлений
И ущемлять себя? По той причине,
Что на двенадцать иль тринадцать лун
Родился позже брата? Почему
«Побочный» я и в чем «низкопородный»...*

(I.2, Сорока)

заставляет вспомнить слова Хирона из «Гита Андроника»: «Не разница, конечно, в одном или двух годах может меня сделать менее приятным, а тебя более счастливым» (II.1, *Каншин*).

Пародийной вариацией на эту же тему звучат слова Клотена из «Цимбелина»: «линии моего тела очерчены не хуже чем у него; я так же молод, как он, но при том сильнее. По богатству я ему не уступаю, а по положению несравненно выше, потому что я много знатнее. В делах общественных я человек способный, а в боевых не знаю себе равного, тем не менее эта упрямая бабенка, не смотря на все мои достоинства, все-таки любит его...» (IV.1, *Каншин*).

На что он получает ответ Гуидериуса в том же стиле: «Да сам-то ты что такое? Разве у меня нет такой же мощной руки и такого же пылкого сердца, как и у тебя?» (IV.2, *Каншин*).

Беседам подобного рода хорошо подвел итог Б. Гребенщиков: «Кто ты такой, чтобы говорить мне, кто я такой?»

Закону людей Эдмунд противопоставляет закон природы. С природой у него ассоциируются весьма характерные слова, смягченные практически во всех переводах: похоть, свирепость, крадучись: «Who, in the lusty stealth of nature, take // More composition and fierce quality» – дословно: «кто, в энергичной/похотливой скрытности природы, получает больше состава и яростности...» (I.2). Воззрения Эдмунда четко выражены в его речи о природе, контрастирующей с высказыванием его отца на ту же тему. Глостер понимает природу как неизменный мировой порядок, Эдмунд – как право человека реализовывать свои способности и добиваться максимально высокого положения в обществе и мире. Критики вспоминали здесь слова Теннисона из «In Memoriam A.H.H.» про «Nature red in tooth and claw».

По всей видимости, закон природы для Эдмунда – это то, что сейчас называют законом джунглей или выживанием сильнейшего в стиле социального дарвинизма. Хотя в обоих этих понятиях есть подтасовка. Когда Киплинг писал о «Законе Джунглей», он ставил ударение на слово закон, на свод правил, ограничивающих произвол и смягчающих нравы даже среди зверей, – а это уже напоминает индийскую р(и)ту или греческий логос как мировой закон. А дарвиновская формула была неверно переведена на русский: «survival of the fittest» означает выживание не «сильнейшего», а «наиболее приспособленного».

Нельзя примитизировать отношение Эдмунда к природе. Он говорит: «Природа, ты одна моя богиня // Лишь твоему закону я служу» (I.2, *Сорока*). В таком мироотношении есть нечто напоминающее кальвинизм, в котором успешность деятельности выступает подтверждением правильности избранного пути не только по человеческим, но и по божественным меркам. Но Природа Эдмунда – не Бог, и в ее имя он совершает преступления.

Интересно, случайно ли Дэн Браун выбрал имя «Эдмонд» для героя «Происхождения», идущего крестовым походом на религию, и терпящего поражение в своей кажущейся победе?

Эдмунд не обращается к силам зла, как некоторые другие шекспировские злодеи (хотя уже в «Тите Андронике» Аарон – атеист). Он возлагает ответственность за действия и их результаты на самих людей: «Восхитительна дурость человеческая! Когда нам худо – частенько из-за нашего же сластожорства, – то мы виним в своих бедах солнце, луну и звезды, как будто небо заставляет нас быть прохвостами, дураками, светила делают ворами, вероломцами и жуликами, планеты понуждают к пьянству, лжи, распутству, и сами боги толкают на все то зло, которое творим» (I.2, *Сорока*).

Эти слова можно истолковать по-разному: высмеивает ли Эдмунд суеверия? говорит ли о «самореализации»? отрицает роль высших сил в своей жизни? или само их существование?⁹⁰

Схожую мысль выражает Кассий в «Юлии Цезаре»:

*Поверь мне, Брут, что может человек
Располагать судьбой, как хочет.
Не в звездах, нет, а в нас самих ищи
Причину, что ничтожны мы и слабы.*

(I.2, *Козлов*)

В речи Яго та же мысль выражена еще циничнее: “Virtue? a fig!”, что у Б. Пастернака изменено и смягчено: «Не в состоянии! Скажите, пожалуйста!». Вообще, “virtue” может переводиться как «свойство». Но Б. Спивак показывает, что слова Яго вразумительны, только если имеется в виду благословение Божье, без которого невозможно спасение. Тогда слова: «Добродетель? Это фига» – разбивают христианскую этику⁹¹. Далее Яго говорит: «Быть тем или другим зависит от нас. Каждый из нас – сад, а садовник в нем – воля. Расти ли в нас крапиве, салату, иссопу, тмину, чему-нибудь одному или многому, заглохнуть ли без ухода или пышно разрастись – всему

⁹⁰ Friedlander M. D. Enjoying *King Lear* by William Shakespeare // erf@uhs.edu

⁹¹ Spivack B. Iago Revisited // Shakespeare. The Tragedies. Ed. By A. Harbage. – Englewood Cliffs, 1964. – P. 86–87.

этому мы сами господа. Если бы не было разума, нас заездила бы чувственность. На то и ум, чтобы обуздывать ее нелепости...» (I.3, Пастернак).

Отсюда следует, что максимально реализовать себя – это *обязанность* человека. Это полностью соответствует ренессансному гуманизму – и нашей собственной эпохе с ее идеалом *self-made man* и ценностями самореализации.

Шекспир, очевидно, не считал, что самореализация сама по себе плоха. Например, достаточно взвешенная позиция выражена в словах Хелены из «Конец – делу венец»:

*Как часто человек свершает сам,
Что приписать готов он небесам!
Они дают нам волю: в неудаче
Виною наша лень – не иначе.*

(I.1, Щепкина-Куперник)

То есть, вмешательство небес существует, однако, людям предоставлена свобода. В пределах этой свободы они имеют право на выбор своего пути и достижение своих целей – однако, должны руководствоваться принципами морали. Именно аморальность – отличительная черта Интригана.

Эдмунд, как и другие мыслящие герои Шекспира, выходит за пределы собственной личности и жизненной ситуации. В данном случае он проецирует на себя образ исполненного жизненных сил «природного» сына. Настоящей сакральности такая проекция лишена. Этим он отличается от Эдгара, который выбирает для себя путь мифа, приводящий к успеху. Стратегии двух братьев можно воспринимать как две альтернативные попытки восстановления Порядка из Хаоса – с опорой на сакральное и без нее.

Основное оружие Эдмунда – клевета и провокационные письма. На первый взгляд, здесь нет ничего мифологического. Но в контексте невидимой войны сыновей Глостера символика его действий ясна. Не задумываясь об этом, Эдмунд принимает на себя архетип Тени в ее ипостаси Предателя. Но Предатель никогда не добивается успеха – он служебная фигура в падении и апофеозе Героя.

Смерти отца и брата не сделают Эдмунда законным графом. Поэтому он должен сначала дискредитировать обоих кровных родственников. Для этого он весьма артистично ведет двойную, а то и тройную игру – фальсифицирует почерк, дает обоим невыполнимые обещания, отводит подозрения, импровизируя на ходу («Да, он из этой клики» – II.1, *Сорока*). Эдмунд чрезвычайно логичен и рассудителен. Для его речи характерны длинные предложения, где в начале – ошеломляющий удар, потом – опутывание словесной сетью возможных последствий, и наконец – предложение выхода.

В частности, он не ждет, когда Глостер догадается, что бастард просто пытается убрать с дороги законного наследника. Эдмунд говорит это сам – но от имени уже скомпрометированного Эдгара. И здравая мысль теряет свою силу. Так одной фразой он может очернить брата, отвести подозрения от себя самого и заодно намекнуть на необходимость узаконить его собственное положение (II.1).

За исключением самого первого подложного письма, Эдмунд всегда действует в пределах закона. И даже фатальную ошибку допускает не он, а безумно влюбленная Гонерилья.

Порой пишут об отсутствии у Эдмунда лицемерия. Это спорно. Еще А. Аникст заметил, что в театре роль Эдмунда почти всегда играют слишком прямолинейно, изображая его заведомым негодяем, что искажает замысел целого. Если вчитаться в текст, становится ясно, что Эдмунд последовательно играет роль доброжелательного, отзывчивого и искреннего юноши, который старается верно вести себя в неожиданно возникающих трудных ситуациях. Судя по реакции окружающих, эта роль ему прекрасно удается. Ему не просто верят – его еще и *утешают*, когда он говорит что-нибудь типа: «Какая несчастная судьба у меня! Мне приходится жалеть, что я поступил правильно!» (III.5, *Пастернак*).

Сходная тактика заметна у Яго:

*...Я себе язык отрежу
Скорей, чем против Кассио скажу...*

(II.3, *Пастернак*) и пр.

Так же и у Протея в «Двух веронцах», где один диалог весьма напоминает разговор Эдмунда с Корнуоллом:

Протей

*Я, государь, хочу открыть вам тайну,
Которую мне дружба скрыть велит.
Но вам, за вашу доброту и щедрость,
Я, недостойный, расскажу о том,
Чего б не выдал ни за что на свете...*

...

Герцог

*...Я тронут всей душой. Благодарю вас.
Теперь до гроба я у вас в долгу.*

...

Протей

*Ведь я был движим лишь любовью к вам,
А не презренной ненавистью к другу.*

(III.1, Левик)

Честен Эдмунд только перед собой – он не оправдывается, как, например, это делают дочери Лира, поначалу пытающиеся представить свои действия разумными и справедливыми. Такая же тактика характерна для еще одного Глостера – Ричарда III, честного с самим собой, но нередко прикрывающего зло видимостью добра:

*Вздыхаю, повторяя из писанья,
Что бог велит платить добром за зло.
Так прикрываю гнусность я свою
Обрывками старинных изречений,
Натасканными из священных книг.*

(I.3, Радлова)

В переводе пропала ключевая строка: «And seem a saint when most I play the devil».

Сходство между этими образами давно отмечено. Но Ричард – уродливый горбун, ошельмованный самой природой,

его способность к обману ограничена, ведь люди видят его проявленную сущность. Эдмунд же страшен именно тем, что он красив (*proper*) и обаятелен – природа на его стороне, помогая ему очаровывать и использовать людей. Мотив внешнего очарования, скрывающего ужасную сущность, уже встречался у Шекспира в «Ромео и Джульетте» (правда там противопоставление оказалось мнимым), и в «Лукреции», где о провокаторе Синоне пишется:

*Он принял облик светлой доброты,
Так затаив все зло в глубинах где-то,
Что трудно было распознать черты
Предательства, коварства, клеветы.*

Это применимо и к Эдмунду. Так что играть его откровенным злодеем – значит безнадежно портить не только рисунок роли, но и пьесу в целом.

По моим представлениям, один из ближайших к Эдмунду образов – принц Ханс из «Холодного сердца». Уверена – для большинства зрителей стало сюрпризом, что этот милый юноша оказался изобретательным и хладнокровным интриганом, готовым идти по трупам.

Шекспировский мотив привлекательности зла предвосхищает художественные исследования этой проблемы романтиками и неоромантиками, такими как Р. Стивенсон («Остров Сокровищ», «Владелец Баллантрэ») и О. Уайльд («Портрет Дориана Грея»).

Эдмунда нередко сближают с Яго. Мы уже заметили сходство в их монологах. И Эдмунд, и Яго занимают в трагедии «экологическую нишу» провокатора, «постановщика убийств». Оба прекрасно разбираются в психологии, и могут не только предсказывать, но и программировать поведение окружающих. Оба носят маску честности и откровенности. У обоих одна и та же слабость – женщина, вольно или невольно выдающая игру интригана.

Но есть и существенная разница. Яго сдается комплексом неполноценности и совершает зло ради зла. У Эдмунда нет никаких комплексов. Он просто последовательно идет к цели – графству, а когда возникает шанс – к короне. Этим он ближе к

Макбету, особенно в самом конце пьесы, когда мы неожиданно открываем в нем то, чего не знал и он сам.

В образах Яго, как и Ричарда III, еще заметна генетическая связь с Пороком из средневекового театра. Но в Эдмунде, при всем сходстве с другими «злодеями», этого мрачного шутовства уже почти нет. Разница отчетливо видна в финале. Яго убивает Эмилию и пытается бежать, он проклинает других и слышит только проклятья в ответ. Для Эдмунда же оказываются возможны раскаяние и прощение.

Персеваль

Образ Эдмунда невозможно оценить полностью, не учитывая его зеркальности с Эдгаром. Один является «худшим», притворяясь «лучшим», другой – наоборот.

По текстуальному объему речей Эдгар находится на втором месте после Лира (хотя в большинстве постановок едва ли не половину его слов вырезают). При его лаконичности, это указывает на исключительную сюжетную активность героя. Его имя внесено в заглавие пьесы в Кварто: *«Г-н Уильям Шекспир: его правдивая хроника об истории жизни и смерти короля Лира и его трех дочерей, с несчастной жизнью Эдгара, сына и наследника графа Глостера, принявшего мрачный облик Тома из Бедлама...»*.

Поэтому особенно странно выглядит недооценка этого образа критикой, и обычная неадекватность прочтения и исполнения роли при постановках. В переводах пропадает философский смысл его слов и энергичность действий, а сама его победа начинает восприниматься как безличная и случайная. Эдгар постоянно попадает в «слепое пятно». Видимо, он действительно очень хорошо спрятался, став Бедным Томом.

В образе Эдгара есть странные, тревожащие черты, плохо вписывающиеся в трогательное амплу «добротного сына». Их пытаются объяснить «каверзностью» натуры, или даже «игрой ради игры». Одних англоязычных критиков XX века отпугивает «холодность» и «логицизм» Эдгара, пытающегося оправдать жестоких «богов». Другие, напротив, считают его травмированным и иррациональным. Нередко характер (Эдгар) и роль

(Том) рассматриваются по отдельности, что приводит к абсурду – ведь Тома как такового, просто нет.

Однако, именно все «странности» вместе составляют цельный, сложный, глубокий образ, по значительности сопоставимый лишь с Гамлетом – и с самим Лиром.

На сюжетном уровне, критики часто не обращают внимания на невидимый поединок двух мыслящих людей, сочетающих философское осмысление жизни и быстрый практический ум.

Для мифопоэтики чрезвычайно характерно представление о том, что подобное можно победить только подобным. В этом есть и практический смысл, поскольку для победы над сильным человеком часто нужен человек, обладающий аналогичными качествами – так сказать, «клин клином...». Эта мысль проходит сквозь все жанры остросюжетной литературы от начала их формирования и до современности. «Король Лир», разумеется, не детектив, но в нем чрезвычайно четко выражено то, что Д. Клугер назвал «единой природой преступника и сыщика»⁹².

Несмотря на всю психологическую разницу, в сыновьях Глостера есть нечто от двойников. В мифологии близнецы могут выступать как союзники (Ашвины, Диоскуры) или как конкуренты, воплощения добра и зла. Во всем мире известны истории о двойниках, выходящих из одного пункта, но выбирающих разные пути и достигающих принципиально разных результатов. Литературная обработка темы двойников или «тени» (от Шамиссо до Шварца и Прокофьевой) привлекает внимание к внутренней двойственности человека. Эдгара и Эдмунда тоже можно рассматривать в контексте Героя и его Тени. Причем их роли меняются – когда один из них предстает в роли героя, другой уходит в тень.

Сыновья Глостера в каком-то смысле взаимозаменяемы: Эдмунд подменяет собой «законного сына», Эдгар занимает место короля, дорога к которому расчищена Эдмундом.

Они соотносятся как фольклорные Правда и Кривда. Тема конфликта двух (или более) братьев, известная еще в Библии и в древнеегипетской литературе, является культурным инвариантом.

⁹² Клугер Д. Баскервильская мистерия: История классического детектива. – М. : Текст, 2005. – С. 149.

Типичен сюжет, где один из братьев – божественной природы, а второй – его смертный двойник. Значит, в паре двойников один может представлять собой смерть.

Помимо близнецов, часто встречаются два конфликтующих брата разного возраста. В сказках старший может «раздваиваться», что создает любимую фольклором троичность, но для нас сейчас это не принципиально. В европейских (в отличие, например, от китайских) сказках, героем практически всегда выступает младший из братьев. Старшие, в лучшем случае – неудачники, в худшем – предатели.

Объяснения такого предпочтения младшего из братьев давались разные. Это и исторический феномен минората, и инициационный комплекс, и любовь к контрастам, когда истинным героем выступает тот, кто поначалу не подавал надежд⁹³. Вероятно, возможны и другие варианты.

Противопоставление братьев существует не только в сказках. Если мы обратимся к Библии, то найдем там несколько примечательных примеров. Порой старший брат выступает преступником – как Каин. Не безупречно себя вели и братья Иосифа.

Однако, есть случаи, когда первенец ни в чем не виноват, но теряет свое первородство – как теряют его Измаил и Исав. Они могут вызывать сочувствие, но остается общее ощущение того, что все произошло так, как должно было. Т. Манн в «Иосифе и его братьях» называет такого маргинального члена рода «красным» – отмеченным цветом пустыни, а значит и смерти. Дж. де Сантильяна и Г. фон Дехенд вскользь упоминают транскультурный образ «волосатого» старшего брата – заметим, что Исав действительно волосат и связан с природой в отличие от культуры; а Измаил вместе с матерью был изгнан в пустыню. В современной научно-популярной литературе образ такого «волосатого старшего брата» могут занимать различные гоминиды.

У Шекспира ситуация традиционна – младший брат «обходит» старшего – но при этом оценена прямо

⁹³ Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. – М.–СПб. : Академия Исследований Культуры, Традиция, – 2005. – С. 56–136.

противоположным образом. Интересно, что Эдгар не является изначально, но становится «природным» и даже «волосатым» – ведь частью его маскировки является спутанная шевелюра: «вскосмачу, всклочу волосы...» (Ш.3, *Сорока*).

Несомненно, тема конфликта братьев имела для Шекспира личное значение – иначе необъяснимо, почему она возникает в его творчестве так часто. По подсчету П. Акройда, Шекспир двадцать пять раз упоминает Каина и Авеля, а соперничество братьев кажется изначально заданным правилом. Примечательно, что после смерти своего брата Эдмунда Шекспир больше не брался за эту тему – за исключением «подведения итогов» в «Буре».

В «Короле Лире» автор показывает, насколько по-разному свободный человек создает и реализует себя.

Оба брата значительно ярче своего отца и похожи друг на друга решительностью, быстрым, изобретательным умом, артистичностью и пониманием человеческой психологии. Их разница в возрасте минимальна (12-14 месяцев). Их имена настолько схожи, что не только читатели, но и профессиональные шекспирологи порой путают, кто есть кто. С мифологической точки зрения имя – это душа, а значит, схожие имена означают сходство человеческих сущностей. Судя по их речам, они осознают это сходство и испытывают друг к другу определенное уважение. Это проявляется в первой речи Эдмунда: «я не менее...», затем – в его реакции на появление Эдгара в роли неизвестного рыцаря. В свою очередь, Эдгар, вызывая брата на поединок, перечисляет его многочисленные достоинства, несмотря на которые тот все же является предателем.

Отличие братьев – в моральных качествах: от почти беспросветного морального уродства, до одного из наиболее нравственно безупречных образов мировой литературы. Причины различия Шекспир не поясняет. Как известно, вопрос о соотношении врожденного и приобретенного в характере человека остается дискуссионным и в наше время. Можно вслед за Кентом сказать, что «все дело в звездах», можно сослаться на разницу в воспитании.

Воспитывались они явно в разных местах и лично познакомились недавно. Их отношения никогда не были особенно близкими: братья обращаются друг к другу на «вы», и избегают слов «мы», «наш». Например, Глостер фигурирует как «мой» или «ваш», но никогда не «наш» – отец. Это позднее и поверхностное знакомство объясняет, почему оба ошиблись друг в друге.

Высказывалась мысль, что Эдмунд – Змей, а Эдгар – змееборец. Действительно, на Эдмунда можно проецировать архетип Змея, однако сходство здесь ограниченное. Эдмунд использует Хаос, но его главное желание – легитимизироваться. Его действия по захвату титулов – это альтернативная попытка создать новый Космос (псевдо-Космос?) на порочной основе и для личного пользования. Это создает тему параллелизма и конкуренции двух братьев-демиургов, один из которых выбирает верный, другой – неверный путь для восстановления мирового порядка.

В мире «Короля Лира» Эдгару сначала достается роль жертвы, от которой он отказывается и, пройдя сложный инициационный процесс, переходит к роли героя – защитника Космоса. Это не случайно, поскольку с точки зрения мифопоэтики он – заколдованный принц, скрытый истинный наследник Лира. Один из прототипов Эдгара, Леонатус («Аркадия» Ф. Сидни) – именно принц, который становится королем. У Шекспира Эдгар всего лишь графский сын, хотя, как несколько раз подчеркнуто, старший и законный. К тому же, он крестник Лира. Мы узнаем об этом из реплики Реганы, причем в ее искреннем удивлении его мнимым предательством едва ли не единственный раз прорывается что-то человеческое.

Именно Лир дал Эдгару имя. Это прерогатива священнослужителя: в «Генрихе VIII» принцессу нарекает архиепископ Кентерберийский, отец-король узнает имя дочери позже. Учитывая, что иного священнослужителя в тексте нет, Лир предстает в ипостаси царя-жреца, что сходится с мифологемой о сакральности власти.

Имя Эдгара – англосаксонское по происхождению, королевское по ассоциациям. Исторический король Эдгар, внук

Эдварда, первый король объединенной Англии, вошел в историю своим мирным и просвещенным правлением (959-975 гг. н. э.), давшим молодому королевству возможность созреть и усилиться. В 973 г. восемь «британских королей» присягнули в верности Эдгару, в знак чего лично провезли его на лодке по реке Ди.

В «Лире», несмотря на наличие официальных наследников, ближе всего к победе в гонке за корону оказываются именно сыновья Глостера. На их пути стоит лишь Олбени, которого Эдмунд собирается убить, и который сам отдает власть Эдгару.

Между отцами и детьми первой и второй сюжетных линий есть не только прямые, но и перекрестные связи. Корделия близка Глостеру (и Кенту) такими характеристиками как любовь, преданность и служение. Смысл их жизни находится вовне, в короле. Лир и Эдгар сближены масштабностью мышления, личной харизмой, общим посвящением бурей и безумием, и особым статусом – одновременно экспериментаторов и объектов эксперимента. Их связь обозначена как начавшаяся с рождением Эдгара и закончившаяся смертью Лира.

Учитывая эту связь, проще всего было бы сделать Эдгара сыном, или, по крайней мере, зятем Лира. Но Шекспир ставит вопрос иначе: Кто *станет* достойным принять Британское королевство? Мы видим, что король уже в самом начале трагедии ответил на этот вопрос неверно, и все последующее действие можно рассматривать как поиски правильного ответа. Здесь можно найти параллели со сказками, где состарившийся правитель ищет достойного преемника, которым может стать только человек, способный на невозможное, и поэтому успешно проходящий все испытания.

Еще одна квази-сказочная черта: вначале Эдгар не подает особых надежд. Это относится и к его социальному положению, и к личным качествам.

В самом начале Эдгар кажется младше своего брата. Он не слишком интересуется сенсационными дворцовыми новостями, и выделяется на фоне всеобщей озабоченности явно легкомысленным настроением. Апокалипсические предсказания вызывают у него лишь насмешку. Из всех героев «Лира» он в наименьшей степени готов к последующим катастрофам. В конце

первой встречи с Эдмундом звучит по-детски доверчивый вопрос: «Ведь вы скоро дадите мне знать?» Возможно, в сцене с поединком он уже начинает что-то подозревать, но еще подыгрывает предателю.

Такая незрелость, с одной стороны, делает его легкой мишенью для козней Эдмунда, с другой, – обеспечивает пластичность характера, необходимую для дальнейших сложных трансформаций.

Предыстория Эдгара нам неизвестна, и потому возможны разные ее толкования. С одной стороны, Эдмунд характеризует брата как человека благородного и доброго, чему тот вполне соответствует. С другой стороны, в облике Бедного Тома, Эдгар говорит о своем распутстве и жестокости, что дает основания для мнения о наличии и у него трагической вины. Однако, согласимся с Ю. Шведовым, что верить такой самохарактеристике нельзя, поскольку, стараясь остаться неузнанным среди знакомых людей, Эдгар описывает «свое» прошлое: 1) как можно менее похожим на действительность, 2) объясняющим причину одержимости. Этому шекспироведу ближе прочтение П. Брука, в спектакле которого (1964) Эдгар впервые появляется на сцене с книгой. Не знающий жизни студент, в чем-то близкий Гамлету, действительно мог отказаться легкой жертвой обмана. Тогда его трансформация – это переход от беспомощного прекрасногодушия к героизму⁹⁴.

В *фильме* Брука книги в руках Эдгара нет, но режиссер делает его характер определеннее, отдав ему часть слов Эдмунда. Такой ход может выглядеть парадоксальным, но логика в этом есть: братья вместе посмеиваются над астрологическими предрассудками, а затем Эдгар произносит именно те слова, которые потом ему инкриминируют: что взрослые сыновья должны быть опекунами своих отцов. Разумеется, он имеет в виду «заботиться», а не «забирать управление».

В *фильме* Р. Эйра (1998) – Эдгар вначале предстает задумчивым молодым человеком, «по науке» наблюдающим за затмением солнца. Он стремительно мужает, и все же не

⁹⁴ Шведов Ю. Ф. Эволюция шекспировской трагедии. – М. : Искусство, 1975. – С. 355-358.

достигает истинно шекспировского уровня силы и пластичности. В «осовременивающем» фильме 2018 года Р. Эйр развивает тему. Тут Эдгар оказывается астрономом или астрофизиком, с трудом отрывающимся от изучения солнечного затмения. Черные солнца в его глазах – одна из лучших находок режиссера. И космические ассоциации, и сила разума, и бескорыстная преданность науке возвышают Эдгара, поднимая его над злыми страстями политиков и военных. Но спуститься – упасть – на землю ему придется.

Вполне логично, что ученый не склонен видеть в затмениях какие бы то ни было предсказания – и это вполне соответствует заметному в шекспировском тексте ироническому отношению Эдгара к астрологии. Но поскольку предсказанные катастрофы все-таки происходят, тут можно найти выход на тему «гибриса науки», порой слишком уж уверенной в собственных знаниях о мире и контроле над ним.

Гипотеза об Эдгаре как о «книжном» интеллектуале психологически убедительна. Но прямых подтверждений в тексте она не имеет. В речах Эдгара есть ссылки на:

1. Сельскую жизнь в разных проявлениях – бытовые реалии, фольклор, манеру речи. Хорошо разбирается в породах собак.
2. Религиозные заповеди и демонологию.
3. Историю – судя по упоминанию Нерона.
4. Философию – в начале акта IV он высказывает мысль, близкую к словам Боеция, хотя это может быть и не применение к себе уже известной идеи, а самостоятельный вывод.

Историко-культурных и литературных аллюзий в его речах немного. Это не значит, что подобные предметы Эдгару неизвестны. Но в критической ситуации нужна не столько эрудиция, сколько быстрота и четкость мысли. Иначе будет как с Гамлетом.

Можно выдвинуть две гипотезы о прошлом Эдгара: 1) психологический комфорт, заложивший основы доброжелательного и жизнелюбивого характера, 2) относительная дистанцированность от дворцовых интриг. Отсутствие интереса к политике в сочетании с хорошим знанием фольклора и сельского быта может указывать на связь с «природой».

При всей наивности, Эдгар далеко не прост. Эдмунд с самого начала отзывается о нем с любопытной смесью уважения, пренебрежения и зависти, четко противопоставляя легковерие Глостера и благородство, честность и беззлобность Эдгара: «Отец-простак и благородный брат, // Чья честная натура так незлобна, // Что от других не ждет себе вреда» (I.2, *Сорока*). Доверчивость Глостера – недостаток: результат гневливости, неуверенности в себе, внушаемости и неумения разбираться в ситуации. Доверие Эдгара – достоинство: признак чистоты, еще не сталкивавшейся со злом в окружающих.

Это подтверждается и дальше: когда Эдгар /Том излагает все, что знает о грехах, его подача весьма ярка, но сам список короток и нестрашен (игра в кости и связь с дамой сердца). Исчерпав познания о «реальном» зле, он переходит к афоризмам в стиле бестиария или басни. Позже, узнав о планах Гонерильи убить мужа, Эдгар оказывается так поражен и возмущен, что проговаривается при Глостере. В его поведении и речах (и разумных и безумных) нет ни агрессии, ни цинизма, чем он резко отличается от своего функционального аналога – Гамлета, а также от Лира. Именно у такого человека, которого можно заставить взяться за оружие, но нельзя заставить полюбить войну, есть шансы исцелить «окровавленную страну».

Из героев «Лира» Эдгар – единственный, кто неповинен в том, что с ним произошло, и кто на протяжении всего действия ведет себя морально безупречно. Его инициация состоит не столько в очищении, сколько в стремительном взрослении и выявлении нравственного потенциала. При этом именно он принимает ответственность за всеобщие прегрешения, а также выводит формулу о справедливости богов.

Литератору бывает очень трудно изобразить по-настоящему хорошего человека, чтобы не получилось неубедительное и слащавое «чучело положительного героя». Шекспир с задачей справился блестяще – Эдгар добр и праведен, но при этом еще умен, решителен, упорен, и сдержан до скрытности. А вот сыграть эту сдержанную силу – да еще и на контрасте с прямо противоположным образом Бедного Тома – очень трудно. Возможно, это вообще одна из самых непростых шекспировских ролей.

Порой актеры создавали впечатляющий образ. Назову лишь Р. Л. Ллойда и Э. Скотта. Но это всегда был образ, сильно отредактированный режиссером, и в значительной степени лишенный шекспировской сложности.

В истории Эдгара заметны любопытные параллели с конфуцианством: роль старшего сына и его особая связь с отцом, тема выяснения правды и др. В европейской традиции Эдгар, каким мы видим его в начале, соответствует архетипу Простака и карте Таро «Шут» (инициируемый, отправляющий в путь вслепую).

В артуровском цикле его аналогом выступает сам Артур в молодости – скрытый наследник королевства, воспитанный в лесу и получивший чудесный знак своей избранности. Этот сюжет может быть отголоском существовавшей у кельтов практики отдавать высокородного ребенка на воспитание приемным родителям, с тем, чтобы вырастить будущего правителя лучше знающим жизнь.

Еще более близкой мифо-эпической параллелью является Персеваль. В рассказанной в «Мабиногионе» ранней версии, Передир – сын графа, выращенный матерью в лесном убежище в полном неведении правил поведения в человеческом обществе. Пройдя через ошибки и унижения, он становится одним из лучших рыцарей страны и выполняет свое предназначение – спасает королевство своего дяди от опустошения, причиняемого колдуньями из Каэр Лойу (Глостера).

В другом тексте артурианы он фигурирует как «Великий глупец», племянник Артура. Вообще, многие версии называют Персеваля родственником короля.

В позднейших историях Передир становится Персевалем или Парцифалем – избранным рыцарем, который обретает Грааль и спасает Опустошенную землю. В некоторых версиях это дается ему ценой личной жертвы: гибели сестры, которая добровольно пошла на смерть ради спасения чужой жизни. Смерти сестры Персеваля в «Короле Лире» соответствуют смерти двух противоположных друг другу персонажей – Эдмунда и Корделии, кровного родича героя и благородной девы. К слову: Корделия, разумеется, замужня дама и королева. Однако об этом никто не

вспоминает. Она обозначена исключительно как юная дочь Лира, принцесса (так ее называет Кент в IV.3). С мифо-архетипной точки зрения, она – именно Дева.

Наконец, историю Эдгара можно связать с еще одним всемирно распространенным мотивом: «трудных заданий», которые имеют в валлийском языке особое название – *anoethu*. Нередко герой выполняет «трудные задания», находясь в потустороннем мире, куда был отдан собственным отцом. В «Короле Лире» мир ночной бури акта III очень близок именно к потусторонности; Эдгар оказался там из-за преследования отцом, его «трудное задание» – выживание и победа в ситуации, кажущейся безнадежной. Тем более что, в отличие от сказки, на чудесных помощников рассчитывать не приходится. Шекспир использует фольклорные конфликты, но решать их герои должны собственными – человеческими – силами.

ВЫВОД

Внимательное рассмотрение Первого акта «Короля Лира» показывает, что необузданность «сказочной» завязки пьесы сильно преувеличена. Ситуацию можно реконструировать следующим образом:

Лир, почувствовав наступление старости и, возможно, ощущая надвигающиеся исторические перемены, осознает, что ему становится тяжело выполнять роль идеального монарха. Не отрекаясь от сакральной верховной власти, он решает назначить «соправителей», выполнявших бы административные функции. Детали его замысла неизвестны, поскольку вся процедура пошла не по плану, но могут быть приблизительно восстановлены.

Старшие дочери изначально не являются «чудовищами». Неприятные качества их характера заметны особо пронзительным – Корделии, Шуту, возможно, Кенту. Однако, не только сам Лир, но и Олбени пока не видят в привлекательных молодых принцессах ничего зловещего. Лишь потом власть и безнаказанность превращают их в воплощения зла, ассоциирующиеся с силами Хаоса.

Лир тщательно готовит раздел владений. Его старшие дочери-герцогини, вместе со своими мужьями получают эквивалентные доли на севере и на юге страны. Для Корделии выделена центральная часть, большая, чем у сестер. Лир предполагает оставаться до конца своей жизни с любимой дочерью. При этом Корделия уже в силу его присутствия должна являться фактической правительницей страны. Лир и Корделия в тандеме становятся священным королем и *танистом* (администратором и военачальником).

При этом страна должна сохранять единство. Корнуолл и Олбени остаются герцогами, и нет оснований считать, что после смерти Лира они или их потомки должны получить корону. Речь идет только об унаследовании выделенных им владений, остающихся под властью одного Верховного правителя.

Лир не понимает, что такой расклад лишь взвинчивает борьбу за корону. Наоборот, он считает, что взвешенное решение должно раз и навсегда покончить с уже наметившимся расколом между герцогами. Сдерживающим фактором, по его мнению, служит честь каждого из наследников, принявших участие в торжественном ритуале.

Получение владений не связано с «испытанием любви», понятым как конкурс красноречия. Лир хочет услышать не просто публичную дочернюю благодарность, а вассальную клятву в верности, которая является, в его глазах, гарантией дальнейшего мира и порядка в стране. Старшие дочери перевыполняют поставленное задание, при этом их заведомо лживые речи обесмысливают всю церемонию. Это вызывает протест у Корделии, которая из-за сочетания принципиальности с природной сдержанностью отказывается говорить о своих чувствах. Лир воспринимает это молчание как «неестественный» акт – измену одновременно отцу и королю. С этого момента события начинают развиваться не по плану и полностью выходят из-под его контроля.

Таким образом, в контексте британского мифоса мотивы и замыслы Лира выглядят вполне разумными. Однако, из-за бурного темперамента и недальновидности короля, при их воплощении в жизнь происходит сбой, ведущий к катастрофе.



РАЗДЕЛ 2. ПОЛУРАСПАД (АКТ II)

*Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world,
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
The ceremony of innocence is drowned;
The best lack all conviction, while the worst
Are full of passionate intensity.*

W. B. Yeats

Во втором акте происходит распад социальных связей в мире короля Лира, показанный, прежде всего, через разрыв отношений отцов и детей. Тут Лир окончательно узнает подлинную цену своим старшим дочерям и начинает раскаиваться в своем поспешном отвержении Корделии. Глостер еще питает иллюзии насчет верности Эдмунда, но это лишь результат его собственной, пока что метафорической, слепоты.

В этом акте на первом плане оказываются отношения отцов – сыновей / дочерей / зятьев, а также господ и слуг, со всеми контрастами проявляемой ими верности и неверности. К изгнанию Корделии и Кента здесь добавляются самоизгнания Лира и Эдгара, чьи судьбы зеркально соотнесены друг с другом.

«Изгнание» становится одним из ключевых слов. Согласно «вывернутой мудрости» Шута, оно связано с благословением: «этот дядя от двух дочек отрекся, а третью благословил помимо своей воли» (II.4, *Сорока*). Действительно, без испытаний прекрасные задатки и самого Лира, и многих других могли никогда не проявиться. Поэтому и предательство, и отречение, и преследование можно рассматривать как благословение. По словам Герцога из пьесы «Как вам это понравится»:

*Да, сладостны последствия несчастья;
Как мерзостный и ядовитый змей,
Оно хранит неоценимый камень
Под черепом.*

(II.1, Вейнберг)

2.1. НАСЛЕДНИКИ

Дочери

Отмечено, что старшие дочери Лира – первые после Таморы демонические женщины в пьесах Шекспира. В отличие от королевы из «Тита Андроника», они поданы в абсолютно реалистичной манере – как пишет Д. Дэнби, они респектабельны, а их мораль выглядит нормальной, общепринятой.

По мнению Дж. Стампфера, если Эдмунд выражает зло на основе теоретического атеизма, то Гонерилья и Регана – воплощения зла как животного начала в человеке⁹⁵.

Своей безудержностью Гонерилья и Регана похожи на отца. Но их отличает определенная ограниченность: они умеют лишь бороться за власть и секс, используя чисто силовые методы. Лира они не понимают, находясь на порядок ниже отца в осознании жизни. Однако именно сочетание узости кругозора с неограниченной активностью делает их особо опасными.

Их образы относятся к архетипу «предательницы», наносящей коварный удар герою, обычно своему брату или мужу. В артуровском цикле примером служат Моргана ле Фэй, и даже Гвиневер и Изольда, хотя эти образы гораздо сложнее и привлекательнее типичной «предательницы». Еще более идеализированы сказочные волшебные девы, помогающие герою победить собственных чудовищных отцов. У Шекспира, наоборот, все симпатии на стороне родителя.

⁹⁵ Stampfer J. The Catharsis of King Lear // Shakespearean Survey, 13, 1960. – P. 5.

Лир изначально допустил двусмысленность относительно того, кому именно он передал власть в «половинах» Британии: дочерям или зятьям. Однако, принцессы активнее своих мужей. Сами они уверены, что являются господами: «законы здесь мои, а не твои» (V.3, *Сорока*). Даже если Гонерилья выдает желаемое за действительное, ее муж действительно получил власть через нее. Возможно, выводы Дж. Дж. Фрэзера об универсальности наследования через брак с королевой / принцессой являются преувеличением. Однако, в кельтской традиции – и не только в ней – хорошо известна идея священного брака претендента на престол с носительницей Суверенности. Похожую ситуацию мы видим в «Гамлете» – именно благодаря браку с Гертрудой Клавдий становится королем в обход Гамлета; сам он прямо упоминает свой союз с «наследницей».

Наследование по женской линии известно и в реальной истории. Особенно актуальна эта тема была для Тюдоров, оправдывавших свое восшествие на престол браками: простого валлийского рыцаря Оуэна Тюдора – с вдовствующей королевой Екатериной, их внука Генриха VII – с Елизаветой Йоркской, старшей дочерью Эдуарда IV. И, конечно же, нельзя забывать Елизавету I – правящую королеву, избравшую не родственного по крови наследника.

Кельтская традиция отличалась высоким правовым статусом женщины. Представители сословия «благородных», независимо от пола, могли получать военную подготовку и быть военно-обязанными. Принцесса могла наследовать родителям и становиться правящей королевой. Эпическим примером является королева Медб из ирландских саг уладского цикла. Историческим – королева Боудикка (Боадиция), поднявшая мятеж против Рима именно из-за непризнания имперскими властями прав ее дочерей на унаследование царства их умершего отца.

Упоминалось, что для кельтской культуры типичен мифологический образ Суверенности как уродливой женщины, иногда старухи, которая, сочетавшись браком с претендентом на трон, превращается в прекрасную деву. Здесь возможна ассоциация с образом красочно описанной Р. Грейвзом «Тройственной богини», предстающей в ипостасях Девы, Матери

и Ведьмы. Но в нашем случае мифологема трансформируется: прекрасная принцесса является чудовищем по своей сути. Дева равна Ведьме.

С точки зрения К. Г. Юнга, поскольку архетип земли связывался не только с плодородием, но и со смертью, Богиня Земли могла появляться и как хозяйка земли мертвых – «Страшная Мать». В индуизме это Кали, в ирландской традиции – богини войны и разрушения Морриган, Бадб и Маха, у скандинавов – валькирии, изначально изображавшиеся ужасными демонами, и лишь позже превратившиеся в прекрасных дев. Их аналогом выступает славянская Магура, дочь Перуна, о которой, однако, известно слишком мало, чтобы представить ее облик.

Таким образом, в образах старших дочерей Лира слились: 1) отголоски мифологических представлений о богинях битвы и смерти, 2) смутная память о воинственных кельтских королевах, 3) тюдоровский и пост-тюдоровский политический опыт, и 4) ренессансный – и вневременной – потестарный прагматизм и цинизм.

Большинство критиков оценивают Гонерилью и Регану как самые отталкивающие женские образы в произведениях Шекспира, и отказывают им в каком-либо оправдании, даже в том, которое может быть у Эдмунда. Бастард борется за то, чтобы занять достойное место в обществе. Принцессы его уже занимают, но все еще недовольны.

Но кто сказал, что им нужна именно власть? Вполне вероятно, что истинной ценностью, за которую борются принцессы – хотя они могут этого не сознавать полностью – является любовь. Другое дело, что сами они любить не умеют. А это уже ставит совершенно иные вопросы – прежде всего, о характере отношений в семье Лира.

Психологизирующая интерпретация пытается объяснить причины их поведения сложными условиями формирования характеров, в частности, тиранией отца. Было отмечено отсутствие в трагедии матерей, что суживает семейный круг персонажей и обедняет их отношения. Кстати, у всех трех дочерей Лира мать была одна – об этом говорит Кент в сцене IV.3, удивляясь несходству сестер. Так что нужно отвергнуть

гипотезу одного из советских критиков, что Корделия с ее «народным здравым смыслом» могла быть дочерью Лира от служанки. Сомнительный комплимент.

Разницу в темпераменте и стиле поведения Гонерильи и Реганы традиция «семейной драмы» трактует как отличия в психологии старшего и среднего ребенка в семье.

Я воздерживаюсь от суждений о детских комплексах Гонерильи и Реганы, ибо психоанализ литературных героев – занятие скользкое, тем более на таком недостаточном материале. Но, разумеется, режиссер и актрисы должны хорошо продумать психологический рисунок роли. Причем уже были случаи, когда такое продумывание приводило к прочтению образов старших дочерей (особенно Гонерильи), как персонажей трагических.

Позволю себе лишь одну «психологическую» гипотезу. Все три дочери явно молоды для восьмидесятилетнего отца. Не было ли у Лира других детей? Если предположить, что у короля были сыновья-наследники, которых он потерял, это могло бы углубить тему его отношений с дочерьми.

Возраст сестер не указан. Есть тенденция изображать старших дочерей Лира дамами далеко не первой юности. Это возможно: мы не знаем, сколько лет отец держал их в девицах (тут может быть еще одна причина недовольства). Браки обеих выглядят заключенными недавно – детей еще нет, но предполагается, что будут, а супруги еще не разобрались в характере друг друга, что хорошо видно на примере Гонерильи и Олбени.

Возможно и иное прочтение – принцессы молоды (Лир говорит о «юности» Гонерильи), а их выдали за значительно старших герцогов – отчего они столь быстро и недвусмысленно отреагировали на появление в поле зрения молодого и привлекательного Эдмунда. Хотя, судя по тому, что Корнуолл называет примерно пятидесятилетнего Кента «старым», по крайней мере, один из герцогов достаточно молод. К тому же, отношение дочерей Лира к своим мужьям резко отличается. Гонерилья еще до открытого конфликта ни во что не ставит Олбени, в то время как Регана и Корнуолл действуют

исключительно согласованно; в словах герцога «моя Регана» чувствуется тепло.

Гонерилья властна, похожа на отца силой, но лишена его морального чувства. Она красива (Лир в II.4 говорит про «her beauty», позже то же подтверждают слова Олбени), но не женственна. Ее маскулинные черты особенно заметны по контрасту с мужем – она «лучший солдат, чем он». Она не боится идти на конфликт, и не останавливается ни перед чем.

Я хорошо представляю в роли Гонерильи Эву Грин, красавицу с тяжелым взглядом, которая могла бы придать образу мощь и трагизм.

Отмечено, что некоторые черты Гонерильи позже воскресают в леди Макбет и – в особенности – в королеве из «Цимбелина», прекрасной отравительнице.

С образом Гонерильи (как и Реганы) связано множество бестиальных образов, которые становятся все более тератоморфными – вплоть до «чудовищ глубин». Самым метким и еще лишенным дальнейших преувеличений является сравнение Шута, относящееся к Гонерилье: «Truth's a dog must to kennel; he must be whipped out, when the Lady Brach may stand by the fire and stink». Выражение «Lady Brach» не было переведено адекватно: у Кузмина это «любимая сука», у Пастернака – «левретка», у Рыльского «смердюча хортиця», у Сороки даже «их благородие льстивая дворняжка» (видимо, он отнес эти слова к Освальду). Ближе всего у Щепкиной-Куперник: «госпожа борзая». Но и это не совсем то. «Lady Brach» – это «Леди Выжловка», гончая сука, собака для преследования и *травли*.

Шут также сравнивает Гонерилью с Тщеславием из моралите.

Тема собак снова возникнет в сцене III.4, где упоминаются дворцовые собачки, лающие на хозяина – Лира, и в сцене III.7, где Глостер сравнивает себя с медведем, на которого натравливают псов. Последний образ относится уже к Корнуоллу и Регане.

Регана, возможно, не так красива: по словам Шута, она похожа на Гонерилью, как дикое яблоко на садовое. Но средняя сестра кажется мягче старшей. Лир говорит:

*Твой кроткий нрав мне повода не даст.
Ее надменный взгляд приводит в ярость,
А твой – миротворит.*

(II.4, Пастернак)

Разумеется, он обманывается в ее характере, но это указание на имидж Реганы. Однако находясь в ситуации силы, она демонстрирует жестокость более открыто, чем Гонерилья: от «Мало! До вечера, милорд. Нет, и всю ночь» (о колодках Кента) – и до ослепления Глостера.

Несмотря на все различия, старшие дочери Лира в каком-то смысле близнецы. Их реакции, ценности, цели и средства – однонаправленны.

Интересное исследование роли дочерей Лира принадлежит Дж. Вайли, трактующей текст трагедии с точки зрения противостояния римско-легалистического мира мужчин, где ключевым словом является «закон», и кельтско-ведьмовского мира женщин, где таким ключом служит «природа»⁹⁶. Тогда Гонерилья и Регана – это кельтские ведьмы, которые активизируют силы Хаоса, разрушающие все социальные устои. В этом их мифическая сила. Но как только они сами начинают использовать общественные институты – в том числе, войска – то впадают в «женский гибрис» и терпят поражение.

Такая трактовка приоткрывает любопытное гендерно-культурное измерение текста, однако считать ее полным объяснением смысла трагедии и смысла характеров было бы натяжкой. Хотя бы потому, что кельтское общество было весьма легализованным: судьи-брегоны (которые могли быть и женщинами) хранили в памяти информацию, эквивалентную целой библиотеке, причем законы в мельчайших деталях определяли правовой статус любого члена общества в любой ситуации. Таким образом, подход Дж. Вайли отражает не столько реалии древнебританского общества, сколько современную полужызыческую-полуфэнтезийную «кельтику».

⁹⁶ Wylie J. Fairies and Gods: A Socio-Religious Context for King Lear // <http://www.antiessays.com/free-essays/Fairies-And-Gods-152355.html>

Кроме того, Гонерилья и Регана слишком ограничены, чтобы выражать какую-то идеологию. Они просто делают то, что на данный момент кажется выгоднее. Иное дело, что за их действиями начинает виднеться нечто такое, чему они сами не могли – и не хотели бы – дать названия: «О, как ужасно проступает дьявол // Сквозь женские красивые черты» – говорит Олбени (IV.2, *Сорока*).

Гонерилья и Регана хотят верить в свою моральность и пытаются оправдать свои действия. При этом они не опираются на закон природы, даже в таком одностороннем понимании как у Эдмунда. Они лишь ссылаются на непредсказуемость поведения отца и вытекающую отсюда опасность для них самих – что верно. Изначальный пакт сестер выглядит довольно цинично, но разумно. Однако они вязнут все глубже, переходя от обороны к наступлению и незаметно добираясь до убийств ближайших родственников. Тут уже нет никаких оправданий, никакого «взгляда со стороны». Они не просто перестают смотреть в зеркало – они уже не признают самого существования такого предмета. Когда Олбени обличает Гонерилью: «Мерзавке мерзки доброта и мудрость. // Грязь любит грязь» (IV.2, *Сорока*), она даже не спорит. Ей уже все равно как она выглядит в чужих глазах.

Единственный, чье мнение важно – Эдмунд. Однако, ирония в том, что для него сестры инструментально взаимозаменяемы, они не личности, а средства достижения цели. В шекспировских текстах мы уже сталкивались с темой влюбленной женщины, идущей на все, чтобы привязать к себе равнодушного мужчину (Хелена в «Сне в летнюю ночь», Хелена в «Конец – делу венец», Венера в «Венере и Адонисе»). Однако здесь впервые объект страсти не избегает, а хладнокровно использует влюбленных.

Ближе к финалу Гонерилья и Регана, ранее выступавшие в союзе против Лира и Корделии, с той же ожесточенностью оборачиваются друг против друга. Шекспир показывает, как женщины с «дефектом характера» постепенно превращают самих себя в чистое зло, которое, уничтожив все вокруг, начинает самоуничтожение.

«Нам их не жаль» – подытоживает Олбени. Да, смерть тех монстров, которыми они стали – это очищение мира.

Но неужели нельзя пожалеть, что две прекрасные принцессы стали монстрами?

Зятья

Два герцога поначалу тоже являются функциональными двойниками. Они – зятья Лира и конкуренты в борьбе за верховную власть, которую пытаются добыть путем вооруженного конфликта, свернутого из-за независимых от них причин. Сам Лир герцогов не противопоставляет.

Однако, разница между ними гораздо существеннее, чем между их женами. Это подчеркнуто географическим противостоянием: холод/север Олбени и огонь/юг Корнуолла.

Внешность герцогов не описана. Одного из них можно представить жгучим брюнетом – как «южанина» вообще, и как представителя Корнуолла, где этот древний тип встречается до сих пор. В литературе он представлен, в частности, такими образами как сквайр Трелони («Остров Сокровищ»), сэр Генри Баскервилль («Собака Баскервиллей») и Корморан Страйк («Зов кукушки» с продолжениями). Правда, все они куда симпатичнее шекспировского Корнуолла.

Тогда второго герцога, по контрасту, можно представить «северным» блондином со сдержанными манерами и выжидающей тактикой.

Корнуолл менее интересен. Он гибнет задолго до развязки, успев произнести лишь 73 строки. Этого достаточно, чтобы увидеть, что его личность не имеет «двойного дна». Это худший вариант тирана: человек, признающий существование законов, но не считающий нужным их придерживаться. Право и общественное мнение ему безразличны. Корнуолл не просто подвержен вспышкам ярости – он считает эти вспышки достаточным оправданием собственному самоуправству. Именно его действия переполняют чашу терпения лояльного слуги, приводя к спонтанному выступлению в защиту не столько Глостера, сколько справедливости и человечности.

Но и Корнуолл – не чистое воплощение зла. Есть несколько эпизодов, делающих образ объемнее. Герцог не лишен проницательности, свидетельством чему – его речь о

правдолюбцах, в которой он отнюдь не комплиментарно, но довольно верно характеризует Кента/Кая. Корнуолл, по видимому, действительно любит и ценит свою жену. И, наконец, его последние слова – «Не вовремя я ранен» – выдают смелую, деятельную натуру. Герцог еще не понимает, что рана смертельна, он лишь сожалеет, что она мешает его планам.

Олбени гораздо сложнее. Глубинные архетипные смыслы за ним не стоят, зато он проходит примечательные психологические изменения.

Характерное свойство Олбени – абсолютная «непрозрачность». Его слова и действия не совпадают (на это редко обращают внимание, и обычно судят о нем только по словам). Мысли герцога остаются нам неизвестны.

В критике герцог Альбанский преимущественно оценивается как человек добрый, но бездеятельный, поначалу ослепленный любовью к жене: «Моя великая любовь к тебе // Не может заглушить...». На что Гонерилья отвечает: «Прошу тебя, довольно» (II.4, *Сорока*). Далее она проявляет к нему только презрение: «Ты, размазня! // Щека твоя, как видно, для пощечин, // А шея для ярма. Протри глаза // И разгляди, где честь, а где бесчестье» (IV.2, *Сорока*). И уничтожающе: «Мой дурак узурпирует мое тело» (IV.2).

К этим словам следует прислушаться. Не для того, чтобы согласиться с Гонерильей. Но Шекспир не так часто обращается к столь сильной, по сути – дискредитирующей образ – лексике, когда речь идет о положительных героях. Применение подобных слов по отношению к тому же Эдгару просто невыносимо.

Постепенно герцог прозревает и определяется в своих симпатиях и антипатиях. В фильме Козинцева он даже предстает перед нами как «политик нового типа», на которого возлагаются надежды на восстановление порядка.

Наиболее высоко человеческие качества Олбени оценивает Л. Киршбаум. В своей статье этот исследователь пишет, что герцог, преодолев нерешительность и половинчатость, вырастает в полновластного правителя, энергичного, строгого и справедливого судью, что в значительной степени определяет оптимизм пьесы⁹⁷.

⁹⁷ Kirschbaum L. Albany // *Shakespearean Survey*, #13. 1960. – P. 29.

Такая характеристика выглядит чрезмерно лестной.

У герцога нет ни одной реплики в сторону – мы не знаем, что он думает на самом деле. Слышны только речи «на публику», умные и благородные, но не подтвержденные никакими действиями. Перед разрывом Лира с Гонерильей, один из рыцарей докладывает королю, что «...И в челяди, и в самом герцоге, и в дочери вашей заметен резкий упадок почтения» (II.4, *Сорока*). Потом герцог уверяет, что «Ни в чем я не повинен и не знаю // Причины гнева». Однако он не делает никаких попыток остановить Лира и примириться с ним.

Вскоре после отречения Лира расплзаются слухи о «расколе, прикрытом обоюдным коварством» (II.1) и предстоящей войне герцогов за королевство. Возможно, Олбени собирается воевать под нажимом Гонерильи, но в любом случае, это не позиция пацифиста.

Лучше узнав характер жены, Олбени раздражается гневной тирадой, на которую она реагирует с открытым презрением. Получив весть об ослеплении Глостера, он клянется: «Я целью жизни, Глостер, // Поставлю отблагодарить тебя // За верность Лиру и воздать сторицей // За слепоту твою» (IV.2, *Пастернак*). И снова все остается только на словах.

В ситуации британско-французского противостояния Олбени оказывается между двумя партиями: его симпатии связаны с одной, интересы – с другой. По словам Освальда,

*... Его нельзя узнать.
Я говорю, что высадилось войско –
Смеется. Говорю, что вы в пути
И едете сюда, а он: "Тем хуже".
Про Глостера измену говорю
И доблестное поведение сына –
Он отвечает мне, что я дурак
И будто все толкую наизнанку.
Что неприятно, то его смешит,
Что радовать должно бы, то печалит*

(IV.2, *Пастернак*)

Эта внутренняя раздвоенность приводит к непоследовательной позиции в войне. Эдмунд говорит:

*Узнай у герцога, не изменил ли
Он мнения в который уже раз.
Он все колеблется да сожалеет.
Конечное решенье знать хочу.*

(V.1, Пастернак)

Такой переменчивостью Олбени мешает британской стороне, не помогая Лиру и Корделии. Более того, похоже, что он сознательно использует Эдмунда, чтобы тот выиграл войну. Уже зная, что Гонерилья и Эдмунд планируют его убийство, он ничем этого не выдает, и лишь требует передать ему пленников (о которых потом забывает). Но при этом начало разговора – вполне мирное:

*Сэр, вы сегодня проявили храбрость,
И вас вела фортуна – взяли в плен
Вы короля и дочь. Я попрошу
Их передать в распоряженье наше
Для правого и трезвого суда.*

(V.3, Сорока)

В последующем конфликте он переходит на личные оскорбления, а затем выкладывает свой главный козырь – обвинение в государственной измене. Однако он не арестовывает Эдмунда, а бросает ему вызов на дуэль, зная, что самому биться не придется – для этого явится неизвестный поединщик. У Эдмунда возможности заменить себя кем-то другим нет. Олбени об этом позаботился: «Я набирал твоих солдат, и я же // Их распустить велел» (V.3, Сорока). Заметим переход от «вы» на «ты», а также прямое противоречие его слов прозвучавшему несколько ранее утверждению Реганы: «Он вел мои войска, он облечен // Моими полномочьями и властью» (V.3, Сорока). Очевидно, Олбени уже распространил свою власть и на солдат Реганы, которая в данный момент умирает от отравления и не может вмешаться. Таким образом, герцог довольно эффективно загоняет Эдмунда в тупик.

Позже о смерти Эдмунда он говорит, что «это лишь пустяк», а о смертях старших дочерей Лира – «нам не жаль их». Эта черствость объяснима тем, что он чудом избежал смерти от рук заговорщиков. И все же, слова о смерти некогда любимой жены: «суд небес, заставляющий нас содрогаться, не вызывает у нас жалости» – это какой-то полу-катарсис. Страх без сострадания.

Отзыв Олбени о Лире: «Он не понимает, что говорит», тоже показывает неспособность осознать происшедшие с королем перемены. Все же его сочувствие Эдгару, а позже – Лиру и Корделии выглядит искренним, а итогом всех потрясений оказывается отказ от власти. Олбени хватается честности признать, что королевскую инициацию он не прошел.

2.2. НАРОД И СЛУГИ

Образы «фона»

Отношение Шекспира к «народным массам» дискуссионно. Например, Луначарский считал, что народ для Шекспира – тупая толпа. Смирнов, напротив, доказывал, что английский драматург любил народ и сочувственно изображал его в «Короле Лире» и «Кориолане». Более взвешенной кажется позиция А. Глебова, который по монологу Лира делает вывод о том, что Шекспир относился к бедствиям народа филантропически. Конечно, он не был рупором пауперизированной массы и не выступал за социальную революцию. Но он не мог не сочувствовать обездоленным, и не писать о несправедливости общества.

Следует учесть разные смыслы, которые могут вкладываться в понятие «народ». Является ли представителем этой категории графский сын? А он же, но в роли сумасшедшего нищего? Ответы могут быть разные. Например, И. Дубашинский дает интересную формулировку: «Бедный Том ... Это портрет человека из народа»⁹⁸. Этим «портретом» он уходит от неприемлемого для советской критики парадокса: ведь Том как

⁹⁸ Дубашинский И. А. Вильям Шекспир. – М.: Просвещение, 1965. – С. 169.

главный представитель обездоленного «народа» является чистой фикцией. Такой личности просто нет – зато есть обобщенный образ социального явления. Хотя, судя по его собственному рассказу, до потери разума Том был отнюдь не крестьянином.

В «Короле Лире» множество представителей «народа» – от придворных и рыцарей до крестьян, и от квалифицированных профессионалов до прислужников по зову души. Их роль в основном, позитивна, хотя есть такие примечательные исключения, как недавно произведенный в капитаны офицер, повесивший Корделию. Тот самый, который сказал:

*Я не вожу телег, не ем овса.
Что в силах человека – обещаю.*

Помимо него, с Эдмундом связан еще один примечательный образ – некто Куран. Примечательность эта заключается в неуловимости: он появляется лишь в одной краткой сцене, но при этом наделен именем – в отличие от безымянных джентльменов, врача и даже Шута. Само имя Curan похоже на английскую транскрипцию французского слова “courant” – «текучий», «двигающийся» (отсюда «куранты»); фраза “etre au courant de quelque chose” означает «быть в курсе чего-либо». Не исключено, что это говорящее имя. Куран знает все, что происходило, происходит и будет происходить в государственных делах: «Слыхали вы, какие кружат вести или, верней пока будет сказать, ползут слухи – целующие ухо шепотки?» (II.1, *Сорока*). Эту информацию он передает Эдмунду.

По статусу он «придворный» графа Глостера. Он обращается к незаконному графскому сыну на «вы», а тот к нему – на «ты», хотя и вежливо. Возможны разные объяснения их отношений:

1. Куран – случайный сплетник, ненароком выболтавший важную информацию; это маловероятно, ведь Куран сам нашел Эдмунда и сообщил ему две серьезные новости.

2. Куран – давний наперсник бастарда, приехавший вместе с ним; тогда его роль близка к роли Освальда при Гонерилье.

3. Куран – приближенный Глостера, которого Эдмунд сделал своим шпионом.

Собственный осведомитель позволяет Эдмунду гораздо квалифицированнее вести интригу. Более того, на примере Курана и офицера мы видим, что у Эдмунда начинается формироваться своя «свита».

Но в целом, как было неоднократно отмечено, глас народа в шекспировских пьесах обычно выражает истину. Рассмотрим несколько примеров этого «хорового» начала в трагедии Шекспира.

Начнем с рыцарей Лира. Сам король Лир и Гонерилья описывают их поведение противоположным образом, и читатель / режиссер волен представить их буйной бандой или дисциплинированным и верным отрядом. В критике нередко высказывается мнение, что рыцари тоже изменили Лиру, бросив его во время бури. Однако из слов Освальда мы узнаем, что они его искали:

*... Часть свиты – тридцать пять иль тридцать шесть
Сыскавших все же короля упрямцев.
Соединившись кое с кем из графских,
На Дувр они направились – мол, в Дувре
Их ждут во всеоружии друзья.*

(III.7, Сорока)

Получается, что это Лир оставил своих людей позади, уйдя в бурю. Верность рыцарей Лиру можно пояснить и как проявление моральности, и как политический расчет: они – его партия, причем действующая в союзе с людьми Корделии в Дувре.

Моральность без всякой политики демонстрируют люди более низкого социального статуса – вступающиеся за правду слуги Корнуолла и старый арендатор Глостера, помогающий своему объявленному вне закона господину. Посреди хаоса и распада мы видим достойную человеческую реакцию на зло. Именно этот «нормальный» фон, а не уникальная доблесть отдельных людей (Эдгар, Корделия, Кент, тот же Глостер), не дает возможности рассматривать текст «Короля Лира» как драму в стиле театра абсурда. Недаром, существенным ходом в антиромантической театральной постановке «Короля Лира»

П. Бруком было удаление роли старика, и как следствие – ужас слепца в пустом мире.

В целом, роль «народа» в «Короле Лире» сопоставима с ролью народа (включая танов) в «Макбете». Активность масс в этих пьесах значительно выше, чем в «Отелло» и даже в «Гамлете». Характерно, что вся трагедия принца Датского разворачивается в клаустрофобических залах и коридорах Эльсинора; единственное исключение – кладбище. Датский народ существует, и даже может поддержать то ли Гамлета, то ли Лаэрта – но на сцене мы его не видим. В «Лире» же Шекспир показывает много хороших людей, которые заслуживают восстановления нормальной государственности.

Шут

Еще одним примечательным «представителем народа» и «службой» является Шут. Посреди патетического напряжения трагедии он вносит комический, заземленный момент, хотя и сам не лишен пафоса.

Образ Шута очень раздражал классицистов, обвинявших Шекспира в безвкусном смешении жанров и стилей. Хотя, как доказывает О. Фрейденберг, в греческой трагедии смех допустим – но это «смех-гибрис, дикий, кровавый смех»⁹⁹.

Н. Тэйт вообще вырезал эту роль. Зато Шут пришелся по вкусу экзистенциалистам, обнаружившим в его образе потенциал для создания милого им абсурдизма. Полюбился он и советской критике, узревшей в нем истинную народность.

Роль Шута очень важна, но личность определена настолько слабо, что его представляют то подростком, то почти ровесником Лира – заметно тяготение к возрастным крайностям. Шут называет Лира «дядюшкой», а тот его – «мальчиком», что может быть и указанием на молодость Шута, и своеобразной игрой давних друзей.

Он ни к чему не стремится, ничего не добивается, и не тратит силы без цели. В его подходе чувствуется мудрость,

⁹⁹ Фрейденберг О. Образ и понятие. Немые лекции // Миф и литература древности. – Екатеринбург : У-Фактория, 2008. – С. 499.

усталость и определенный цинизм. Это можно объяснить или старостью, или же сильным разочарованием в жизни, лишившим его каких бы то ни было амбиций.

Спорно и состояние его психики. В комментариях к некоторым изданиям он назван полусумасшедшим. Брэдли настаивает, что Шут – действительно сумасшедший подросток (или, по крайней мере, инфантильный взрослый). По мнению критика, не признавать это – значит «принизить героический и патетический эффект образа Шута. Потому что его героизм в основном заключается именно в этом – в том, что его попытки «перешутить» обиды своего господина – это попытки существа, для которого ответственный и последовательный курс действий, даже и ответственное использование языка, представляют трудность даже в лучшие времена...»¹⁰⁰.

Но большинство критиков склоняется к признанию его нормальности и недюжинного ума. Интересно, что при общепризнанной символической связи шута с Хаосом, в сценах бури Шут короля Лира выглядит наименее сумасшедшим из всех присутствующих. Вместе с другими «разумными» он пытается увести Лира в убежище. Ю. Шведов обращает внимание, что при этом Шут убеждает короля принять даже самые худшие условия, чтобы только уйти от бури к очагу дочерей. Это либо ирония, либо признание поражения. В любом случае, «конструктивные» идеи Шута исчерпываются, он перестает быть необходимым королю, и вскоре необъяснимо исчезает.

Г. Козинцев толкует образ Шута как дворового человека, привыкшего промышлять притворной глупостью, и не знавшего иной жизни. Можно выдвинуть и другую гипотезу: Шут – прижившийся во дворце бездомный мальчик, подобранный когда-то Лиром. Это могло случиться недавно, но возможно, что «мальчик» успел состариться вместе со своим «дяденькой». Это объяснило бы его верность – ведь он выглядит преданным лично Лиру, а не идее короля.

В любом случае, Шут – прежде всего представитель своей профессии. Как писал М. Бахтин, шуты и дураки пребывают на

¹⁰⁰ Bradley A. C. Shakespearean Tragedy: Lectures on *Hamlet*, *Othello*, *King Lear*, *Macbeth* // <http://www.shakespeare-navigators.com/bradley/tr252.html>

границ жизни и искусства, они не просто чудаки, но и не актеры. Их особый статус объясняется тем, что «...на ранних этапах, в условиях доклассового и догосударственного общественного строя, серьезный и смеховой аспекты божества, мира и человека были, по-видимому, одинаково священными...»¹⁰¹.

Тема шута и шутовства привлекала и привлекает пристальное внимание исследователей, высоко оценивающих нестандартный взгляд на мир. Такой особый взгляд делает шута ценным советчиком.

Любой каталог форм юмора и сатиры, встречающихся в пьесах Шекспира, заведомо неполон. Но можно выделить несколько типов персонажей, связанных с созданием смеховых ситуаций.

Во-первых, это собственно комические герои: глупые слуги, сельские простаки, представители «фальстафовского фона», манерные придворные и пр. Все они относятся к себе совершенно серьезно, не сознавая эффекта, которого производят на зрителей как внутри пьесы, так и за ее пределами.

Следующий тип – это персонажи остроумные. Сюда относятся молодые герои комедий, лихо играющие словами, а также трикстеры, подобные Паку или Автолику. Профессиональным остроумцем является шут, чья «техника» аналогична – играть словами и запутывать собеседника.

Наконец, случаются ситуации, в которых лицо высокого происхождения по тем или иным причинам примеряет на себя роль шута – это делает Гамлет, в определенной мере – Лир, Эдгар, Кент.

А. Парфенов указывает, что шекспировский шут – сложный образ, в который вошли черты шута-эксцентрика (fool) аристократических замков, и плебейского «клоуна»-простака, который еще под маской Черта старинных мистерий выражал народные юмор и сатиру.

Штатным комиком «Глобуса» был любимец публики Вилл Кемп, чьим амплуа были комические роли первого типа по нашей

¹⁰¹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса // Литературно-критические статьи. – М. : Худож. лит., 1986. – С. 296.

Король терпит Шута, потому что тот говорит то, что Лир уже готов услышать. Унижая, Шут возвеличивает своего короля: подчеркивая несправедливость происходящего, он утверждает, что *на самом деле* Лир достоин совсем другого. Он – с Лиром против «дочерей», да и всего мира. И он столь же непримирим, как и его господин: «С лисой из капкана // И дочкой поганой // Кончай, не смущаясь» (II.4, *Пастернак*). В каком-то смысле, Шут – тень Лира.

Горькая правда речей Шута остается, в основном, на социально-бытовом уровне. Дж. Дэнби верно отмечает, что Шут находится между «лагерями» добра и зла – его сердце принадлежит Лиру, но умом он признает ценности Эдмунда и сестер. Все его советы Лиру говорят о необходимости соблюдать свой интерес. В его словах чувствуется нечто от раблезианского «материального низа», но своей преданностью он отрицает прагматизм собственных речей. Как один из «верных», Шут сопоставлен с Корделией и Кентом.

Шут широко использует фольклорную мудрость. Например, его «кредо»:

*Меньше языком болтай.
Не дели, а умножай.
Всей души не обнажай.
Всем добром не улажай.
Всему веры не давай.
Зря сапог не стаптывай.*

(I.4, *Сорока*)

В оригинале это почти дословно совпадает с итальянской пословицей: *Non fare tutto cio che puoi. Non spendere tutto cio che hai. Non credere tutto cio che odi. Non dire tutto cio che sai*: «Не делай все, что можешь. Не трать все, что имеешь. Не верь всему, что слышишь. Не говори все, что знаешь».

При всей бытовой фольклорности такой мудрости, трудно согласиться с А. Аникстом о том, что Шуту недоступны высокие понятия. Он способен дать очень точную формулу: «тень Лира» или «Так свеча погасла, // Оставив нас во тьме» или обыграть одно из ключевых для трагедии философских понятий – «Ничто»:

«I am better than thou art now; I am a fool, thou art nothing» – «Я хоть шут, а ты и вовсе ни шута не значишь (I.4, *Сорока*).

Любопытно «пророчество» Шута, травестированным образом соотнесенное с какой-то сакральной реальностью.

Во времена Шекспира были популярны пророчества Мерлина и Томаса Лермонта. Одно из анонимных предсказаний, записанное около 1400 года, интересно своей жутковатой точностью:

*When pictures look alive with movements free,
When ships, like fishes, swim below the sea,
When men, outstripping birds, can span the sky,
Than half the world deep drenched in blood shall lie.*

Дословно:

*Когда картины станут казаться живыми благодаря
движениям,
Когда корабли, как рыбы, будут плавать в глубине моря,
Когда люди, перегоняя птиц, смогут пересекать небо,
Тогда половина мира будет залита кровью.*

Пророчество Шута двойное: он предсказывает будущее предсказание Мерлина: «Это пророчество сделает волшебник Мерлин; я ведь еще до Мерлина живу» (III.2, *Сорока*). Действительно, жизнь Мерлина относят к V или VI в. н. э – более чем на тысячу лет позже условного времени действия «Лира». А если Шут способен предвидеть приход Мерлина – значит, он истинный пророк.

Предсказание Шута закономерно продолжает его обличительные речи. После констатации износа переполненного несправедливостью Космоса, возникает тема нового мира, где на смену Кривде придет Правда. Другое дело, что в этот новый мир Шут не верит.

Шут начинает инициацию Лира, однако его кураторская роль постепенно сходит на нет, а затем он без объяснений пропадает. Его последняя реплика: «Я лягу спать в полночь» трактовалась и в смысле ночного кутежа, и в смысле предчувствия смерти, и даже подготовки к самоубийству. В

спектакле П. Брука безумный Лир случайно убивает Шута; у Р. Эйра (фильм 2018 года) старый шут умирает от лишений; в других версиях он оказывается повешен. Однако большинство критиков объясняет исчезновение Шута тем, что он выполнил свою функцию, и более не нужен: Лир прозрел и даже сам стал порой выступать в роли шута (сцена встречи с Глостером).

О том, что Шут был повешен, пишут на основании слов Лира “My poor fool was hang’d” почти в самом конце пьесы. Эту фразу можно перевести двояко: «моя бедная дурочка была повешена» или «мой бедный шут был повешен».

Первым предположил, что слово «fool» тут означает «глупышка» и относится к Корделии высказал еще в XVIII в. Дж. Стивенс. В том же веке с ним не соглашался знаток Шекспира, художник Дж. Рейнольдс, считавший, что воспоминание о гибели Шута, повешенного, как и Корделия, является гениальной психологической находкой Шекспира. И все же, большинство критиков относит слова Лира к Корделии. Так, у М. Рыльского, король говорит: «Найменшеньку мою // Повішено...».

Давно отмечено, что Шут и Корделия каким-то образом связаны между собой. В частности, они никогда не появляются на сцене вместе.

Исследование театра шекспировских времен позволило выдвинуть «техническое» объяснение исчезновения Шута – его играл тот же актер, что и Корделию, поэтому эти два персонажа не могут встречаться на сцене. Но, как было сказано, начиная с 1599 г. Шекспир писал своих «шутков» для конкретного актера, Роберта Армина, комика-интеллектуала, мастера характерных ролей. Трудно представить, чтобы он же играл и Корделию. Особенно учитывая, что на прижизненном портрете он изображен с бородой.

Продуктивнее выглядит версия логической «несовместимости» Шута и Корделии. Шут приводит короля к деконструкции мира, к кульминации распада. Но когда приходит время создавать новые смыслы, Лиру нужны другие советчики.

Помимо Корделии, у Шута есть еще *несколько* «конкурентов».

сравнил Кента с дворovým псом: «Он похож на большого пса с шерстью, висящей клочками. На шкуре такого пса – лысины и шрамы, следы многолетней грызни со сворами чужих собак. Он неистов в своей честности и сух в своей ласке; его доброе сердце ожесточено. Цепной пес с воспаленными красными глазами, стерегущий хозяина даже во сне, готовый вцепиться в постороннего и растерзать его, – не даст себя ни приласкать, ни погладить»¹⁰².

Большинство исследователей высоко ценит его бескомпромиссную верность. Например, С. Т. Колридж считал Кента наиболее близким к моральной безупречности шекспировским персонажем, чья любовь – аргумент в пользу Лира. Р. Ролан писал об исключительном мужестве Кента, и таких шекспировских героев как Паулина, принц Гарри и Хотспер, так же говорящих правду в лицо королю.

В советское время звучали и более резкие оценки, вплоть до «психологии раба», служащего не столько Лиру как человеку, сколько принципу монархии как таковому.

Столь разные взгляды возможны, поскольку Кент сложнее, чем кажется. В системе персонажей «Короля Лира» он соотнесен практически со всеми. С Лиром – своим господином. С Глостером – как граф и участник про-лировского подполья. С Корделией – как изгнанник за правду. С Эдгаром – как человек, играющий роль. С Шутом – как верный служитель изгнанного короля. С Освальдом – как хороший слуга и плохой слуга.

Вначале мы видим в Кенте корректного придворного. В беседе с Глостером и Эдмундом он любезен, но не подыгрывает вольностям старшего, и ничего не обещает младшему. По этой светской беседе трудно сделать вывод о близкой дружбе Кента и Глостера, о которой иногда пишут. Дальнейшие действия графов никак не согласованны, и лишь в процессе помощи Лиру они ненадолго оказываются в одном метафорическом «лагере». Кент кажется вообще лишенным каких бы то ни было личных связей – семьи, друзей и т.д. Есть только Лир, мана-личность, на которую Кент проецируют все социальные роли:

¹⁰² Блок А. «Король Лир» Шекспира // http://dugward.ru/library/blok/blok_koril_lir.html

*...Кого всю жизнь я чту как короля
И, как отца, люблю; как господину
Служу, как о заступнике молюсь...*

(I.1, Сорока)

Лир сполна обладает главным качеством, которое идеальный вассал ожидает от своего господина – властью / властностью / авторитетом: «...у вас в лице есть то, что велит служить вам. ...Властительность» (II.4, Сорока).

Проявившийся при изгнании Корделии конфликт личности Лира и персоны идеального короля нестерпим для Кента. Он бунтует от избытка преданности, пытаясь защитить образ Лира от самого Лира. Он забывает об этикете, впервые обнаруживая свою исключительно пылкую натуру: «Прочь учтивость, // Когда король лишается ума. // Старик, ты что затеял?» (I.1, Сорока).

Решение Кента можно сравнить с добровольной отставкой добродетельных чиновников, известной в конфуцианской традиции. Вера в принцип справедливости, которая должна управлять обществом, приходит в конфликт с реальным положением дел, и ведет к самоустранению и даже самоизгнанию. Примеров множество – и в истории, и в искусстве.

Кент прав в том, что поведение Лира катастрофически неверно. Но он не прав в том, что Лир должен вернуть себе трон. Эпоха подходит к своему концу, и отменить этот конец нельзя. Можно лишь назначить достойного преемника.

Кент изначально относится к «зрячим»: он видит пороки старших дочерей. Эдмунд, судя по всему, его тоже не очаровал. Граф и сам сознает свою роль «глаза»: «Я – верная твоя зеница ока» (I.1, Сорока). Когда Лир отказывает ему в этом, он отправляется в изгнание с гордыми словами: «Прощай, король. Для честного отныне // Изгнанье – здесь, а воля – на чужбине» (I.1, Сорока). Это довольно близко к словам иных шекспировских героев, отправляющихся в изгнание, в особенности Селии из «Как вам это понравится»: «Идем, и пусть сердца нам радость наполняет: // Нас не изгнание – свобода ожидает» (I.3, Вейнберг).

Изгнанием и переодеванием Кент соотнесен с Эдгаром. Однако их положение сильно различается. Кент сам вызвал огонь

на себя, ему было дано время на подготовку к изгнанию, ему сочувствуют все приличные люди. Наконец, он был отвергнут лично королем, который потом потерял власть. После этого его персонально никто не преследует, и он сам выбирает свое служение. Эдгар же не только объявлен вне закона, но и дискредитирован в глазах всего общества, а также имеет набирающего силы личного врага.

Действия Кента не соответствуют его гордой декларации: меня обличье, он остается при Лире, потому что не может ему не служить. Слово «служить» для него является одним из ключевых, и определяет выбор максимально соответствующей роли – слуги. Свои умения он излагает с грубоватым юмором: «Я умею хорошо хранить тайны, ездить верхом, бегать, рассказывать с грехом пополам затейливые истории и точно исполняю поручения, когда они несложны. Все это может сделать всякий. Но усердие мое беспримерно» (II.4, *Пастернак*). Это кредо – вполне четкий автопортрет. И одновременно здесь проявляются элементы невеселого шутовства. Очевидно, человек, желающий говорить правду, должен в какой-то степени стать шутом.

Но в каком-то смысле Кент играет самого себя. Он оставляет свой собственный характер, но в огрубленном варианте, без намека на аристократическую «оболочку». Игра дается Кенту нелегко, гораздо труднее, чем Эдгару. Никакой артистической пластичности у него нет, так что его единственная маскировка – полное изменение социального контекста и общее «понижение регистра».

Это ставит вопрос: действительно ли Кент неузнаваем для всех?

Очевидно, что Лир до последнего не узнает в своем новом слуге старого друга. А остальные? Представим, как меняются акценты в постановке, где Шут понимает, с кем он пререкается, или где Корнуолл узнает Кента, когда приказывает забить его в колодки.

Выбранный Кентом псевдоним – Кай (Кайус). Это римское имя, отсылающее нас к традиционным гражданским доблестям. Но есть и другая ассоциация – известный всей Европе Кай или Кэй, сенешаль короля Артура. В изначальном валлийском

Позже Кент направляет к Корделии джентльмена с вестями.

Глостер тоже получает письма: «Между герцогами – раскол; а идут и погрозней вести: я получил письмо вечером, опасное письмо; я его в ларце замкнул. Мытарства государевы будут отомщены; часть войска уже высадилась; мы должны поддержать короля» (III.3, *Сорока*). Но для Кента Корделия – не просто союзница. Именно по отношению друг к другу они обнаруживают наибольшую симпатию и взаимопонимание. Они два раза обращаются друг к другу на «ты» – вряд ли для них это норма, но в особо прочувствованные моменты они могут себе это позволить. Корделия говорит:

*Великодушный Кент, как мне воздать
Тебе за доброту? Мне неостанет
Ни средств, ни жизни.*

На что Кент отвечает:

*Полно! Этих слов
Достаточно с меня. Хочу прибавить,
Что я в рассказе точен был и скуп
И красок не сгущал.*

(IV.7, *Пастернак*)

Эта формулировка – буквально: «правда, не более и не менее» – весьма близка словам Корделии о том, что она любит отца, соответственно своим «семейным узам – не более и не менее». Позже о «восьмидесяти годах, не более и не менее» говорит и Лир.

И Корделия, и Кент демонстрируют сочетание любви к Лиру с преданностью Правде Короля. Лир отступил от Правды, и два самых близких ему человека стали бороться за возврат к единству личности и принципа. Решение задачи оказалась невозможным. Как показали события, нужно было выбирать – бороться за жизнь Лира *или* за порядок в стране. Попытаться спасти и то, и другое можно было, лишь отправив Лира на пенсию. Но ни Кент, ни Корделия не смогли представить, что Лир уже действительно не король.

Противо-дополнением Кенту является Освальд, управляющий Гонерильи. Он пользуется полным доверием, вплоть до того, что ведет ее переписку. Это доверие оправдано – он абсолютно верен своей госпоже. Ради нее он рискует: когда Регана предлагает ему не ездить по небезопасным дорогам, задержаться у нее и выехать на следующий день вместе с войсками, он отвечает: «Нельзя. Мне госпожа // Нигде задерживаться не велела» (IV.5, *Сорока*). Его последняя мысль перед смертью – о том, чтобы письмо Гонерильи было доставлено по адресу.

В остальном он – противоположность Кента. Он больше заботится о внешности, чем о духе, и пытается выглядеть лучше, чем есть. В «Короле Лире» это черта однозначно отрицательная: хорошие люди стараются выглядеть хуже, чем на самом деле. И главное – Освальд оценивает людей (кроме своей госпожи) только по степени их полезности для его карьеры, что особенно четко проявляется при встрече со слепым Глостером, которого он готов убить ради награды от новых властей.

Такое кривое зеркало вызывает у Кента прилив раздражения: «Что ты подлец, шаромыга, подбирала объедков, чванливая, убогая, пустоголовая, трехливрейная, грязно-шерстяно-чулочная сволочь, бледнопеченочная кляузная мразь с грошовым сундучочком за душой, в зеркальцеглядящаяся, сверхугодливая шельма, готовая и сводничать, чтоб госпоже потрафить; лезешь в дворянчики, помесь ты труса и нищего жулика с бордельным служкой, сын ты и наследник подзаборной суки, – и я тебя визжать и выть заставлю, если отречешься хоть от единого из этих своих титулов» (II.1, *Сорока*).

Видимо, больше всего Кента раздражает:

*Что этот раб понятия не имеет
О честности, а смеет меч носить.*

(II.2, *Сорока*)

Граф Кент, по всей видимости – представитель старой аристократии. Освальд же – из «новых людей», разночинцев, которые получают все больше реальной власти и могут

претендовать на дворянство. Их «меч без чести» непереносим для Кента.

Заметим, что слова Кента обращены к щеголеватому джентльмену, с которым принцессы на «вы». Таким образом, характеристика Освальда многое говорит и о самом Кенте. Его реакция слишком эмоциональна, чтобы быть лишь игрой «в честного Кая» – Кент теряет контроль настолько, что набрасывается и на пытающегося их разнять Эдмунда: «Сюда, сюда, милейший! Вам тоже захотелось? Пожалуйте, пожалуйста, молодой человек, попробуйте крови» (II.2, *Пастернак*). В оригинале он называет Эдмунда достаточно обидным выражением «goodman boy» («молодчик»), и обещает «I'll flesh ye». Есть разные толкования, что такое flesh – «приучить к крови» или «разделатъ», однако агрессия несомненна. Позже он вызывающе ведет себя с Корнуоллом:

*Кривить душой – занятие не наше.
Я видывал, сэръ, и получше лица,
Чем те, что смотрят на меня сейчас.*

(II.2, *Сорока*)

Любопытно, что Кент употребляет то же оправдание, что позже Корнуолл – гнев имеет свои права.

Можно согласиться с Э. С. Брэдли, что «никто не решится пожелать, чтобы Кент был иным, чем он есть; но он доказывает правоту утверждения о том, что биться головой о стену – это не лучший способ помогать своим друзьям»¹⁰³.

Все эти детали вырисовывают образ бескомпромиссного и несдержанного идеалиста, вечного оппозиционера, не дающего никому забыть про истинные ценности, но не способного проложить верный курс, и уж точно не годящегося в правители. Объективно, своей ссорой с Освальдом Кент служит катализатором разрыва Лира с дочерьми. При этом позже Кент дает Лиру искаженное изложение конфликта, приведшего его в колодки. На несколько недоверчивый вопрос джентльмена: «И в

¹⁰³ Bradley A. C. Shakespearean Tragedy: Lectures on *Hamlet*, *Othello*, *King Lear*, *Macbeth* // <http://www.shakespeare-navigators.com/bradley/tr252.html>

этом вся твоя вина?», он уверенно отвечает: «Да, вся» (II.4, *Сорока*). При его подчеркнутой любви к правде (характерные слова: *честен, верен, доверять, откровенно, скромная правда*) это несколько странно. Есть попытки оправдать его тем, что в одной сцене для Шекспира была важна ссора Кента с Освальдом, а в другой – гнев Лира на то, что его гонец был забит в колодки. Однако если идти таким путем, то пьеса распадется на серию отдельных ярких, но слабо связанных эпизодов. Приходится все-таки признать, что Кент сначала спровоцировал ссору, а потом снял с себя вину.

Похоже, что «правду» он понимает более глобально – как истину характеров и отношений, а не отдельных случаев. Главная правда, которую он хочет раскрыть Лиру – это его, Кента, неизменная верность. Когда Корделия в IV.7 предлагает ему переодеться в подобающую графу одежду, он отказывается, оставаясь в обличье слуги. Лир должен оценить его «труды» и «усердие», но это должно произойти как драматичное открытие истины. Такое выжидание привело к потере шанса: признание произошло уже после смерти Корделии, и осталось практически незамеченным Лиром.

Еще до этого (V.3) Кент рассказал правду Эдгару, что кажется некоторым излишеством, тем более что доселе Кент был весьма сдержан в выражении теплых чувств ко всем, кроме Лира и отчасти – Корделии.

Эдгар описывает их встречу с симпатией. Но в безудержности Кента (слова «свои сильные руки сцепил на моей шее» и «взревел, словно желая расколоть небеса» смягчены во всех переводах) чудится что-то гротескное. К тому же, казалось бы, это человек, только что потерявший отца, должен искать поддержки. На деле – Эдгар идет на поединок, а Кент остается в обмороке с «надорванными струнами жизни».

Кстати, Эдгар же охарактеризовал действия Кента относительно короля как «услуги, неприличные рабу» (снова в переводах мягче: «не брезгуя ничем» у Б. Пастернака, «службой не гнушался никакой» у О. Сороки). Сказано сочувственно, но комплимент двусмыслен, тем более что к себе слово «служить» Эдгар никогда не применял – об отце он «заботился», даже

«нянчился». Такое различие в терминологии характерно для противопоставления поколений: служат и ждут служения «старшие», к которым, несмотря на вполне бодрый возраст, относится и Кент. Молодежь определяет отношения в совсем других терминах.

Кента сравнивают с другими прямолинейными рыцарями – такими как Хотспер, а также с благородными и обреченными троянцами в «Троиле и Крессиде». Эта порода людей постепенно становится анахронизмом: кулак и меч не помогают против эгоизма. Кент умен, дальновиден, честен, храбр – но несмотря на это, неспособен выполнить взятую на себя миссию. Характерно, что он исчезает со сцены именно тогда, когда жизнь Лира оказывается в наиболее непосредственной опасности. В финале оказывается, что Лир почему-то считал, что его слуга Кай умер. Почему? Что там происходило «за сценой»?

Безудержному в страстях, считающему свою жизнь «пешкой» или «залогом» (pawn) в войнах короля, Кенту очень трудно пережить своего господина. На предложение Олбени стать соправителем страны, он отвечает: «Меня зовет мой господин». Это можно толковать по-разному, однако, похоже, что он собирается присоединиться к Лиру в смерти.

Гамлету приходится приказать Горацио остаться в живых; в «Антонии и Клеопатре» мы видим самоубийства Эроса, Иры и Хармианы (ее «O, break! O, break!» – эхо слов Лира). Но здесь нет самоубийства – есть физическая неспособность человека продолжать жизнь, лишившуюся своей основы.

2.3. ОТЧУЖДЕНИЕ

Комплекс Рустама

С Кентом соотносится Глостер – как граф, как еще один «верный слуга» Лира, как посвященный в планы Корделии «подпольщик», и как изгоняющий/изгоняемый.

С другой стороны, Глостер очевидным образом связан с Лиром. Два несправедливых отца проходят параллельные пути: отвержение достойного потомка – собственная отверженность –

прозрение – прощение – катарсическая смерть. Однако, Глостер – гораздо больше, чем «эхо» Лира.

История Глостера – вариация истории Эдипа. Здесь те же основные моменты: слепота зрячести и зрячесть слепоты, грех перед родом, порождение достойных и недостойных потомков, благородное поведение в кризисе, изгнание и благословенная смерть. Однако, в отличие от Эдипа, он относится к категории «отцов», а не «сыновей».

Как пишет Дж. Дж. Фрэзер, согласно древним правилам престолонаследия, гибель тестя – норма; но гибель отца или деда – злая судьба, которая сопровождается предсказаниями и попытками отца упредить события и не допустить рождения или убить уже родившееся роковое дитя¹⁰⁴. Ведь и история Эдипа начинается с того, что отец пытается превентивно уничтожить собственного сына.

Р. Грейвз анализирует другой аспект такого конфликта – убийство собственных сыновей старым царем, откупающим их жизнями от смерти¹⁰⁵.

В связи с универсальностью подобного мотива Г. Гачев ввел термин «комплекс Рустама»¹⁰⁶. Имеется в виду сюжет противоборства отца и сына, но показанный с иной стороны, и лишенный фрейдистских подтекстов. Истории о преследовании героя, начиная с самого момента его рождения, отцом (дядей, дедом, правителем) не поддаются исчислению. Образ младенца в корзине может включаться в повествования разных жанров: священной истории (Моисей), мифа (Персей, Ромул и Рем), сказки (Гвидон), исторического предания (Кир).

Несмотря на все преследования, избранный младенец выживает и становится юношей, который рано или поздно вновь встречает отца. Их конфликт неизбежен. Сексуальной подоплеки здесь нет, хотя бы потому, что сын вырос вдали от родителей и

¹⁰⁴ Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. – М. : Политиздат, 1980.

¹⁰⁵ Грейвс Р. Белая Богиня: Историческая грамматика поэтической мифологии. – Екатеринбург : У-Фактория, 2007. – С. 412.

¹⁰⁶ Гачев Г. Ментальности народов мира. – М. : Эксмо. Алгоритм, 2008.

никогда доселе не видел свою мать и не конкурировал с отцом. Речь идет о смене поколений: «социальная ниша» великого героя и/или правителя уже занята – а места хватает только на одного. Это особенно четко заметно в тех историях, где отец героя обречен умереть еще до рождения или в момент рождения сына (Финн, Кормак мак Арт, Фиаха и другие ирландские мифо-эпические персонажи).

Кроме того, в героическом эпосе на первый план может выходить тема «двойной верности», когда в конфликт вступают долг перед родом и долг перед сюзереном. «Хороший выход» тут невозможен.

В большинстве случаев, речь идет о трагическом неузнавании близкого родственника вплоть до конца поединка, когда один из поединщиков убит или смертельно ранен. Очень редко встречаются случаи своевременного узнавания и примирения, а значит, выживания обоих. Сюжет поединка мнимых незнакомцев может заменять отца и сына на братьев, побратимов или близких друзей. Таких примеров – с разными исходами – очень много в «Смерти Артура» Т. Мэлори. Аналогичную ситуацию предсмертного узнавания мы видим в самом конце «Короля Лира».

Редкостный пример счастливого исхода поединка родичей дает минангкабауская сказка «Два кривца». Два брата не признали друг друга – зато подаренные им отцом кинжалы верно оценили ситуацию, и согнулись при ударе, чтобы не участвовать в грешном деле. Разумеется, все закончилось узнаванием, слезами и объятиями.

Но вернемся к «комплексу Рустама». По мнению Г. Гачева, для западноевропейских мифов и легенд характерна победа сына, как представителя молодости. А для Азии и России типичнее победа старшего над младшим, традиции над новаторством: народный герой настолько ценен, что никакое молодое подобие не может его заменить; например, Илья Муромец убивает своего сына Сокольника, а не наоборот. С. Юткевич в эссе о «Короле Лире» цитирует строки из обработанной А. Ремизовым русской народной пьесы «Царь Максимилиан»:

если убийцей действительно был Смердяков, в чем уверены не все литературоведы.

Идея выделения «комплекса Рустама» весьма перспективна. Можно лишь поспорить с его якобы «нехарактерностью» для Западной Европы. Он есть в ирландских сагах, где Кухулин убивает своего неузнанного сына. И, конечно же, он есть в артуровском цикле: узнав о том, что он согрешил с собственной сестрой, и что родившийся ребенок принесет великие беды, Артур попытался избавиться от младенца. Это не удалось, и король перестал бороться с судьбой, признав Мордредра своим сыном. Однако, как и было предсказано, рок привел их к последней битве, в которой погибло все рыцарство Круглого стола, а отец и сын смертельно ранили друг друга. Правда, традиция добавляет, что Артур еще вернется, чтобы спасти свою страну. Таким образом, моральный перевес традиционно оставляют за отцом, хотя в последнее время есть тенденция к переосмыслению и изображению Мордредра трагическим героем.

«Комплекс Рустама» хорошо иллюстрируется «Звездными войнами» Дж. Лукаса. Отметим просветляющий финал (я имею в виду часть VI, конец оригинальной трилогии, а не бесконечные приквелы и сиквелы) – злой отец гибнет, искупая свои грехи тем, что спасает сына и обеспечивает общую победу добра. Тема решена вполне по-шекспировски.

В оппозиции Глостер – Эдгар мы видим классический пример «комплекса Рустама», оцененного в пользу сына. В оппозиции Глостер – Эдмунд – то же самое, но с оценкой в пользу отца. Таким образом, если завязка линии Лира и дочерей имеет некоторые сказочные обертоны, то завязка конфликта Глостера и сыновей – мифические.

Т. Манн в «Иосифе и его братьях» отметил, что на протяжении истории в роду регулярно появляется «отщепенец» – для отца он «сын с серпом», для брата – «красный брат». Таким образом, две отдельные мифологемы – конфликт отца и сына и конфликт двух братьев – могут сплетаться в единый сюжетно-психологический узел. Именно это мы видим у Шекспира.

Уже упоминалось, что Глостер провоцирует измену сына своей бестактностью. Переводчики нередко смягчают его речь, чего не делает О. Сорока: «Хоть он, наглец, явился в мир незванным, однако мать его была красавица; мы всласть потрудились при замесе, так что приходится признавать мошенника» (I.1). Глостер признает свою ответственность за рождение / воспитание бастарда, но оказывается, что это воспитание происходило где-то вдали от него: «Он девять лет провел в чужих краях и вскоре опять отправится туда». В этом тоже можно видеть смягченную форму изгнания / преследования сына отцом. Таким образом, грех Глостера – не столько в том, что он породил незаконного отпрыска, сколько в том, что позволил Эдмунду стать таким, как он стал.

В лучших традициях драматической иронии, Глостер осуждает несправедливость Лира как раз перед тем, как поступает аналогично, и даже хуже, не просто отвергая сына, а приговаривая его к смерти. По природе Глостер неглуп и добр. Это проявляется в его помощи Лиру, в его словах о социальной справедливости и, более всего – в его отношении к Старику: слепой граф пытается прогнать заботящегося о нем человека, чтобы тот не подвергнулся опасности в обществе «государственного преступника». Но в начале лучшие черты Глостера заслонены его метафорической «слепотой».

Одним легковерием его поведение не объяснить – в нем чувствуется сильнейший страх.

Глостер напуган знаменами приближающегося конца и потрясен событиями при дворе. Он видит нарушение связей, держащих общество и мир. Он чувствует большую беду, но не может угадать, откуда. В отличие от уверенного в себе короля Лира, Глостер – вассал, обладающий тем, что можно отнять. Ему не чужд страх перед старостью, бессилием, зависимостью, смертью. Весьма логичная речь Эдмунда об опекунстве сыновей над престарелыми отцами (непосредственно перекликающаяся со взглядами Монтеня), попадает в «яблочко». А паника принимает форму слепого гнева.

Как было сказано, Эдмунд четко противопоставляет разную доверчивость отца и брата. Эдгар далек от «причинения вреда» –

ему можно внушить мысль об опасности и навязать роль жертвы. Глостеру же – гневливому и плохо разбирающемуся в людях – проще задать роль преследователя. Он сразу верит в предательство сына, и реагирует мгновенно и безудержно: «О, негодяй, негодяй! Та же мысль, что в письме! Гнусный негодяй! Мерзавец, изувер, скотина! Хуже скотины!» (I.2, *Сорока*). Выяснить «где он?» важнее, чем заметить рану Эдмунда. Далее идет отречение: «Он больше мне не сын» (почти то же, что Лир говорит о Корделии). И наконец – смертный приговор, причем не только Эдгару, но и любому, кто окажет ему помощь:

*Пусть бежит.
Ему не убежать от скорой казни.
Сейчас прибудет герцог, благородный
Мой покровитель, добрый сюзерен.
Владычным его именем объявим
Награду всем, кто душегуба выдаст,
И смерть тому, кто скроет.*

(II.1, *Сорока*)

Герцог Корнуоллский действительно потом ратифицирует этот приговор: «Поймаем – обезвредим навсегда. // Суди мерзавца всей моею властью» (II.1, *Сорока*).

В отношении к «младшим» Глостер выглядит дублером Лира – поначалу он так же авторитарен, уверен в собственной непогрешимости и праве карать. Оба «отца» на любое противоречие реагируют как на личное оскорбление.

Так, Лир в ответ на вполне разумное требование Гонерильи уменьшить количество рыцарей, отвечает, как и Глостер, проклятиями:

*Провал возьми вас всех!
Седлать коней! Собрать в дорогу свиту!
Бездушный выродок! Я впредь тебе
Не буду докучать своей особой!
Еще есть дочь у нас!*

(I.4, *Пастернак*)

На данный момент определение добра для него – это доброта лично к нему. Он говорит о Регане (до конфликта с ней):

*Она добра. ... Она
Ногтями исцарапает, волчица,
Лицо тебе!*

(Там же)

Далее Лир говорит «я верну // Себе всю мощь, которой я лишился» – получается, что он не собирался отречься насовсем? Или передумал, когда начались проблемы?

«Комплекс Рустама» можно отнести и к Лиру, только в атипичной форме. В мифологии преследование дочери (внучки, невестки и т. п.) мужчиной-родственником встречается, в основном, как попытка обезопасить себя от ее нежеланного потомка. Сама по себе женщина не представляет особого интереса, и подвергается преследованию лишь заодно со своим сыном, как мы видим это в мифе о Данае.

Но дочери Лира, активные молодые женщины, имеющие реальную политическую власть, строят отношения с отцом от собственного имени. И когда Лир сначала изгоняет одну, а затем проклинает двух других – он «преследует» их и как взбунтовавшихся членов семьи, и как мятежных вассалов, и как претендентов на его королевский статус. Гендер здесь уже не имеет того определяющего значения, как в фольклоре. Критики отмечали, что в Гонерилье и Регане начинают проявляться мужские черты, и что Лир, характеризуя их, употребляет маскулинные образы и сравнения, например, «Гонерилья с седой бородой»; возможно, к дочерям относится и «они – не мужчины своего слова» – что Б. Пастернак перевел как «это отъявленные обманщицы».

Оба «отца» у Шекспира одинаково испорчены властью. Но в отличие от короля – и от собственных сыновей – Глостер не самодостаточен. Ему нужен кто-то, кому можно служить, кто давал бы ориентиры и смыслы его жизни. Именно в роли вассала Глостер проявляет свои лучшие качества. В начавшемся распаде ему приходится вырабатывать новые критерии оценок событий.

Вероятно, он верил власти и лично Лиру, но теперь приходится признать, что и король может поступать не по правде. А затем и «герцог поступил нехорошо». Честность и верность не менее важны для Глостера, чем для Кента, хотя он меньше об этом говорит. Он искренне предан Лиру и порядку. Как и Лир, он хочет знать истину: «Я все готов отдать, чтобы узнать правду» (I.2, *Пастернак*). Это желание сбывается с буквальной точностью: Глостер открывает для себя истинную картину мира, будучи слепым изгнанником.

К вопросу о доверии

Многим казалось неправдоподобным не только поведение Лира при разделе страны, но и доверчивость Глостера и Эдгара, которые так легко верят интригану. Действительно, почему Глостер, не разобравшись, обрекает любимого сына на смерть, а тот бежит, не пытаясь объясниться? При том, что в дальнейшем Эдгар неизменно реагирует на события быстро и адекватно.

Л. Хейфец объясняет это всеобщей подозрительностью, развившейся в атмосфере террора¹⁰⁹ – А. Блок еще в 1920 г. пришел к аналогичному выводу о «жестокости века» Лира. Такой подход – наверняка, связанный с личным опытом и Блока и Хейфеца – открывает возможности для весьма жестких театраль-ных прочтений, опирающихся на опыт тоталитаризма XX века – хотя сам Хейфец в своей постановке этим путем не пошел.

Но поставим вопрос иначе.

А почему, собственно, Глостер и Эдгар не должны верить Эдмунду?

Мы – зрители – предупреждены его монологом о «природе» и о собственных коварных планах. Но окружающие видят недавно вернувшегося домой симпатичного молодого человека, который всегда выглядит абсолютно искренним и доброжелательным. При всей своей бестактности, отец любит его, признает своим и берет ко двору, чтобы помочь сделать карьеру. Между братьями, несмотря на вежливое «вы», явно

¹⁰⁹ Хейфец Л. Уроки Шекспира (из опыта постановки «Короля Лира» в Академическом Малом театре СССР в 1980) // Театральная жизнь 1991. № 1. – С. 27–28.

установились приятельские отношения, не предполагающие жесткого противопоставления «законного» и «незаконного», «старшего» и «младшего».

Попробуем поставить себя на место Глостера. Расстроенный происшедшим во дворце, испуганный небесными знаменами и реальными фактами кризиса, он получает удар в самое больное место: выясняется, что он не нужен сыну, который готов от него избавиться. Есть вещественное доказательство – письмо, написанное знакомым почерком. Эдмунд играет свою роль чисто, причем особую убедительность клевете придает то, что он не обвиняет, а наоборот, оправдывает брата. Разгневанный, испуганный и сбитый с толку Глостер собирается тут же вызвать сына и объясниться с ним. Но Эдмунд предотвращает такое развитие событий, предлагая отцу выждать и подслушать речи Эдгара. Подслушивание – это не слишком красиво, но возможно, действительно более эффективно, чем очная ставка. Не имея своих идей, Глостер соглашается.

Так каков Глостер – доверчив или подозрителен? По-видимому, он скорее дезориентирован и готов поверить подтверждению его страхов.

Следующий ход Эдмунда – беседа с Эдгаром. Эдмунд заводит речь об апокалипсических пророчествах, вроде тех, о которых только что говорил Глостер. Это просчет: он счел воззрения Эдгара близкими к отцовским. Но того грозные предсказания лишь слегка озадачивают. Тогда Эдмунд меняет тактику и переходит к конкретике: гневу отца. То, что Глостер действительно гневлив, мы уже видели. Эдгар кажется скорее удивленным, чем испуганным, но соглашается на некоторое время скрыться, чтобы не спровоцировать конфликт. Тем временем брат выяснит, кто же его оклеветал и попытается смягчить отца.

При условии нормальных отношений между братьями, – а они и казались нормальными – это вполне приемлемая линия поведения.

Наконец – решительный момент. Этим же вечером (Эдмунд раньше пообещал Глостеру, что устроит подслушивание «сегодня вечером»), он вызывает брата в безлюдное место – свидетели тут

не нужны – находящееся, однако, недалеко от самого сердца замка, чтобы шум довольно скоро привлек внимание.

Эдмунд только что узнал от Курана о приезде Корнуолла и Реганы – непосредственных сюзеренов графа Глостера и правителей края, – а также об их тайных планах войны. Он использует это знание:

*Сюда прибудет герцог? Преотлично!
Это влетается само собой
В мой замысел.*

(Сорока)

По его словам, Эдгар заподозрен в государственной измене:

*Брат, беги!
Уж донесли, что спрятан у меня ты.
Воспользуйся ночью темной.
Ты против Корнуолла не вел речей?
Он скачет к нам средь ночи; с ним Регана.
Ты ничего такого не сказал
Про ссору его с герцогом Олбанским?
Припомни-ка.*

(Сорока)

Учитывая всем известный «огненный» нрав герцога, возможные результаты «речей против Корнуолла» таковы, что Эдгар бежит. Не от гнева отца, как часто пишут, а от вероятной казни за «политику». При этом уже не так важно, верит ли он Эдмунду, или же начинает понимать, что тот его предал – бежать надо в любом случае. Время объяснений прошло.

Таким образом, интрига Эдмунда носила характер не семейный, а семейно-политический, и была проведена именно в момент социального кризиса – момент наибольшей уязвимости ее жертв.

Об атмосфере, когда одного намека достаточно для далеко идущих выводов, можно судить по следующему диалогу. Узнав о мнимой измене Эдгара, Регана спрашивает:

*Он не водил ли дружбы с молодцами
Из буйной свиты моего отца?*

Глостер затрудняется ответить, но Эдмунд мгновенно подыгрывает:

Водил, миледи. Он из их компании.

Регана рационализирует ситуацию:

*Тогда что ж удивляться? Это ими
Он был подуськан, чтоб потом совместно
Наследство промотать и прокутить.
Сестра прислала вечером письмо,
В котором описала их бесчинства...*

Так создается собирательный «образ врага», к которому потом причисляют и Кента:

*Он из банды, о которой
Сестра нам пишет.*

(Сорока)

Таким образом, дело не в какой-то особой доверчивости жертв. Мы видим ситуацию развала старых структур, сопровождающуюся всеобщей дезориентацией – и человека, способного нанести меткие удары по болевым точкам.

В этой сцене есть еще один примечательный момент, касающийся уже не межличностных отношений, а общих философских установок.

Глостер верил в апокалиптические предсказания, и этот панический настрой повлиял на его реакцию, создав классическое самоосуществляющееся пророчество. Эдгар не верил ни в какие знаки, и оказался не готов к беде. Невинность никого не спасает.

Значит, ни скептицизм, ни полное доверие приметам – не выход. Итог один.

Изгнание и самоизгнание

Изгнание – обратная сторона преследования – имеет отчетливые фольклорные параллели. В сказках всего мира хорошо известен мотив невинно осужденных и преследуемых. В

ирландских сагах существует особый жанр «бегства» влюбленной пары, который может соотноситься с «основным» мифом. Наиболее известными образцами являются «Изгнание сынов Уснеха» и «Преследование Диармайда и Грайне», в которых видят первоисточник истории Тристана и Изольды.

Изгнание – потеря статуса, вынужденная эмиграция и тому подобное – вечная проблема человечества, а значит, ее изображение в искусстве не теряет актуальности. Порой реальная жизнь дает любопытные параллели художественным текстам. Так, будущий лауреат Нобелевской премии Гао Синцзянь, узнав о своем готовящемся аресте, просто скрылся из виду властей и автостопом пересек едва ли не половину Китая. Это эпическое путешествие дало автору материал для романа «Гора духов». В котором, правда, никакого катарсиса и в помине нет.

Для Шекспира тема изгнания является одной из ключевых. Она появляется даже в комедиях («Два веронца», «Сон в летнюю ночь», «Двенадцатая ночь»), причем иногда в сочетании с клеветой и узурпацией («Как вам это понравится»). Есть она в «Тимоне», «Цимбелине», «Зимней сказке», «Буре». Настроения отверженности и разлада с миром заметны в сонетах. И конечно же, конфликт человека и мира становится основным содержанием трагедий.

Для многих шекспировских героев характерно стремление пережить свой самый темный час в одиночестве. Они не только не ищут помощи, но и отказываются от нее. Так, с социальной точки зрения, Эдгар изолирован, поскольку объявлен вне закона, с философской – поскольку на его примере решается вопрос, что может *один* человек. Но и помимо этого, его трудно представить в толпе.

Неоднократно «убегает» от людей Лир. Что это – поведение помешанного, затрудняющего жизнь преданным друзьям? Но можно увидеть ситуацию иначе – Лир, которому необходимо побыть одному или в обществе человека, тоже ищущего «причину грома», вынужден отбиваться от навязчивых услуг ничего не понимающих доброжелателей.

Изгнание предстает «внешней формой внутреннего отчуждения», позволяющей герою *остраненно* взглянуть на

социум и мир. О подобной позиции писал М. Бахтин: герой наблюдает бытовую жизнь, будучи внутренне непричастным к ней. Он разыгрывают все роли, но не сливается с ними¹¹⁰. В качестве примера приводится превращенный в осла герой Апулея. Весьма отстраненной по отношению к миру и обществу является позиция героев пикарески, что и позволяет им не применять к себе правила морали. Здесь есть параллель с «плутовским безумием» Эдгара, отказавшегося от общественных условностей, когда общество отказалось от него. Лир, начиная со сцены бури, тоже начинает вести себя весьма эпатажно.

Эмоциональный спектр шекспировских изгнанников широк – от скорби: «Then thus I turn me from my country's light, // To dwell in solemn shades of endless night» – «Прощай, отчизны яркое сиянье, // Я ухожу в зловещий мрак изгнания» («Ричард II», I.3, *Донской*), до сознания своего превосходства: «Где б ни скитался я, – душа горда: // Я – англичанин, всюду и всегда!» (там же). Но все принимают свою судьбу с достоинством. Нередко объективная невозможность занимать прежнее место превращается в самоизгнание, когда герой не только не может, но и не хочет оставаться среди духовно чуждых людей. Как говорит Кориолан: «Я изгоняю вас. Живите здесь» (III.3).

Однако шекспировские герои чрезвычайно равнодушны к миру. Они могут его проклинать, но они обязаны разгадать его сущность, вынести ему приговор, а возможно, и изменить его. Ни изгнание, ни самоизгнание не приводит их к примирению с ситуацией.

Герои всех трагедий Шекспира маргинализированы. Отелло – мавр, живущий вдали от своей страны, среди белых. Гамлет лишен трона и нормальной семьи, а затем – выслан из страны. И конечно, наибольшее количество вариантов маргинализации дает именно «Король Лир».

В советской критике изгнание обычно рассматривалось в контексте из-вержения из социальной системы и лишения имущества. Безусловно, эта тема, предвосхищающую постановку вопроса «быть или иметь», чрезвычайно важна для Шекспира.

¹¹⁰ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Литературно-критические статьи. – М. : Худож. лит., 1986. – С. 162–163.

Однако, «изгнанность» к ней не сводится. В «Короле Лире» наиболее заметны два аспекта изгнания:

1. Семейно-политическое отторжение: Корделия, отвергнутая отцом. Ее выезд за пределы страны подключает также оппозицию Свое – Чужое.

2. Уход от Культуры в Природу: Лир, ушедший от дочерей.

Если героев комедий встречает более или менее приветливая природа, дающая покой и утешение, то герои «Короля Лира» оказываются в бурю на пустоши. Это метафора смерти, одна из форм ритуального убийства (вспомним изгнание в пустыню козла отпущения). Сам Лир этого не сознает. Он вообще не понимает, *что* именно делает, и что происходит вокруг. Лир чувствует свою человеческую и космическую значимость – но уже не помнит о жертвенной смерти короля как персонификации Космоса. Если же он не хочет такой чести, то и не должен рассчитывать на квази-религиозное почитание со стороны окружающих.

Но именно вдали от людей можно обрести новые силы и новую мудрость. Недаром в разных религиозных традициях есть представление о святости пустыни, где человек лишается привычной «оболочки», защищавшей его, но и мешавшей контакту с высшими силами.

Наконец, в «Короле Лире» есть примечательные сочетания и противопоставления разных форм отторжения. Глостер был объявлен вне закона (социальный аспект) и потерял глаза (изменение физической и психологической идентичности). Кент заменил изгнание из страны (Свое – Чужое) на уход от людей на пустошь (Культура – Натура), при этом оказавшись вместе с тем, кто ранее удалил его от себя. Эдгар выбрал двойное самоизгнание: уход от людей (Культура – Натура), и «уход» от собственной личности и разума. При этом и истинное, и фиктивное безумие тоже можно считать формой отрешения от предшествующих социальных связей и от собственного «Я».

Как видим, к имущественным отношениям дело не сводится.

Еще одно спорное утверждение советской критической традиции – о пассивности изгнанных, о том, что они *лишь морально* противостоят активным, хитроумным и энергичным

интриганам. Иногда даже пишут, что чем меньше герой вмешивается в борьбу, тем больше его шансы остаться в живых. В качестве примера приводят поведение Эдгара, большую часть времени «спрятанного» под маской Тома, в отличие от весьма активного в своем безумии Гамлета.

Сравнение Эдгара с Гамлетом действительно «работает». Мы уже видели, что они относятся к одному функциональному типу героев. Но их поведение можно оценить с точностью до наоборот. Эдгар остается у места основных событий, ожидая шанса, который затем полностью использует. Гамлет же совершает множество более или менее случайных поступков, отнюдь не приближающих его к выполнению основного задания.

Имеющиеся переводы нередко затушевывают одну из самых интересных тем «Короля Лира» – тайную войну двух братьев. В оригинале ситуация, в которой оказывается Эдгар, описана такими словами, как: «охота», «разосланные портреты», «закрытые порты», «чрезвычайная бдительность», «кровавая прокламация, следовавшая за мной по пятам», «смерть укрывателю» и «награда за голову» – если уж это не триллер, то что тогда? Выжидающая тактика Эдгара определяется его словами: «прислушиваться к шумам наверху» и ждать, «когда время созреет». Он не выбыл из игры, а лишь находится в резерве и ждет своего часа.

О многом говорят артикли. Например, почему именно Эдгар оказался проводником Глостера? Потому что все это время он оставался возле замка – слуги говорят о нем с определенным артиклем, как о «том самом Томе». Получается, что он все время был в самом центре действия – или по принципу, что лучше всех спрятан тот, кто находится на виду, или же для удобства отслеживания событий. Скорее всего – и то, и другое.

Историю противостояния братьев можно проследить как историю писем.

1) Подложное письмо с фальсифицированным почерком, обвиняющее Эдгара перед Глостером. Результат: Эдгар теряет статус, но остается жив.

2) Письмо, инкриминирующее Глостера, выданное Эдмундом Корнуоллу. Результат: Глостер ослеплен, позднее он

умирает, однако успев узнать правду и обрести сына. Интересный момент: Корделия доверяет Глостеру, Глостер доверяет Эдмунду, Эдмунд передает письмо Корнуоллу, что и предупреждает британскую сторону о намерениях Корделии: ведь, насколько мы видим, войны она не объявляет.

3) Письмо Гонерильи о планирующемся убийстве Олбени. Инициатива переходит к Эдгару, который наносит упреждающий удар, раскрывая глаза Олбени, и закрепляет успех победой на поединке.

4) Почти посмертный ход Эдмунда – письмо с приказом о казни Корделии. Эдгар пытается предотвратить убийство, но не успевает, что, провиденциальным образом, делает его наследником королевства.

Инициатива в основном, принадлежит Эдмунду, однако Эдгар – единственный человек, который более или менее удачно парирует его удары, не допуская окончательной победы интригана.

Кипящая вокруг Лиры невидимая война не сводится к противостоянию сыновей Глостера. Уже было сказано, что и сам Глостер, и Кент переписываются с Корделией. Герцоги имеют в своей свите агентов Корделии, о деятельности которых Кент осведомлен. Таким образом, изгнанники – кроме Лиры (и Глостера после ослепления) – проявляют исключительно высокую политическую активность.

Травестия

Джон Бакен, политик, дипломат и разведчик, на досуге писавший замечательные книги, разработал в своих романах целую теорию перевоплощения, основанную на изучении соотношения видимости и сущности.

Типы маскировки, используемые его героями, можно систематизировать следующим образом: 1) *растворение*: слияние с ландшафтом (великолепно визуализированное в иллюстрациях М. Паленко к «Джурам козака Швайки» В. Рутковского), 2) *притворство*: приписывание себе взглядов, противоположных истинным, 3) *перевоплощение типа А*: создание фиктивной личности с опорой на собственное прошлое и опыт, и

4) *перевоплощение типа Б*: создание совершенно отличной фиктивной личности, имеющей особые возможности (проявление обычно скрытых талантов, актуализация обычно не афишируемых социальных связей и пр.).

В «Трёх заложниках» один из главных героев (способный перевоплощаться по типу Б так, что его не узнают ближайшие друзья) говорит: «человеческая личность гораздо меньше определяется внешностью, чем привычками и разумом. Потеря памяти означает потерю всех истинных идентификационных примет, в соответствии с чем меняется и внешний облик»¹¹¹. Человека, потерявшего память – или сознательно принявшего новую идентичность – становится чрезвычайно трудно узнать даже без радикального изменения наружности.

У Шекспира с изгнанием, самоизгнанием или иной схожей ситуацией связаны прежде всего притворство и перевоплощение, причем первая стратегия – преимущественно мужская, вторая – женская.

Притворство предполагает сохранение собственной идентичности при имитации иного мнения, настроения или даже статуса: онтологического (Джульетта, притворяющаяся мертвой) или психологического (Гамлет, притворяющийся безумным). Сюда же можно отнести многочисленных Интриганов, скрывающих свои намерения под маской дружелюбия. Бывают и более сложные случаи. Так, Э. Д. Наттолл убедительно раскрывает, что принц Хэл – хороший актер, продумавший свою роль так, чтобы она была максимально эффективной для его политического курса, но взявший за основу действительно имеющиеся черты своего характера. Поэтому, став королем, ему и пришлось удалить от себя Фальстафа – чтобы не поддаться искушению¹¹².

Перевоплощение типа А у Шекспира иллюстрирует игра Кента, меняющего статус, но сохраняющего свои основные характеристики.

¹¹¹ Buchan J. The Three Hostages // The Complete Richard Hannay Stories. – Wordsworth Classics, 2010. – P. 678.

¹¹² Nuttall A. D. Shakespeare the Thinker. – New Naven, London: Yale University Press, 2007. – P. 161–162.

Перевоплощение типа Б встречается намного чаще. Оно связано с переодеванием, обычно – девушки в юношу.

Тема переодевания была хорошо изучена шекспирологами, в частности, в контексте карнавальной культуры и средневекового фарса. А. Смирнов насчитывает у Шекспира более двадцати случаев переодевания¹¹³. По другому подсчету, «переряживание» во всех его значениях встречается в двадцати семи пьесах Шекспира, в некоторых из них по несколько раз. Нередки карнавально-маскарадные ряжения, мнимые переодевания и метафорические обыгрывания темы «чужой одежды», интересные сами по себе, но не входящие в тему исследования. Нас сейчас интересуют только переодевания как средства перевоплощения героев.

Перевоплощение типа Б у Шекспира имеет свои правила.

Во-первых, идентичность меняют только героини комедий или поздних «романтических» пьес. Этого никогда не делают героини хроник или трагедий. Если сбежавшую из дома Дездемону еще можно представить переодетой, то Джульетта и особенно Офелия с ее хрупкой психикой, а также Корделия с ее гордой верностью себе, в такой ситуации немыслимы.

Во-вторых, девушки практически всегда переодеваются в юношей. Это дает им гораздо большую свободу действий. Для энергичной девушки такое переодевание не унизительно, напротив, в нем есть нечто интригующее и заманчивое. Травестия всегда несет в себе символику Хаоса как изнанки реальности. Но здесь мы видим веселый, красивый, карнавально-комедийный аспект «хаосмоса».

Исключение – Селия, двоюродная сестра и лучшая подруга Розалинды из «Как вам это понравится». Когда Розалинда изгнана правителем, Селия добровольно уходит вместе с ней, причем именно ей принадлежат замечательные слова о превращении изгнания в обретение свободы. Обе сознают, что блуждания по лесам – неподходящее занятие для благородных девиц, и принимают меры предосторожности. Розалинда, как

¹¹³ Смирнов А. О мастерстве Шекспира // Шекспировский сборник. 1958 г. / ред. А. Аникст и А. Штейн. – М.: Всероссийское театральное общество, 1958. – С. 61.

обычно у Шекспира, переодевается юношей. Селия же, демонстрируя удивительное отсутствие тщеславия, перевоплощается в крестьянку, что предполагает не только бедную одежду, но и темную краску на коже.

*Я наряжусь в костюм простой и бедный
И сажую запачкаю лицо;
Ты сделаешь, как я – и мы спокойно
Пройдем свой путь, ни разу никого
Не подстрекнув напасть на нас.*

(I.3, Вейнберг)

Здесь Шекспир впервые подходит к теме перевоплощения как унижения, но пока что дает смягченный вариант. Схоже переодевание Имогены в «Цимбелине»: помимо прочего, она должна позволить своему лицу загореть, что представляется верному слуге Пизанио наиболее прискорбной частью перевоплощения (III.4). Связь переодевания и унижения есть в «Кориолане», где заглавный герой вынужден то надевать «одежду смирения», то рядиться бедняком, отдаваясь на милость врага. Впрочем, идентичность он при этом не меняет.

Мужское перевоплощение встречается реже. В ранних пьесах есть игровые переодевания, например, принца Хэла и его друзей («Генрих IV»), комические переодевания Фальстафа («Виндзорские насмешницы»). В «проблемных пьесах» переодевания редки – перевоплощение герцога в монаха в «Мере за меру» – скорее исключение. Довольно много эффектных, но психологически мало убедительных переодеваний в поздних пьесах («Цимбелин», «Зимняя сказка»).

В трагедиях переодевания встречаются только в «Короле Лире». Причем сразу два образца, оба – мужские, и оба – с понижением статуса.

Граф Кент становится слугой-простолюдином Каем. Эдгар уникален своим сочетанием перевоплощения (нищий) и притворства (сумасшедший). В обоих происходит не просто переодевание, но «раздевание» как опрощение и даже обретение истинной человеческой сущности.

Есть и еще один смысл. Нищий – невидим. Это верно с мифологической точки зрения – ведь нищета, рабство, сумасшествие – это метафоры смерти, а мертвые невидимы для живых и наоборот. И это верно с социально-психологической точки зрения. Часто ли благополучные люди смотрят в лицо бомжам? Роман Н. Геймэна «Никогда» полностью построен на идее «невидимости» всего, что отторгается рассудком и отвергается обществом.

В связи с темой переодеваний и притворства упомяну, что критики заметили склонность Шекспира к пере-воплощениям в своих героях. П. Акرويد пишет о просматривающемся в авторской позиции отречении от собственного «я» и намекам на отвращение к себе в сонетах. Как бы то ни было, тема самоотчуждения считается одной из ведущих во всем творчестве Шекспира.

Вполне вероятно, что изгнание и самоизгнание, перевоплощение и двойственность образуют некий принципиально важный для автора философско-психологический комплекс, связанный с потерей себя и поисками собственной идентичности. В «Короле Лире» Шекспир доводит эту тему до предела.

Игра и двусмысленность

С маскировкой и перевоплощением связана тема «двойной» и даже «тройной» игры (актер, играющий шекспировского героя, играющего какую-то свою роль). Вспоминается пародийный образ из фильма «Солдаты неудачи» – на вопрос кто он такой, актер смог ответить только: «я чувак, замаскированный под чувака, играющего другого чувака».

Ситуацию «многослойного» перевоплощения мы видим в «Как вам это понравится». Тут, как и в случае с Кентом, тоже возникает вопрос, кто и когда узнает замаскированную Розалинду. Если мы решим, что у Орlando глаза открываются лишь в самом конце, то его интеллект трудно оценить высоко. Но если он сразу узнает любимую и с восторгом подыгрывает ей – то и образы, и ситуация расцветают.

Й. Хейзинга назвал признаками игры свободу и необыденность. И то, и другое в пьесах Шекспира проявляется в превосходной степени. Герои ставят собственные пьесы в пьесах

(Гамлет, Просперо и другие) и играют сложные двойные и тройные роли. Кроме того, с ними играет судьба, что создает особую драматическую иронию.

Давно замечено, что барочный образ «вся жизнь – театр, люди – актеры» – один из лейтмотивов творчества Шекспира. При этом люди могут играть свою роль осознанно или неосознанно, по собственной воле или вопреки ей.

Р. Кайюа выделяет четыре типа игры: игра головокружения (скоморох Божий), игра подражания (актер и роль), игра состояния (игрок и случай), игра случая (марионетка и Рок). У Шекспира можно найти все варианты.

О. Краснянская предлагает классификацию форм трагедии на основе следующей типологии игр:

- I. Человек – субъект игры («Я играю»).

 - Без правил (экстатический тип).
 - По правилам (миметический тип).
 - По правилам (агональный тип).

- II. Человек – объект игры («Мной играют»).

 - По правилам, которые мне известны (мимикрия)
 - Без правил, или же мне они (правила) не известны (фаталистический тип).

Трагедию Лира она относит к типу мимикрии, где «свобода игрового субъекта обмежена жорсткими, задалегідь відомими правилами. ...Трагічний суб'єкт, потрапляючи в подібні умови, намагається вийти за межі необхідності, зруйнувавши нав'язані йому правила, перехопити ініціативу... Це породжує ілюзорну свободу, яка набуває якостей неумисної провини суб'єкта. Ця схема лежить в основі трагедії ілюзії («Едіп-цар», «Король Лір»). Розв'язка трагічного конфлікту руйнує ілюзії суб'єкта і демаскує механізм дії законів необхідності. Усвідомлення суб'єктом своєї неумисної провини очищує його від скверни суб'єктивного і наближає до світу субстанціонального»¹¹⁴. Речь идет об упоминавшемся прозрении героя-экспериментатора относительно себя и мира.

¹¹⁴ Краснянская О. Деякі аспекти типології трагедії. (Трагічний конфлікт з точки зору типології гри) // Мистецтвознавство України. – К. : Кий, 2001. – Вип. 2. – 2001. – С. 229.

Иную, основанную на степени осознанности, классификацию игры мы находим у Л. Пинского. «В театральности первого типа маска прикрывает лицо, актер играет другого; во втором типе маска приоткрывает лицо, актер под видом другого играет подлинного себя. В *третьем типе* трагической театральности нет маски. Актер ... до того игравший невольно, в конце действия играет собственную в прошлом роль в одном, особо важном для него, моменте действия – либо всю дотрагедийную жизнь; личность возвышается игрой над прежней своей ролью, «выходит из себя», перерастает себя и как безличный орган высшего сознания трагедийного мира оценивает через себя человеческую жизнь. Это *экстатический*, высший тип театральности ... Высшая степень трагизма в театральности третьего типа – это безумие короля Лира, единственное по длительности и величию саморазвитие личности через непрерывно патетический «выход из себя», экстатическое перерастание прежнего себя»¹¹⁵.

Интересно, что автор противопоставляет «мудрое безумие» Лира, как постоянное осознание нового в себе и мире, и «безумие систематическое» Гамлета, которое относится к игре второго типа.

У Пинского есть глубокое замечание о том, что слова «в роли» часто выше сознания персонажа-актера; их значение раскроется лишь в ходе игры.

Двойственность

Игра и притворство подводят нас к теме двойственности, двусмысленности мира и его проявлений.

По мнению К. Г. Юнга, отношение к двусмысленности имеет этнонациональные особенности: «...француз, для которого всякое парадоксальное высказывание обидно, поскольку неясно, и англичанин, который считает, что лучшие мысли всегда не совсем понятны. ...Мысль, в которой нет мягких противоречий, не

¹¹⁵ Пинский Л. Шекспир. Основные начала драматургии. – М. : Художественная литература, 1971. – С. 584.

убедительна»¹¹⁶. Недаром именно французы долго не могли полностью оценить Шекспира, у которого чувство двойственности мира нашло едва ли не высшее выражение. Этим же ощущением неоднозначности всех явлений мира пронизаны «Моби Дик» Г. Мелвилла, «Доктор Фаустус» Т. Манна, романы Дж. Бакена.

Тема видимости и сущности, возникая уже в ранних произведениях, таких как «Укрощение строптивой», остается стабильной приметой творчества драматурга. «Постельная подмена» – сниженный вариант оборотничества – занимает важное место в проблемных комедиях «Мера за меру» и «Конец – делу венец». В «Макбете» двусмысленно все – слова, ситуации и даже сама природа. Эта же тема встречается в сонетах, например, в 121-м противопоставляются понятия «быть и слыть», в 127-м речь идет об эстетизации безобразного. Двойственность и амбивалентность характерны и для «Короля Лира» – достаточно сопоставить то, как герои выглядят на первый взгляд, и как они раскрываются в действии.

Практически во всех пьесах Шекспира четки бинарные оппозиции: природа – культура, видимость – сущность и пр. Герой нередко выступает медиатором, пытающимся примирить противоположности, которые буквально разрывают его, тяня в разные стороны. Трагический герой платит за такое примирение собственной жизнью.

Шекспироведами признано, что именно двойственность мира приводит к кризису личности Отелло. Но эта же двойственность оказывается роковой и для Яго, который, казалось бы, создает и контролирует ситуацию: «добиваясь совершенной, но, по сути, механической цельности воли, Яго не может преодолеть двойственность, постоянно актерствует, двуличие становится его натурой: «Я не то, что я есть»... И двуличие оказывается его слабым местом, его ахиллесовой пятой»¹¹⁷.

¹¹⁶ Юнг К. Г. Аналитическая психология. – СПб, 1994. – С. 40.

¹¹⁷ Урнов М. В., Урнов Д. М. Шекспир. Движение во времени. – М.: Наука, 1968. – С. 81.

В разных трагедиях на первый план выходят те или иные пары оппозиций.

В «Гамлете» это «жизнь – смерть». Принца Датского интересует смерть в разных аспектах: 1) судьба души (может ли человек рассчитывать на покой, противостоящий жизненным бедам и суете, или же его будут мучить «дурные сны?»), 2) судьба тела («Александром Македонским затыкают бочку»), 3) судьба имени и славы (отец забыт спустя два месяца после смерти; сам Гамлет боится оставить после себя «раненое имя»).

В «Макбете» ключевые слова, звучащие уже в первой сцене – это “fair” и “foul”. Перевести их трудно – каждое из них имеет много значений, сочетающих этические и эстетические смыслы. Ближе всего – «прекрасное/честное» и «мерзкое». Эти слова относятся и к самому Макбету, и к миру, и к происходящим в нем событиям. В связи с этим, А. Глебов пишет: «Вот шекспировская диалектика! «И есть ничто, чего, однако, нет» – это буквальный перевод. ... Поистине эти слова «пахнут» Гегелем. Существующее ничто, которого в действительности нет, так как оно все-таки ничто, nihil. Так, сдваивая противоречия, говорит Шекспир об иллюзорном, существующем только в воображении»¹¹⁸. В переводах совпадение противоположностей нередко превращается просто в констатацию их различия: «прекрасное и ужасное» переводят как «прекрасное или ужасное».

В «Короле Лире» важны такие оппозиции как Фортуна – Натура, закон – природа, общество – изгой, человек – животное, разум – безумие, обладание – лишение, видимость – невидимость, зрячесть – слепота и другие. Активно обыгрывается двусмысленность слов, которые могут одновременно означать прямо противоположные вещи. Например, в речи Эдмунда в I.2 «я вам услужу» означает: 1) помогу, 2) погублю.

Как и в «Макбете», эти противопоставления порой сводятся к «единому знаменателю»: в безумии проявляется мудрость, в

¹¹⁸ Глебов А. Фрагмент о «Макбете» // Шекспировский сборник. 1958 г. / ред. А. Аникст и А. Штейн. – М.: Всероссийское театральное общество, 1958. – С. 293.

слепоте – зрячьест. На пустоши Лир и его спутники соединяют в себе «природу и культуру». Амбивалентность и загадочность мира делают возможным применение к нему одновременно противоположных характеристик. Эту тему блестяще раскрыл Г. Мелвилл в «Моби Дике», где каждый объект может символизировать все, что угодно, что превращает мир в хаосмос.

Остановимся на паре оппозиций «видимость – сущность», задействованных почти во всех произведениях Шекспира. В ранних пьесах предполагается, что мир разумен, видимость и сущность согласованы. Поэтому зло уродливо, как, например, Ричард III или Аарон («Тит Андроник»). Однако уже тут появляется двойственный Протей («Два веронца»). В «Ромео и Джульетте» брат Лоренцо рассуждает о лекарстве и яде как разной степени проявления того же свойства, а Джульетта в миг отчаяния подозревает, что под красивой внешностью Ромео скрыта ужасная душа. В «Гамлете» речь идет о двойственности уже не только «улыбчивого подлеца» Клавдия, но и Лаэрта и даже Офелии.

И. Верцман считает, что в «Гамлете» и в «Короле Лире» проводится принцип: нельзя доверять глазам. Единственное исключение – использование Гамлетом портретов отца и дяди для их противопоставления¹¹⁹. Диалектика внешности и характера в «Отелло» в чем-то предвосхищает «Собор Парижской Богоматери» Гюго: Отелло и Квазимодо сочетают непривычную/некрасивую внешность с душевной красотой, Яго и Феб обманчиво привлекательны внешне, а Дездемона и Эсмеральда прекрасны и телом, и душой.

В «Лире» противопоставлению внешнего и внутреннего в человеке уделяется особое внимание.

Из центральных героев никак не описаны Олбени, Корнуолл и Шут, а также король Французский и герцог Бургундский. Единственная примета Освальда – его дешевое щегольство. О внешности Кента известно лишь наличие седой бороды, которая может быть фальшивой; в его действиях поначалу чувствуется

¹¹⁹ Верцман И. «Гамлет» Шекспира. – М.: Художественная литература, 1964. – С. 53–54.

энергия. В противоположность ему, седая борода Глостера явно указывает на старость, поскольку сочетается с «бессильными» руками. В портрете Лира фигурируют седые волосы и лысина; сам король неоднократно жалуется на старческую немощность – однако у него оказывается достаточно сил, чтобы убить офицера и нести на руках Корделию. О Регане известно, что она, возможно, не слишком красива, но роскошно и соблазнительно одета, имеет мягкие манеры. Гонерилья и Эдмунд однозначно названы красивыми, в обоих очевидна значительная физическая энергия. Корделия просто не может быть некрасивой – вспомним, как восторженно ее описывает джентльмен в IV.3. Упомянуты ее небольшой рост и тихий голос, контрастирующие с внутренней независимостью и силой.

С Эдгаром ситуация, как всегда, неоднозначна. В своем знаменитом монологе про «природу» Эдмунд говорит:

*Когда я телом столь же прям и ладен,
Умом высок, а видом схож с отцом...*

(I.2, Сорока)

что характеризует не только его самого, но и Эдгара – с кем еще он может себя сравнивать, навязчиво повторяя слово «законный»? Но в роли Тома ни о какой красоте речь не идет – окружающие реагируют на «сумасшедшего» со смесью сочувствия и омерзения. Однако, когда Эдгар появляется в виде Неизвестного рыцаря, Эдмунд говорит о его «прекрасном и бранном облике» (те же слова относятся к Гамлету-старшему, тоже закованному в доспехи), а Олбени – о «царственном благородстве». Такой предельный эстетический контраст в облике одного человека порождает эффект двойственности.

Вспоминается сказочный бродячий сюжет «Неумывайка», считающийся отголоском инициационной практики. Тут герой семь лет не моется и не стрижется, приходит в ужасающее состояние, и лишь потом раскрывает свою истинную прекрасную внешность.

В мифопоэтике известны и другие варианты объединения красоты и уродства. Иногда это свидетельство принадлежности некоего существа к потустороннему миру (предполагаемые козьи ноги царицы Савской, а также шотландских глэстиг и других персонажей европейской низшей мифологии). Иногда речь идет об оборотничестве: неприятная оболочка прячет прекрасную сущность (Царевна-лягушка), или о чарах: прекрасная Дева-Власть превращена в старуху, уродину (Рагнелл), или же ее голова заменена головой животного (Ниам из ирландских саг, принцесса Кэйт из шотландской сказки).

Порой ситуация сложнее. Например, с Граалем не вполне ясным образом связана безобразная дева, которая в одной из версий оказывается превращенным двоюродным братом (!) протагониста. Кухулин, впадая в «боевое искажение» обретает совершенно нечеловеческий облик: «Все суставы, сочленения и связки его начинали дрожать... Его ступни и колени выворачивались... Все кости смещались и мускулы вздувались, становясь величиной с кулак бойца. ...Один глаз его уходил внутрь так глубоко, что цапля не могла бы его достать; другой же выкатывался наружу, на щеку...Рот растягивался до самых ушей. От скрежета его зубов извергалось пламя. ...В облаках над головой его сверкали молнии, исходившие от его дикой ярости»¹²⁰. Не означает ли это, что он оказывается на грани двух миров, и в нем одновременно уживаются две сущности?

В иной ирландской саге упоминаются физические ущербы других красивых и доблестных героев, причем эти дефекты начинают проявляться и у влюбленных в них женщин. Возможно, это как-то связано с известным многим народам «священным увечьем»: калек считали сакрально отмеченными. Они могли или пользоваться почитанием, или же становиться «козлами отпущения».

В артуровском цикле хромота короля-хранителя Грааля символизирует его греховность, в ирландской традиции Нуаду, король Туата де Данан, потеряв руку, теряет и право на трон (правда, ему был сделан протез, что решило проблему). Все это

¹²⁰ Исландские саги. Ирландский эпос. – М. : Художественная литература, 1973. – С. 826.

согласуется с представлениями о необходимой «идеальности» короля.

С другой стороны, в разных культурах известны увечные божества (от ацтекского Тескатлипоки до германоскандинавского Тюра) и герои (валлийский Бедвир). Однорукого героя мы встречаем и в популярной культуре XX – начала XXI вв. («Звездные войны» и пр.). В кино виден и феномен «обратной стороны красоты»: герои могут наделяться физическими дефектами, которые лишь подчеркивают их привлекательность. Примеров много, но достаточно вспомнить одноглазую героиню Анджелины Джоли в «Небесном капитане и мире будущего».

И снова процитирую Дж. Бакена – пожалуй, со времен Шекспира никто не исследовал проблемы единства противоположностей так систематично. В «Трех заложниках» читаем: «Я редко встречал человеческое существо одновременно столь красивое и столь отталкивающее, но и красота и ужас сливались в едином впечатлении безжалостной силы»¹²¹. Отметим, что герой говорит это о своем друге, которого не узнает, поскольку тот перевоплотился, создав чрезвычайно яркую фиктивную личность. Тайна открывается лишь в конце романа, заставляя читателя переосмыслить прочитанное раньше. Жаль, что этот эффектный ход практически неприменим в «Короле Лире», где читатель знает, что Бедный Том – это Эдгар.

Шекспировские герои могут одновременно быть и не быть собой, обладать и не обладать определенными характеристиками – вспомним хотя бы долгую дискуссию критиков о степени безумия Гамлета. Здесь возможны параллели с мифопоэтическим «неисключением третьего» и основанной на нем вере в существование двойной сущности. Многие из героев Шекспира носят следы этой странной двойственности. Однако нигде это не проявляется так четко как в единстве и противоположности графского сына и сумасшедшего нищего.

¹²¹ Buchan J. The Three Hostages // The Complete Richard Hannay Stories. – Wordsworth Classics, 2010. – P. 667.

2.4. БЕДНЫЙ ТОМ И ЮРОДСТВО

Трансформации жертвы

В «Короле Лире» понятие «игры» в его разнообразных смыслах наиболее тесно связано с образом Эдгара.

Л. Пинский пишет: «Граф Эдгар – наиболее многообразно игровой, социально патетический насквозь образ «Короля Лира»... В образе Эдгара целых пять ипостасей, причем маски снимаются и надеваются то и дело (реплики «в сторону») на глазах у зрителей. На фоне неигровых двух «лиц», обрамляющих историю Эдгара, – невыразительный в начальных актах образ старшего графского сына, как и его отец, доверчивый объект игры антагониста, и Эдгар, признанный граф Глостер, в финале, – выразительно «играют» три средние роли. ... На протяжении всего действия зритель постоянно пересматривает свою оценку Эдгара. ... Патетически игровая история Эдгара – параллель к истории Страдающего Человека Лира, к трагической концепции истины, достигаемой путем страдания. Как в Фальстафе, но *поступательно* и на трагический лад, становление личности Эдгара, путь Эдгара – это платоновская идея, что боги создали человека, дабы он играл, как бы заложенная во всечеловеческой игре-действе «Короля Лира»»¹²².

Прекрасный анализ. Однако, все равно, остается непонятным, *зачем* Эдгар играет, и почему меняет маски (если это маски) именно в такой последовательности.

Основных вопросов, связанных с Эдгаром, три: 1) каким он был в начале, 2) кем он стал в конце, и 3) кто такой Бедный Том. Последний из них – самый трудный.

Общепризнано, что перевоплощение Эдгара в Тома – сложно и загадочно. И. Анненский как-то сказал, что гений Шекспира таков, что чем больше противоречий – тем больше жизненность. Однако в образе Эдгара противоречивость кажется доходящей до предела возможного. Один из исполнителей роли

¹²² Пинский Л. Шекспир. Основные начала драматургии. – М. : Художественная литература, 1971. – С. 335.

формулировал свою задачу как выбор решения: сгладить или подчеркнуть имеющиеся контрасты.

Леонатус, прототип Эдгара в «Аркадии» близок к постфольклорному герою рыцарских романов с усилением обертонов нравоучительности и чувствительности, что позволяет обработку сюжета в духе сентиментализма. Это и произошло в версии Н. Тэйта, где Эдгар представлен рыцарем без страха и упрека. Разумеется, Бедный Том не вписывается в такой чистый и цельный образ – у Тэйта Эдгар изображает сумасшедшего, однако быстро открывается близким людям. Речь идет именно о кратковременной маскировке. В этом можно видеть определенное упрощение картины мира в XVIII в. в сравнении со средневековьем, где именно идеальные рыцари нередко проходили фазу «одичания».

Но шекспировский Эдгар – и не средневековый рыцарь, и не английский джентльмен Нового времени. Как и Лир, он непосредственно связан с хронотопом трагедии – и одновременно выходит за его пределы.

Сыграть «двух в одном» очень трудно. Актер должен играть Эдгара, играющего Тома, играющего какую-то космическую черную дыру.

Постановщики и критики пытались и пытаются рационализировать соотношение Эдгара и Бедного Тома.

Первый вариант объяснения, принятый в СССР, представлял Эдгара неглупым, психически абсолютно здоровым молодым человеком, который из практических соображений притворяется сумасшедшим.

Ко второму варианту объяснения склонялись западные критики XX века, делавшие Эдгара чувствительным и глубоко травмированным, принимающим личину безумца то ли в приступе паники, то ли даже из какого-то мазохизма.

Ни один из двух вариантов не объясняет логики характера Эдгара. И, насколько мне известно, еще не было дано удовлетворительного определения, кто такой / что такое Бедный Том.

Практически все исследователи подчеркивают символичность этого образа, иногда даже сводя весь образ Эдгара к символизму природности, Страшного суда и пр.

Л. Пинский пишет о метафорическом смысле перевоплощения Эдгара: «В ответ на разгул звериной природы «злых» –

обуздание «добрыми» собственной природы, нравственная победа над ней, укрощение внутреннего зверя, умерщвление плоти. Старший сын Глостера, моральный антипод старших дочерей Лира, став безумным нищим, спасает себя не только физически, но и нравственно. ... Раздевание не только следствие предыдущего действия, вынужденное состояние, оно не только *изображает*, как спасся объявленный вне закона Эдгар, оно и добровольно поставленная цель; реализованная метафора *выражает* новое состояние духа, нравственное преображение графского сына. Эдгар освобождается внутренне от того, чего родные лишили Эдгара материально, обобраз, «раздев» его. Нагой Эдгар третьего акта – воплощенный укор «злым» и путь спасения, нравственная модель «добрым». ... Бездомный Бедный Том – символ человеческого существования в бесприютном мире. Тому холодно, голодно, в тело Тома, терзая его, вселились бесы; потребности его природы, голос тела – их голос»¹²³.

Этот же исследователь выделяет пять этапов преобразений Эдгара: 1) «законный сын» и наследник, 2) Бедный Том, 3) крестьянин, 4) безымянный рыцарь, 5) граф Глостер¹²⁴.

Это не совсем так – например, Эдгар никогда *не был* крестьянином, он просто появлялся в крестьянской одежде, о чем еще будет сказано. Есть и другие подсчеты масок. Некоторые критики даже задают вопрос – что он вообще делает, не увлекся ли он игрой?

Другая крайность – полное отрицание изменений Эдгара. А. Кеттл пишет: «Том – более богатый образ, чем Эдгар, потому что он включает в себя Эдгара, в то время как образ Эдгара не включает в себя Тома»¹²⁵. Этот взгляд кажется, мягко говоря спорным: если бы «в Эдгаре» не было Тома, он не смог бы его сыграть.

С точки зрения мифо-логики трансформации Эдгара абсолютно закономерны. Этапов, которые он проходит, всего четыре:

¹²³ Там же. – С. 336.

¹²⁴ Там же. – С. 587-588.

¹²⁵ Кеттл А. От «Гамлета» к «Лиру» // Шекспир в меняющемся мире // <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-v-menyauschemsamire6.html>

1. Законный сын – невинная жертва. Время на «часах трагедии» – сумерки. Здесь происходит обретение маски и растворение в наступающем хаосе. Акты I и II.

2. Бедный Том – козел отпущения. Время – от заката до полуночи. Полное погружение в Хаос. Символика расчленения. Анализ человека и его грехов. Инициация. Акты II и III.

3. Человек без имени – философ-стоик. Время – от полуночи до утра. Принятие ответственности за другого, возврат к собственной идентичности, философский синтез, космогония. Акт IV. Здесь он перед Глостером «доигрывает» роль Бедного Тома, перед Освальдом предстает крестьянином, перед Олбени, по-видимому – рядовым рыцарем. В этом смысле он представляет все человечество в его социальном аспекте, как раньше представлял человека в его биологической ипостаси.

4. Эдгар – наследник королевства. Время – рассвет. Появление из глубин преображенным, испытание победой, восстановление Космоса. Акт V.

Дэнби отметил, что Эдгар проходит всю социальную лестницу – от люмпена до наследника короны. Однако, его преобразования не сводятся только к перемещениям по социальной лестнице.

Козел отпущения

В предыдущем разделе мы рассмотрели критическую ситуацию, которая требует жертвы, и «законного сына» как одного из наиболее вероятных кандидатов на эту роль.

Что, вообще, может сделать жертва?

1. Принять свою судьбу – с радостью, гордостью, покорностью, оупением. Этот вариант даже не рассматривается.

2. Попытаться убедить власть имеющих в отсутствии необходимости жертвоприношения. Но Эдгар не ищет помощи – его поведение соответствует известной формуле «не верь, не бойся, не проси». Даже когда остальные изгнанники уходят к Корделии, он остается возле замка Глостера.

3. Скрыться или бороться. Это затруднительно, если речь идет о законе, и невозможно, если речь – о судьбе. В шекспировских трагедиях нет античного фатума, и все же

бороться с фортуной путем силового противостояния весьма затруднительно.

4. Заменить себя другим. В мифах известен образ двойника, умирающего вместо героя. В обрядах сохранилась память о сатурналиях с обменом местами рабов и господ, о «царе на час», приносимом в жертву вместо правителя. Для того, кто желает выжить – это единственная действенная стратегия. Однако по немифологическим моральным представлениям, она не достойна не только благородного героя, но и вообще приличного человека. Поэтому Эдгар, выбрав именно *подмену*, приносит в жертву фиктивное лицо – Тома.

В безумном мире Эдгар принимает роль безумца. При этом он не теряет рационального контроля: сделав ход, он тут же осмысливает его, выводя новые правила. Шекспир не показывает эти трансформации изнутри, но дает достаточно намеков на постоянную напряженную внутреннюю работу. И. Дубашинский пишет об этом: «Из малоопытного юноши он становится человеком действия, подлинным героем. И что особенно привлекательно в нем, так это необычайно изобретательный и глубокий ум. Он так перевоплощается в бедного Тома, что перед нами встает новый типический характер необычайной трагической силы»¹²⁶.

Посмотрим, как Эдгар «изобретает» Тома.

Монологи героев Шекспира – не декламация уже продуманных речей, а живой процесс мышления, не лишенный значительных лакун. Судя по монологу Эдгара в II.3, его первая реакция на угрозу смерти – поддавки, симуляция потери жизни. Тут же приходит мысль о бедности, сводящей человека к животному. Важная в дальнейшем тема безумия не является первичной. Мысль о «прецеденте» сумасшедших нищих – это уже нахождение практической формы «превращения в ничто».

Здесь есть аналогия с аристотелевским пониманием иронии как техники казаться меньше, чем на самом деле. Человек, который это делает, *eiron* – становится неуязвимым, в отличие от своей противоположности, *alazon*'а, который притягивает беды.

Обратим внимание на фразу Эдгара: «...with presented nakedness outface // The winds and persecutions of the sky» (II.3).

¹²⁶ Дубашинский И. А. Вильям Шекспир. – М. : Просвещение, 1965. – С. 169.

Переводы ее упрощают. Например, у Б. Пастернака: «полуголым выйду в непогоду // навстречу вихрю»; у О. Сороки: «и тело // подставлю голое ветрам небес»; у М. Рыльского: «...і блукатиму, нагий, // Під бурями небесними, на вітрі». Точнее всего у В. Барки: «Та з виставною нагістю зустріну // Вітри і напастенства небозводу». Однако и Барка называет стратегию поведения, но не причину ее выбора.

Дословный перевод: «И неприкрытой наготой смущу // ветры и преследования неба» дает более полную картину. В-первых, ясно, что речь не только о погоде. Эдгар видит глобальный смысл происходящего – и это не случайность, не злая воля отца или предательство брата. Его *преследует небо*. Это близко к словам Лиры о «вражде воздуха», которой он готов пойти навстречу (II.4).

Ответ Эдгара – *oudface*, что переводят как «смутить, сконфузить, держаться вызывающе», и толкуют как «победить в поединке взглядов, заставить отвернуться, противостоять смело или решительно, победить». В данном случае наиболее емким будет слово «смутить», передающее основной спектр значений: 1) вызвать у смотрящего стыд своим шокирующим видом, 2) укорить недостойностью преследования такой откровенной уязвимости, 3) привести в замешательство неожиданно упорным противостоянием.

Решение бороться с силами судьбы есть и у Лиры, который хочет бурю «перебушевать» (*Сорока*), буквально – «победить презрением (*outscorn*)»; у Шута, который пытается ее же «перешутить (*outjest*)»; у Корделии, которая, проиграв, говорит, что могла бы «перехмурить (*outfrown*) фортуны». Однако реакция принцессы более стереотипна (как поступают со мной – так буду поступать и я), и более агрессивна («поединок хмурости»). «Смущу» предполагает моральную победу – изменение позиции оппонента, которому придется отказаться от борьбы.

Таким образом, Эдгар принимает вызов судьбы и идет навстречу «худшему». Но при этом он устанавливает свои правила игры, заменяя физическую смерть символической. Его монолог заканчивается словами: «Edgar I nothing am» – буквально «Я Эдгар ничто». Как всегда у Шекспира, здесь несколько смыслов: 1) «я не являюсь Эдгаром», 2) «как Эдгар я буду убит», 3) «я, Эдгар, социально / метафизически становлюсь никем или

ничем». В любом случае, он перестает быть собой, и это его спасает – погоня не сможет найти того, кого больше нет. В каком-то смысле, это – принесение себя в жертву самому себе. Как пишет А. Лосев: «Желая расчлениться и оформиться, перейти от безразличного и безраздельного хаоса к расчлененному и упорядоченному космосу, этот единственный и возможный мир сам и при помощи своих же собственных средств и от своего же собственного лица приносит эту жертву расчленения самому же себе. Поэтому потребитель жертвы, жрец и, наконец, сама жертва являются в данном случае одним и тем же существом, одним и тем же единственно возможным миром, одной и той же общемировой жизнью»¹²⁷.

Жертва ассоциируется со смертью. Однако во многих древних традициях известны различные символические замены смерти. В данном случае наиболее близко то, что О. Фрейденберг определила как «супплицию» (буквально «сгибание») – «древний комплекс», соединяющий такие понятия как «казнь-мучение», «жертва-расплата», «мольба-молитва»¹²⁸. Супплиция может представлять в серьезном, героически-трагическом варианте, а может «снижаться» до жестокой комедии с избиениями, обманами и осмеяниями козла отпущения.

Супплиция – именно то, через что проходят Эдгар и Лир. Но Эдгар осуществляет это гораздо более осознанно. Он не цепляется за остатки прошлой жизни, а обрывает все тянущие на дно старые связи. Замена смерти должна быть адекватной – не даром Лир позже говорит о Томе: «Лучше бы тебе лежать в могиле...». Чтобы сохранить жизнь – нужно пройти смерть, чтобы сохранить разум – пройти безумие, чтобы остаться неизменным – измениться. В конце оказывается, чтобы спасти – нужно убить.

Позже это единство потери и освобождения осознает Лир, который тоже погружается в Хаос с тем, чтобы найти предел утрат и обрести свою истинность и неделимость. Победить Хаос можно только изнутри, погрузившись в него и постепенно

¹²⁷ Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. – М., 1957. – С. 150.

¹²⁸ Фрейденберг О. Лекции по введению в теорию античного фольклора // Миф и литература древности. – Екатеринбург : У-Фактория, 2008. – С. 560–561.

упорядочив. В этом смысл универсального мотива о победе героя, *проглоченного чудовищем*. В совершенно иной, православной традиции, П. Зуев пишет, что победить зло можно, «вывернув его наизнанку»¹²⁹.

Объект космического эксперимента предельно унижен – он превращен в объект, в подвергающуюся исследованию и обсуждению вещь. И одновременно он возвышен до роли представителя всего человечества.

Эдгар работает с высочайшими уровнями обобщения, заменяя одну мифологическую схему другой. Он делает то, о чем писал К. Г. Юнг: «...случается так, что в сущности личная и якобы субъективная проблема вдруг разрастается и становится всеобщим... вопросом... Это придает личному конфликту величие. ... в тот момент, когда ему удастся отыскать и постигнуть связь между личной проблемой и великими историческими событиями своего времени, такая связь является спасением человека от одиночества чисто личных переживаний и субъективная проблема разрастается до широкого общественного вопроса. ...эта коллективная сила поднимает человека и переносит его через препятствия, которые ему никогда бы не преодолеть одной только личной энергией»¹³⁰.

Судя по тексту, Эдгар, выбирает такую линию поведения вполне осознанно. Вероятно, наиболее близкий случай в литературе – это сопоставление своей судьбы с мифо-историческими прототипами, в котором черпают силы и смысл герои «Иосифа и его братьев» Томаса Манна. Но там есть «живая» священная традиция и система прецедентных ролей. В мире Лира этого нет, и Эдгар многое делает наугад.

Эдгар не скрывается – наоборот, он постоянно находится на виду. Но это уже иная персона, и иной архетип: не *невинный ягненок*, а *козел отпущения*.

О перенесении сил зла с одного человека или общества в целом на предмет, животное или другого человека, подробно пишет Дж. Дж. Фрэнгер. В том числе он упоминает индийский обычай переносить грехи с умирающего раджи на святого

¹²⁹ Священник Петр Зуев. Заметки о лицедее и лицедействе // Синописис. 2000, № 3. – К., 2000. – С. 114–115.

¹³⁰ Юнг К. Г. Психологические типы. – СПб: Ювента, 1995. – С. 117–118.

брахмана, которого щедро вознаграждают и высылают за пределы страны.

У Шекспира архетип козла отпущения встречается неоднократно, проецируясь на такие несхожие образы как Ричард II, Ричард III, Фальстаф, Шейлок, Мальволио, Анджело и др.

Н. Фрай пишет, что козел отпущения и невинен, и виновен. Невинен, поскольку кара несоразмерна его прегрешениям; виновен, поскольку является частью несправедливого общества и мира. Это мы и видим в случае Эдгара. Его беды ничем не спровоцированы. Но одновременно он сознает свою причастность всеобщему греху – и кается за всех.

Его поведение близко к юродству, феномену, характерному для православной традиции. Как пишет П. Зуев, юродивые обращают игру «вспять», обманывают бесов, сокрывая внутри себя свои добродетели¹³¹. Подвиг юродства он называет пределом самоотречения, родом смерти заживо.

Сразу расставим акценты: юродивый – не сумасшедший, а человек, имитирующий поведение одержимого с тем, чтобы говорить миру то, что запрещено другим. В нашем случае Эдгар – юродивый, а его маска, сумасшедший Том – одержимый.

Сошлемся на статью А. Баканурского, изучившего феномен юродства в его наиболее широком контексте: «Мировой культуре хорошо знаком распространенный прецедент инверсии святости, когда человек сознательно надевал на себя личину трикстера. Это юродство. ...В древнеиндийской драме Бхасы «Обет Яугандхараяны» главный герой изменяет облик, приняв образ юродивого. При этом он говорит об игровой ненормальности своего персонажа: «Одежда безумца, в которой укрылся мудрец». ... Юродство – занятие ниши в маргинальном трикстеризованном мире... Первый шаг к юродству – надевание маски аутсайдера»¹³². Цель юродства – свобода выбора нравственного поведения и выход за рамки норм обыденного сознания. Обязательные приметы – лохмотья и/или нагота.

¹³¹ Священник Петр Зуев. Заметки о лицедее и лицедействе // Синописис. 2000, № 3. – К., 2000. – С. 114–115.

¹³² Баканурский А. Г. Герой и трикстер: комическая инверсия // О природе смеха. Сборник научных трудов. Выпуск 3. – Одесса, 2002. – С. 157.

Интересно, что практически все эти черты хорошо заметны в образе одного из главнейших богов индуизма – Шивы. Он часто изображается нищим аскетом, покрытым пеплом, с длинными спутанными волосами. Эта нарочито шокирующая оболочка скрывает истинную сущность космического божества.

В наше время элементы юродства заметны в некоторых перформансах, прежде всего, в «Туше» П. Павленского, где, чтобы привлечь внимание к социальным проблемам, автор-исполнитель раздевается и обматывается колючей проволокой.

С. Троицкий пишет о соматическом аспекте юродства: «В христианском мире уродство обретает огромное уважение... Юродивые вполне вписываются в эту традицию, стремясь обрести телесные изъяны. Таким образом, трикстерское начало, заключенное в уродстве, заметно и в юродивых. ...разыгрываемые юродивыми «миниспектакли» гораздо ближе к шаманскому камланию, чем даже театральное действие... Вспомним и обычное для юродивых бормотание, свойственное шаману. Юродивый имитирует поведение сумасшедшего (бесноватого), одержимого бесами...»¹³³. И далее: «юродство – это не только отрицание общественного начала, но и отрицание ума, личностного начала. Таким образом, юродивый становился чистым инструментом истины, ее рупором.... Именно поэтому юродивый – лицо надзаконное и ему позволяется даже такое «сверзаконное» средство, как смех. ...Отрицанием ума юродивый похож на шута»¹³⁴.

Все это вполне подходит к избранной Эдгаром линии поведения. В акте III он именно юродивый – эксцентрик и обличитель, борющийся с бесами, кающийся и поучающий. Из переводчиков это заметил и выразил в тексте лишь О. Сорока.

Но почему Эдгар выбирает такой странный путь и становится одержимым Томом?

У него два срочных и трудносовместимых задания: скрыться от преследования и совладать с собственными страстями. Оказывается, что их можно объединить. Тогда

¹³³ Троицкий С. Юродивые и скоморохи как носители «смехового начала» // Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 9. – Одеса, 2006. – С. 19.

¹³⁴ Там же. – С. 21.

искреннее чувство придает убедительность вынужденному притворству, а мнимое безумие позволяет спастись от истинного. Шекспир знал, как превратить боль и отчаяние в произведение искусства.

Для того, кто смотрит в Хаос, притвориться сумасшедшим – единственный шанс не стать сумасшедшим. Не дожидаясь, пока Хаос ворвется сам и сокрушит все, нужно впустить его, локализовав и удержав под контролем.

Эдгар делает то, чего не делает ни один другой шекспировский герой – он не только раздевается, но и выворачивается наизнанку. Грань внешнего и внутреннего становится зыбкой – недаром он кается, как в своих, в грехах всего мира. Эдгар вытаскивает из глубин психики Тома и скрывает истинную личность внутри фальшивой. Таким образом, он оказывается спрятан; вспомним, что одна из «трудных задач» сказочного героя – скрыться от всевидящего противника.

Том – куколка, внутри которой происходит метаморфоз. По Юнгу, это стадия интроверсии, которая должна смениться экстраверсией. Так и случается – в акте IV Эдгар сбрасывает оболочку, впитавшую всю грязь старого мира, и предстает в новом обличье.

Трансформации Эдгара сопоставимы с путем Лира, который тоже становится ритуальной жертвой. Давно отмечено сходство «Короля Лира» со средневековыми мистериями. В компаративной мифологии известна взаимозаменяемость царя и раба, а также годовые ритуалы, связанные с «переворачиванием» социальных отношений.

Это «рабство» объясняли то закатом солярного героя, то смертью духа растительности, то инициационными обрядами, то связью с карнавальной традицией. Все эти аспекты действительно могли повлиять на формирование мифологемы. Отметим также ее связь с выделенными А. Кирилюком «категориями предельных оснований»: рождением – жизнью – смертью – бессмертием.

Теряя трон, Лир остается в центре событий. Он не придерживается никакой последовательной линии действий, но служит символом для всех политических партий. Для своих сторонников Лир – истинный король, которого следует вернуть на трон. Для противников он – символ прошедшей эпохи и

устаревших ценностей. Независимо от чьих-либо осознанных намерений, он обретает «объективный» символизм козла отпущения и королевской жертвы. Не сознавая этого, он идет навстречу судьбе, что отчетливее всего выражается его уходом в бурю. С этого момента начинаются сложные трансформации короля-изгнанника-безумца, который поднимается до всечеловеческого образа борьбы с непостижимой несправедливостью мира. В проблематике и тональности пьесы, начиная с третьего акта и до конца, заметны отзвуки Книги Иова и притчи о блудном сыне.

Трансформацию, хотя и не настолько полную, проходят также Глостер и Эдмунд (перед смертью). Остальные герои могут расти над собой, но не преобразаться. Олбени начинает понимать происходящее, но не меняет своего характера. Кент не зря назван Каем лишь постфактум – даже в роли слуги он оставался самим собой. Дочери Лира не меняются вовсе, а лишь выявляют свой потенциал к добру и злу.

Неприкасаемый

Роль Бедного Тома ужасна и унизительна – очень немногие авторы и до, и после Шекспира доводили своих героев до такого предела. Это роль неприкасаемого, которого даже «псы чураются», не то что люди. Он – голый среди одетых, перепачканный грязью, мерзнущий, голодный, бьющийся в припадках. Однако у *читателя* (в отличие от зрителя) не остается ощущения униженности. Слова Тома полны какой-то сумасшедшей красоты – недаром они были разобраны на цитаты и эпиграфы. В них звучит нечто космическое – вихрь, пламя, звездный сглаз (буквально *star-blasting*, что уже в XX веке А. Гарнер связал с темой Большого Взрыва). И конечно, как и в случае с «Мышеловкой» Гамлета, только зрители, находящиеся за пределами «рамки», могут оценить бешеное великолепие игры, продолжающейся вопреки всему – *the show must go on*.

Как соотносятся Эдгар и Том? Не раз отмечалось, что безумие Эдгара / Тома весьма достоверно и, не будь реплик «в сторону», могло бы считаться подлинным. Убедительно сыграть то, что полностью отсутствует в характере и опыте практически

невозможно. Значит, Том – не маска, а какая-то часть души Эдгара.

По характеру Эдгар очень сдержан. Его монологи кратки и конструктивны: оценка ситуации и план действий. Глубину чувств выдают лишь несколько невольных восклицаний. Однако он не менее пассионарен, чем другие герои «Лира», а оснований для буйства у него не меньше. Речи Тома, не знающего ни сдержанности, ни стыда, становятся клапаном, предохраняющим от взрыва. Именно словами одержимого Тома Эдгар может рассказать об открытой им темной стороне человека и мира.

Он видит зло. В самом себе: одна из страстей-бесов с которой он борется – собственный гнев. В ближайших людях: распутство, легкоеверие и гневливость отца, подлость брата. В обществе, которое так легко требует смерти невинного. Эдгар видит космический уровень происходящего – всеобщий распад и разгул тьмы. Отсюда – тема покаяния, которое только и может отвратить гнев небес и удержать мир от разрушения.

Том – трикстер, изнанка героя, одновременно двойник и противоположность Эдгара. Двойник – поскольку он тоже жертва, преследуемая всеми человеческими бедами, и борющаяся со своими несчастьями. И одновременно, Том – противоположность своего создателя. В нем есть нечто пугающее Шута и позволяющее Глостеру поверить в его демоничность. Том слишком уж много знает о бесах и даже приносит вести с того света; он обличает себя во всех грехах, сравнивая с животными. И даже в самых невинных его высказываниях фигурируют звездный сглаз, холодный ветер и погоня за собственной тенью по узким мостам.

Том – это юнгианская Тень, причем не только Эдгара, но и всего народа. Эдгар и Том – это Джекилл и Хайд одновременно, но под контролем Джекилла. Такое умение вызывать к жизни собственную Тень, но не давать ей воли, а использовать в своих целях, встречается очень редко. В литературе я могу припомнить только два отчасти похожих случая – Шерлок Холмс, который, по собственному признанию, мог бы стать великим преступником, но выбрал роль защитника справедливости, и Сэнди Арбатнот, герой триллеров Дж. Бакена, идеальный «офицер и джентльмен», ради благого дела способный сыграть роль воплощения зла.

Принцип «два в одном» является ключевым для понимания феномена супергероев. Разумеется, это прежде всего относится к тем из них, которые обрели свою «вторую ипостась» не по своей воле и не полностью ее контролируют (как, например, Халк). Тема амбивалентных суперменов, решивших использовать свои демонические силы во имя добра, была обыграна в «Лиге выдающихся джентльменов».

Согласно М. Элиаде, единственное отличие шамана от психически больного – в том, что шаман способен по своему желанию вызывать у себя состояние ментальной диссоциации. Именно это делает Эдгар.

Это не заметно при чтении, ведь все его реплики помечены как принадлежащие Эдгару – иначе как бы читатели поняли, кто из героев их произносит? И все же, человек, появляющийся в актах III и IV – одновременно и меньше, и больше, чем сын графа Глостера.

С момента принятия личины Тома (II.3) и до признания после поединка с Эдмундом (V.3), Эдгар ни разу не называет своего имени. Он представляется или Томом, или вообще никак. О. Сорока заменяет в своем переводе «Tom, away!» на «Таись, Эдгар, таись!» (III.6), предполагая, что, оставшись один, Эдгар уже не должен притворяться. Однако Эдгар и не притворяется – его игра намного глубже. Он действительно остался без имени, которое еще предстоит отвоевать. Эдгар обращается именно к Тому, двойнику, «обитающему» в одном с ним теле, которое сейчас находится в опасности. Эдгар и Том то сближаются, то удаляются друг от друга (двойник – Тень – двойник-тень), чтобы навсегда расстаться в сцене IV.6.

Эдгар в роли Тома говорит о себе в третьем лице. Это и свойство сумасшедшего – Бедный Том редко употребляет слово «я» – и намек на дистанцию между двумя личностями. Бесноватый Том способен на то, что невозможно сделать и вынести под собственным именем.

Кстати, обратим внимание на имя «Том». Эдгар выбрал его просто как распространенное, ставшее почти нарицательным для обозначения сумасшедшего нищего. Оно контрастирует с его собственным как простонародное и греческое (с библейскими ассоциациями) – с аристократическим и англосаксонским. А еще

*По горам, по долам,
Через рвы, через плетни,
По кустам, по лесам,
Через воды и огни,
Я скольжусь везде, мой друг,
Обгоняя лунный круг.*

(II.1, Лозинский)

Можно вспомнить и первую реакцию Шута при появлении Тома – «Дух! Дух!».

Том – одержимый. Бесы вокруг него и даже внутри него, один из них «свищет соловьем и скрипит в животе». Том фокусирует в себе все грехи и все несчастья человечества. Но при этом его позиция чрезвычайно активна. Он видит невидимое для других, он гоняет бесов и борется за души окружающих. Для Лира Том не только «натуральный человек», но и шаман. Недаром король спрашивает у него: «что вызвало гром?». Жаль, Тому не дали ответить.

Поэтому, когда в театре или кино Тома изображают испуганно бормочущим психбольным – или же наоборот, абсолютно здоровым, с расстановкой декламирующим монологи (как в постановке Л. Хейфеца в Малом театре) – роль погублена. Бедный Том – это ярость и отчаяние. И попытка их контролировать покаянием и молитвой.

Образ Эдгара, становящегося Томом, имеет массу мифологических ассоциаций. Помимо упоминавшегося Передира или Персеваля, «артуровской» параллелью Эдгара выступает рыцарь, впавший в безумие и одичавший – в такой ситуации оказываются Овейн, Тристан, и даже Ланселот. В каждом случае герой назван лучшим рыцарем своего времени, который из-за личной драмы потерял рассудок и опустился до животного состояния, но был возвращен к своему исходному великолепию. Это близко к контрастам Эдгара/Тома.

Еще четче вырисовывается параллель с величайшим волшебником и пророком Британии. Как мы помним, в «Жизни Мерлина» Гальфрида Монмаутского рассказывается о безумии заглавного героя. Это состояние описано одновременно как предельное унижение – и как обретение особой пророческой

силы. Одно из имен или титулов прорицателя – Эмрис (Амброзий) переводится как «Бессмертный», а собственное имя Мирддин (Мерлин) означает «Морская Твердыня», что является и обозначением Британии. Таким образом, Мерлин, несмотря на возможное наличие исторического прототипа, находится в самом сердце британского мифоса. На иллюстрации известного художника Алана Ли он изображен аскетом, одетым в птичьи перья, и почти сливающимся с лесным пейзажем.

В образе Мерлина сильны шаманские черты, видимо, свойственные историческому друидизму, как и другим старым европейским традициям. Так, Р. Доддс в книге «Греки и иррациональное» пишет о шаманских элементах у Эмпедокла и Пифагора, философов, еще не ушедших от древней роли «врачевателя» – мага, естествоиспытателя, поэта, предсказателя, целителя, общественного советника.

Архаичные шаманские черты заметны в образе еще одного поэта, находящегося в центре национального мифоса. Речь о Бояне, историческом лице, которое в «Слове о полку Игореве» наделяется чудесными чертами. Он выступает персонификацией синкретического знания и поэзии «старого типа», связанным с мировым древом медиатором, «Велесовым внуком». Велес был богом скота, душ, богатства и вдохновения. Разные черты сближают его со скандинавским Одинем, с античными Паном и Фавном, а также с кельтскими богами – хозяевами чудесных котлов богатства и вдохновения и покровителями животных.

Атрибут многих этих божеств – Пана, Фавна, Кернунна, возможно и Велеса – рога. Вспомним, что, отрекаясь от Тома, Эдгар описывает его рогатым.

Следует отметить, что одно из рогатых божеств – Пан – в Ренессансной литературе могло выступать олицетворением Природы в целом. Это есть у Фрэнсиса Бэкона.

Рога буйвола украшают голову божества, изображенного на известной протоиндийской печати. Этого бога иногда гипотетически отождествляют с Шивой. У этого последнего рогов нет, но на них может намекать полумесяц в его волосах. Вообще же, Шива – аскет и «секс-символ», разрушитель и спаситель – весьма интересный образ. В нашем контексте, помимо прочего, привлекает внимание его схожее с юродством «антиповедение».

Гальфрид упоминает оленьи рога на голове Мерлина. Это отсылает нас к одной из древнейших мифологем Европы. Так называемый «Колдун» из пещеры Трех братьев (Франция) – это миксантропическое существо с оленьими рогами, которое считают то ли божеством, то ли его жрецом. На Британских островах представления о Рогатом охотнике отличались исключительной устойчивостью и были зафиксированы Шекспиром («Как вам это понравится» и «Виндзорские насмешницы»).

Реконструировать образ непросто. Видимо, в эпоху охоты и собирательства, Рогатый был одновременно добычей и охотником, жертвой и жрецом и, возможно, воплощением всего Космоса. Миф о Дионисе-Загрее связывает его и с антропогонией.

С переходом к сельскому хозяйству, Рогатый пастух зверей и душ стал ассоциироваться с Нижним миром. При христианизации его образ сблизился с дьяволом. Однако, в средневековой литературе Дикие пастухи не демоничны – они являются частью того мира чудесного, в который погружаются герои. Такая амбивалентность характерна и для Мерлина, которого иногда называют сыном дьявола, но подчеркивают, что дьявол потерпел поражение – Мерлин перешел на сторону добра.

Еще одной возможной вариацией на тему Диких пастухов являются «дикари» или «дикие люди» (*wild man, woodwose*). По средневековым представлениям они жили в лесах, служа промежуточным звеном между человеком и животным, культурой и природой. Происхождение этого образа неясно, однако сам он чрезвычайно устойчив. Интересную гипотезу выдвигает Д. Баянов, видящий в подобных персонажах искаженные портреты сосуществующего с человеком «реликтового гоминида» (йети, сасквача, бигфута). Об образе «дикого человека» в средневековой и ренессансной культуре пишет Р. Фрэйзер. В частности, с этим комичным и зловещим получеловеком-полузверем, он сравнивает Калибана и даже Клотена¹³⁶.

«Преображение» Эдгара в Тома можно рассматривать в контексте фольклорных метаморфоз, символизирующих

¹³⁶ Fraser R. Shakespeare's Poetics in Relation to *King Lear* // <http://kuduruk.info/shakespeares-poetics-by-russell-a-fraser.pdf>

«полусмерть» при переходе из одного статуса в другой. В сказках встречаются герои, а чаще – героини, которых мачеха или сводная сестра превращает в зверя, с тем, чтобы занять их место. Вариант, где чудесное превращение заменено обычной клеветой, был обработан Пушкиным в «Сказке о царе Салтане».

Но превращение Эдгара добровольное – он сам принял решение именно так скрываться от погони. Тогда возникает связь с фольклорным мотивом «чудесного бегства» с перевоплощениями героя. Именно с помощью этого мотива автор «Слова о полку Игореве» героизирует спасение Игоря из плена. «Чудесное бегство», доведенное до своего логического конца, как в валлийской истории Талиесина, приводит к теме нового рождения героя.

Внешним выражением мнимого безумия Эдгара является покрывающая его грязь. Тут тоже есть фольклорные параллели: сидящий за печкой Иван-Дурак, Иван Попялов, а также герой шотландской сказки Ассипатл покрыты пеплом. Смыслов здесь несколько. Пепел и грязь – это: 1) омерзительная маска, скрывающая истинную сущность героя, 2) нечистота, смерть, Хаос, чему соответствует и странное, алогичное поведение этих персонажей, 3) связь с миром предков (пепел в родовом очаге заставляет вспомнить Золушку, а пепел кремации – Шиву) или с неистощимыми силами земли (африканские и карибские ритуалы, связанные с погружением в жидкую грязь).

Из персонажей этой категории Эдгару/Тому наиболее близок Иван Дурак русских сказок. Его характеристики включают особую алогичную стратегию и связь с (мертвым) отцом. Он предсказывает, толкует, загадывает и отгадывает – то, что делает жрец при годовом празднике. Он – поэт и музыкант, носитель особой поэтической речи (заумь, игра омонимами и синонимами, многозначность – все это близко и к юродивости). Сюжетно он связан с кризисом Космоса и его возрождением. Все это схоже с тем, что делает Эдгар в роли Тома.

Еще один славянский аналог – Иван Царевич. Несмотря на высокий статус, этот герой вначале оказывается в ситуации недостачи – изгнания, необходимости выполнения сложной задачи, которая приводит его в Нижний мир. В царстве смерти он делает единственно правильные ходы, в результате чего находит выход и преображается. Иван Царевич – как и Эдгар/Том –

объединяет человеческое и животное; действует один и надеется только на себя; бывает побежден в бою, но возвращается к жизни и торжествует над врагами.

Наконец, интереснейшей, но трудной для изучения темой являются пережитки шаманских традиций в культуре козаков. Тут можно найти и создание вывернутого «антимира», и подчеркнутую самоиронию, и соединение святости и юродства¹³⁷.

Таким образом, Эдгар демонстрирует примечательный параллелизм именно с восточноевропейской фольклорной традицией.

Динамика Тома

В сцене бури (III.4) Эдгар играет не просто убедительно, а впечатляюще и даже пугающе. Слияние с ролью кажется полным, никаких слов «в сторону» нет. В речах хорошо заметна тема смерти. Его первую фразу – «сажень с половиной» толкуют и как измерение воды в бурю, и как метафору могилы, которую роют именно на эту глубину. Среди действий бесов упоминается подстрекательство к самоубийству.

Том до некоторой степени поддерживает беседу, отвечая на вопросы Лира, но в основном его речи – прерывистый монолог о грехах и бесах. Хотя уже здесь есть конструктивные утверждения космических правил: он говорит о том, что нужно (берегись беса, почитай отца своего – возможно, это напоминание самому себе), а чего не нужно делать. В отличие от проклинающего человечество Лира, Том благословляет всех окружающих.

Не исключено, что самим своим присутствием Лир и его спутники невольно вытянули Эдгара из полного отчаяния. В конце сцены его реакция становится сдержаннее и адекватнее, появляется обобщенная формулировка своей задачи: бесов изгонять и гадов бить. Как будет рассмотрено дальше, знаком перемены его позиции может стать упоминание Чайлда Роланда.

В следующей сцене – суда Лира над дочерьми (III.6) – тональность другая, да и сам Лир здесь уже не неистовствует, а анализирует и даже анатомирует. Речи Тома становятся нейтральными и сориентированными на подыгрывание Лиру,

¹³⁷ Краснокутський Г. Козацький архетип як продукт самоіронії? Приступ до теми // Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 13. – Одеса: ОНУ ім. І.І. Мечникова, 2008. – С. 127–135.

здесь меньше упоминаний бесов и меньше императивов. Появляется реплика в сторону, что определенно говорит о разделении актера и роли. Сочувствие чужому горю вытесняет собственные страсти. Кажущийся рецидив буйной гротескности – «брошу голову» – это тоже утешение и своеобразное обещание разогнать врагов Лира. И даже обрывок песенки о заснувшем пастухе звучит как совет, адресованный то ли королю, то ли самому себе. Похоже, что сострадание чужому горю выводит Эдгара из состояния опасного слияния с Бедным Томом, а заодно дает ему возможность философских обобщений – он начинает говорить от имени человечества, используя уже не только «я» и «ты», но и «мы».

Расставание с Лиром – это конец Тома как «второго лица». В акте IV перед Глостером появляется уже используемая по необходимости маска. Речь «безумца» здесь практически нормальна: «Мир вам», «Том зябнет», «Мир вашим глазам» и пр. Буйный эксцентризм возникает только раз, причем в «Фолио» этот пассаж опущен – и это уже явная имитация безумия. Раздвоение становится невыносимым, появляются заметные для Глостера срывы. Игра достигла своей цели и подходит к концу.

«Безумные принцы»: Эдгар и Гамлет

Эдгар стоит особняком даже среди своего класса «подставленных». Из шекспировских героев к нему наиболее близок Гамлет: тоже «лишенный наследства», тоже творец уникального театрального эффекта, и тоже мастер контролируемого безумия.

Л. Пинский замечает сходство между Гамлетом и Эдгаром, и одновременно противопоставляет их. «Различие между Эдгаром, *одним из* основных персонажей, и *протагонистом* британской трагедии (эволюционирующим Всяким Человеком) выступит яснее, если мы сопоставим Эдгара с другим протагонистом, также образом Всякого Человека, с Гамлетом. В Эдгаре формально повторяются многие основные мотивы гамлетовского образа: 1) наследственные права персонажа узурпированы интриганом-антагонистом; 2) при этом пострадал отец персонажа; 3) антагонист – их близкий родственник;

4) персонаж спасается, притворяясь безумным; 5) перехватывает письмо, свидетельствующее о тайных кознях антагониста; 6) в финале, вступая в поединок, разоблачает интригана и убивает его. Наконец, в жизненном девизе Эдгара «Ripeness is all» («Готовность — это все», V, 2) повторяется формула Гамлета «Readiness is all» («Готовность — это все», V, 2) (*некорректный перевод, дающий сильную погрешность в толковании, о чем будет сказано ниже. — Е.К.*). ...Эти два образа, однако, по своему пафосу скорее противоположны: один выражает принцип веры (средневековохристианской, рыцарски непоколебимой), другой — принцип знания (принцип культуры Нового времени)¹³⁸.

С последним утверждением еще придется поспорить: считать Эдгара — незримого наблюдателя, посвящаемого и посвящающего — только воплощением средневековой веры трудно. Но дело даже не в этом. Непонятным образом, Л. Пинский априорно отрицает саму возможность сходства в их игре, считая, что лишь в «Гамлете» разумный, «знающий» герой берет на себя роль безумного «дурака».

И это при том, что еще Виктор Гюго отметил, что и Гамлет, и Эдгар, переживая неблагоприятные обстоятельства, играют роль безумных шутов. Оба употребляют похожие самохарактеристики: «...нам, шутам природы» — у Гамлета, «играть шута печали» — у Эдгара. Близкая фраза «I am fortune's fool» — «я глупец/шут фортуны», есть в «Ромео и Джульетте», да и в некоторых других текстах. Однако, сам Ромео не играет — играют с ним, как верно перевел Пастернак: «судьба играет мной». А слова Гамлета и Эдгара подразумевают два смысла — того, кто играет и того, кем играют.

В «Мельнице Гамлета», спорном, но интересном исследовании связей мифа и науки, Дж. де Сантильяна и Г. фон Дехенд прослеживают мифические истоки образа принца Датского, а также его «двойников» в других этнонациональных системах, таких как Куллерво, Хосров, Брут-республиканец и другие¹³⁹; можно добавить к этому списку и Персеваля. В

¹³⁸ Пинский Л. Шекспир. Основные начала драматургии. — М. : Художественная литература, 1971. — С. 351–352.

¹³⁹ De Santillana G., von Dechend H. Hamlet's Mill. — Boston: Nonpareil Book, 2002. — 505 p.

частности, эти авторы выделяют такую сюжетную схему: сын убитого отца, чтобы избежать гибели, притворяется безумным, и лишь затем хитроумным образом мстит своему преступному дяде.

Но эта же схема – с небольшими вариациями в родственных связях – применима и к истории Эдгара! Вспомним, что ни в «Аркадии» Сидни, ни в «Истории» Гальфрида, прототипы Эдгара безумие не разыгрывают. Получается, что Шекспир или использовал какие-то дополнительные источники, или же более или менее осознанно создал «второй вариант» Гамлета, одновременно и сходный, и контрастный. А Эдгар таким образом оказался включен в круг мифических героев с космологическими ассоциациями. Более того, он оказался на пересечении сразу нескольких полузабытых, но мощных сюжетов.

При всем сходстве, два «безумных принца» отличаются, как анализ и синтез. Поменять их местами невозможно. Эдгар на месте Гамлета наверняка превратил бы трагедию в драму из одного акта. Поведение Гамлета на месте Эдгара не поддается прогнозированию, однако позитивный исход представить трудно – Гамлет гибнет, даже находясь в наилучшем положении из всех «подставленных».

«Король Лир» – одна из немногих трагедий, где нормальные человеческие связи оказываются способными противостоять силам распада, и где есть победитель. «Гамлет» же, по словам В. Гюго, заканчивается огромным вопросительным знаком.

Ненадолго отвлечемся от «Короля Лира» ради анализа «Гамлета».

Проблематика «Гамлета» субъективнее, анализ человеческой души здесь важнее, чем исследование социума и мира, к которым тяготеет «Лир». Вспомним, что «Гамлет» написан в период траура Шекспира по его собственному отцу, а имя героя созвучно с именем умершего не несколько лет раньше сына драматурга. Это самая длинная пьеса – без купюр она продолжалась около четырех с половиной часов. Из этого делают вывод, что Шекспир хотел отразить в ней все, что думал и чувствовал в тот момент.

Гамлет льстит читателю/зрителю. Его монологи соединяют философскую глубину с красотой формы, его беседы искрятся остроумием. Приятно стать виртуальным собеседником, или даже примерить на себя роль харизматичного и интеллектуального принца, глядящего на окружающих сверху вниз. Недаром

возникла мода на «гамлетизм», в котором находили все новые интересные и актуальные оттенки разочарованности в жизни.

В отличие от принца Датского, Эдгар читателю (и особенно зрителю) не льстит, и примерить его роль не захочется, пожалуй, никому.

Многочисленные толкования характера Гамлета часто страдают односторонностью; особенно это относится к психоаналитическому подходу, уместному, но нуждающемуся в осторожном применении. Начнем с того, что Эдипового комплекса у Гамлета нет, как не было его и у самого Эдипа. Однако события в семье и королевстве, подобные описанным в пьесе, ни для кого не проходят безнаказанно. Гамлет не сходит с ума, но психологические проблемы у него возникают.

При жизни Гамлета-старшего все отношения были уравновешены: есть отец-король и мать-королева, есть их потенциальные преемники – Гамлет и Офелия. Клавдий при этом оставался на втором плане и не влиял на общую картину. Смерть отца – исключение главного элемента системы – привела к полному нарушению баланса. Вместо того чтобы жить и умереть вместе, уступив место молодым, старшее поколение производит реконфигурацию, оставляющую «вне картины» уже Гамлета.

Гамлет имеет право на престол, но трон у него перехвачен. Королева-Суверенность освящает эту «узурпацию», изменив и покойному мужу, и сыну-наследнику, для которого из матери становится «теткой». Кстати, Р. Кречетова весьма убедительно доказывает, что Гертруда вовсе не была союзницей Клавдия, и дала ему трон исключительно для того, чтобы спасти жизнь сына – который этого не понял и не оценил¹⁴⁰.

С Гертрудой так или иначе соотнесены трое мужчин. В восприятии Гамлета, все трое и слиты, и противопоставлены. Сам Гамлет, пользуясь фрейдовской терминологией – это «Я». Идеализируемый отец – «Сверх-Я», поэтому измена матери памяти отца – это измена и самому Гамлету. Для дяди-короля (с мифологической точки зрения дядя – заместитель отца, одновременно и опекун, и конкурент племянника) остается лишь роль «Оно» (по Фрейду) или Тени (по Юнгу).

¹⁴⁰ Кречетова Р. Пророчества «Гамлета». – Современная драматургия. 1992. № 5-6.

Мы не знаем, насколько в действительности был хорош Гамлет-старший, но видим, что Клавдий не вполне таков, каким его считает племянник. Субъективность принца была отмечена уже Белинским, сказавшим, что Гамлет воспринимают короля как воплощение зла, а он довольно жалок. В этом подход Гамлета противоположен подходу Эдгара, который переносит все грехи и беды на специально созданный образ, который становится *его собственной* маской – что позволяет ему видеть окружающих такими, какие они есть. Гамлет проецирует все человеческое зло на Клавдия – хотя презрения у него хватает и на самого себя и на всех остальных, кроме разве что Горацио. Он метафизически борется с демонизированным Клавдием как со злом в мире и в собственной душе. Не победив его морально, Гамлет не может уничтожить его физически.

Гамлет не безумен, но находится в состоянии глубокого психологического кризиса. Благодаря блестящему интеллекту принца, его многочисленные монологи западают в память и кажутся объективным отражением ситуации. Но это не так – Гамлет субъективен и ненадежен как свидетель.

С. Нельс пишет: «Они, герои Шекспира, даже обманывают нас, давая повод думать, что ими сказано все, что ничего не надо искать за их словами, что в словах исчерпано все богатство их души и глубина их мысли»¹⁴¹. Поэтому, чтобы понять Гамлета, нужно судить не только по его словам, но и по действиям.

Большинство людей действует не только согласно логике, но и исходя из своего общего мироотношения и ситуативных эмоций. Объяснения и оправдания находятся потом. Судя по тексту, несмотря на свою исключительную склонность к анализу, Гамлет не является исключением: не раздумья определяют его мироотношение, а наоборот.

Мироотношение Гамлета весьма мрачно – он одержим мыслями о смерти и тлене – и о бессмысленности всего перед такой перспективой. Разумеется, это вызвано обстоятельствами, однако, если бы доброта, милосердие и снисходительность были существенными характеристиками принца Датского, то они проявились бы и в период кризиса.

¹⁴¹ Нельс С. Монологи Гамлета и проблема их сценического воплощения // <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspirovskie-chteniya-1978-5.html>

Гамлет демонстрирует смесь гуманистических принципов, разочарования в жизни, уверенности в своем праве судить и склонности к глобальным обобщениям. Если люди оказались не такими, как хотелось бы – значит, они все недостойны. Если жизнь не так хороша, как он думал – значит, жить не стоит. При этом ценность чужой жизни он определяет собственным отношением: раз он любил отца – значит, все должны быть в трауре, раз он не любил Полония – можно шутить о его смерти. Разумеется, горький смех над смертью Полония являются частью роли безумного шута. Однако смерть отца предметом такого шутовства не становится. Заметим, что Гамлета боятся. Его «меланхолия» повергает двор почти в панику. Под настроение он может быть демократичен, но способен весьма жестко расставить точки над «и»: «я – королевский сын, ты – губка».

О степени истинности или притворности безумия Гамлета критика спорила издавна. В советской традиции было принято считать сумасшествие однозначным притворством. Это хорошо заметно в фильме Г. Козинцева, где некоторые купюры текста делают характер героя определеннее, а действие динамичнее. Недаром, в газетах того времени появлялись заголовки «Гамлет выбирает – быть».

Практически общепризнано, что только в роли безумного шута Гамлет может высказать то, что действительно думает и чувствует.

Но есть ли в «безумии» практический смысл? Л. Баткин считает, что безумие Гамлета сочетает символическое и практическое значение, это «своего род бегство в себя, завеса для рефлексии и даже традиционное мудрое шутовство, мудрость как безумие и юродство. Но и ловкий прием. Глубочайшие личностные, поэтические, метафизические мотивировки гамлетовкой медлительности тесно переплетаются с тем, что диктует расчет. Начав действовать, Гамлет обязан быть хитрым и расчетливым. Неожиданно он становится политиком, от части даже на макьявеллиев лад»¹⁴².

А. Парфенов не согласен: «Гамлет прикидывается сумасшедшим. Мысль очень умная, но это не продвигает дело

¹⁴² Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. – М. : Наука, 1989. – С. 223-224.

мести. ... Притворное безумие Гамлета – не только средство защиты от грозящей опасности, оно и форма выражения абсурдности его высокого ума. «Безумные» речи Гамлета слишком идеологичны, слишком тесно связаны с парадоксами его мысли, чтобы выполнять лишь сугубо практическую задачу; а в «безумном» поведении Гамлета находит выражение распад его натуры»¹⁴³.

Эту же бесполезность безумия для политической игры признают и другие критики. Притворство Гамлета вызывает еще больше подозрений. Возникает мысль, что он просто не хочет становиться королем.

Шекспир не выступал против монархии в целом. Но желание принца Датского сесть на трон действительно вызывает сомнения. Гамлет сознает свое предназначение, но его: «Я рожден вправить время» скорее похоже на крик отчаяния, чем на гордую констатацию своей избранности.

Проследим, что он делает. Притворяется сумасшедшим, чем взбудораживает двор. Испытывает совесть короля «Мышеловкой». Грубит ничего не понимающей Офелии. По ошибке убивает Полония и прячет тело. Обличает мать. Беспрекословно отправляется в Англию. Случайно, с помощью пиратов, возвращается, попутно обеспечив смерть Розенкранца и Гильденстерна. Занимается лингвистическими играми с могильщиком. Провоцирует дуэль с Лаэртом. Высмеивает Озрика. Дерется на дуэли, обезглавившей Датское королевство.

Итак, он очень активен, но логики в его действиях нет. Похоже, его разум занят другим, и ему приходится постоянно напоминать себе о том, что нужно все-таки отомстить за отца. О чем же тогда он думает? На этот вопрос весьма убедительно отвечает Л. Баткин: «Принц датский пребывает в замешательстве и медлит ... потому что его личность, рефлексия, внутренний ритм не совпадают с диктатом внешних обстоятельств ... Нужно еще... установить сперва в себе, что есть человек, горсть праха или венец творения, и бессмертна ли душа, будет ли что-нибудь после смерти: дойти до последних смыслов. От его решения

¹⁴³ Парфенов А. Т. Трагедия Шекспира // Шекспир У. Две трагедии («Гамлет», «Макбет»). (На англ. яз.) – М. : Высш. шк., 1985. – С. 175.

зависит, есть ли вообще в мире какой-то порядок, какой-то смысл... Проблема состоит не в умении или неумении действовать, уж это-то Гамлет умеет, но в поисках *основания* такого действия, которое было бы *насквозь индивидуализированным и сознательным*»¹⁴⁴.

Одна из главных черт Гамлета – его аналитический ум. Его действия можно определить как деконструкцию мира-текста. Но склонность разбирать на части неуместна в ситуации, требующей *собирать* рассыпавшиеся смыслы. Это заметно не только критикам, но и героям пьесы. Как говорит Горацио: «Я так и знал, что вы будете комментировать каждое слово, прежде чем закончите этот разговор». Дж. Довер Уилсон пишет о том же – Гамлет ни одной мысли не додумывает до конца, горячая напряженность мысли сказывается в нервном синтаксисе отрывочной и туманной речи. Гамлет «жутко догадлив», но пронизательность не обеспечивает ему точки опоры¹⁴⁵.

В каком-то смысле, Гамлет гибнет от рефлексии.

Вспомним, что принц Датский – студент Виттенбергского университета, того самого, где учился Фауст. По специальности Гамлет, видимо, юрист.

Анализ без синтеза приводит к тому, что каждый ход принца выглядит оправданным, но общая стратегия непонятна. Кажется, что Гамлет и сам не знает, чего добивается – и чего вообще можно добиться в таком мире. Справедливости? У него был шанс взять власть. Моральной победы? Результат сомнителен. Мести? Но он тянет до самого конца (хотя попутно убивает несколько человек). Гамлет не может соответствовать архаичным требованиям к бестрепетному мстителю. Но и нового пути «вправить время» он не видит. Вместо одного точного удара, он машет мечом вслепую.

Ю. Шведов ставит принцу Датскому в заслугу, что из всех шекспировских героев он уничтожил наибольшее количество носителей зла. Но и образ Гамлета-терминатора тоже не радует, особенно если присмотреться к этим смертям. Только Гамлет и Лаэрт умерли, раскаявшись и простив друг друга. Клавдий и

¹⁴⁴ Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. – М.: Наука, 1989. – С. 223-224.

¹⁴⁵ Wilson J. Dover. What happens in Hamlet. – Cambridge, 1935. – P. 103-104.

же мы должны оценить его благородный ум и поиски правды – и молиться за всех гамлетов¹⁴⁸.

Судя по результатам, притворное безумие Гамлета не годится в качестве политической стратегии. Тогда что оно дает? По всей видимости, и для самого принца, и для зрителей оно имеет прежде всего познавательно-психологическое и философское значение.

Безумие Гамлета позволяет нам заглянуть в некую мистерию. Такова же роль весьма непохожих на него и друг на друга сумасшедших в «Короле Лире». В этих двух пьесах безумные поводыри ведут слепых сквозь поглотивший мир Хаос. И при этом каждый интерпретатор – читатель, постановщик – волен решать для себя, виден ли «свет в конце тоннеля».

ВЫВОД

В «Короле Лире» наиболее наглядно проявляется характерная для шекспировских трагедий космическая и общественная дисгармония, заставляющая героев покинуть привычный мир и удалиться в самоизгнание. Более или менее осознанно, они отправляются навстречу «худшему» с тем, чтобы пройти его насквозь и обрести свою истинную идентичность и более глубокое понимание мира. Именно на этом этапе, – а не в завязке – действия героев можно оценивать как проявление трагического «эксперимента» над собой и миром, результат которого должен определить ценности, ради которых стоит жить.

Лир уходит от людей, чтобы лучше понять человека как такового. Эдгар начинает свою игру, преображающую личное во всеобщее.

¹⁴⁸ Флоренский П. Гамлет // Литературная учеба. 1989, № 5. – С. 150.



РАЗДЕЛ 3. ХАОС (АКТ III)

А он, мятежный, просит бури...

М. Ю. Лермонтов. Парус

*Изиди, гордый дух,
Поверхнись холодной дулей*

Б. Гребенщиков. Истребитель

Есть тексты, где форма и содержание слиты. Повествование «Троих в лодке» Дж. К. Джерома течет вместе с Темзой; «Моби Дик» Г. Мелвилла бушует как океан. Признано, что для «Короля Лира» таким ключевым образом является буря. «Бурной» сцене III.4 предшествуют двенадцать сцен, за ней следуют еще двенадцать. Всего в пьесе около 3300 строк, сцена III.4 начинается примерно на 1800-й строке, что близко к математической середине. Таким образом, даже композиционно буря находится в самом «сердце» «Короля Лира».

Э. Дауден пишет: «Все в трагедии движется, и это движение – полет бури... Все вокруг нас кружится и колеблется под натиском бури, но мы тем не менее сознаем, что над всеми этими изменениями и кажущимся беспорядком господствует закон. Мы верим, что в этой буре есть логическая последовательность. Каждая вещь как будто сорвана со своего настоящего места и лишена своих устоев и поддержек. Однако все в этом кажущемся хаосе оказывается поставленным на свое место с безошибочной уверенностью и точностью»¹⁴⁹.

Рассмотрим внимательнее это соотношение Хаоса и Порядка, проявляющихся в буре и безумии.

¹⁴⁹ Цит. по: Смирнов А. Послесловие к «Отелло» // Шекспир Уильям. Полное собрание сочинений в 8 томах. Т. 6. – М.: Искусство, 1960. – С. 650.

3.1. БУРЯ

Макрокосм и микрокосм

Давно отмечено, что буря в «Короле Лире» – явление одновременно метеорологическое и психологическое, социальное и космическое. Порядок природы нарушен на всех уровнях. Наступает Хаос, зримым выражением которого является страшная гроза.

Г. Козинцев верно пишет о мифологических истоках образа бури как божественной кары. Со свойственной ему экспрессией, режиссер продолжает: «Все в этом акте напряжено до предела, кажущегося уже непереносимым для человеческого организма. Люди, застигнутые бурей, истерзаны не только дождем и холодом, с не меньшей силой бушует в каждом из них и душевная буря. В поле, где на много миль кругом нет ни куста, чтобы укрыться, встретились только те, кто вышвырнут из жизни, лишен имени, надежды. Здесь те, за кем гонятся, кто приговорен к смерти. В этих сценах все отношения вывернуты наизнанку, все изменило свой облик, стало не тем, чем было раньше. ...уже трудно понять, кто действительно сумасшедший, кто изображает глупость, кто истинный мудрец, кто умалишенный»¹⁵⁰.

Шекспир показывает нам единство объективного и субъективного: его мир целостен, а природа, хотя и не добра, но и не равнодушна к человеку.

Активное участие природы в действии трагедий Шекспира порой называют фантастикой.

По представлениям XIX–XX веков природа равнодушна к человеку. В англоязычном литературоведении получил распространение термин *pathetic fallacy* – приписывание чувств неодушевленным предметам, а также очеловечивание животных. Примером может служить развернувшаяся в начале двадцатого века горячая дискуссия о творчестве основателей анималисти-

¹⁵⁰ Козинцев Г. Наш современник Шекспир. – Л.-М. : Искусство, 1962. – С. 140.

ческого жанра в канадской и мировой литературе – Ч. Робертса и Э. Сетона-Томпсона (а заодно и Джека Лондона с его повестями о собаках). Их обвиняли в фальсифицировании природы, состоявшем в «приписывании» зверям чувств и мышления. Однако современная этология и зоопсихология показали, что писатели-анималисты, в целом, были правы – фундаментальные эмпирические знания и художественная интуиция позволили им верно изобразить поведение животных и его мотивы. Инсайт опередил науку.

В наши дни на серьезном научном уровне обсуждается теория Геи – Земли как единого саморегулирующегося организма. Возможно, здесь мы имеем дело с классическим «отрицанием отрицания», связанным со сменой парадигм с механицизма на органицизм. Однако, человеческую деятельность и природную среду действительно все труднее рассматривать по отдельности. В наше время – время вымирания видов, опустынивания, загрязнения почвы, воды и атмосферы – старые мифологемы обретают страшный новый смысл. То, что называлось нарушением Правды Короля и Опустошенной землей, сейчас именуется антропогенной катастрофой.

В отличие от «Гамлета» и «Макбета», в «Короле Лире», нет ни призраков, ни ведьм. Речь вообще идет не о фантастике, а об ощущении мистической сопричастности природного, социального и личного. Эта типичная для мифопоэтического мышления идея сохранилась во многих развитых традициях. Например, огромное значение она имела в китайской философии и эстетике, где «Мировой узор» (*вэнь*) объединял природу и искусство «резонансом» разнородных, но связанных между собой вещей.

Идея связей природного и человеческого не была условностью, «унаследованной» Шекспиром от прошлых эпох. Вспомним исторический контекст написания трагедий: одновременный кризис социальных структур и экстремальные природные явления (эпидемии, затмения, буря и холод). Тема гармонии, ее распада и восстановления всегда была важна для Шекспира. Но без конкретного и весьма пугающего личного опыта различные природные катаклизмы – зримые выражения этого распада – вряд ли заняли бы в его пьесах столь заметное

место. Они есть и в хрониках (мрачное небо над Босвортом в «Ричарде III»), и в комедиях (ухудшение погоды в «Сне в летнюю ночь») и, конечно же, в трагедиях.

Бури, кометы и призраки в его пьесах – не столько *предвестия* конкретных социальных потрясений, сколько явления одного с ними порядка, отражающие разлад на каком-то более высоком уровне. Эти знамения понятны отнюдь не только посвященным в тайные знания. Так, в «Ричарде II» Капитан – военный, которому полагается быть человеком здравомыслящим – говорит, как о факте:

*Нет, мы уйдем. Король погиб, должно быть.
Засохли все лавровые деревья,
Грозя созвездьям, блещут метеоры,
А бледный месяц стал багрян, как кровь;
Зловещие блуждают ясновидцы
И страшные пророчат перемены;
...
А знаменья такие предвещают
Паденье или гибель королей.
Не удержат мне земляков своих,
Известно им: нет короля в живых.*

(II.4, Донской)

Впрочем, этот капитан и его земляки – валлийцы, по мнению Шекспира, куда более склонные к толкованию примет, чем англичане.

Характер этих явлений различен. Например, в «Юлии Цезаре» знамения величественны, без потустороннего зла и смертного ужаса:

*Недавно
Какой-то раб – его в лицо ты знаешь –
Вверх поднял руку левую свою;
Она с такою силой запылала,
Как если б двадцать факелов горело;
И что ж – рука осталась невредимой.*

*На льва наткнулся я близ Капитоля
(С тех пор меча не вкладывал я в ножны);
Он на меня взглянул и удалился,
Меня не тронув. Тут наткнулся я
На сотню женщин бледных, искаженных
От ужаса. Они столпились в кучу.
Клялися мне, что видели людей,
Огнем одетых с ног до головы,
Что мимо них по улицам сновали.
Вчера ночная птица в самый полдень
На площади уселась, оглашая
Окрестности своим зловецим криком.*

(I.3, Козлов)

Объясняются эти явления так:

*Either there is a civil strife in heaven,
Or else the world too saucy with the gods
Incenses them to send destruction.*

Дословно: «Или в небесах идет гражданская война, // Или же мир, слишком наглый по отношению к богам, // Провоцирует их насладиться на него разрушением».

В «Макбете» буря связана с убийством короля и пришествием тирании. Некоторые образы почти повторяют текст «Юлия Цезаря», но общая атмосфера иная. Весьма трезво-мыслящий Леннокс уверенно говорит именно о грядущих «бедствиях и смутах»:

*Какая буря бушевала ночью!
Снесло трубу над комнатой нашей,
И говорят, что в воздухе носились
Рыдания, смертный стон, голоса,
Пророчившие нам годину бедствий
И смут жестоких. Птица тьмы кричала
Всю ночь, и, говорят, как в лихорадке,
Тряслась земля...*

(II.3, Пастернак)

В «Гамлете» символика глубокого кризиса имеет апокалиптические обертоны: «звезды с огненными шлейфами», «затмения» и «беды на солнце» предвещают «словно конец мира».

Топос «Гамлета» наиболее «не природный» из всех трагедий: камни и затхлый воздух, и такие же спертые, подспудные страсти. Разительно контрастирует с ним «Король Лир» с его сокрушительной, но очищающей грозой над британской пустошью.

В поздних пьесах Шекспира природа не столько комментирует человеческие дела, сколько активно вмешивается в них, определяя судьбы героев. Наиболее четко это заметно в «Перикле» с его лейтмотивом моря и кораблекрушения. В «Буре» шторм на море – дело рук Просперо, что поднимает новую тему контроля человека над стихийными силами. Отметим, что понятие «буря» передается разными лексемами. В название поздней пьесы вынесено латинское по происхождению и стилистически приподнятое слово «tempest». Буря в «Короле Лире» – это «storm», слово германского происхождения, повседневное и неприкрашенное. Именно такое предельное приближение к знакомым для зрителей реалиям необходимо в «Короле Лире», где буря становится не просто эпизодом, а ключевым образом, и даже еще одним героем произведения.

В этой буре нет ничего фантастического и неестественного. Но она явно обретает вселенский масштаб:

*...Ночную тварь, и ту бы
Такая ночь спугнула. Гнев небес
Удерживает хищников в берлогах.
С тех пор как я живу, я не слышал
Такого грома и такого ливня
С такими молниями не видал.
Не в наших силах вынести без последствий
Так много горя.*

(III.4, Пастернак)

По мнению А. Аникста «В то время как люди переживают душевные бури, страшные грозы происходит и в природе. Вся жизнь вздыблена, весь мир сотрясается, все потеряло устойчивость, нет ничего прочного, незыблемого. ... Сначала мы

ассоциируется со злыми духами и с разрушениями. Огонь представлен непрерывными молниями (не будем уточнять про неизвестные современникам Шекспира электрические разряды), а также «огнем» человеческой души.

В этом всеобщем неистовстве, Лир стоит вровень со стихией и:

*Кричит ветрам, чтоб сушу свергли в море
Иль вздыбили гребнистую волну
Превыше горных гребней – чтобы мир
Переменился или прекратился...
Всей малой человеческой своей
Вселенною бушует Лир и хочет
Большую бурю перебушевать.*

(III.1, Сорока)

В оригинале в конце этого пассажа есть фраза: «And bids what will take all». Дружинин перевел ее: «И как бы ищет бури», Кузмин: «И ставит все на карту», Пастернак: «И гибели самой бросает вызов», Сорока: «Себя кидая буре под удар», Щепкина-Куперник: «И как бы ждет конца», и т.д. Переводы сильно смягчают ситуацию: старый король не просто ставит на карту все, и вызывает огонь на себя – он «призывает то, что заберет все». Лир, которому мы традиционно сочувствуем, которого воспринимаем как «позитивного персонажа», от проклятий дочерям переходит к проклятию всему миру.

Он и сам предстает здесь как амбивалентная стихийная сила.

*Дуй, ураган, пока не треснут щеки!
Дуй! Свирепей! Ярись! Клубитесь, хляби
Земные и небесные, пока
Не захлебнутся флюгера на башнях!
...
Ты, всекрушающий гром, разбей в лепешку
Брюхатый шар земли, размолоти
Природы кладовую, уничтожь
Неблагодарное людское семя!*

(III.2, Сорока)

В этом призыве к стихии, чьей ярости отдается предпочтение перед человеческой неблагодарностью, отчетливо сходство с песней Амьена из «Как вам это понравится» – «Вой, зимний ветер, вой...». В общей ожесточенности много общего с монологами Тимона Афинского:

*Пусть правда,
Мир, благочестье, страх перед грехом,
Религия, законы, справедливость,
Очаг домашний, уважение к ближним,
Приличья, просвещение, родство,
Обычаи, торговля превратятся
В свою прямую противоположность!
Пусть воцарится хаос!*

(IV.1, Мелкова)

Все же, проклятья Тимона относятся только к человеческому обществу, а не к природе. Но Лир в своем приветствии апокалипсису заходит дальше любого из шекспировских протагонистов – равно как и дошекспировских. Например, Горбодук из одноименной трагедии посылает своему сыну вполне лировские проклятья:

*O Heavens send down the flames of your revenge,
Destroy I say with flash of wreakful fire
The traitor son, and then the wretched sire
But let us go, that yet perhaps I may
Die with revenge, and please the hateful gods*

Дословно: «О, небеса, ниспошлите огни своего отмщения, // Уничтожьте, говорю я, вспышкой губительного пламени // Сына-предателя, а затем и несчастного отца // Или же оставьте нас, чтобы, если получится, я смог // Отмстить перед смертью, и тем умилостивить прогневанных богов».

Но и он не доходит до приветствия концу света.

Рядом с Лиром мог бы стать только Нортумберленд, который, узнав о гибели сына, изрекает проклятье:

*Пускай целуют землю небеса!
 Пускай рука природы даст простор
 Морским волнам! Порядок пусть погибнет!
 И пусть не будет больше мир ареной
 Для медленно возрастающей вражды.
 Но пусть дух Каина в сердца вселится:
 Тогда все ринутся в кровавый бой,
 Придет конец трагедии ужасной
 И похоронит сумрак мертвецов*

(Генрих IV, Ч. II, I.1, Бирукова)

Но эта вспышка, как и аналогичный крик души Макбета (V.5), слишком кратка, чтобы сравниться с тирадами короля. Проклятья Лира насколько сильны, что – можно согласиться с Р. Фрейзером, – вызывают «продолжительное и глубоко беспокоящее ощущение зла, с которым для драматурга и его современников ассоциировалась анархия и распад природных связей»¹⁵². Добавим, что эти речи могут шокировать не только современников Шекспира. Существует мнение что, проклиная сначала Корделию, а затем и весь мир, Лир совершает настолько серьезный грех, что никакой хэппи-энд после этого невозможен. Искупление – да. А «жили долго и счастливо» – нет.

Реакции Лира противоположны реакциям Отелло. Оба они связывают проявление зла в отдельном человеке с общим кризисом мира. Но Лир готов пожертвовать этим миром, раз он все равно испорчен грехом. Отелло же, для которого мнимая измена жены равнозначна наступлению Хаоса, приносит Дездемону в жертву именно своим представлениям о космической правде, которую она нарушает, или даже разрушает. Узнав истину, он может успокоиться – если Дездемона была верна, то и мир вне опасности – козней Яго и ему подобных недостаточно для угрозы Космосу. Гармония восстановлена – но

¹⁵² Russell Fraser Shakespeare's Poetics in Relation to King Lear // <https://www.questia.com/library/1604677/shakespeare-s-poetics-in-relation-to-king-lear>

теперь уже сам Отелло, убийца, оказывается лишним, и приносит себя в жертву восстановленной гармонии.

Лиру подобные жертвоприношения чужды. Он даже не думает, что можно «прооперировать» мир, уничтожив отдельных нарушителей.

Слова Лира – это заклятия или проклятия. В кельтской мифологии их аналогом выступают «злые песни», которыми друид мог накликал беды на обидчика и всю его страну. Но в «Лире» дело не только в личных счетах. По мнению короля, мир больше не соответствует высоким идеалам, а значит – не заслуживает существования. Он должен быть очищен «до основанья, а затем» – возможно – пересотворен.

Возвышенное и патетическое

Лир *требует* от людей достойного обращения, поскольку считает, что они все ему чем-то обязаны. Ничего не должны ему лишь стихии: «Я не давал вам царств, не звал детьми. // Я не виню вас – тешьтесь надо мной...» (III.2, *Сорока*). Впрочем, дальше он предъявляет претензии и к ним. В мутящемся сознании Лира Гонерилья и Регана приобретают облик управляющих бурей божеств, но и наоборот, космические силы сводятся на человеческий уровень неблагодарных дочерей. Это дает Лиру возможность ощутить моральную победу.

Такая пассионарная способность стать вровень с космическими силами не уникальна. В «Антонии и Клеопатре» об Антонии сказано: «Now he'll outstare the lightning» – «Он с молнией померяется взглядом» (III.11, *Пастернак*). В «Юлии Цезаре» Кассий говорит:

*Что до меня касается, ходил я
По улицам и подвергал себя
Опасностям ужасной этой ночи.
Ты видишь, Каска, грудь я обнажил
И подставлял ее ударам грома,
Когда, синяя, молнии сверкали
И разверзали небо.*

(I.3, *Козлов*)

Это презрение к стихиям, невозможное на повседневном уровне – одно из ярчайших проявлений возвышенного. Это – превозможение меры, о котором Кант писал в эстетической теории, а Пушкин – в художественной практике: «Есть упоение в бою...».

Критиками отмечено сходство шекспировского языка с языком Библии, особенно книг пророков. Речи Лира также заставляют вспомнить историю Ноя (космичность событий), и историю Иова (ситуация полной потери).

Отметим также гневность Эдипа, еще одного аналога короля Лира.

Выдающийся британский культуролог К. Кларк сравнил монологи Лира со сделанными Леонардо де Винчи рисунками потопа, соединяющими интерес к гидродинамике с какой-то зачарованностью губительной стихией. И по теме, и по силе выражения, это действительно близкая визуальная параллель. Хотя мне кажется, что по стилистике к трагедиям Шекспира ближе всего поздний Тициан, в чьих картинах человеческие страсти сливаются в единое целое с космическими катаклизмами.

Иллюстрации к «Королю Лиру» в большинстве случаев передают лишь внешнюю сторону действия, без философской и мифо-символической глубины. А некоторые вполне серьезные картины выглядят просто пародией, как например, известное полотно Вильяма Дайса, где, по выражению одного из обозревателей, «Лир и его шут наслаждаются природой».

К образу Лира во время бури дважды обращался Тарас Шевченко. Кроме сохранившейся гравюры, где Лир и шут укрываются от бури под скалой, был еще эскиз сепией, где: «Енергійна фігура короля була майже голою з факелом у руках. Божевільний король біг, намагаючись підпалити свій палац. Мені ніколи не доводилося бачити «Короля Ліра» в такому стані на сцені під час виконання цієї ролі найкращими артистами. Ескіз Тараса Григоровича справляє сильне враження і своїм ефектним освітленням»¹⁵³.

Вызов Лира стихиям не только возвышен, но и патетичен. Слово «пафос» здесь применимо в разных значениях. В

¹⁵³ Воспоминания В.В. Ковалева о Т.Г. Шевченко. Цит. по кн. Тарас Шевченко, Мистецька спадщина. – К. : Вид-во Академії наук Української РСР, 1961. – Т.1, книга 2. – С. 65.

гегелевском смысле, о пафосе речь идет в тех случаях, когда нечто общественно важное превращается в личную страсть конкретного человека. Так, именно в пафосе – сила Антигоны, которая без него была бы лишь хорошей девушкой.

Иное понимание пафоса подчеркивает слабость протагониста – как слаб лишенный власти старый король. Здесь ключевым является противопоставление физической уязвимости – и моральной силы.

К пафосу Лира – пафосу смертного, бросающего вызов смерти и разрушению – близко хрестоматийное стихотворение Дилана Томаса: «Do Not Go Gentle Into That Good Night». О неслучайности этой близости говорит общее сходство тематики и образности двух текстов: «Old age should burn and rage at close of day: // Rage, rage against the dying of the light» (Томас) – и «fool me not so much // To bear it tamely; touch me with noble anger» (Шекспир, «Король Лир», II.4).

В критике, особенно, британской (Лэм, Брэдли и другие), неоднократно высказывалось мнение, что лировский пафос практически невыразим на сцене, где метания старика на фоне имитации грозы не передают силы чувств и глубины мысли, которые и сами поднимаются до мощи стихии.

Причина грома

Лир не просто борется со стихиями – он пытается их понять. Давно отмечено, что главный вопрос шекспировских трагедий – сущность человека и мира. Не ответив на этот вопрос, Гамлет не может определить стратегию дальнейших действий. Но у него, по крайней мере, есть время на раздумья. Герои «Лира» должны дать ответ немедленно.

Мифологическое сознание воспринимало по-настоящему большое, всеобщее несчастье как результат конкретной человеческой вины. Во многих культурах нарушение табу требовало исповеди – тайна считалась способной навлечь опасность на все сообщество. Такую ситуацию мы видим в истории Эдипа, который *обязан* расследовать старое преступление и прекратить его последствия, чтобы остановить

чуму. У Гомера звучит мысль о том, что божество находит виновного.

Подобное представление объясняет завязку шекспировского «Перикла». А именно: претендент на руку царевны должен отгадать загадку. Недогадливый отвергается сразу. Но и сообразительность – не залог успеха, поскольку отгадка заключается в том, что царевна состоит в инцестуальной связи со своим отцом. Поняв это – как понял Перикл – потенциальный жених отказывается от притязаний. Разумеется, критика всегда находила нелепым решение царевны и ее семейства превратить страшную тайну в интеллектуальную головоломку, которая рано или поздно будет разгадана. Но ответ именно в этом – грешники не осмеливаются открыть миру правду, но и *не могут* ее скрывать, чтобы не вызвать кару богов на себя и свой народ.

Любопытным образом древнее представление о глобальной каре за индивидуальные грехи воскресает в сказке С. Прокофьевой «Не буду просить прощения»: «...Великие Холода приходят всякий раз, когда кто-нибудь ссорится с мамой»¹⁵⁴.

Лир воспринимает апокалипсическую грозу именно в подобном контексте – он ищет виновного. Чувствуя, что глобальное нарушение Правды не объясняется исключительно действиями его дочерей, он перечисляет возможных других нераскаянных грешников:

*Пускай же боги,
Гремящие над нашей головой,
Найдут своих врагов! Дрожи, преступник,
Чье преступленье скрыто от закона!
Убийца, прячь кровавую десницу!
Клятвопреступник и кровосмеситель,
Невинный с виду! Тrepеци, злодей,
Под кроткою личиной лицемерья
Замысливший убийство! Тайный грех,
Свои покровы сбрось! И о пощаде
Ты грозных вестников небес моли!*

(Ш.2, Щепкина-Куперник)

¹⁵⁴ Прокофьева С. Не буду просить прощения. – М.–СПб. : Речь, 2014. – С. 5.

Собственные грехи Лир упоминает, но не кается. Потом, с Корделией он признает свои ошибки. Но пока что он – обвинитель: «Я грешен сам, // Но меньше, чем грешны передо мною» (III.2, *Сорока*).

По этому поводу Л. Пинский пишет: «Все герои трагедий 1600-х годов могли бы то же сказать о себе – от Гамлета до Тимона Афинского эта черта лишь нарастает в самосознании героя и в его отношении к миру: *предъявление счета к миру в первую очередь*, независимо от степени собственной вины. ...Условимся определять эту черту (предъявление счета обществу) как *трагический индивидуализм*, переходящий в *трагический максимализм*»¹⁵⁵.

Добавим, что, судя по итогам трагедий, трагические максималисты гибнут *всегда*. Потому что такой максимализм – непростительный гибрис.

Поначалу Лиру кажется, что он – один на один с бурей. Но это не так. Шекспир дает контрасты, одновременно и подчеркивающие патетику Лира и отчасти «заземляющие» ситуацию в целом. В безумный диалог короля и бури вмешивается верный Кент, пытающийся пресечь неподобающие и чреватые простудой прогулки огорченного господина в непогоду. К его позиции тяготеют Глостер и, как ни странно, Шут – именно последний говорит о «холодной ночи, которая превратит нас всех в шутов/дураков и сумасшедших». Втроем они создают якорь, не дающий Лиру унести с вихрем в никуда.

Кенту все равно, что говорит Лир – ведь это просто бред. Трагические прозрения Лира разделяет только еще один безумец – Эдгар/Том. У них обоих есть «второе зрение». Отметим, что эту способность заглянуть в суть вещей демонстрирует также Шут и, в одном случае – Олбени, увидевший, что в прекрасном облике его жены «сквозит дьявол».

В психоанализе и его производных для изучения экстатического опыта используется термин «нуминозный» (или «нуменозный», от лат. *numen* – «божественная сила, власть»).

¹⁵⁵ Пинский Л. Шекспир. Основные начала драматургии. – М. : Художественная литература, 1971. – С. 368.

«Нуминозное» – это нечто сакральное, вызывающее одновременно восхищение и страх. В английском для обозначения этого чувства есть слово “awe” – благоговейный страх.

У Лира и Эдгара/Тома есть общность нуминозного опыта, поэтому они слышат и понимают друг друга.

Лир находит именно того, кого искал – одержимый Том кажется за всех. Он предстает перед королем одновременно в качестве:

1. Жертвы общества, как и сам Лир,
2. «Природного» человека (к чему мы еще вернемся),
3. Мистика, знающий скрытое от других – отсюда «ученый фиванец» и «афинянин».

Встретив Тома, Лир начинает интересоваться чужим мнением и задавать вопросы. Характерный отрывок из их разговора выглядит так:

Лир:

Я прежде потолкую с мудрецом.

(Эдгару.)

Скажи мне, отчего грохочет небо.

Кент:

Славный мой государь, милорд зовет под кровлю.

Лир:

Поговорим сперва с ученым мужем.

(Эдгару.)

Над чем ты трудишь мысль?

Эдгар:

Как уберечься от нечистого и кусачую тварь истребить.

Лир:

Теперь задам тебе вопрос секретней.

(Отходит с Эдгаром в сторону.)

Кент:

Еще раз пригласите государя. Рассудок в нем мутится.

В приведенном переводе О. Сороки, в отличие от большинства других, передан философский подтекст разговора, противопоставленный практицизму Кента. Лир, встретив человека, который тоже понимает космический смысл происходящего, спрашивает его про «причину грома». Это не праздное любопытство, и не научный интерес. Это, по мнению Лира, важнейший практический вопрос – чьи грехи вызвали бурю, и что теперь делать?

То, что катастрофы виделись непосредственно связанными с грехами, хорошо заметно из слов Эдмунда, который, прикидываясь перед отцом, говорит о «мстящих богах, насылающих все громаы на отцеубийц» (II.3).

Комментаторы отмечают, что Эдгар на данный момент действительно является философом как любителем мудрости. Он вместе с Лиром может размышлять о «причине грома». Высказывалась мысль, что, называя Эдгара/Тома «фиванцем», Лир подразумевает прорицателя Тиресия, который должен был ответить Эдипу, чей грех вызвал чуму. Тогда мы получаем еще одну отсылку к мифу.

На следующий вопрос: Над чем ты трудишь мысль? Лир получает блестящий ответ одновременно Тома и Эдгара: «Как не сдаться бесу // И убить гада». И бес, и гад (гады?) вполне конкретны, о чем говорят определенные артикли. Эта программа будет выполнена.

Дальше О. Сорока заметил возникновение какого-то тайного взаимопонимания между королем и нищим – Лир говорит: «Теперь задам тебе вопрос секретней». Но мы не слышим самого этого вопроса и ответа Эдгара, потому что Шекспир переключает наше внимание на диалог Кента и Глостера. Это очень любопытная фигура умолчания – у двух сумасшедших есть тайна от всех, в том числе от «всевидящих» зрителей.

С мифологической точки зрения, и слуга (Кент) и безумец (Эдгар/Том) и шут (Шут Лира) – противодополнение короля. Однако при этом они не эквивалентны друг другу. Слуга «прилагается» к тому, кому служит. Безумец самодостаточен, он связан одновременно и с низшими и с высшими потусторонними

силами. Шут находится между слугой и безумцем: он и придворный служитель, и голос трансперсональной мудрости.

В сцене бури мы видим одновременно четырех (вместе с самим экс-королем Лиром) «антикоролей». Кента Лир отталкивает, Шуту сочувствует, с Эдгаром беседует о философии.

Таким образом, ситуацию можно прочесть по-разному. Можно сыграть буйнопомешанного бывшего монарха, несущего дикую чушь и отталкивающего верных и здравомыслящих слуг. А можно представить двух безумных шаманов, пытающихся постичь запредельную сущность мира – и мешающих им недалеких доброжелателей.

3.2. ПРИРОДА

Значения природы

Интересным действующим лицом «Короля Лира» является Природа (nature).

В средневековой традиции изменчивая природа противопоставлялась неизменным небесам, но при этом она управлялась не законами, а любовью, взаимной приязнью всех своих составляющих – вспомним «любовь, что движет Солнце и светила». Это дает явные коннотации гармонии и упорядоченности.

Начиная с ренессансной философии, «природе» уделялось пристальное внимание, причем она могла восприниматься и как доброе начало, и как злое – из чего делались далеко идущие мировоззренческие выводы относительно сущности человека, государства и мира. Как показал Дж. Ф. Дэнби, у Шекспира «природа» имеет сотни оттенков значений, но обычно употребляется для обозначения противостоящего человеку мира¹⁵⁶. Он же подчеркнул, что Лир и его единомышленники понимают под «природой» освященный традицией естественный

¹⁵⁶ Danby J.F. Shakespeare's Doctrine of Nature. A Study of *King Lear* // <https://www.questia.com/library/1455780/shakespeare-s-doctrine-of-nature-a-study-of-king>

порядок, а Эдмунд говорит о «природной» войне всех против всех, предвосхищая взгляды Т. Гоббса.

Природе противостоит «искусство» (art) – то, что сейчас назвали бы «культурой»: объекты и технологии, не являющиеся ни свойственными человеку «от рождения», ни абсолютно необходимыми для выживания. Например, в сцене IV.6 Лир, словно продолжая какой-то спор, говорит, что «природа выше искусства». Своеобразным подведением итога этой темы можно считать эпизод из «Зимней сказки», где Утрата также ставит природу выше искусства.

Эта идея не нова. В античной философской мысли, в частности, у Марка Аврелия, есть высказывания о том, что искусство подражает природе, но не наоборот. Следовательно, природа выше.

Судя по регулярности, с которой эта тема повторяется у Шекспира, она была для него важна. В частности, весь сюжет «Бесплодных усилий любви» можно рассматривать как историю целенаправленного преодоления искусственности. Но эта «борьба за природность» происходит в пределах театрального искусства.

Противоположностью «природы» может также выступать «закон». Например, один сын Глостера – «законный» (законнорожденный), другой – «природный» (бастард). Однако потом они меняются местами, и характеризующие их слова изменяют оттенки смысла: «законный» теперь означает «получивший права наследования», «природный» – «приблизившийся к естественному состоянию».

Еще одна антитеза природы – «фортуна», которая может свести на нет дары природы, как это постулируется в блестящем диалоге Селии и Розалинды («Как вам это понравится», I.2).

«Естественному» как упорядоченному противопоставлялось «неестественное» хаотическое, без-образное состояние мира и общества. Тогда к не-природному поведению причислялись бунт против правительства, дурное обращение с членами семьи и сексуальная «распушенность» – все это есть в «Лире», где «природа» с самого начала пьесы обнаруживает явные признаки кризиса.

Четкую классификацию различных смыслов слова «природа» в тексте «Лира» дает У. Оден (хотя можно не согласиться с его оценкой интеллекта Шута). «Во-первых, природа – это врожденный нрав каждого человеческого существа и, во-вторых, это нечто истинно человеческое. Два этих значения могут быть сопоставлены в одном и том же персонаже, например, когда ужасный в гневе Лир называет дочерей «презревшими природу ведьмами» (II.4). Третье значение природы – инстинкт, вступающий в противоречие с общественными законами (например, Эдмунд как «природный» сын), а также инстинкт и воля, противопоставленные условностям. Четвертое значение воплощено в «естественном», слабоумном шуте, также задуманном как антитеза условностям. ...И шут, и Эдгар по-разному выражают одно и то же значение «естественности», «природности». Пятое значение – это олицетворенная сила, придающая форму материи, как в обращенной к Гонерилье анафеме Лира. Шестое значение природы – это физическое существование, противопоставленное людским желаниям: именно такой смысл несут жестокие слова Реганы, говорящей отцу, что он стар и умирает, что в нем «Природа... идет / К пределу» (II.4)¹⁵⁷.

Таким образом, шекспировская «природа» так же сложна, как шекспировский человек. В отличие от Макиавелли, для которого природа противопоставляется морали, Шекспир в начале своего творчества исходит из благости природы. Но в трагедиях, в том числе и в «Короле Лире» две концепции природы сталкиваются между собой: для разных героев одно и то же слово имеет разные значения, а зритель следит за развитием событий с тем, чтобы определить собственное отношение к вопросу.

Некоторых исследователей, например, того же У. Одена, амбивалентность шекспировской природы приводит к мысли, что «Гамлет» «Король Лир» современны тем, что в обеих пьесах природа больше не является домом для человека. С этим можно

¹⁵⁷ Оден У. Лекции о Шекспире // <http://www.libros.am/book/read/id/290249/slug/lekcii-o-shekspire>

согласиться лишь с оговорками. Человек не только во времена Шекспира, но и сейчас по-прежнему живет в природе и зависит от нее – все наши небоскребы стоят на тонкой пленке земной коры, под которой, как и раньше, бушует огненный хаос. Однако, люди XXI века как никогда остро ощущают ностальгию по природе и пытаются то ли вернуться к ней, то ли воссоздать ее средствами культуры. Природа – все еще дом, хотя далекий от идиллии.

Что же касается Шекспира, то достаточно вспомнить его «зеленые поля», раз за разом противопоставляющиеся городской суматохе, чтобы понять, что эти ностальгические чувства вполне мог испытывать и человек, живший четыреста лет назад.

В мифах природа не добра – в ней за все надо платить, и новая жизнь покупается только ценой смерти. Но она не безразлична к человеку. Так же небезразлична природа в «Лире» – она бушует вместе с безумцами и затихает, когда герои приходят к внутреннему просветлению.

Благодаря ее амбивалентности, разные герои пьесы видят свои аспекты единого целого, а потому употребляют понятие «закон природы» и близкие к нему в разных смыслах: от апологии подчинения младших старшим до обоснования права на бунт. Каков этот закон «на самом деле», каждый должен решить сам, но, судя по развитию событий в «Короле Лире», он все-таки не сводится к выживанию сильнейшего.

Л. Пинский подсчитал, что слово «природа» употребляется в «Короле Лире» 49 раз, из них в первом акте – 16 раз, во втором – 13, в третьем – 11, в четвертом – 8, в пятом – 1¹⁵⁸. Если изобразить это на графике, то получится даже не кривая, а почти прямая, стремительно падающая линия. Похоже, герои просто перестают понимать, что такое природа, а поэтому перестают на нее ссылаться. «Естественное» и «неестественное» – уже не ориентиры.

Лир вспоминает «природу» 17 раз, Глостер – 9, Эдмунд – 8, Кент – 6, Корнуолл – 2, Француз – 2, Корделия – 1, Регана – 1, Олбени – 1, Доктор – 1, Дворянин – 1. «Ни разу не встречается обобщающее слово «природа» в репликах «малокультурных»

¹⁵⁸ Пинский Л. Шекспир. Основные начала драматургии. – М. : Художественная литература, 1971. – С. 295–296.

персонажей (Шут и Освальд), мрачной и нерефлектирующей Гонерильи, а также... в речах христиански-благочестивого Эдгара»¹⁵⁹.

Как видим, важнее всего «природа» для короля.

Дж. Вайли считает, что для Лира природа – или пустое слово, или же синоним физического мира, в то время как для его дочерей природа – это духовная сила. Во время бури Лир открывает для себя этот аспект природы и союза с ней Гонерильи и Реганы. Именно кризис представлений о вселенной доводит Лира до безумия, и в дальнейшем он пытается пересоздать образ мира, который мог бы «вмещать» и его, и неблагодарных дочерей.

Б. Миллард, в том же феминистическом ключе, находит общий смысл акта III в том, что ни один мужчина не может выстоять на свирепом ветру истинной матриархии. Таким образом женский принцип и стихийная сила приравниваются друг к другу¹⁶⁰. Любопытное наблюдение, хотя и весьма спорное. Если, подобно Лиру, усматривать родство в стихийных силах и властных дочерях, то можно еще сослаться на традицию называть ураганы женскими именами. Правда, гендерное равенство проникло и сюда.

«Природу» Шекспира невозможно рассматривать лишь в контексте средневековых представлений о гармонии бытия. Новое время перешло к совершенно иной парадигме изучения мира – путем его расчленения. При этом экспериментатор и сам может стать объектом эксперимента.

Эта смена отношения к природе была весьма четко выражена в стихотворении Баратынского «Приметы»:

*Пока человек естества не пытал
Горнилом, весами и мерой,
Но детски вещаньям природы внимал,
Ловил ее знаменья с верой;
Покуда природу любил он, она
Любовью ему отвечала...*

¹⁵⁹ Там же. – С. 295.

¹⁶⁰ Millard B. C. Virago with a Soft Voice: Cordelia's Tragic Rebellion in *King Lear* // *Philological Quarterly* 68 (1989). – P. 150.

Н. Богун и М. Столяр предложили троичную классификацию парадигм взаимоотношений человека и природы: 1) человек приносится в жертву природе, 2) природа приносится в жертву человеку, 3) идеальное состояние, к которому следует стремиться – их гармония¹⁶¹.

«Король Лир» находится на грани двух парадигм – первой и второй. Природу (в том числе – собственную) уже подвергают жестоким исследованиям. И все же человек и природа по-прежнему равнодушны друг к другу и эта «фоновая» любовь-ненависть определяет общий тон трагедии. Можно по-разному толковать и изображать мир «Короля Лира», но, в любом случае – это не «часовой механизм», а его обитатели – не «люди-машины».

Телесность

Одно из наиболее релевантных для пьесы значений «природы» – человеческая телесность в ее разных проявлениях. Метафоры соматического характера занимают огромное место в «Короле Лире».

Шекспир исследовал тему потерь и лишений во многих пьесах. Но еще нигде он так последовательно не проводил своих героев сквозь «худшее». Герои «Лира» теряют власть, имущество, семью, статус, иллюзии, разум, собственную идентичность. Кроме того – только в британской трагедии и нигде больше (хотя увечья и победа над ними есть в «Тите Андронике») – экспериментам «на вычитание» подвергается и человеческое тело.

Признано, что в елизаветинскую эпоху общественное сознание уделяло телу и его функциям значительно больше внимания, чем в позднейшие времена. Это связано и с характерным для Возрождения интересом к «человеческому» во всех его проявлениях, и с национальной ментальностью.

¹⁶¹ Богун Н.А., Столяр М.Б. Основные парадигмы отношения «Человек – природа» в истории культуры // Парадигмы знания в новую эпоху: навстречу глобальным изменениям. – Чернигов: Чернігівський національний педагогічний університет імені Т.Г. Шевченка, 2012. – С. 21–23.

Герои Шекспира имеют пол, физические данные, возраст и меняющуюся с возрастом внешность (например, морщины Гермियोны в «Зимней сказке»). Они могут быть здоровыми или больными, красивыми или некрасивыми, что влияет на их поведение и карьеру. У них есть органы, в том числе органы чувств, которые можно использовать лучше или хуже, или даже вовсе потерять. Они способны любить, желать и порождать. И наконец, они могут умирать.

Все эти свойства влияют на их психологию, речь и поведение. Например, заметно влияние гендера на свойства героев «Лира»: мужчины несколько больше склонны к рефлексии. Шекспир не считал женщин менее интеллектуальными – многие его героини успешно играют сложные роли, Порция становится блестящим юристом, Хелена из «Конец – делу венец» – искусный врач и т.п. Но в «Короле Лире» с его высочайшим уровнем обобщения, автор показал относительно характерные свойства мужской и женской психики.

Однако, все не так просто. В «Лире» хорошо заметна тема гендерной инверсии. Принцессы ведут войска, причем Гонерилью характеризуют как «лучшего солдата», чем ее мягкотелый муж, которому она грозит «вручить прялку». Регана сама берется за меч и убивает человека. Лир говорит что-то непонятное про «седую бороду» Гонерильи и называет дочерей «клятвопреступниками» (в мужском роде), а самому себе приписывает *histerica passio*, состояние, считавшееся связанным с наличием матки. Кент применяет к себе метафору «родов». Эдгар в речи о сострадании называет себя «беременным жалостью». Возможные неудачи Освальда, а затем и Олбени характеризуют словом «выкидыш». Мне во всем этом видятся не столько очередные игры хаоса, сколько преодоление гендерной ограниченности и прорыв к общечеловеческому в критической ситуации.

Возраст героев существен не только при противопоставлении ценностей и моделей поведения «старших» и «младших». Например, молодой и здоровый Эдгар, по-видимому, не представляет сути старения как бунта собственного тела: по его мнению, жизненные силы могут иссякнуть только от

ненависти к миру. Поэтому он последовательно пытается продлить жизни Глостера и Лира. Кент же, с высоты своих условных пятидесяти лет, считает, что есть случаи, когда милосерднее дать человеку уйти из жизни.

Не зная современного слова «гормоны», Шекспир успешно «работает» с психофизиологическими состояниями своих героев. Они подвержены влиянию внешней среды и настроениям. В состоянии аффекта они ведут себя иначе, чем в норме. Так, сам Лир признает, что в болезни человек не похож на себя же здорового.

Одно из ключевых для Шекспира слов – «сердце», обозначающее и физический орган, и «средоточие» личности, что вызывает в памяти украинскую философскую традицию кордоцентризма. Герои трагедии познают мир сердцем – и оно перестает выдерживать. Глостер говорит о «надтреснутом», Лир – о «бунтующем» сердце. Недаром в «Короле Лире» не раз фигурирует смерть или возможность смерти от того, что переполненное чувствами сердце рвется. Оно даже может разорвать тело: «Семеричный щит Аякса – не защита от крушенья. Раздвиньтесь, ребра! Сердце, изнутри // Разрушь свой плен и вырвись из темницы!» (Антоний и Клеопатра, V.14, Пастернак).

Человеческое тело обладает значительным запасом сил и энергии. Однако в «Лире», особенно в сцене бури, подчеркивается хрупкость и уязвимость человеческой телесности во враждебном, или, по крайней мере, безразличном мире. Спутники Лира пытаются увести короля в укрытие – иначе «природа не вынесет» холода; сам Лир говорит про Бедного Тома: «Да лучше бы уж тебе в могилу, чем неодетым телом отражать неистовство небес» (III.4, *Сорока*).

Вспомним «Слово Даниила Заточника»: «...егда лежиши на мягких постелях под собольими одеялы, а мене помяни, под единым платом лежаща и зимою умирающа, и каплями дождевыми аки стрелами сердце пронизающе»¹⁶². Та же патетика и то же смысловое поле.

¹⁶² Слово Даниила Заточника // <https://web.archive.org/web/20090204205122/http://ppf.asf.ru/drl/zatochnik.html>

В сцене III.4 четыре раза повторена ремарка «буря продолжается», и четыре раза Эдгар повторяет «Tom's a-cold». Дословный перевод «Тому холодно» не передает особой эвокативности этой фразы, характеризующей состояние одновременно и души, и тела и мира в целом. Почти двести лет спустя, это «a-cold» появится в «Безумной песне» В. Блейка:

*The wild winds weep,
And the night is a-cold...*

В переводе В. Бойко:

*Лишь вьюги стон,
И стынет ночь...*

У Блейка холод окончательно становится объективным: не просто «ночь холодна», но «ночь стынет» или «ночь мерзнет».

Человеку холодно в этом мире. Но Шекспир не останавливается на констатации слабости, а показывает ее преодоление.

Любовь и секс

С человеческой телесностью непосредственно связана тема сексуальности. Мораль в елизаветинские времена была не слишком строга; многие гости с континента с удивлением писали о свободе нравов английских женщин. Эта вольность отразилась и в литературе тех времен.

Шекспир досконально исследует любовь и страсть во всех проявлениях – от слияния душ до бордельной грязи. В одном тексте может быть две-три контрастные линии. Например, в «Двенадцатой ночи» несколько вариантов любовных переживаний предполагают разные зрительские оценки и приходят к разным итогам. Аксиологические ориентиры автора, заметные во всех его произведениях, соответствуют общечеловеческим ценностям: истинное чувство альтруистично, оно поднимает любящего и любимого. Если же преобладает эгоизм и «использование» другого – это распутство.

Однако именно в период написания «великих» трагедий тема секса приобрела для автора какое-то особое, весьма

негативное значение. Это заметно в «Гамлете», «Троиле и Крессиде», «Мере за меру», «Тимоне Афинском», и особенно, в «Короле Лире».

Феминистические критики иногда пишут о мизогинии и Лира и всей трагедии, и даже самого Шекспира. Последнее нелепо, когда речь идет о писателе, создавшем едва ли не самые прекрасные женские образы в мировой культуре. И все же, некоторая странность действительно есть.

В «Гамлете» ситуация наиболее понятна. Возмущенный принц Датский осуждает сексуальность вообще, и прежде всего – сексуальность зрелых женщин, которым пора бы забыть об утехах плоти (судя по другим текстам – это мнение именно Гамлета, а не Шекспира). Поведение матери бросило тень на всех женщин, включая ни в чем не повинную Офелию. Кстати, Гертруда и Офелия близки: королева хотела бы видеть Офелию своей невесткой, Офелия обращается к королеве «Дании краса и королева». Все, связанное с чувственностью теперь имеет для Гамлета оттенки грязи, измены и разврата. К тому же, его общее разочарование в людях независимо от пола, приводит к мысли о ненужности порождения как такового: «Я относительно честен, но так плох, что лучше б не родился», «Все мы негодяи», «Иди в монастырь, чтобы не рожать грешников» и т.п.

Менее объяснимо, что пострадавший от неблагодарности друзей-мужчин, отношения с которыми не носили сексуального характера, Тимон находит для осуждения жизни слова «похоть и разврат». Тут явно проскальзывает что-то из настроений самого Шекспира.

В «Короле Лире» сексуальность вообще выглядит сомнительно. Здесь нет ни одной нормальной семьи и ни одной влюбленной пары. Зато нам показаны дикая страсть Гонерильи и Реганы, и сменяющееся отвращением увлечение Олбени.

Очень много каламбуров на сексуальную тему в речи Шута. Они могут рассматриваться просто как самоценные образцы профессионального юмора. Но в акте I Шут несколько раз обыгрывает тему сексуальной уязвимости и даже кастрации (“shelled pod” и пр.) – именно такие ассоциации у него вызывает отречение Лира от власти. Похоже, что и самого Лира начинает

тревожить мысль о потере «мужественности», и это влияет на то, что он предпочитает сойти с ума, но не прибегать к «женскому оружию» – слезам.

Как уже говорилось, Лир и Глостер – вдовцы. Браки дочерей Лира заканчиваются трагедиями. Остальные, видимо, не женаты. Сам Лир очень резко выступает против сексуальности, распутства и порождения негодных отпрысков.

Отмечено, что для Лира с отпрысками связываются мотивы болезни, каннибализма, хищных зверей, безобразия секса и зачатия. М. В. Шаргот считает, что именно этим отвращением объясняется самонаказание «отцов», в том числе в форме раздевания как публичного унижения. Приводятся близкие по смыслу высказывания Лира и Глостера: «телесное страданье – // Законный бич всех изгнанных отцов. // И поделом! Их тело виновато // в рожденьи кровожадных дочерей» (Лир, III.4, *Пастернак*), и: «Так осквернела наша плоть и кровь, // Что ненавистен стал ей отчий корень» (Глостер, III.4, *Сорока*).

Для Лира такое объяснение подходит. Но ведь другой «виновный отец», Глостер не раздевается – это делает его невиновный сын. Получается, что Эдгар/Том как козел отпущения, несет на себе заодно и «грехи порождения». Лир в этом уверен с самого начала: «Только звери дочки // Способны так унижить» (III.4, *Сорока*).

Мнение Лира отчасти объяснимо его конфликтом с дочерьми. Но его реакция неадекватна:

*Вот что такое женщины – кентавры,
И богова лишь верхняя их часть,
А ниже пояса – все дьяволово.*

Там ад и мрак, там серная геенна смердит, и жжет, и губит (IV.4, *Сорока*).

К. Хувер пишет о необычности применения к женщине «гипермаскулинного» образа кентавра, и объясняет слова Лира его переоценкой старших дочерей – и женщин в целом – как мужеподобных в своей вербальной, эмоциональной и физической

агрессивности¹⁶³. Но такое объяснение не соответствует контексту, где речь идет не об агрессивности, а именно о чувственности. По-видимому, объяснение проще, и дает его сам Лир: речь идет о противопоставлении человеческой верхней части и животной – нижней, которое нагляднее всего выражено у кентавров.

О предыдущих отношениях Лира с женщинами ничего не сказано. О губительной страсти своих дочерей к Эдмунду он не знает. Вполне вероятно, что встреча с Глостером запускает цепочку ассоциаций: отец бастарда – измены – похоть. Но в итоге Лир обличает все-таки не мужское распутство, а женское. Видимо, без мизогинии, по крайней мере, до примирения Лира с Корделией, действительно не обошлось.

Мнения Эдгара по поводу любви, секса и порождения мы не знаем, но Бедный Том, судя по «списку грехов» относится к «разврату» с отчетливым осуждением – именно распутство, среди прочего, и сделало его одержимым. Эта идея имеет параллели в относительно более поздних текстах артуровского цикла, где фигурирует уже не пророческое безумие Мерлина, а утрата разума и «одичание». Такое звероподобное состояние было наказанием за измену любви (Овейн, забывший о жене), или за любовь как измену (Ланселот, Тристан, чья любовь к замужней даме, при этом – их собственной королеве, была и предательством родича/друга и государственным преступлением). Тема влюбленного как безумца известна и в восточной традиции, свидетельством чему, например, история Меджнуна.

Эдгару/Тому принадлежат еще два примечательные реплики.

Первая – «go to thy cold bed, and warm thee» – «иди в свою холодную постель и грейся». Судя по «Укрощению строптивой», эта фраза у Шекспира могла означать просто «посылание подальше» – трактирщица требует у клиента денег за разбитые стаканы, он отвечает: «Отвали. Во имя святого Иеронима, иди в свою холодную постель и грейся» (I.1). Однако в общем контексте «Короля Лира» холодная постель приобретает

¹⁶³ Hoover C. Women, Centaurs, and Devils in *King Lear* // *Women's Studies*, 16 (1989). – P. 353.

отчетливые коннотации воздержания и изоляции. Другим ее значением является могила.

Еще заметнее тема одиночества во втором пассаже, предположительно цитате из утраченной баллады. Он дается в двух близких, но не тождественных вариантах: «Through the sharp hawthorn blow the winds» и «Still through the hawthorn blows the cold wind».

Большинство переводов – «Сквозь терновник дует холодный ветер» (Дружинин), «В колючем терновнике ветер бушует...» (Щепкина-Куперник), «В терновнике ветер холодный шумит» (Сорока) – близки друг к другу и передают название растения как «терновник». Лучше всего у Пастернака: «В терновнике северный ветер свистит». Это великолепно передает не только отсылку к терновому венцу, но и общее ощущение пронизывающего холода и потерянности человека среди безразличных стихийных сил, того, что дало С. Нельс основания назвать «Короля Лира» трагедией человеческой бесприютности. Недаром именно эта фраза, обладающая огромной обобщающей силой, стала своего рода аудио-эпиграфом к фильму Г. Козинцева. Ее же – естественно, в оригинале – считает лейтмотивом всей пьесы известный писатель Р. Адамс.

Эта реплика имеет дополнительные смыслы. В оригинале речь идет о боярышнике, и это принципиально важно. Но сохранение ботанической точности, как у Кузмина – «Сквозь колючий боярышник дует ветер» – губит музыку стиха и теряет отсылку к «терниям». По-видимому, полностью передать эту строку в переводе невозможно.

Все же сделаю попытку:

«В боярышнике остром свищут ветры»,

и

«В боярышнике вечно лютый ветер».

«Still» – многозначное слово, сейчас употребляющееся, в основном как «все еще», «по-прежнему». Но у Шекспира оно чаще означало «всегда», «постоянно», «вечно». Ну, а вместо «свищут», разумеется, можно оставить нейтральное «дуют», но тогда пропадет аллитерация на «с – ш – щ», передающая шипение ветра среди шипов.

В собирательном смысле, как кустарник или невысокое дерево с шипами, боярышник может быть назван «терновником». Но в отличие от других «тернов», боярышник воспринимается в фольклоре прежде всего, как *цветущее* дерево. К началу мая боярышник покрывается белыми или розовыми соцветиями – по-английски они так и называются – “*may*” («май»). В Британии боярышник неразрывно связан с майскими праздниками пробуждения природы, юности и любви. Боярышник связывали с именем бога брака Гименея. Его цветы использовали для свадебных венков, древесину – для свадебных факелов. Боярышник – это образ Королевы Мая, а значит и Олвен (см. «Килух и Олвен») и Крайтилад.

Боярышник связан с майскими «играми», посвященными Робину Гуду и его возлюбленной Деве Мэриан. Если довериться Р. Грейвзу, то Мэриан могла идентифицироваться с Марией Магдалиной – Мод Мэриан. А Мод или Модлин упоминается в качестве возлюбленной героя уже знакомой нам баллады «Том из Бедлама»¹⁶⁴.

Однако боярышник был связан и с третьим аспектом Богини – старухой-смертью. Это отчетливо проявилось в саге о смерти Кухулина. О Мерлине также говорится, что он был обманом заточен в стеклянной башне, под камнем или в дереве боярышника. В елизаветинской Англии существовало поверье, что внести ветку боярышника в дом – к смерти.

Тогда строка о холодном ветре, дующем именно сквозь боярышник, обретает дополнительный страшный смысл. Цветущее «майское дерево» становится голым колючим кустом. Это – розы, обернувшиеся терниями, конец юности, конец невинности, обратная сторона любви.

В контексте «тернов» можно вспомнить также те терновые кусты, которые выросли из могил Тристана и Изольды и переплелись ветвями, объединяя несчастливых любовников в смерти.

С мифологической точки зрения, воздержание от секса является нормой при выполнении особо важных и сложных

¹⁶⁴ Грейвс Р. Белая Богиня: Историческая грамматика поэтической мифологии. – Екатеринбург : У-Фактория, 2007. – С. 509–511.

заданий, требующих максимальной концентрации жизненной силы. Если применить этот подход, то герои «Короля Лира», пока что не прошедшие – или вообще не прошедшие – свою инициацию, не имеют права на любовь.

Отметим также, что оба сына Глостера предстают в роли секс-символов, но в совершенно разном смысле. Эдмунд, уже в своем первом монологе говорит о «похоти» природы в контексте силы и жизнеспособности. В дальнейшем его физическая притягательность играет ключевую роль в развитии отношений с дочерьми Лира. Их страсть может дать ему корону – но она же приводит его к поражению.

Бедный Том становится символом сексуальности со знаком минус. Это проявляется и в его речах, и в самом его виде, вызвавшем комментарий Лира, о том, что неприкрытый человек/мужчина представляет собой “the thing itself” – учитывая, что одно из значений слова “the thing” является пенис. Здесь есть и провокация, и проповедь воздержания.

Нагота

И с уязвимостью, и с сексуальностью, и с неприкрашенной сущностью человека связана нагота.

Шекспир жил во времена, когда, с переходом от преимущественно родового общества к гражданскому, резко повысилась роль костюма как индикатора социального статуса и роли. Неудивительно, что в его текстах постоянно возникают метафоры одежды; например, в «Макбете» тема «мантии гиганта на воришке» определяет мироотношение и самооценку заглавного героя. Но «Король Лир» беспрецедентен тем, что в тексте «работает» не только одежда, но и ее отсутствие.

С символической точки зрения человеческая нагота соединяет в себе несоединимое: грех и святость, землю и небо, потерю и обретение, дочеловеческое и сверхчеловеческое, природу и вызов природе.

Для мифопоэтики базовым значением наготы была сакральность. Некоторые кельтские аристократы раздевались перед битвой, чтобы выразить презрение к опасности, чем наводили страх на противников. Отголоски понимания

«природности» как преимущества сохранялись и в позднейшей культуре: Неистовый Роланд, нагой и безоружный, сразился с Родомонтом на мосту, где оба упали в реку – к несчастью Родомонта, бывшего в полном воинском снаряжении. Пример поближе – «Счастлиное число Слевина», где главный герой значительную часть экранного времени одет только в полотенце, что подчеркивает его уязвимость. Однако эта слабость оказывается гамбитом, позволяющим ему победить сразу двух сильных противников.

Со временем символика усложнилась. «Средневековая Церковь различала четыре разных аспекта наготы: *Nuditas naturalis* нагота естественная олицетворялась Адамом и Евой до грехопадения, или наготой мучеников, таких как Себастьян, или воскресенными на страшном суде. *Nuditas temporalis* нагота временная метафорически выражала утрату благоприятных жизненных условий либо в результате обнищания (как Иов), либо в результате добровольного отказа от мирских благ, подобно Франциску Ассизскому или Марии Магдалине. *Nuditas virtualis* нагота добродетельная характеризовала праведность, утверждаемую в повседневной жизни, ту, что сродни голой правде. *Nuditas criminalis* нагота преступная – древний грех, осужденный пророками, воплотившийся в изображениях языческих богов и богинь, пороков и Сатаны»¹⁶⁵. Как видим, одновременно сосуществовали три позитивных значения, и одно негативное.

Это последнее, негативное значение реализуется в образе Реганы. Было отмечено, что Регана одета роскошно, но так, что эта одежда ее «едва согревает» – привлекательно и провокационно.

Человек парадоксален – он так противопоставил себя природе, что сама естественность в его исполнении выглядит неестественно и вызывающе. У Шекспира это хорошо видно в шокированной реакции Клавдия на послание Гамлета: «высажен нагим в ваше королевство». С мифо-символической точки зрения

¹⁶⁵ Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1999. – С. 382–383.

смысл слов Гамлета ясен – он рассматривает себя как: 1) лишенного наследства сына убитого отца и 2) «рожденного заново» иницианта, извергнутого из пучины изгнания / смерти. К тому же он специально эпатирует дядю, не выходя из своей роли сумасшедшего шута.

Те же самые смыслы уже не фигурально, а буквально воплощает в себе Эдгар/Том. Насколько удачна его маскировка, можно судить по тому, что окружающие заморожено рассматривают и даже комментируют его тело – но никто не вглядывается в его лицо. Находясь на виду, Эдгар оказывается невидим.

Забавно, что невидим он и для многих критиков, замечающих только «бедное голое двуногое животное» (хотя это лишь один смысловой уровень из тех, что сознает Лир).

Ничего не поделаешь, придется привести хрестоматийную цитату: «Неужели вот это, собственно, и есть человек? Присмотритесь к нему. На нем все свое, ничего чужого. Ни шелка от шелковичного червя, ни воловьей кожи, ни овечьей шерсти, ни душистой струи от мускусной кошки! Все мы с вами поддельные, а он – настоящий. Неприкрашенный человек – и есть именно это бедное, голое двуногое животное, и больше ничего» (III.4, *Пастернак*).

Сама идея, что человек не может потерять свое имущество, поскольку оно никогда ему по-настоящему не принадлежало – было *заемным* – отсылает к Бозцию.

Открытие животной сущности человека вызывает у Лира странную реакцию – он хочет и сам освободиться не только от последних иллюзий, но и от культуры вообще, вернувшись к природе. «Долой, долой с себя все лишнее! Ну-ка, отстегни мне вот тут» (III.4, *Пастернак*). Реплика: «срывает с себя одежду» может означать все, что угодно – от расстегивания нескольких пуговиц до полного обнажения, как в постановке Ричарда Эйра с Иэном Холмом в заглавной роли (1998). Однако обычно режиссеры не доходят до таких крайностей – хотя бы по чисто эстетическим соображениям.

В эссе о «Короле Лире» Г. Козинцев пересказывает притчу о короле, которого перестали узнавать, когда он потерял свое

... В такую ночь
 Мне жаль людей, лишенных крова,
 И сожаленье гонит прочь –
 В объятья холода сырого!..
 Бороться с мраком и дождем,
 Страдальцев участь разделяя...
 О как безумно за окном
 Бушует ветер, изнывая!

Нельзя ли предположить, и что Лиру становится *стыдно* быть одетым?

Отмечали, что одежда оказывается «заемной», не способной спасти от бури. На пустоши может выжить лишь голый человек.

Нельзя игнорировать связь наготы (да еще и в сочетании с водой – ведь на пустоши идет ливень) с рождением, в том числе – символическим, в форме крещения. А заодно и с сотворением Адама, как его показывали в средневековых пьесах. Но тогда уже и с распятием Христа, как «нового Адама». И с еще одним знаковым образом средневековья и Возрождения – святым Себастьяном. Рождение, страдание и смерть оказываются сближены.

Высказывалось предположение, что Шекспир ссылается на слова Монтеня, что обнаженный человек – жалкое зрелище, и что он, более, чем другие существа, имеет причины скрывать свою наготу. Эти слова выражают «гимнофобскую» (термин И. Ефремова) позицию, долгое время свойственную Западной цивилизации по причинам как религиозным, так и климатическим. Ей противопоставляется позиция «гимнофильская», подчеркивающая красоту и универсальность человеческого тела, характерная для самого Ефремова, а также для британской «литературы действия» и близких направлений. Тут человек предстает не «голой обезьяной», а истинным «царем зверей» – так Ч. Робертс назвал свой рассказ, посвященный успешному выживанию человека на необитаемом острове, полном крупных животных.

Шекспир постоянно возвращается к мысли о хрупкости тела, о его подверженности неизбежному старению, смерти и распаду. Но это отнюдь не осуждение тела, а наоборот, сожаление о том, что нечто столь прекрасное оказывается таким

недолговечным. Мысль о смертности красоты и о попытке преодоления этой смертности четко выражена в сонетах. Его герои нередко изображаются не просто прекрасными, а богоподобными (разумеется, имеются в виду античные боги, как в описании Гамлета-старшего).

И если в «Короле Лире» обнаженное тело вызывает отнюдь не любованье, то причиной тому прежде всего страшный контекст холода, дождя и грязи. И. Верцман отметил, что «Высказывание Лира о правде без прикрас ничего общего не имеет с той *Nuda Veritas*, которая стала условностью в изобразительном искусстве Возрождения, вроде «Истины нагой» в картине Боттичелли, или в картине Тициана, где небесная любовь – нагая женщина, а земная любовь – одетая. Ничего общего, ибо то, что имеет в виду Лир, скульптуре и живописи никакими усилиями не представить. ...У художников кисти и резца Истина торжествует в земном мире; в трагедии Шекспира она неприкаянная, одинокая, неосуществимая в жизни, и глубоко несчастен тот, кто ее отстаивает»¹⁶⁶.

И все же, в каком-то смысле «раздевание» в «Лире» действительно связано с приближением к истине.

Высказывалась мысль, что нагота в «Короле Лире» является выражением предельного унижения и подчеркивания уязвимости мужской сексуальности, с чем можно отчасти согласиться. Но делающийся из этого вывод, что смыслом трагедии является добровольный отказ от фаллоцентрической мужской власти, спорен. Никакого другого типа власти пьеса не предлагает, а анархия приводит лишь к катастрофам.

Однако слова «добровольный отказ» заслуживают внимания. Действительно, сначала Лир добровольно отдает власть, потом он добровольно раздевается – здесь просматривается тенденция. К тому же типу тяготеет и вынужденное «разоблачение» Эдгара.

Раздевание лишь доводит до логического конца линию мысли, начатую Шекспиром еще в хрониках. В «Ричарде II» заглавный герой, сначала убежденный в «священности» своей крови, в конце говорит:

¹⁶⁶ Верцман И. К проблемам эстетики Шекспира // Шекспировские чтения 1976 / ред. А. Аникст. – М. : Наука, 1977. – С. 42.

*Они вводили в заблуждение вас.
Ведь, как и вы, я насыщаюсь хлебом,
Желаю, стражду и друзей ищу,
Я подчинен своим страстям, – зачем же
Вы все меня зовете «государь»?*

(II.2, Донской)

Похожая мысль звучит в «Конец – делу венец»:

*Как странно: нашу кровь
Смешав, по цвету, весу, теплоте
Не отличишь. А между тем она
Так разнится?*

(II.3, Щепкина-Куперник)

Заметим, что во всех случаях это говорят *короли*.

Получается, что нищий и король, христианин и еврей (вспомним известный монолог Шейлока), мужчина и женщина (переодевания героинь), и даже человек и животное (слова герцога об оленях в «Как вам это понравится» и Изабеллы о «раздавленном жуке» в «Мере за меру»; образ преследуемого зайца в «Венере и Адонисе») – едины как живые, испытывающие телесные потребности и способные страдать существа. Все они заслуживают милосердия. Недаром в «Короле Лире» начиная с акта III возникает тема справедливости и сострадания, не пропадая до конца текста.

Флора и фауна

Каким же образом соотносятся нагой «природный человек» – и зверь?

Это непростая тема. До сих пор грань «человеческого» и «животного» остается не вполне определенной с точки зрения биологии. А в культуре вновь и вновь проявляется мечта о соединении того лучшего, что есть в человеке и звере. Недаром так популярны Маугли и Тарзан.

Подсчитано, что в тексте трагедии более ста тридцати раз упоминаются около шестидесяти различных животных (цифра

неточная – например, породы собак можно считать, как один вид или как разные). По насыщенности это близко к «Слову о полку Игореве», где природа выступает одновременно и реальным фоном, и символическим пространством действия.

Наблюдения Шекспира точны и интересны. Например, в сцене IV.6 он упоминает клушиц (choughs). Имеется в виду птица из семейства вороновых, *Pyrhocorax pyrrhocorax*. Присутствие клушиц на обрывистых морских берегах экологически совершенно верно. Другое дело, что в настоящее время этот вид птиц в районе Дувра не встречается, оставшись только на западном побережье Британии. В таком случае, вариантов у нас два: 1) поверить Шекспиру, что раньше они водились и в районе Ла-Манша – а это, видимо, так и было, 2) предположить, что он встречал их в каком-то другом месте, и по аналогии «перенес» в Дувр. То, что русскоязычные переводчики пишут о «воронах», я могу понять – они уверены, что их реципиенты не знают никаких клушиц и не хотят создавать им лишние проблемы. Но почему англоязычные комментаторы убеждают читателей, что Шекспир имеет в виду галок? Похоже на классический случай «сверхинтерпретации». А ведь клушицы имеют свою символику – в частности, они ассоциируются с королем Артуром.

В мифопоэтическом сознании, наряду с другими символическими кодами, существует зоологический. У Шекспира каждое животное тоже имеет символическое значение, отчасти отсылающее к бестиариям, отчасти – к практическому опыту человека XVII века.

Первая группа животных связана со стихийной силой природы. Некоторые из них – тигры, волки – прямо ассоциируются со свирепостью и жестокостью. Однако сравнений с ними оказывается уже недостаточно – чтобы описать дочерей Лира, Олбени говорит о «чудовищах глубин». Другие – бабочки, хорек, кобыла – предстают образами необузданной чувственности. И снова реальных животных не хватает: Лир переходит к «кентаврам». Получается, что человек способен опуститься гораздо ниже «природного» зверя.

Отдельная тема – собаки. Судя по другим пьесам, Шекспир относился к ним неплохо. Но в контексте «Короля Лира» псы

символизируют предательство «окультуренной» природы, возвращающейся к дикому, враждебному человеку состоянию. Дело не во вреде, который они могут причинить, а в неожиданности измены комнатных собачек. У. Хэзлитт пишет об этом: «Когда же он в сцене безумия восклицает: «Все маленькие шавки, Трей, и Бланш, и Милка лают на меня» – воображение по подсказке страсти объединяет против него весь мир, страсть вызывает в памяти самые неожиданные и оскорбительные проявления неблагодарности и наглости; она исследует все уголки, все складки сердца Лира и выискивает в глубине его души последние остатки добрых чувств лишь для того, чтобы раздавить и убить их!»¹⁶⁷.

Несмотря на всеохватывающий символизм, животные для Шекспира не сводятся к набору значений. Они – реальные живые существа, к судьбе которых проявляется внимание и определенное сочувствие. Описывая бурю, Джентльмен говорит о «медведице с голодным сосунком» и «тощепрюхом волке» (III.1); Глостер сравнивает себя с привязанным медведем, который должен выдержать травлю собаками (III.7) – то же сравнение есть в «Макбете» (V.7).

Шекспир выходит даже на проблематику прав животных: в «Как вам это понравится» изгнанному герцогу и его людям приходится охотиться на оленей, но они сознают, что это – зло. И дело не только в жалости, но и в том, что олени – исконные жители и хозяева этого леса, а люди – оккупанты. Герцог говорит:

*Хоть тяжело мне, право,
Что этих глупых, пестрых бедняков,
Туземных горожан пустыни этой,
В их собственных владеньях здешних мы
Колючими стрелами настагаем
И раним в кровь их круглые бока*

(III.1, Вейнберг)

¹⁶⁷ Хэзлитт У. О поэзии вообще // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Том 3. – М. : Искусство, 1967. – С. 799.

Он в этом не одинок: меланхоличный Жак утверждает, что: «... мы // узурпаторы, тираны, и, что хуже всего – // пугаем и убиваем животных // в отведенном им и родном для них обиталище» (*Там же, подстрочник*). К словам Жака никогда нельзя относиться полностью серьезно – но никогда нельзя их полностью отметить.

Животные в целом могут рассматриваться в качестве антитезы «культуре». При утрате всего «избыточного», бытие человека сближается с бытием зверя. Впервые эта мысль прозвучала в монологе Эдгара: нищета унижает человека, приближая его к животным (II.3). Позже к этому же приходит Лир («жизнь дешева, как у животного», «двуногое животное»). Показательно, что сходство с животным возникает за счет отказа от социального статуса и вещей. О внутренней сущности, о душе, не сказано ни слова, но самим своим поведением все герои трагедии отвергают «животность» человека. Только человеку дана способность грешить, каяться и судить, в том числе самого себя.

Похоже, что Лир своим пресловутым раздеванием в бурю хотел испытать возврат к животности как лекарство от человеческой душевной боли. Но Кент и другие не дали ему довести губительный эксперимент до конца.

Отчуждение и эйдетическая редукция

В «Гамлете» Шекспир рассмотрел вопрос «быть или не быть». В «Короле Лире» он продолжает исследование природы человека, предвосхищая такие постановки вопроса, как «быть или иметь», «быть или казаться», и даже подвергает своих героев чему-то, весьма напоминающему мысленные операции, свойственные феноменологии.

Эйдетическая редукция заключается в том, что некое понятие или явление подвергается различным преобразованиям, в результате которого отсеивается все «несущественное», оставляя лишь неизменную сущность объекта. Элементы такого подхода можно увидеть в самых разных произведениях (назову лишь «Приключения Робинзона Крузо», «Путешествия Гулливера» и «Алису в Стране Чудес»), где герои теряют то, что

казалось составляющим саму сущность человеческого бытия, но при этом сохраняют истинно неотъемлимое.

В «Короле Лире» происходит именно такой эксперимент на «вычитание». Отмечено, что уже относительно раннюю пьесу Шекспира «Ричард II» можно рассматривать как исследование на тему: что остается от личности при полном изменении ее социального контекста. А значит – в чем заключается суть личности?

В «Лире» вопрос ставится еще радикальнее: что можно отнять у человека, чтобы он все еще сохранял свою сущность? Объект такого эксперимента предельно унижен – он превращен в предмет, вещь. И в то же время он поднят до роли представителя всего человечества, до архетипа. Этот эксперимент проводится над всеми людьми, но прежде всего над теми, кого критика, стыдливо закавычивая это слово, называет «добрыми». Естественно, этот опыт выглядит особенно наглядно в случае Лира – короля потерь, и Эдгара/Тома.

Из этих двоих понять Лира проще – и потому, что его трансформация не столь многоступенчата, и потому что он гораздо более склонен к проговариванию своих переживаний. Вероятно, имело значение и долгое преобладание среди шекспирологов немолодых мужчин, чей жизненный опыт вызывал у них эмоциональное со-участие в судьбе старого короля. Так или иначе, проблема превращения Короля в Человека – одна из наиболее изученных тем «Короля Лира».

С Эдгаром ситуация намного сложнее. В предыдущем разделе уже было сказано о его странной двойной идентичности. Неоднозначна и реакция на него окружающих:

- Кент видит только никому не интересного помешанного.
- Шут сначала видит пугающего «духа», потом меняет свое мнение, но ничего не говорит об этом.
- Глостер сам не понимает, что и кого он видит – об этом будет сказано ниже.
- Лир, наиболее зоркий среди присутствующих, осознает, по меньшей мере три «смысла» Тома: жертва, природный человек, шаман. Критикой наиболее исследована вторая ипостась – природного человека, человека вообще.

Но и Лир не осознает всего, что видит. Он не понимает, что имеет дело лишь с живой маской, скрывающей другую личность. На это не способен *никто* внутри пьесы. Видящий «никто» – это зритель, знающий про игру Эдгара, и способный оценить еще один уровень значений. Для него Бедный Том предстает одновременно гамлетовской «квинтэссенцией праха» – и выходом за ее пределы.

Было отмечено, что философия Гамлета близка к учению Декарта, поскольку истину может познать разум, а не опыт. С другой стороны, «разоблачение» героев «Лира» сравнивали с избавлением от «идолов» по Фрэнсису Бэкону. В частности, этот аргумент использовала Делия Бэкон, доказывая, что шекспировские пьесы на самом деле написал ее великий однофамилец.

Во многих аспектах философские позиции Декарта (рационалиста) и Бэкона (эмпирика) прямо противоположны. Однако общей для обоих философов является сама постановка проблемы: отвержение накопившихся ложных знаний и поиск того бесспорного основания, на котором можно строить новую теорию. Эта проблема была чрезвычайно актуальна в связи с кардинальным изменением всей мировоззренческой парадигмы. Не удивительно, что она интересовала и Барда.

Герои Шекспира, в особенности в «Короле Лире», делают на практике именно то, о чем теоретизировали и Бэкон, и Декарт – отбрасывают все предыдущие установки, чтобы найти твердую основу, «абсолютный минимум» человеческого бытия. Таким минимумом и оказывается приснопамятное «двуногое животное», лишенное всего, в том числе и разума. Это первая аксиома, опираясь на которую можно доказывать все более сложные теоремы. Вот так в середине пьесы выясняется – или кажется, что выясняется – общая для всех людей онтологическая основа, отталкиваясь от которой Лир может заново «конструировать» образ человека.

Однако подвох заключается в том, что Лиру лишь *кажется*, что он видит *всю* сущность человека. Да, Бедный Том действительно полностью открыт для исследования и может выступать как образ «неприкрашенного человека». Но Лир игнорирует духовное измерение. Эта слепота подчеркнута тем, что он и не подозревает, что предполагаемый сумасшедший

(одно из значений шекспировской «природности» – слабоумие) с жалостью смотрит на него самого.

Переход от телесного к душевному и духовному заметен в сцене IV.1. Здесь слепой Глостер трижды идентифицирует Бедного Тома по его наиболее заметной черте – наготы. Но помимо два раза повторенного нейтрального “naked fellow”, тут появляется формулировка “naked soul”. По-английски это звучит вполне нормативно – и в наше время человека могут назвать «soul» с каким-либо прилагательным. Однако, в данном контексте появляется особый смысл: Эдгар – это «обнаженная душа».

Ситуации полного лишения были описаны в автобиографической литературе XX века с ее опытом борьбы за сохранение человечности в нечеловеческих условиях. Примеров много – «Просвещенное сердце» Б. Бетгельхейма, «Психолог в концентрационном лагере» В. Франкла, «Король крыс» Дж. Клавелла и др. Такой опыт не обязательно связан с войной, о чем свидетельствуют воспоминания британских заложников в Ливане в 1980-х – прежде всего, Б. Кинана и Дж. МакКарти, чьи мемуары особенно интересны тем, что в них рассказывается о духовной трансформации в результате экстремального опыта.

Уход от мира

Герои Шекспира с их «добровольно-принудительным» отказом от благ и условностей цивилизации заставляют вспомнить восточные философско-этические традиции: от дзен-буддизма с его принципом «выхода за пределы разума», до даосизма, одна из максим которого гласит: «Достойный муж надевает на себя худую одежду, но в себе имеет драгоценный камень». Аскетическая восточная мудрость серьезно повлияла на западную философию и художественную культуру – от призыва Шопенгауэра к «безволию», до пафоса отстраненности в песнях Санкт-Петербургской группы «Пикник».

Можно вспомнить и Григория Сковороду, которого, как известно, «мир ловил, но не поймал»: тут есть определенные параллели с двумя (в начале и в конце) отказами Лира от мирской власти. Интересная параллель – однажды Сковороде пришлось притвориться сумасшедшим.

Как и Шекспир, Сковорода – барочный мыслитель, излагающий сложные философские мысли в непростой для понимания образной форме. Однако, квиетизм «украинского Сократа» резко контрастирует с бурной пассионарностью Шекспира и его героев.

В этом же смысловом ряду можно назвать Ж. Ж. Руссо с его концептом неиспорченного цивилизацией человека, а также его многочисленных последователей – вплоть до хиппи. Идея опрощения связывает между собой жизненные и творческие пути таких непохожих деятелей культуры как Г. Торо, П. Гоген, Л. Толстой, П. Кулиш, Н. Ге, Передвижники, и др. В двадцатом веке уход человека в безлюдные края, стал узнаваемым явлением, получившем отражение и в художественной литературе и в публицистически-философских трудах («Ужасы льдов и мрака» К. Рансмайра, «В диких условиях» Дж. Кракауэра). Даже люди, не готовые на личный уход от привычной и комфортной жизни, могут понять и принять подобные поиски «постматериальных ценностей». Свидетельство тому – огромный успех «Аватара» Дж. Кэмерона, фильма, воспевающего простую и здоровую жизнь «естественного человека», имеющего минимальные потребности и не разрушающего свой мир.

Заметим также связь нашей тематики с жанром робинзонады, где герой, вынужденно оказавшись в дикой природе, начинает лучше понимать, что такое человек и общество.

За пределами Западной цивилизации идеи «природности» повлияли на самосознание и творчество латиноамериканской литературной элиты, с ее попытками конструирования национального мифа на основе одновременно индейской традиции и европейских представлений о «благородном дикаре».

Разумеется, «Король Лир» – не пропаганда возврата к природе. Шекспир показывает, что для человека может быть смертельно опасно просто провести одну ночь на пустоши в бурю. Как хорошо заметно в «Цимбелине», жизнь на природе – не универсальный рецепт счастья: апологетом естественности выступает уставший от придворных интриг Беларий, в то время как молодые и энергичные принцы вовсе не хотят всю жизнь провести в лесах.

И все же о действиях героев трагедии нельзя говорить исключительно в контексте отчуждения. Насильственные перемены перерастают во внутреннее принятие своей судьбы. Недаром в «Лире» показано не изгнание, а *самоизгнание* – уход от людей в природу. Лир постоянно откуда-то и от кого-то уходит, даже убегает. Он уходит из собственного дворца, от Гонериллы, от Реганы, от своей свиты в бурю, от Кента, от ищущих его слуг Корделии. Он хочет быть или один, или с теми, с кем можно говорить о скрытой сущности вещей.

Однако, в отличие от свойственного восточным культурам окончательного ухода от мира, в шекспировской трагедии предполагается лишь стадия очищения и переосмысления, за которой следует возврат в общество и дальнейшие действия. Человек лишается всего, в том числе собственной идентичности – чтобы, лучше узнав себя и мир, начать все сначала.

Возврат к природе

Слово «природа» постепенно исчезает из языка персонажей. Однако, это не значит, что оно полностью теряет важность. Скорее, погружение в природу уже выполнило свою функцию.

Отвлечемся от «бури и натиска» акта III, и обратим внимание на следующий акт IV.

Здесь Лир, вновь ускользнувший от своих спутников, без помех возвращается к естественности. Посреди безлюдного поля бывший король в венке из поздних цветов говорит со слепым Глостером, используя образы флоры и фауны едва ли не в каждом предложении (IV.6).

Несмотря на общие темы подготовки войск к битве и обличение социальной несправедливости, а также выпад в сторону «кентавров», этот Лир мудрее и спокойнее, чем прежний призывающий апокалипсис безумец. Каждая его фраза противоречит предыдущей, но в целом возникает ощущение какой-то цельности и просветленности. Он говорит, что «природа выше искусства», и снимает сапоги. Этот жест толкуют по-разному, но не означает ли он просто желание Лира смиренно ступать босиком по земле?

Именно после этого погружения в природу в ее мирном, исцеляющем аспекте, Лир готов к встрече с Корделией и выходу из своего помрачения.

Природа «Короля Лира» не похожа на волшебные леса комедий («Два веронца», «Сон в летнюю ночь», «Как вам это понравится» и др.), где распутываются узлы судеб. «Нормальная» природа, в которой действуют «нормальные» люди, описана в трагедии только раз, причем эта панорама – лишь иллюзия, создание памяти и воображения. Это – головокружительный вид с Дуврских скал на море, где даже летающие птицы оказываются далеко внизу (IV.6). И. Тургенев приводил это описание в пример того, как истинный поэт «великими и простыми словами» передает «простоту и величие» природы. Целью Эдгара было всего лишь убедить Глостера, что они стоят на утесе, с которого можно броситься вниз. Но слова сами сложились в пронизанный воздухом и светом пейзаж, дающий краткую передышку между бурей и войной.

Было указано, что Эдгар не употребляет слово «природа». Однако это упоминание может означать и отсутствие претензий. «Законный» сын, казалось бы, полностью принадлежащий цивилизации, растворяется в природе, начиная уже со «счастливого дупла», спасшего Эдгара от преследователей – оно напоминает об Иггдрасиле, в дупле которого пара людей переживет всемирную катастрофу. Это дупло выводит нас на мифо-эпический образ леса как до-человеческого и не-человеческого мира, дороги к миру мертвых, и места посвящения. Лес меняет человеческую идентичность: в него вошел Эдгар, а вышел Том.

На пустоши Эдгар/Том предстает для окружающих эталоном «природного человека». Но сам он на природность не ссылается и не может сослаться: для него ситуация не естественна ни в каком смысле, хотя бы потому, что все это время он играет, а игра относится к сфере «культуры». Он одновременно предельно «природен» и «неприроден». Известный принцип “mind over matter” четче всего виден в его монологе после эвакуации Лира: «двуногое животное», которому «лучше бы лежать в могиле» говорит, что страдание, в основном,

заклучено в разуме. В отличие от Лира, Эдгар не бросает вызов стихиям, а словно перестает замечать их свирепость. Позже, в акте IV, он «обнимает ветер».

Природа остается важной. Но герои «Лира», обретя свою «природность», не могут остановиться на этом. Именно поэтому Лир и все остальные перестают говорить о природе. Они должны идти за ее пределы – к духовности.

3.3. БЕЗУМИЕ

Сны разума

Для XX века характерно огромное внимание к подсознанию. Слова Гете, что «сущее не делится на разум без остатка» стали уже не парадоксом, а максимой.

Одна из причин современности пьес Шекспира – его умение «работать» с различными уровнями человеческой психики. При этом мы можем изучать подсознание самого писателя и / или его героев.

К. Г. Юнг разделил писателей на «психологов», сознательно собирающих эмпирический материал, и организовывающих его в соответствии с замыслом, и «визионеров», вдохновенно пишущих нечто, порой не вполне понятное им самим. Понимание творчества как божественного безумия известно практически всем народам; хороший обзор темы дал И. Франко в первой части «Секретов поэтического творчества»; А. Потебня также писал о вдохновении как одержимости.

Разумеется, четко разделить эти две формы невозможно: к «психологам» тоже приходит вдохновение, а «визионеры» не могут обойтись без жизненного опыта.

Шекспир интересен соединением обоих видов творчества. Как «психолог» он дает эпическую картину всемирной истории и всестороннее описание современного ему общества. В Британии он знает все. Диапазон его лексики невероятен: он может найти точное слово для каждого явления и каждого чувства.

Но у многих исследователей возникает ощущение, что здесь есть нечто большее – поэт дает слово самой стихии языка. Может

быть, именно этим объясняется особая шекспировская объективность, порой производящая впечатление отстраненности – он позволяет каждому из героев говорить своим голосом, своими словами, а не вкладывает в их уста собственные речи.

Однако отстраненность эта только кажущаяся. Раз за разом в пьесах разных жанров повторяются те же самые «шекспировские» проблемы: разлад человека с миром, предательство и прощение. Похоже, он просто не брался за темы, не вызывавшие у него самого глубокой эмоциональной заинтересованности.

Знание жизни и интуиция позволили Шекспиру заметить, изобразить, и даже исследовать то, что позже было названо подсознанием. З. Фрейд сознавал это первенство, и «отомстил» непризнанием авторства Шекспира. Хотя, разумеется, если и не Шекспир, то кто-то другой все равно на столетия предвосхитил его открытие.

В пьесах Барда подсознание проявляется в форме оговорок, галлюцинаций, лунатизма, навязчивых идей и пр. Наибольшую смысловую нагрузку несет истинное или притворное безумие. Эта тема в те времена была достаточно актуальной – вспомним хотя бы популярную пьесу Т. Кида с характерным названием «Испанская трагедия, или Иеронимо вновь безумен». Но Шекспир, как всегда, далеко впереди своих современников.

Посмотрим, как он изображает разные проявления работы подсознания.

Оговорка в «Короле Эдуарде» выглядит как пример из труда Фрейда: влюбленный король проговаривается о том, что занимает его мысли:

Король Эдуард

...Взгляну, что мне графиня пишет, Дерби.

Дерби

Графиня, государь?

Король Эдуард

Ну, император.

Оставь меня.

(II.2, Лихачев)

Сохранение памяти о сне несколько секунд после пробуждения показано в «Цимбелине». Причем сон Имогены, в свою очередь отражает реальные события предыдущего дня:

*Да, в Мильфорд, сударь. Как туда пройти?
Благодарю... Тем лесом?... А далеко?
О небеса! Ужель еще шесть миль?*

(IV.2, Мелкова)

Вытеснение одних впечатлений другими у Шекспира не просто показано, но и осмыслено. В «Короле Лире» заглавный герой говорит:

*При бодром духе тело
Чувствительно. Но у меня в груди
Все вытеснено вон душевной бурей*

(III.4, Пастернак)

Сочетание лунатизма и навязчивой идеи мы видим на примере Леди Макбет. Подобно Пилату, она пытается умыть руки. Она боится того демона, которого сама выпустила. Похоже, последней каплей для нее стало убийство жены Макдуфа («У тана Файфского была жена – где она?»), убийство женщины, жены тана, равной ей по (бывшему) статусу. Интересно, что доктор, констатируя душевный разлад, не признает ее психически больной, и считает, что она должна справиться со своим состоянием сама.

Галлюцинацией, вероятно, является кинжал, который Макбет «видит» перед убийством короля.

*...Иль ты неосязаем, грозный призрак,
Хотя и видим? Или ты всего лишь
Кинжал воображенья, лживый облик,
Создание горячечного мозга?*

(II.1, Пастернак)

В качестве галлюцинаций можно рассматривать «субъективных», видимых только герою призраков («Макбет», сцена

пира). «Объективные» призраки, видимые многим персонажам, к этой категории не относятся – объяснение их как коллективной галлюцинации ничего не добавляет к смыслу пьесы.

Призрак Гамлета-старшего может рассматриваться по-разному. Например, при своем первом появлении, он явно «объективен» – его видят все присутствующие. Можно спорить о его природе и о том, что именно предвещает его появление – но ни у часовых, ни у Горацио не возникает ни малейшего сомнения в его реальности. Однако позже Гертруда не видит призрака, считая его лишь «созданием мозга» самого Гамлета. Одни критики соглашались с ней, полагая, что все дело в состоянии психики принца. Другие же утверждают, что призрак по-прежнему объективен, но королева, изменив памяти мужа, утратила способность его видеть.

Парадокс «видения» и «невидения» есть и в «Короле Лире». В сценах III.4 и III.6 Глостер не узнает собственного сына. Разумеется, можно сослаться на условности елизаветинского театра, где переодевание делало героя неузнаваемым. Однако, во-первых, обращение к театральным условностям – последний резерв, употребимый лишь при провале остальных объяснений. Во-вторых, в «Короле Лире» все сложнее. В сцене бури Глостер озабочен только тем, чтобы увести Лира в безопасное место и, кажется, не обращает внимания на Тома. Однако в следующем акте он говорит:

*Вчера я видел в бурю
Такого же. «Подобный человек –
Как червь», – подумал я и вспомнил сына
С предубеждением.*

(IV.1, Пастернак)

Почему, глядя на сумасшедшего нищего, граф Глостер вдруг вспоминает своего сына? Потому, что он его узнал, вопреки маскировке, условиям плохой видимости (ночь, буря) и собственному стрессовому состоянию. Он увидел сходство, но не поверил самому себе – превращение Эдгара в Тома оказалось абсолютно непредставимо. «Как показали эксперименты Хэбба и его сотрудников, то, что человек «видит», зависит, по крайней

мере, отчасти, от того, имеет ли видимое смысл или нет»¹⁶⁸. Шекспир показывает нам именно такой случай, когда глаз видит больше, чем может принять разум.

Аналогично можно понять и слова Лира: «Вы один из моей сотни (рыцарей)». Очевидно, что-то во внешности Бедного Тома кажется королю знакомым, но виденным в совсем другом контексте. Именно сумасшедший король, которому не мешают соображения «невозможности», на миг подходит к узнаванию Эдгара ближе, чем кто-либо другой.

Феномен полуузнавания мы видим в «Как вам это понравится» и в «Цимбелине», где близкие люди почти-узнают переодетых девушек – но не могут поверить своим глазам. Впрочем, Орlando, по-видимому, узнает Розалинду и подыгрывает ей.

Во многих пьесах появляются персонажи, находящиеся на грани безумия, что проявляется или в иррациональности их поведения, или в характеристиках, которые им дают окружающие, или даже они сами себе. Например, в «Короле Джоне» Констанция говорит:

*... Сын мой –
Артур, и он погиб. Я не безумна,
Но разума хотела бы лишиться,
Чтоб ни себя, ни горя своего
Не сознавать.*

(Ш.4, Рыкова)

Тема безумия как спасения от горя повторяется и в «Лире», где Глостер почти завидует безумному королю.

Весьма интересную параллель – отказ от сознания как источника страдания – можно найти в фантастической «Саге о Скэйте» Л. Бреккетт. Здесь обитатели обреченной планеты выбирают разные стратегии выживания. Одной из них является возврат к животному состоянию путем контролируемых мутаций. Результатом является идеальное приспособление к суровым условиям среды – и уход от осознания надвигающейся катастрофы. Разумеется, это не выход.

¹⁶⁸ Вилли К. Биология. – М. : Мир, 1968. – С. 457.

Наконец, Шекспир показывает нам особые случаи безумия, которое оказывается выше повседневной рассудочности. Это прямо утверждается в самом тексте: «мудрость в безумии», «это отсутствие смысла – больше, чем смысл» и др. Чувство, что мир настолько извращен, что мудрость и безумие меняются местами, было афористично выражено Эмили Дикинсон:

*Much Madness is divinest Sense –
To a discerning Eye –
Much sence – the starkest Madness –
'Tis the Majority*

Таких случаев у Шекспира всего четыре: два – истинных, два – притворных. Все они сосредоточены в «Гамлете» и «Короле Лире».

«Систематическое безумие»

Безумие в пьесах Шекспира – в «Короле Лире» еще больше, чем в «Гамлете» – может рассматриваться в контексте всеобщего распада, кризиса всех норм и наступления Хаоса. Однако, конкретное значение различных проявлений безумия весьма сложно.

Точность шекспировского изображения безумия была отмечена еще в XIX веке – например, И. Кронеберг писал, что над многими сценами его пьес психическая медицина могла бы делать наблюдения, как над действительными событиями; медик Н. Кетчер обращался к Шекспиру, работая над проблемами судебной медицины и психологических объяснений преступлений¹⁶⁹. Критики сходятся на том, что Шекспир абсолютно верно описывает приметы различных сложных психических состояний. Например, Лир сознает, что он сходит с ума, и говорит об этом; позже он одновременно узнает и не узнает своих собеседников.

В Средние века отношение к сумасшедшим было сложным, поскольку не всегда были четкие границы между заболеванием и

¹⁶⁹ Шекспир и русская культура / Алексеев М.П., Заборов П.Р., Зиннер Э.П., Левин Ю.Д., Ровда К.И. – Л. : Наука, 1956. – С. 230, 370.

одержимостью с одной стороны, и мистическим экстазом – с другой. Позже началась «криминализация безумия», в котором стали видеть только внутреннюю «порчу» личности. В «Короле Лире» ситуация неоднозначна: из речи Эдгара понятно, что сумасшедшие бродят по стране, собирая подаяние, но представители власти их «гонят и секут» и время от времени запирают в Бедлам. Да и к «бедным деревням» применяется слово “*pelting*”, что, помимо прочего, может переводиться как «бросающие камни (в сумасшедших)».

Шекспировское представление о безумии можно рассматривать в контексте и средневековой и возрожденческой моделей, однако оно выходит за пределы обеих. Это верно и в отношении Сервантеса, одновременно с Шекспиром обратившегося к теме безумия.

Предполагается, что Шекспир пользовался книгой Т. Брайта «Трактат о меланхолии» («Анатомия меланхолии»), где болезни человека связываются с состоянием макрокосма. Однако, по мнению Э. Ингэма, этого недостаточно, чтобы пояснить безумие Лира, поэтому он обращается к другим источникам. Так, в трактате *De Proprietibus Rerum*, написанном Бартоломеусом Англикусом в XIII в., болезнь рассматривается как результат дисбаланса четырех «гуморов». В таком контексте «диагноз» Лира – преобладание желчи, ведущее к «исступлению», которое следует лечить покоем и сном. Именно это пытается сделать Кент: «Сон исцелить бы мог тебя еще...» (III.6, *Сорока*). Однако, для исцеления Лира недостаточно одного лишь отдыха – это может сделать только примирение с Корделией. Таким образом безумие Лира выходит за пределы чисто медицинской модели¹⁷⁰.

В период Возрождения еще придерживались аристотелевского представления о тонкости грани между безумием и божественным вдохновением. Похожие мысли есть у Монтеня. У Шекспира безумие вызывает не только сочувствие, но и определенное почтение – именно безумцам он дает особо вдохновенные слова, кратко и точно характеризующие ситуацию. Шекспир явно «работает» с тем, что позже было названо

¹⁷⁰ Ingham A. Renaissance Views of Madness: *King Lear* // <http://web.uvic.ca/~mbest1/ISShakespeare/Resources/WorldView/LearMadness.html>

подсознанием: мудрость безумцев – это не что-то взявшееся извне, а лишь неожиданно проявившаяся способность видеть вещи под иным углом, в то время как содержание психики остается прежним.

В XVIII веке безумие стало однозначно восприниматься как нечто позорное, поэтому в трактовке Н. Тэйта сумасшествие – лишь наказание за грехи. Исцелившись, Лир возглавляет войско и возвращает себе власть. Но у Шекспира безумие преображает личность короля настолько, что, по мнению многих критиков, он становится более не способен к политической деятельности.

При всей клинической точности описания, сумасшествие Лира имеет огромное философское значение. Многие критики констатировали, что именно впад в безумие, Лир избавляется от иллюзий и начинает видеть мир, как он есть, в частности, открывая для себя страшную правду о жизни обездоленных. Однако чисто социальная трактовка безумия шекспировских героев недостаточна.

Г. Козинцев пишет о безумии Лира в контексте средневековой аллегории правящей миром матушки Глупости: если мир безумен, то лишь безумные могут понять истину. Но и объяснение безумия Лира только в ключе Царства Глупости и творчества голиардов тоже неполно. Хотя бы потому, что безумец и дурак – не синонимы. Шекспир сопоставляет между собой, четко различая их, разные формы не-разумности: глупость, безумие и юродство.

Н. Бардина, вслед за Ю. Лотманом, пишет, что дурак и сумасшедший – два полюса на оси, где центром является умный. Дурак совершает предсказуемые, но неадекватные действия. Сумасшедший непредсказуем, что может быть эффективным в экстремальной ситуации. Дурак – ребенок, сумасшедший – подросток. Ребенок играет, подражая взрослому миру, смеется от переживания созидания. Подросток – стремясь его изменить, смеется от переживания деструкции. ««Сумасшедший» – чужой, а «дурак» – некачественный свой»¹⁷¹.

¹⁷¹ Бардина Н.В. Смеховый эффект деструкции интертекста: над чем смеются молодые // Докса. Вип. 3. – Одеса : ООО Студія “Негоціант”, 2003. – С. 45.

И все же у Шекспира и дурак и безумец сближаются словом *fool*, которое может относиться к обоим (не говоря уже о профессии шута). Дурак, безумец и шут непосредственно связаны с «древним комплексом» супплиции, объединяющим смех и смерть. Поэтому шут может представлять и жертвой, и убийцей. Это оборотничество хорошо заметно и в современной культуре – от Риголетто до бесчисленных зловещих клоунов XX – XXI вв. Как поет «Агата Кристи»: «Клоун не зря помнит эти лица // Вечером шут, а теперь – убийца...».

Еще одним уровнем понимания безумия Лира может быть сравнение его с феноменологическим методом *эпохе*. Для проведения эпохе человек должен очистить свой ум от случайного и мнимого, от личных предпочтений и «здорового смысла», отбросить все «очевидное» и увидеть предметы заново. Безумие дает Лиру возможность выйти за пределы повседневных установок и взглянуть на вещи под совершенно иным углом.

Таким образом, помимо символики «мира навыворот», который может понять только безумный, здесь присутствуют и другие подтексты.

Следует учесть мифо-символические значения безумия, отчасти воспринятые английской ренессансной мыслью из античной классики, а отчасти унаследованные от кельтской и германо-скандинавской традиции.

С точки зрения мифологии, безумие одновременно связано со смертью и с мудростью – Шурц и Фробениус, а за ними и Пропп писали о безумии как моменте «вселения духа» и приобретения способностей. Эти значения не противопоставлены, поскольку Потусторонний мир представлялся одновременно и миром смерти, и миром первооснов, в том числе, сакрального знания. А сакральное – это все не-обыденное, все находящееся «выше» или «ниже» нормы. Этимологически *sacer* это и «святой» и «посвященный подземным богам» и «нечистый».

В мифах безумие может выступать как наказание, несущее особый смысл: для Аякса и Беллерофонта – это кара за гордыню, для Геракла – испытание, заставляющие его совершить свои подвиги и достичь истинного величия. Так или иначе, оно связано с кризисом Космоса в целом.

Однако, те же греки, в частности, Платон, могли рассматривать безумие как энтузиазм – божественное вдохновение. Иногда состояние помрачения сознания воспринималось как желательное для совершения подвигов и даже дарующее неуязвимость – таковы «ярость берсерка» у скандинавов, *ferg* («гнев») у кельтов.

Чаще всего безумие (в широком смысле слова) выступает в связи с поэзией и пророчеством. Примеры известны в разных культурах – от одурманенных подземными испарениями пифий, до впадающих в транс кельтских бардов. Понимание безумца как «изнанки» поэта, мудреца и провидца демонстрирует валлийское поверье, что человек, который проведет ночь на камне под названием Бедд Мирддин («Кровать Мерлина») проснется или поэтом, или сумасшедшим.

В мистицизме – причем в разных религиях – нередко выражалась мысль, что разум дает ложное знание, и лишь опустошение ума позволяет человеку ощутить истинное единство мира. Эта тема возникает у таких различных мыслителей как Плотин, Псевдо-Дионисий, францисканские философы, Дж. Бруно и многие другие.

В Новое время пристальное внимание к безумию проявляли романтики. Самой глубинной частью человеческого существа называл его Шеллинг. Нередко обвиняемый в панлогизме Гегель весьма высоко оценивал состояние «целостности души», достижимое лишь в бессознательном состоянии, в частности – в сновидениях.

К мифопоэтическому пониманию творческой одержимости близка аналитическая философия. Тут одержимость может представлять как болезнь, для победы над которой психика «создает» гениальность. В каком-то смысле, шекспировские безумцы действительно становятся гениальными.

В английском языке есть примечательное слово *seer*, буквально – «тот, кто видит (скрытое от других)», «провидец». Безумцы Шекспира близки именно к такому видению скрытого.

Л. Пинский пишет, что для постижения смысла трагедийного мира разума недостаточно – никогда не ошибаются лишь шут и клоун, бездействующие персонажи на самом низу

социальной пирамиды. Этот же исследователь указывает, что дар видения может не только прийти, но и уйти вместе с безумием: «Показательно, что в сцене исцеления вместе с безумием покидает Лира и ясновидение – и король это сознает («Я только старый, глупый человек», IV,7). Когда в начале финальной сцены его, пленного, ведут вместе с Корделией в тюрьму, он питает ограниченные иллюзии всякого человека; он надеется, что их оставят в покое – «там будем жить, молиться, песни петь и сказки говорить, смеяться... разузнавать о новостях придворных, судить о тайной сущности вещей как божи соглядатаи... в стенах темницы переждем и ссоры власть имущих» – поистине детские «песни» и детские «сказки»¹⁷².

Концентрация смыслов в словах шекспировских безумцев значительно выше, чем в речах «нормальных» героев – в них нужно вдумываться и открывать новые значения. И это при том, что текст «Короля Лира» в целом отличается исключительной плотностью мысли: «то, что он хотел сказать, не могло быть выражено непосредственным утверждением, а лишь намеками и вспышками значений ...Более того, образность уже не была простой или прямой, но исключительно сложной, намекающей на дюжину различных идей и ассоциаций в одном-двух предложениях»¹⁷³.

Шекспир показывает разные типы безумия: помрачение ума Лира, навязчивые идеи Офелии, мрачное шутовство Гамлета, юродство Эдгара.

Лир судит, Офелия скорбит, Гамлет анатомирует, Эдгар борется с бесом. Но их объединяет способность делать глобальные выводы и говорить от имени человечества. Все они выходят на более глубокий уровень постижения сущности вещей, событий, связей и закономерностей мира. Но что причина, что следствие? Безумие ли позволяет увидеть что-то иное, обычно заслоненное рутиной, или наоборот, прозрение бездны доводит до безумия?

¹⁷² Пинский Л. Шекспир. Основные начала драматургии. – М. : Художественная литература, 1971. – С. 544, 592.

¹⁷³ Harrison G.B. *Introducing Shakespeare*. – Harmondsworth, Penguin Books, 1964. – P. 136.

Для лучшего понимания «Короля Лира», сначала кратко рассмотрим две формы безумия в «Гамлете».

Степень близости самого принца Датского к потере разума остается дискуссионной. Видимо, можно присоединиться к мнению А. Аникста, что Гамлет не безумен, но его психика болезненно возбуждена. В любом случае, игра в сумасшедшего шута дает ему возможность высказать то, что он чувствует. Основные акценты его речей – порочность человеческой природы. Затем, по понятным причинам, добавляется тема смертности и распада.

Офелии, в отличие от Гамлета, не удалось спасти свой разум, переплавив чувства в рефлексии. Но ее безумные речи выражают тот же, что и у принца, кризис идеалов, более того – крах упорядоченного Космоса. «На поверхности» лежат темы секса и смерти – она наконец-то может говорить о том, что было вытеснено из сознания благовоспитанной девицы. Естественно, такая тематика вызвала у критиков вопрос о характере ее отношений с Гамлетом. Мнения расходятся: кто-то уверен, что они были любовниками, кто-то это категорически отрицает. Для нас это сейчас не принципиально. Офелию свело с ума не просто предательство любимого (как иначе она должна трактовать его поведение?) – а предательство самой судьбы. Ключевая фраза безумной Офелии: «Говорят, сова была дочкой пекаря. Господи, мы знаем кто мы, но не знаем, кем мы станем». Это ссылка на достаточно распространенную (странно, что многим комментаторам она, видимо, неизвестна) легенду о дочери пекаря, пожалевшей хлеба Христу (в другом варианте – фее) и за это превращенной в сову.

За несколько дней Офелия потеряла всех: брат уехал, возлюбленный стал чужим, отец погиб. Мир, который она знала, обернулся чем-то совершенно иным и неузнаваемым.

Офелия не хочет становиться совой – она растворяется в воде и цветах (кстати, в одной из историй «Мабиионгиона» дева, сова и цветы непосредственно связаны). В своем безумии Офелия пытается бежать от духоты Эльсинора в природу – так же, как бежит Лир. Обстановка ее смерти: река, цветы, песня и принятие своей судьбы – несет явную символику архаичного жертвоприношения. Именно тут милая, но не слишком примечательная

девушка превращается в незабываемый символ. Недаром именно безумию и смерти Офелии посвящены десятки картин и стихотворений.

В «Гамлете» Шекспир показывает нам притворное и истинное безумие по очереди, причем игра Гамлета некоторым образом накликает сумасшествие Офелии.

В «Лире» же два безумия сталкиваются и достигают своего апофеоза.

Безумие в «Короле Лире»

Если в «Гамлете» безумие связано с глубочайшим кризисом, то в британской трагедии показано «творческое» безумие сродни мифопоэтическому священному экстазу. Именно оно дает возможность Лиру и Эдгару измерять раскрывшуюся перед ними бездну.

Это – состояние переоценки самого себя и мира, формирования новых ориентиров, обретения нового «Я». В «Гамлете» безумие – путь к смерти, в «Лире» – ее замена. Эдгар сознательно обманывает смерть имитацией сумасшествия. Безумный Лир справляется со всеми потрясениями, но, обретя разум, гибнет. Глостер же, хотя «почти безумен» (III.4) не может окончательно сойти с ума – и умирает.

В контексте эйдетической редукции, безумие выглядит еще одним экспериментом на вычитание. На этот раз «в скобки» берется сам разум.

Одним из результатов становится невероятная страстность речи. Для Шекспира вообще характерна исключительная смелость языка, но, когда он дает слово безумцам, образность не признает никаких ограничений. Тут уместны слова Й. Хейзинги: «Поэзия должна бить непомерной (exorbitant). В безрассудной смелости образов совпадают фантазия космогонических и мистических загадки Ригведы и образный язык Шекспира, прошедший через все традиции классицизма и аллегории и все же сохранивший impetus (пыл) архаического vates»¹⁷⁴.

¹⁷⁴ Хейзинга Й. Homo Ludens // Й. Хейзинга Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. – М. : Прогресс, Прогресс-Академия, 1992. – С. 164.

Когда пишут о безумии в «Короле Лире», обычно указывают, что в сцене бури мы видим сразу трех безумцев. В каком-то смысле это верно. Однако следует оговориться, что Шут не безумен. Он подыгрывает Лиру, но его поведение рационально. Как и Кент, он пытается увести Лира в укрытие и успокоить, только делает это на свой манер.

Безумие *короля* Лира имеет непосредственные параллели в Библии, где рассказывается о безумии Навуходносора как божьей каре. В ирландской традиции известен безумный король Суибне Гейлт, также покаранный за свое прегрешение. В нашем контексте примечательно, что оба этих персонажа в своем безумии возвращаются к животному, до-человеческому бытию – к той самой «природе» в которую уходит Лир. Навуходносор питается травой. Суибне, левитируя, прыгает по деревьям.

В таком контексте венки из полевых трав на голове Лира выглядят очень скромно.

Безумие Лира показано в динамике: у него мутится разум, возникают оговорки и алогизмы, и наконец, он доходит до потери адекватного контакта с эмпирической реальностью при одновременном обретении такого контакта с реальностью метафизической. Волнующие его темы – неблагодарность дочерей и людей вообще, а также нераскаянность грешников. После бури на первый план выходит социальная несправедливость и смысл жизни.

Одна из наиболее важных для него идей – суд над людьми. Примечательна последовательность: сначала он произносит *приговор* («уничтожь людей неблагодарных семя»). После встречи с Эдгаром/Томом, показавшей ему что-то новое в человеке, он переходит к собственно *суду как разбирательству*, но уже не столько над человечеством, сколько непосредственно над дочерьми (III.6). Дальше, в акте IV, он не без сарказма *оправдывает* всех: «где все грешны, виновных нет».

Суд для Лира непосредственно связан с обнажением, и даже вскрытием. Он изучает сущность неприкрашенного голого человека, но и этого оказывается мало. Нужно увидеть, что у человека внутри. Отсюда следующий ход – анатомирование Реганы, которое должно показать, «что делает сердца твердыми».

С одной стороны, в попытке найти физическое объяснение психическому явлению есть нечто очень типичное для Нового времени с его страстью к вивисекции. С другой стороны, в этом – к счастью, лишь метафорическом – «разбирании» человека на части есть символика дионисийского растерзания, присутствующая также в лейтмотиве «раздевания», и в перекраивании Эдгаром собственной личности.

Лексика безумного Лира весьма агрессивна. Это заметно в сцене бури и суда:

*Обрушить на них тысячу бойцов
С калеными до шипа вертелами!..*

(Ш.6, Сорока)

Позже, на поле, он выкрикивает клич английских солдат: Then, kill, kill, kill, kill, kill, kill! («Бей, бей, бей!») (IV.6) Это перекликается со словами Отелло (у которого, к тому времени тоже явно мутится разум): «О, кровь, кровь, кровь!», а также:

*О, если б раб жил тысячею жизней!
Для полной мести мало мне одной!*

(Ш.3, Пастернак)

В отличие от них, Эдгар (как и Офелия) никого не осуждает, даже в сцене суда. Интересно, что он симулирует не только безумие, но и безумную мудрость – если только мудрость можно симулировать. Он с самого начала «интересуется природой грома», оттого и выбирает роль не тихого помешанного, а юродивого.

«Верхний слой» его безумных речей – народные поверья и демонология из современного Шекспиру трактата Сэмюэла Харснета «Обличение вопиющих плутней папистов», где упоминаются Флибертиджиббет, Смолкин, Модо, Мего и прочие демоны. Разумеется, знание Эдгаром этой книги – явный анахронизм. Однако, как мы разобрали, привязка действия «Короля Лира» к IX или VII в. до н.э. условна – Шекспир говорит не столько о прошлом, сколько об *исконном*.

Более глубокий слой – фольклорная традиция. Цитаты и собственные стилизованные фразы перемешаны и трудно-отличимы, составляя сюрреалистический пастиш. Во многих фразах Эдгара/Тома присутствует смысловое ядро и нарочито бессмысленная оболочка. Иногда можно определить примерное значение таких «смысловых иероглифов». Например, слова о бесе, который «вредит бедному земному созданию», сказанные в присутствии Глостера, обретают вполне конкретный смысл. Фраза: «этот/эта кот/кошка серый/ая», может быть намеком на «одинаковость» дочерей Лира, или на неузнаваемость самого Эдгара, или на темные времена, делающие «всех кошек серыми». Но и без расшифровки каждой конкретной фразы остается ощущение тьмы и оборотничества.

Порой переводчику приходится прибегать к реконструкции смысла. Например, за вторым упоминанием «ветра в терновнике» в оригинале идет не вполне понятное: «Says suum, tun, ha, no, ponny. Dolphin my boy, my boy, sessa! let him trot by». Возможно, это переход уже к другой цитате. Однако, Б. Пастернак удачно связал смысл этих строк: «В терновнике северный ветер свистит // Да ну его, пусть себе свищет, зуда. // Дофин, мой наследник, не бегай туда».

Возможно, две фразы принадлежат и Тому и Эдгару одновременно. Первая, повторенная несколько раз: «Bless thy five wits!» – буквально: «да будут благословенны твои пять способностей ума (здравый смысл, воображение, фантазия, суждение, память)». Это может сказать товарищу по несчастью полупомешанный, сознающий, что его разум не в порядке; но это же может сказать и нормальный человек, обращаясь к постепенно впадающему в безумие Лиру, а возможно – и к самому себе: «не дай Бог дожить до такого».

Вторая фраза: «не поддаваться/бросать вызов бесу и гадов (или гада?) убивать». Вокруг этой борьбы с бесами построено все «шоу» Бедного Тома. Но не поддаваться демонам и убивать гадов – это именно то, чему действительно учится Эдгар. Никакой отстраненности, никакого пацифизма. Со злом нужно бороться на всех уровнях.

Лир и Эдгар заглянули в иной уровень реальности, о котором лишь догадываются Шут, Эдмунд и Глостер, и о котором не подозревают остальные. Это единство сакрального опыта обеспечивает особое взаимопонимание, которое можно продемонстрировать на двух примерах.

Первый: Лир жалуется, что на него лают «все маленькие шавки».

Лир – крестный отец Эдгара; если, как предполагают некоторые комментаторы, Глостер был министром короля, то отношения между семьями были достаточно близкими. В любом случае, Эдгар, как и многие другие приличные люди, любит Лира и пытается ему помочь. Но как именно? Используя бриколаж, как и подобает юродивому. Он обещает разогнать собак, запустив в них своей головой: «А Том швырнет в них своей головой. Вон, псины!» (Ш.6, *Сорока*).

В англоязычном (и не только) фольклоре хорошо известные безголовые призраки; из европейской традиции они перекочевали и в американскую – вплоть до «Легенды Сонной долины» В. Ирвинга и ее обработок (у «Всадника без головы» Т. Майн Рида источник иной). С собственной головой в руках представляются призраки казненных на эшафоте – украинской параллелью выглядит «літаюча голова» в стихотворении Виктора Неборака.

Том, бросающий собственную голову, становится именно таким призраком (не отсюда ли Ирвинг взял идею новеллы?). Это и маскировка под мертвого, мнимая смерть, которая «замещает» настоящую, так же как мнимое безумие замещает истинное. И, одновременно, это альтернативная реальность. Отрубленная голова – это то, что все еще грозит Эдгару, если его поймают.

Голова как оружие – специфический метательный снаряд. Ведь это, прежде всего,местилище разума. В ирландских сагах упоминаются *деил клиссы* – то ли реально существовавшие и связанные с каким-то ритуалом, то ли мифические метательные шары, изготовленные с применением мозга убитого врага. Ведь кельты, как и скифы, были охотниками за головами.

«Выбрасывание» головы могло бы означать отказ от рассудка. Но «швыряние разума в кого-то» – совсем другое дело. Учитывая, что собаки символизируют предавших Лира людей,

реплика Эдгара становится обещанием «разогнать псов» с помощью разума. Это будет выполнено.

Образ собаки тоже деформируется. Лир говорит о комнатных собачках. Но в речи Эдгара/Тома появляется некое чудище с ядовитыми зубами. Затем приводится каталог пород: мастиф, грейхаунд, спаниель и пр. – это уже возврат к обычным, не-потусторонним псам, которые должны убежать и оставить Лиру в покое. Здесь применен тот же принцип, которым Эдгар руководствуется во всем: принять любой вызов, пройти сквозь «худшее» и оставить его позади.

Такое странное утешение оказывается действенным: 1) Лиру отвлекли от тяжелых мыслей чередой диковинных образов, 2) по отношению к нему было проявлено сочувствие, 3) ему была обещана помощь. Кем бы он ни был – безумцем, шаманом, призраком – Бедный Том «свой» в перевернувшемся мире. Он знает, что делать, и он на стороне Лиры. Пока что королю этого достаточно, чтобы перейти к новой теме и начать «анатомировать» Регану.

Второй яркий случай «сумасшедшего взаимопонимания» есть в сцене IV.6. Эдгар здесь выступает в роли наблюдателя, способного оценить «разум в безумии». Перестав притворяться Томом, он оказывается практически невидим для Лиры, переключившегося на беседу со слепым Глостером. Но есть одно исключение: король требует от встречных назвать пароль, на что Эдгар отвечает «душистый майоран». Считается, что имеется в виду свойство майорана лечить психические расстройства, а значит, Лир, сознающий, что его разум не в порядке, узнает слова сочувствия. При дословном переводе для человека, незнакомого с елизаветинским языком цветов, этот смысл утрачивается. О. Сорока решил проблему, заменив майоран кукушкиными слезами. Несмотря на изменение смысла, это решение удачно: не нужно сносок, чтобы понять, почему Лир отвечает: «Проходи».

Этот краткий, но значительный обмен репликами дает простор для интерпретаций. Например, у П. Брука ответ «проходи» означает не только позволение, но и повеление Эдгару отойти и дать Лиру поговорить с Глостером наедине. Совершенно иначе решил вопрос Р. Эйр. Здесь Эдгар преклоняет

колени, а Лир целует его склоненную голову – это формальная *акколада*, посвящение в рыцари. Всего в этом фильме акколад три: в сцене бури Лир обнимает Эдгара, признав в нем искомого человека; перед смертью король еще раз целует своего духовного сына и наследника.

Деконструкция фольклора

Для создания убедительного безумия своих героев, Шекспир использует фольклорную традицию, которую подвергает беспрецедентной обработке.

А. Гуревич выделил два типа западноевропейской средневековой культуры – средиземноморский и кельто-германский. Британская культура является ярким примером второго типа. Характерной чертой было преобладание не городской, а деревенской традиции с ее богатым фольклором, плавно перешедшим в «авторскую» литературу. Недаром, именно на Британских островах возник жанр фэнтези, коренящийся в живых поверьях. Р. Киплинг одним из первых использовал фантастический элемент ради раскрытия исторического наследия страны; в его «Сказках Пака» заглавный герой – тот самый Пак из «Сна в летнюю ночь», которого, по мнению автора, Шекспир не столько придумал, сколько угадал.

Шекспир прекрасно знает и непринужденно использует устную народную традицию. Голос его безумцев, которые, как и мудрецы, обретают способность говорить от лица множества, сливается с голосом самого народа. В речах сумасшедших фольклор – прежде всего, песенный – является глубинной культурной основой, которая остается, когда уходит все остальное. В каком-то смысле, фольклор выступает одним из образов «природы» как неиндивидуализированного стихийного начала, отличного от авторского «городского» искусства, философии, науки. С точки зрения аналитической психологии, фольклор непосредственно выражает коллективное бессознательное народа. Безумие тоже связано с прорывом во внесознательное – индивидуальное, коллективное или одновременно и то и другое. Шекспир интуитивно сближает эти два явления задолго до теоретических объяснений в трудах К. Г. Юнга.

Приобщаясь к коллективному бессознательному, шекспировские безумцы не теряют своей индивидуальности. Они переосмысливают источники. Они вырывают фразы из контекста и вольно комбинируют их, создавая коллаж. Такой прием выглядит удивительным предвосхищением литературных и философских технологий XX века, прежде всего – деконструкции.

Наименее фольклорен Лир. У него мутится разум, он принимает одни объекты за другие, но он способен четко выразить свои чувства: он король, он оскорблен дочерьми, он судит человечество, и прощает его. Чтобы высказать это, ему не нужны цитаты.

Не слишком много фольклора у Гамлета. Да, играя роль безумного шута, Гамлет переменялся. Но все равно, мы видим именно принца и ученого-гуманиста с его скепсисом, словесными играми и тенденцией анализировать все попадающее в поле зрения. Хотя и у него порой прорывается то стишок про «конька-скакунка», то присказка «кот мяучит и гуляет пес».

Зато безумие Офелии и Эдгара в значительной степени «построено» именно на фольклоре.

Несмотря на свою бессвязность, цитируемые ими строки баллад создают определенное настроение. А скрытый символизм позволяет намекнуть на экзистенциальный опыт, выходящий за пределы слов. При использовании такой литературной техники, реципиент должен не столько понять, сколько прочувствовать, что именно имеется в виду. Этот подход сравним с принципами дальневосточной эстетики, где огромную роль играют намеки и ассоциации.

В других случаях, чтобы оценить «разум в безумии», требуются конкретные знания. Кажущаяся бессмысленной реплика может оказаться ссылкой на известный современникам Шекспира сюжет, и поэтому быть для них понятной и уместной. Пример – упомянутая реплика Офелии про сову как бывшую дочку пекаря. Советские комментаторы в основном, считали эту фразу лишь свидетельством умственного расстройства. Даже в англоязычных примечаниях встречается гипотеза, что это намек на потерю девственности. Но, насколько мне известно, в британском фольклоре нет сюжета, связывающего сову с

непорочностью. В английской истории дочь пекаря была превращена в эту птицу в наказание за скаредность. Героиню валлийского «Мабиногиона» подобная кара постигла за соучастие в убийстве мужа (см. тема «предательницы»). Так что проблема, которая свела с ума Офелию, связана не столько с сексуальностью, сколько с изменчивостью и изменой, со страшной непредсказуемостью жизни и смерти.

В речах Эдгара «свернутым» текстом может быть:

*Не задремал ли, веселый пастух?
В хлебах твои стада.
Бери свой рожок, труби во весь дух –
И обойдет беда (Ш.6)*

«Веселый пастух» может отсылать к балладе о Рождественском поклонении пастухов. Однако дальше идет переосмысление: главный герой пренебрег своим долгом, что привело к нежелательной ситуации, которую, однако, можно исправить. Было высказано мнение, что это совет Лиру – пастырю своего народа, потерявшему контроль над ситуацией. Однако это может относиться и к самому Эдгару.

Другой отрывок песни упоминает «ночную кобылу». В современном английском языке слово *nightmare* означает просто «кошмар», но здесь явно имеется в виду та, кто эти кошмары насылает – Мара со своим выводком. Спасти от нее может Святой Свитан (Свитин). Так что древнейшая мифология жива, но «перекрыта» христианством. При желании здесь можно увидеть и политический намек: на демонических дочерей и прочую нечисть найдется управа.

Еще одна интересная песенка – про некую Бесси.

Плыви ко мне, Бесси, через ручей...

Неожиданно песню подхватывает Шут, видимо, уже освоившийся с Бедным Томом:

*Но есть в лодчонке течь.
Завесть об этом речь
Нет смелости у ней.*

(Ш.6, Пастернак)

Это единственный в пьесе пример антифонного пения. Но что за этим стоит – согласие или раздор? Поскольку первоисточник нам неизвестен, неясно, то ли Шут верно продолжает песню, то ли каким-то образом «выворачивает» ее. Соответственно, трудно судить, что здесь зашифровано. Кто-то решил, что песенка намекает на менструацию. Не стану спорить, хотя и не понимаю, к чему такие намеки в чисто мужской компании. Разве что это очередная попытка Шута разрядить атмосферу – у него хватает шуток и каламбуров физиологического характера.

У меня ассоциации другие. Бесси – это нормальное народное имя, хорошо зафиксированное в фольклоре. Но нет ли здесь намек на покойную королеву Бесс, которой не вернуться с того берега Стикса?

Таким образом, каждый отрывок может оказаться отсылкой если не к целому мифу, то к комплексу чем-то связанных историй и представлений.

Такая «свернутая» информация, понятная для посвященных, сравнима с традициями зашифрованной речи у кельтов и германцев. В скандинавской традиции это кеннинги – иносказания. Они могут быть шаблонными: «буря мечей» – «битва». Но бывают кеннинги нестандартные, требующие от слушателя (и исследователя) знаний и воображения.

В ирландских сагах встречаются так называемые «риторики» со специально затемненным смыслом, похожие на перечисления множества кеннингов подряд. «Риторика», вероятно, служила средством взаимного опознания и тайной коммуникации посвященных. К сожалению, из-за своей неудобопонятности, в переводах они часто пропадают, что обедняет текст. В современной культуре любопытной параллелью являются тексты некоторых песен Б. Гребенщикова, чья огромная смысловая концентрированность может проходить мимо сознания непосвященного слушателя.

Таким образом, шекспировское «фольклорное» безумие имеет глубокие корни в «материнских» для британской культуры этнонациональных традициях.

А еще такой способ презентации целой культуры в максимально сжатой форме напоминает восстановление памяти

личности и нации путем перекомбинирования фрагментов, какое мы видим в «Таинственном пламени царицы Лоаны» У. Эко.

В безумных речах еще плотнее чем в других типах текста спрессованы мифологемы и философемы. Герои Шекспира обращаются к самым истокам индивидуальной и родовой идентичности, чтобы выразить вечно-новое содержание.

Рассмотрим деконструкцию конкретного фольклорного источника, результатом которой становится создание нового смысла.

Чайлд Роланд как смысловой фокус текста

Три последние строки, которыми Эдгар подводит итог «бурной» сцены III.4, лаконичны и многозначны как хокку:

*Child Rowland to the Dark Tower came
His word was still “Fie, fo and fum
I smell the blood of a British man”.*

В русскоязычных комментариях эти слова обычно толкуются как цитата из баллады про заглавного героя «Песни о Роланде». Даже в одном из английских изданий говорится, что имеется в виду племянник Карла Великого. Остается непонятным, почему пэр Франции обретает титул «Чайлд» (обращение к молодому британскому джентльмену – как в «Чайлд Гарольд»), почему его имя пишется Rowland, и главное, почему от французского рыцаря исходит британский дух.

В комментариях – даже англоязычных – порой указывают, что это отрывок из старинной баллады, и связывают его со сказкой о Джеке, сокрушителе великанов. Это корнуолльское предание хорошо известно – в частности, оно было пересказано К. Чуковским. Великаны в нем действительно произносят расхожие в британском фольклоре стишки “fie, fo and fum...». Но в нем нет ни Роланда, ни Темной Башни.

При переводе путаница возрастает. У Пастернака появляется великан – видимо, перекочевавший из упомянутой истории о Джеке:

*На Черную башню наехал Роланд.
А великан как ахнет:
Британской кровью пахнет.*

Этого же великана унаследовал О. Сорока, который, к тому же утратил ключевое понятие – «британский дух»:

*И черную башню увидели вдруг.
Подъехал Роланд, а великан: «Ффух!
Чую, чую человеческий дух».*

Великан упоминается и у М. Рыльского. Только у Кузмина безыскусно, но довольно точно:

*Вот к башне наш Роланд идет.
Опять тот молвил: «Фу-фу-фу!
Британской кровью как несет!»*

Дело в том, что в стишке Тома речь идет не о графе Роланде, погибшем в Ронсевальском ущелье, и уж тем более не о каком-нибудь Джеке. Чайлд Роланд – герой известной британской сказки, сохранившей архаичные черты, восходящие к «основному мифу». Имя героя действительно может быть заимствовано из французской «Песни о Роланде», однако сюжет не имеет практически ничего общего ни с ней, ни с «Влюбленным Роландом» Боярдо, ни с «Неистовым Роландом» Ариосто. Хотя, разумеется все эти тезки привносят в сюжет некие смысловые ассоциации.

Чайлд Роланд – младший принц, который, победив эльфийского короля в его Темной Башне, спасает из плена своих старших братьев и сестру. Сказка называет его сыном короля Артура, что не соответствует собственно артуровской традиции, зато выдает желание сказителей приобщить героя к главному мифу Британии. Советы ему дает Мерлин – еще одна привязка к Matter of Britain.

Сказка про Роланда была переведена на множество языков. На украинском она была издана в составе сборника «Казки туманного Альбіону» (переиздан как «Юний Роланд») издательства «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА». Отмечу великолепные, хотя и довольно далекие от духа британского фольклора

иллюстрации В. Ерко (иллюстратора украинского «Гамлета» и «Ромео и Джульетты»).

В прозаический текст сказки инкорпорирован стишок, произносимый эльфийским королем при приближении героя:

*Fee, fi, fo, fum,
I smell the blood of a Christian man,
Be he dead, be he living, with my brand,
I'll dash his brains from his brain-pan.*

Дословно: «Фи, фай, фо, фам, // Я чую кровь христианина, // Будь он мертв, будь он жив, своим мечом // Я вышибу ему мозги из черепа». Все это так же традиционно, как «фу-фу-фу, русским духом пахнет».

Фольклористам хорошо известна как склонность обитателей Иного мира к поэзии (у Шекспира потусторонние существа тоже часто изъясняются рифмованными стихами), так и их слепота относительно людей Этого мира, заставляющая их полагаться на обоняние. Это есть и в сказках, и в «Вие» Гоголя, и даже в «Братстве Кольца» Толкина. В «Виндзорских насмешницах» один из героев, выдавая себя за фейри, говорит: «I smell a man of middle earth» – «я чую человека серединной земли», то есть, Средиземья, Серединного мира между Небом и Преисподней – мира людей. Значит, фейри тоже узнают о присутствии смертного по запаху.

Эдгар/Том вольно деконструирует четверостишие из сказки. Всю первую часть истории Роланда он суммирует сообщением:

Child Rowland to the Dark Tower came.

То есть, герой преодолел все препятствия и дошел до наиболее ответственного этапа. Подчеркну, что в сказке Роланд не случайно «наехал» на Башню, а нашел ее в результате долгого целенаправленного поиска.

Позже, в 1852 году, именно эта строка из «Короля Лира» вдохновила Р. Браунинга на создание уже упоминавшийся поэмы, которая так и называется: *Childe Roland to the Dark Tower Came*. В ней идет речь о долгом странствии по Опустошенной земле, которое заканчивается в страшном месте, где погибли все предшественники героя. Теперь его черед принять бой.

Как уже упоминалось, «still» у Шекспира обычно означало «всегда». Тогда «word was still» читаем как «motto was always». Получается:

*Чайлд Роланд к Темной Башне прибыл.
Его пароль/девиз был как всегда: «Фай, фо и фам,
Я чую кровь британца».*

Выходит, что «Я чую кровь британца» – своего рода визитная карточка героя, пришедшего на решающую битву. Но на каком слове следует поставить смысловое ударение? Если на *крови* – то это предчувствие бед и войн. Если на *британце* – то возникают иные контексты.

В сказке речь идет о «крови христианина», что указывает на глубокие языческие корни текста. В упомянутой истории о Джеке Победителе Великанов в аналогичном стихе говорится о «крови англичанина». В «Короле Лире» акценты меняются. Христианство не может упоминаться, поскольку действие относится к периоду до нашей эры. Зато на первый план выдвигается национально-государственная идентичность.

Принято считать, что чувство британской (в отличие от английской) идентичности выросло на протяжении «второй столетней войны» с Францией (от Десятилетней войны 1689-1697 гг. до конца Наполеоновских войн в 1815 г.). Однако понятие «британскости» активно насаждалось именно в шекспировские времена. Вспомним, что при Елизавете I на Острове было два независимых суверена – Англии (и присоединенных к ней Уэльса и Ирландии) и Шотландии. Первым королем объединенных Англии и Шотландии стал Яков I – во время правления которого и был написан «Король Лир».

Понятие «Британии» употреблялось намного раньше, хотя его понимание могло быть отличным от теперешнего. Например, в «Горбодуке» один из героев говорит:

*For Britain land the Mother of ye all,
When once ye have with armed force repressed,
The proud attempts of this Albanian Prince
That threatens thralldom to your Native Land.*

Дословно:

*Поскольку Британская земля – ваша общая мать,
Некогда вы вооруженными силами пресекли
Гордые попытки этого Альбанского принца,
Угрожавшего рабством вашей отчизне...*

Здесь ясно, что Шотландия (Альбания) к Британии не относится, а противопоставляется ей. У Шекспира же и Альбания и Корнуолл – это два противоположных полюса единого британского целого.

Слово «британец» происходит от «бритт», которым обозначалось древнее население этих земель; в современном английском слово *British* может относиться и к тем и к другим. Бриттская история о короле Лире обрела неожиданную актуальность в начале XVII века, как обретает ее и в наши дни очередного пересмотра сущности «британскости». Этимологически «бритт» означает «буйный», «шумный», что адекватно характеризовало как древних кельтов, героев Шекспира – так и его современников. Позднее это «буйство» было замаскировано традициями джентльменской сдержанности, однако далеко не исчерпано.

Таким образом, во времена написания «Лира» слово «британец» было новым и политкорректным. Оно предполагало единство государства, состоящего из четырех отдельных территорий, и формирование политической нации из четырех весьма различных этносов.

Возвращаясь к анализу трехстишия, мы можем истолковать его как сообщение, что герой наконец-то прибыл к месту решающего боя, и что его девиз/пароль, как всегда – кровь бритта/британца, представителя одновременно архаически-древней и только что сформировавшейся общности.

Возникает искушение соотнести этого квази-фольклорного героя с самим Эдгаром. На первый взгляд, структуры «Чайлда Роланда» и «Короля Лира» не похожи. Однако если свести обе фабулы к архетипным матрицам, сходства оказывается больше, чем можно было ожидать.

И там, и там мы видим исчезновение принцессы, которая навлекла на себя беду собственной неосмотрительностью. «Старшие» не могут справиться с кризисом власти в стране. Тогда начинает действовать «младший принц» – тот, от кого не ожидали успеха. Он попадает в странную ситуацию, где действуют особые правила, и где приходится убивать, чтобы не быть убитым. Он находит свою Черную Башню, побеждает врага и спасает (пытается спасти) принцессу и «старших».

Для полного сходства с европейской фольклорной традицией, герой должен быть младшим сыном. Но, во-первых, несмотря на все заимствованные элементы, шекспировская трагедия – отнюдь не сказка, и акценты здесь ставятся иначе. Во-вторых, как уже говорилось, несмотря на «дважды законность» Эдгара как наследника, в начале истории он действительно кажется младше Эдмунда.

Как видим, история Роланда и история Эдгара могут быть описаны теми же словами, только в сказке речь идет об «объективном» путешествии в Иной мир, а в пьесе – о «вывернутости наизнанку» земного мира, где выжить может только сумасшедший. И, разумеется, в трагедии по определению не может быть хэппи-энда.

После трехстишия о Чайлде Роланде, Эдгар гораздо меньше говорит о бесах и более последовательно подыгрывает Лиру, пытаясь психологически помочь безумному королю. Бедный Том явно становится только маской: появляются реплики в сторону, а в следующем акте – признание невыносимости дальнейшей игры. Перелом произошел именно здесь: Эдгар справился с собственными страстями, осознал стоящую перед ним задачу и готов перейти к действиям.

Значит, это место можно считать одним из важнейших для всей пьесы. Вызов принят: тот, кто был Бедным Томом, берет на себя роль Чайлда Роланда. Поэтому постановщики «Короля Лира», вырезающие это трехстишие, сами того не подозревая, удаляют одну из ключевых фраз.

Сказка о Чайлде Роланде является одним из вариантов известного по всей Европе «бродячего сюжета». Его украинская версия – «Котигорошко». Этнокультурные различия маскируют

сходство, но структура в обеих сказках та же: представитель потустороннего мира похищает девушку, старшие братья отправляются ее искать, находят, но терпят поражение. Победить врага и спасти родственников удастся лишь младшему брату. Аналогичные сказки есть и у других народов, причем каждая версия добавляет свои интересные детали.

Во всех версиях, посреди леса или пустоши, символизирующих Хаос, находится прекрасный золотой дворец, освещенный солнцеподобным самоцветом. Этот островок Космоса, альтернативного человеческому, смертельно опасен для людей. Тут они выдерживают битву и в случае поражения, остаются в плену. В украинской сказке они просто сидят в темнице, в английской – их души пребывают вне тел, в молдавской – у них отрезаны ноги, которые потом нужно приживить. Молдавский вариант добавляет, что после смерти дракона разошлись тучи над землей, появилось солнце, повеял ветер. Происходит или исцеление Опустошенной земли или же приобщение чуждых территорий к человеческому миру.

Интересно окончание английской сказки. Битва с королем эльфов заканчивается полной победой Роланда. Но противника он не убивает, только заставляет отпустить пленников. В этом заметно стремление к равновесию двух миров – такое же, как в мифе про Крайтилад.

История самой Крайтилад относится к этому же базовому сюжету. Таким образом, мифологические подтексты обеих сюжетных линий замыкаются в одном смысловом поле. Так что версия Н. Тейта, заканчивающаяся свадьбой Эдгара и Корделии, абсолютно логична: она *полностью восстанавливает миф*. Но Шекспир идет другим путем. Циклическую модель времени он заменяет линейной. В «Короле Лире» нет формулы «они жили долго и счастливо», но есть поднимающее человека духовное прозрение. Вместо хэппи-энда Шекспир дает нам надежду.

Но пароль остается прежним – *кровь британца*.

3.4. МИСТЕРИЯ

Во всех трагедиях Шекспира герой проходит через моральные, а порой и физические трудности, которые приводят его к «познанию самого себя». В «Короле Лире» мистериальность особенно заметна, что заставляет некоторых критиков сблизить историю испытаний Лира с типично средневековым сюжетом о возрождении человеческой души для новой жизни (от Св. Августина до жанра «видений» и Данте). Однако, мистериальность «Лира» не сводится лишь к сходству с сюжетом драмы «Каждого Человека».

Инициация

В «Короле Лире» присутствует обряд инициации, но не являющийся частью общепринятого ритуала, а возникающий стихийно.

В традиционном обществе любой переход человека из одного статуса в другой – рождение, посвятельные ритуалы, брак, и т.п. – носил более или менее выраженную символику смерти и воскресения / хаоса и космогонии: «...одна и та же схема посвящения – страдания, смерть, воскресение (возрождение) – обнаруживается во всех мистериях, как в обрядах по случаю достижения половой зрелости, так и в церемониях посвящения в члены тайных обществ, почему тот же сценарий открывается нам в потрясающих интимных опытах, предшествующих признанию у того или иного человека мистического дара (у первобытных людей «посвятельные болезни» будущих шаманов). Человек первобытных обществ стремился победить смерть превращением ее в *обряд перехода*»¹⁷⁵.

В инициационном обряде три этапа: 1) выделение индивида из общества, часто выглядящее как преследование и изгнание, 2) испытания («поглощение чудовищем», «трудные задачи») и

¹⁷⁵ Элиаде М. Смерть и посвящение // Священное и мирское. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – С. 122.

обретение новых сил, и 3) возвращение в сообщество в новом качестве, часто с принесением людям добытых ценностей. Здесь есть связь с мистериальной жертвой, с мифами о культурных героях и об умирающих и воскресающих богах. В позднейших фольклорных жанрах инициационные испытания переносятся на таких персонажей как рыцари, принцы, крестьянские сыновья. По той же схеме, названной Дж. Кэмпбеллом «мономифом», построены история Гильгамеша, «Махабхарата», «Одиссея», «Божественная комедия», роман воспитания – вплоть до «Гарри Поттера».

Менее изученная тема – женская инициация. В качестве литературных примеров можно вспомнить «Хождение по мукам» А. Н. Толстого и «Анжелику» А. Голон.

Бывает любопытно, насколько автор сознательно использует мифологическую схему, а насколько она проникает в произведения «сама собой». Так, в детском триллере Д. Варденбург «Приключения Ульяны Караваевой» главные герои, оказавшись в классической ситуации «между полицией и преступниками» проходят полный набор инициационных испытаний (голод, грязь, ледяная вода, раздевание и переодевание и пр.). Есть даже такая специфическая деталь как ночное «погружение» в мир животных. И все это абсолютно органично связано с сюжетом.

Совпадение структуры мифологических и литературных нарративов может объясняться и унаследованием сюжетной схемы, и независимым обращением к тем же архетипам.

Неизвестно, опирался ли Шекспир на какие-то фольклорные отголоски обрядов перехода. Однако, он дал описание «классической» инициации *во всех* деталях.

Сущностью инициации считается символическая смерть личности. Посвящаемый теряет все, вплоть до имени и рассудка, возвращаясь к природному, животному, «хаотическому» состоянию. Это именно то состояние, в котором мы застаем и Лира и Эдгара на пустоши.

Кстати, о животных. В романе П. Гэлликко «Дженни» и в диснеевском мультфильме «Новый облик императора» герой в буквальном смысле превращается в животное (кота и ламу

соответственно). Помимо самой трансформации, в обоих текстах задействованы такие инициационные мотивы как исторгнутость из привычных условий, преследование убийцами, отвратительная еда. Есть даже такой мотив как холод и дождь – образ хаоса и одновременно нового рождения.

А. Баркова, проследившая инициационные мотивы в «Короле Лире», пишет: «Уход короля в начале трагедии от привычного существования, отказ от власти, начало цепи его скитаний вполне могут быть сопоставлены с уводом посвящаемых в лес, лишением социального статуса перед инициацией. Далее следует «раздевание», причем проходит оно в несколько этапов. На первом этапе Лир постепенно лишается своей свиты – в древнем обряде это лишение посвящаемых одежды. ... нет сомнения в том, что степь, в которую уходит Лир, – это самое сердце мира духов: там «на много миль в округе нет ни куста», там бушует сверхъестественная буря ...Ночная тьма часто встречается в описаниях иного мира, так же и Лир уходит в степь ночью»¹⁷⁶.

С символической точки зрения, синонимами дня и солнца выступают знание, зрение и справедливость; синонимами ночи – тайна и тайное знание. Недаром обряд посвящения был символически связан со слепотой и невидимостью. В. Пропп проводит параллель со сказочным мотивом, когда герой должен спрятаться от своей волшебной невесты. В нашем контексте о невесте речь не идет, но многие из героев действительно оказываются «спрятаны» и «невидимы». Уже упоминалось, что в «Короле Лире» погружение в Хаос на пустоши заменяет собой смерть и помогает ее избежать, или, по крайней мере, отсрочить. В случае Эдгара это самоочевидно. Вспомним также открытый Глостером заговор против Лира – неизвестно, как бы повернулись обстоятельства, если бы король не бежал в бурю, а остался рядом со своими дочерьми.

Инициация не просто символизировала смерть – во многих традициях она ставила (и ныне ставит) посвящаемого на грань

¹⁷⁶ Баркова А. От короля Лира к товарищу Сухову // http://lita.my1.ru/publ/masterskaja/barkova_a_1_ot_korolja_lira_k_tovarishhu_sukhovu/2-1-0-16

выживания. Она могла быть связана с реальной смертельной опасностью или жертвоприношением части тела. У многих народов известна скарификация: новый статус оказывается засвидетельствован непосредственно на теле. В целом, переживание инициации было настолько сильно и травматично, что посвящаемый менялся навсегда.

Как пишет А. Баркова, «Описание пыток, которым подвергают себя сумасшедшие, напоминает инициатические испытания. О том же, изображая «бедного Тома», сам Эдгар рассказывает Лиру: «Черт носил его через костры огненные...» – проход через огонь как символ рождения заново обязательно присутствует в мифах об инициации; «Черт подкладывал Тому ножи под подушку, подсыпал яд ему в похлебку», – посвящаемым действительно давали наркотики или слабые яды, чтобы убедить их в том, что они умерли и воскресли; «Соблазнял его скакать верхом на гнедом через мосты-жердочки за своей тенью...» – переход по мосту толщиной в человеческий волос (этот мост идет через реку, отделяющую мир живых от мира мертвых) часто встречается в мифах, описывающих обряд. ... «Он питается лягушками, жабами, головастиками и ящерицами...» Это поедание человеком пищи мертвых в мифе, мяса тотема, хозяина мира смерти, в обряде символизировало поглощение человека патроном инициации; столь неэстетичное «меню» «бедного Тома» может быть сопоставлено с вообще присущей владыке мира смерти отвратительностью облика»¹⁷⁷.

Действительно, «лягушки, жабы и головастики» – и еще худшее, о чем говорит Бедный Том – это пища мертвых, «еда наоборот», меню Хаоса. Но есть и другой смысл. В словах Эдгара/Тома древняя инициационная практика сливается со страшными историческими реалиями тюдоровской Англии – и с его собственным голодом. Тема голода выводит нас на еще одну ассоциативную цепочку – «голодных видений», которых специально добивались североамериканские индейские юноши во время обряда посвящения, а также ищущие вдохновения сюрреалисты.

¹⁷⁷ Там же.

С посвящением нередко связываются вода и холод. Холод рассматривается как испытание для тела и средство кристаллизации мысли, а вода – как очищающая сила. В бурю на пустоши, иницируемые проходят крещение самим небом.

Эту инициацию проходят одновременно двое, причем Лир и Эдгар выступают друг для друга катализаторами духовного роста. Ситуация парадоксальна: в одной «возрастной группе» иницируемых оказываются «сын и наследник» и престарелый король. Получается, что сакральная традиция была сломана гораздо раньше: Лир не прошел никакого посвящения / просвещения.

При инициации неопиту сообщается некий сакральный текст. Но в мире Лира не находится священного текста, ритуала и мистагога. Все истины нужно вслепую искать самому, и при этом самые простые вещи оказываются для короля откровением. Лир – отнюдь не юнгианский «мудрый старец». Более того, он имеет тенденцию делать все наоборот. Ему приходится пройти через страдания и безумие, чтобы переосмыслить суть личности и мира. А это и является целью обряда перехода.

Л. Леви-Брюль пишет: «Инициация – введение в состояние особой восприимчивости, установление партиципации, а как этого достичь – не так важно. Боль так же безразлична, как хирургу»¹⁷⁸. У Э. Дюркгейма трактовка иная – боль он называет не побочным результатом, а средством освобождения от профанного, способом подняться над собой, а увечье – способом зарядиться силой¹⁷⁹.

В валлийской поэме «Добыча Аннуна» упоминается некий Гвайр, загадочный узник замка Кэр Сиди, с которым связывается *bardwedi* – буквально «бардство», «знание/вдохновение барда». Одни исследователи считают, что Гвайр – модификация имени героя Гвидиона, другие – что это вообще не имя, а обозначение статуса узника. Но большинство комментаторов сходится, что

¹⁷⁸ Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. – М.: Педагогика-Пресс, 1999. – С. 279.

¹⁷⁹ Дюркгейм Е. Первісні форми релігійного життя: Тотемна система в Австралії. – К.: «Юніверс», 2002. – С. 295–296.

именно страдания в плену – инициация – сделала его великим бардом.

Как видим, события «Короля Лира», особенно сцен III.4 и III.6 весьма схожи с мономифом по Дж. Кэмпбеллу и обрядом инициации по В. Проппу. Это согласуется с общим мифологическим подтекстом великой трагедии.

Однако, ее смысл не сводится к архаичным обрядам. В той же самой сцене бури появляется чисто христианская тематика и терминология, не пропадающие до конца пьесы. Буря и здесь выступает в качестве рубежа: позади остается языческая древность, впереди – зарождение новых ценностей.

Покаяние

Лир и Эдгар оказываются практически в одной ситуации. Они проходят схожие этапы ломки-посвящения, что и позволяет сравнивать их прогресс. Но их характеры и жизненный опыт (разница в возрасте – почти шестьдесят лет) весьма различны. Поэтому иногда их выводы почти совпадают: «справедливое наказание отцам» – «боги справедливы», а иногда существенно расходятся.

Л. Пинский пишет: «Между христиански смиренным Эдгаром, вынужденным «обратить необходимость в добродетель» (пользуясь популярным в позднем Ренессансе выражением), и «королевски» требовательным, нравственно ищущим Лиром ... огромное различие даже в этой сцене добровольного раздевания Лира, его отказа от роскоши. В «отречении» Лира звучит греховная для христианской мысли гордыня личности («смирение паче гордости»), повторяется горделивая завязка гуманистической трагедии человеческого достоинства»¹⁸⁰.

Мысль интересная, но спорная. Например, в тексте самой трагедии представление об «обращении необходимости в добродетель» не звучит вообще, если только не считать слов Лира о том, что «наши потребности делают низменные вещи

¹⁸⁰ Пинский Л. Шекспир. Основные начала драматургии. – М. : Художественная литература, 1971. – С. 351.

драгоценными» – но тут речь идет о шалаше, где можно укрыться в дождь. Но главное, Л. Пинский в последнем предложении отрывка неоправданно сближает понятия гордыни и достоинства. По моим представлениям, собственно *достоинства* в поведении Эдгара, старательно прячущего свою боль, больше, чем в психологическом эксгибиционизме Лира.

Лир судит и проклинаяет, Эдгар/Том кается, благословляет и проповедует («Pray, innocent, and beware the foul fiend» – «молитесь/молись невинные/невинный и берегитесь/берегись мерзкого беса» (III.6 и др.)). Лир спровоцировав свои несчастья – воспитав негодных дочерей и отдав им власть – отказывается от ответственности и, подавшись безудержному гневу на всеобщую несправедливость, приходит к безумию. Эдгар же, которого действительно предали все, берет на себя чужую вину и «благословляет проклинаяющих». Вполне вероятно, что именно это спасает его разум. Возникает парадоксальная ситуация: единственный, кто кается – это тот единственный, кто ни в чем не виновен.

В чем кается Том? Он был: «Слугою вельмож, кичливым и чванливым; завивался, парикмахерился, шляпу украшал перчатками любовниц, утолял собою и другими похоть госпожи, клялся на каждом слове и рушил свои клятвы перед светлым ликом небес; игроком был рьяным, бражником ярым, блудником лютым – турецкого султана перебабничал; сердце и слух грязнил ложью, руку кровавил; лень была во мне свиная, вороватость лисья, алчность волчья, бешенство собачье, хищность львиная» (III.4, *Сорока*).

В советской критике обычно высказывается мнение, что эта речь – сатира на образ жизни золотой молодежи шекспировских времен. В любом случае, это грехи родовые, собирательные.

Замечено, что «самообличения» Тома близки к «самообличениям» Малькольма («Макбет», IV.3), предпринятым, чтобы выведать истинные настроения Макдуфа. Малькольм дает два предельно контрастных словесных автопортрета, его образ при этом двоится, вмещая в себя противоположности. Учитывая, что о характере принца известно немного, можно лишь надеяться, что второе описание ближе к истине. Сходство можно

заметить и в двух контрастных характеристиках Постума («Цимбелин», I.6).

Эдгар опровержений не приводит – он вообще не дает себе характеристик, кроме одной, о которой – далее. Во-первых, он и не обязан ничего опровергать, поскольку самообличениями занимался не он, а Бедный Том, которому верить нельзя. Во-вторых, зритель может сделать выводы сам – и тогда «самообличения» Эдгара начинают выглядеть как антиирония. А она противоположна гибрису.

Преп. Иоанн Лествица пишет, что «если предел, свойство и образ крайней гордости состоит в том, что человек ради славы лицемерно показывает добродетели, каких в нем нет, то глубочайшего смиренномудрия признак, когда человек ради унижения, в некоторых случаях, принимает на себя такие вины, каких в нем нет. Так поступил ... тот делатель чистоты, который снял с себя одежду и прошел город бесстрастно»¹⁸¹. Это практически то, что делает Эдгар.

Вообще же, вариации на тему самообвинения встречаются в творчестве Шекспира нередко.

Они есть в сонетах, особенно в 88.

*Отлично зная каждый свой порок,
Я рассказать могу такую повесть,
Что навсегда сниму с тебя упрек,
Запятнанную оправдаю совесть*

(Маршак)

В «Как вам это понравится» Орландо говорит, что «Я не буду бранить никого в мире, кроме себя, за которым знаю много недостатков» (III.2, *Вейнберг*).

Гамлет говорит Офелии: «Сам я скорее честен, и все же я мог бы обвинить себя в таких вещах, что лучше бы моя мать не родила меня на свет; я очень горд, мстителен, честолюбив... Все мы – отпетые плуты» (III.1). Ясно, что Гамлет тоже приписывает себе всеобщие грехи. Однако тональность здесь иная: принц Датский безнадежно констатирует человеческое несовершенство

¹⁸¹ Священник Петр Зуев. Заметки о лицедеи и лицедействе // Синописис. Червень-вересень 2000, № 3. – К, 2000. – С. 114 – 115.

и, по сути, призывает к прекращению людского рода. У Эдгара/Тома речь идет о борьбе со злом и программе праведной жизни: человек и мир несовершенны, но достаточно ценны, чтобы за них стоило бороться.

Теология Лира

Как видим, в «Короле Лире» есть и мифологические и христианские структуры, причем и те, и другие поданы в достаточно развернутой форме.

О религии Шекспира ведутся споры уже несколько столетий. Э. Дауден доказывал его протестантизм, А. Реньяр – пантеизм, Дж. В. Найт – внеконфессиональное христианство, советская критика – атеизм или, по крайней мере, свободо-мыслие. В последние десятилетия активно обсуждается вероятность его криптокатолицизма.

Подробному разбору подвергались не только целые реплики, но и отдельные слова персонажей. Однако удовлетворительного ответа на вопрос о вероисповедании Шекспира нет до сих пор. В документах не осталось никакого свидетельства о его отношении к религии. По пьесам судить можно лишь с оговорками – он давал своим героям высказаться, а не навязывал им собственные воззрения. Биографические данные указывают, что семья и ближайшее Стрэтфордское окружение были тайными католиками, но сам он не вставал в оппозицию к официальной англиканской церкви. Вариантов два – либо он держал свою истинную веру в тайне, либо не считал конфессиональные различия серьезной проблемой.

«В его пьесах мы находим отголоски как Епископальной Библии (которую приходилось слушать в церкви), так и Женевского варианта (более удобного по объему); но наряду с этим в них встречаются лишь редкие следы (и притом ни одного неопровержимого) католического варианта. Великолепно знал он церковные проповеди. Он был знаком с «Законами устройства церкви» («Laws of Ecclesiastical Policy») Ричарда Хукера и «Разоблачением вопиющего папистского плутовства»

(«Declaration of Egregious Popish Impostures») Харснетта; первая книга, вероятно, привлекла его стилистическими достоинствами, вторая – содержащимися сведениями»¹⁸².

Была и еще одна связь театра с религией. После религиозных реформ Генриха VIII, упростивших богослужение, театр обрел квази-религиозную, мистериальную функцию. Некоторые из пьес Шекспира считаются прокатолическими, пользовавшимися особой популярностью среди тайных приверженцев «старой веры».

В ситуации острейшей религиозной борьбы некоторая таинственность позиции автора и открытость для разных интерпретаций закономерна. Его пьесы были приемлемы и для католиков, и для англикан – так же, как сейчас они приемлемы для представителей иных конфессий.

Критиками были высказаны самые различные мнения насчет характера и даже самого наличия божественных сил в мире «Короля Лира» – ведь герои высказывают порой противоположные мнения, а автор воздерживается от комментариев. Многие говорили об этой пьесе как принципиально вне-религиозной. Так, Ф. Степун пишет: «Трагедии Софокла и Кальдерона одинаково внедрены в объективную религиозность мифа, Софокл и Кальдерон одинаково хорошо в лицо знают абсолютное, хотя для Софокла абсолютное – рок, а для Кальдерона – провидение. Совсем иное дело Шекспир. В основе его творчества не лежит никакого религиозно-живого мифа. ... в этой онтологической безысходности последняя причина того, почему концепции его трагедий, как то отметил Вячеслав Иванов, так часто завершаются прорывом в безумие... Шекспир – родоначальник современной трагедии. Порванная в его творениях связь между трагическим чувством жизни и религиозной объективностью мифа не была восстановлена никем из его преемников»¹⁸³.

Действительно ли это так?

¹⁸² Мюир К. Шекспир и политика // Шекспир в меняющемся мире // <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-v-menyauschemsa-mire5.html>

¹⁸³ Степун Ф.А. Основные проблемы театра // Сочинения. – М. : РОССПЭН, 2000. – С. 190.

В «Короле Лире» действие происходит в дохристианскую эпоху. Шекспир об этом помнит, хотя у него упоминается слово *godson* – «крестник», правда, речь могла идти и о языческом обряде наречения имени или кельтского «усыновления».

Но, несмотря на наличие «богов и фей», это не языческий текст.

Дж. Вайли полагает, что для Лира античные божества олицетворяют закон и порядок, в то время как его дочери близки к стихийным силам и кельтскому ведьмовству¹⁸⁴. Однако, в Гонерилье и Регане нет ничего специфически стихийного. Лир, действительно, клянется Юпитером и Аполлоном, богами неба и порядка – но такие клятвы не были редкостью начиная с времен Возрождения, причем к ним прибегали как к эвфемизмам, чтобы не упоминать всуе христианского Бога. К тому же, в ответ на клятву Юпитером, Кент клянется Юноной, что в контексте звучит достаточно непочтительно и по отношению к королю и по отношению к богине. В торжественном проклятии Лир вспоминает Гекату, но и это может быть лишь фигурой речи. Языческим богам никто не молится, тем более не приносит жертвы. Учитывая эвгемеризированное божественное происхождение главного героя, было бы странно если бы король Лир молился богу Леру.

Для героев «Лира» огромное значение имеет космический порядок, который иногда называется законами природы. Однако, слово «природа» для всех означает совершенно разные вещи – так что никакой общепризнанной «богини-природы» тоже не вырисовывается.

Неких неназванных богов упоминают Глостер (IV.6) и Эдгар (V.3), но сама противоположность их высказываний («мы для богов как мухи» и «боги справедливы») говорит, что речь идет о загадочных для человека трансцендентных силах, в которых нет ничего специфически языческого.

Кроме богов, упоминаются феири: Глостер поручает Эдгара их заботам. В шекспировские времена и позже, феири были

¹⁸⁴ Wylie J. Fairies and Gods: A Socio-Religious Context for King Lear // <http://www.antiessays.com/free-essays/Fairies-And-Gods-152355.html>

персонажами живой низшей мифологии, распространенной и среди интеллектуалов. Они не относились ни к ангелам, ни к демонам, хотя могли сближаться то с теми, то с другими. В литературе фейри нередко представляли олицетворением прекрасной и гармоничной природы, и порой идентифицировались с греко-римскими мифологическими персонажами.

Литературно обработанные образы фейри мы видим в «Сне в летнюю ночь», где они сближены, хотя и не слиты, с античными персонажами, а также в «Виндзорских насмешницах». Шекспир верно угадал, что многие из фейри до прихода христианства были божествами. Но в «Короле Лире», кроме одного упоминания, о них ничего не сказано. В «Цимбелине» же, где действие тоже происходит в языческой Британии, боги и феи противопоставляются – Имогена просит у богов защиты от фей:

*To your protection I commend me, gods.
From fairies and the tempters of the night
Guard me, beseech ye! (II.2).*

В переводе «фейри» пропадают:

*Вверяюсь вам, о боги. Охраните
Меня от искусителей ночных
И духов злых, молю!*

(Мелкова)

Значит, фейри опасны. В той же пьесе Имогену принимают то ли за фейри, то ли за ангела. Значит, они красивы. Ни о каком поклонении им речь не идет.

Единственный вывод, который я могу из этого сделать – Шекспир помнит, что в «Лире» и в «Цимбелине» действие происходит до нашей эры, но для него это не принципиально: теологические принципы мира этих пьес – христианские. Это подтверждается тем, что Имогена говорит о грехе самоубийства, и произносит слово «Аминь». Употребление же имен языческих богов привносит исторический колорит, но не выглядит неуместно для современников автора, привыкших к ренессансным античным аллегориям. Явления богов – если это действительно явления, а не сны героев – критикой были функционально сближены с явлениями христианских святых.

С некоторой натяжкой к теологии можно отнести и фортуны (это слово не обязательно писать с большой буквы, поскольку в английском языке оно успело стать нарицательным). О фортуне говорит Кент, находясь в колодках, и надеясь на новый поворот ее колеса. Примерно в том же духе можно истолковать речь Эдгара о «худшем». Смертельно раненый Эдмунд говорит о «полном обороте колеса».

Противопоставление фортуны природе (натуре) мы видим в «Как вам это понравится». Здесь природа – это прирожденная сущность человека (эссенция), фортуна – его жизненный путь (экзистенция), счастливый случай, который может обернуться своей противоположностью. В период Возрождения предполагалось, что человек может способствовать фортуне, но не может ей препятствовать. У Шекспира фортуна постоянно описывается непостоянной и коварной.

*Что ж худо мне от радостных вестей?
Иль не приходит никогда Фортуна
С руками, полными даров, и тишет
Каракулями дивные слова?
Она дает здоровье беднякам,
Лишая их еды, а богачей
Пирами дразнит, наградив болезнью:
От изобилья не дает вкусить.*

(Генрих IV, Ч. II, IV. 4, Бирукова)

В «Макбете» фортуна прямо названа «шлюхой мятежника». Она в чем-то близка к гомеровскому «даймону» – необъяснимо и внезапно возникающей непреодолимой силе, кардинально меняющей события. Достаточно близким было представление о судьбе у англосаксов.

С такой силой приходится считаться, но поклоняться ей не следует. Наоборот, нередко доблесть состоит в способности презирать судьбу, как это делает Макбет. Герои «Лира» тоже далеки от поклонения случаю или судьбе. Корделия, например, готова «перехмурить лживую фортуны».

Таким образом, текст «Короля Лира» мог бы выглядеть религиозно аморфным, если бы в нем не была настолько отчетливо выражена христианская традиция, которую можно считать или анахронизмом, или же предвосхищением новых ценностей.

Христианская терминология впервые появляется в речах Эдгара / Тома. О демонах говорит только Бедный Том – а поскольку он сумасшедший, то открытым остается вопрос о том, существуют ли они объективно, или являются порождениями безумия, или проекцией злых сил человека.

Лир считает, что «неестественные» несчастья вызваны грехами, и ищет виновного, который должен покаяться. Эдгар выводит эту же мысль на другой уровень: каяться должны все, начиная с себя. Это христианская позиция, а его юродство вполне отвечает православной традиции. Он же говорит о *святом*, а именно, об англосаксонском святом Свитане, защитнике от нечистой силы. Вот это иначе как христианством не объяснишь.

На этом основании Л. Пинский причисляет Эдгара к «средневековой формации» и пишет о его апологии нищеты и самоотречения, связанной с утешительной верой в непостижимых, но справедливых богов и в победу добра над злом. Можно согласиться с тем, что Эдгар верит в добро и справедливость. Однако – да простит меня классик – выражение «апология нищеты» в данном контексте нелепо: пережив страшный внутренний кризис (III.4), Эдгар выходит из пограничного состояния и готовится к борьбе, вовсе не собираясь до бесконечности оставаться Бедным Томом. В его поведении нет ничего «покорного» – напротив, он весьма активен и делает все так, как считает правильным.

Во второй половине пьесы христианская терминология появляется и в лексике Лира. Он собирается помолиться, принимает Корделию за ангела, говорит о рае и аде, и наконец, возможно, упоминает Бога (в оригинале: “as if we were Gods spies” – неясно, имеется ли в виду множественное или единственное число). В последней сцене даже Эдмунд говорит: «This speech of yours hath moved me, // And shall perchance do good», что Б. Пастернак убедительно толкует как: «Ты меня растрогал, // Моей душе на благо, может быть».

В англоязычной критике не раз говорилось о христоподобности Корделии. Э. Леггэтт сравнивал ее слова, прежде всего, «Дорогой отец мой. // Не о себе забочусь – о тебе» (IV.3, *Сорока*), со словами Евангелий (ср. Лука 2:49). Он также обратил внимание на описание ее слез как «святой воды из ее небесных глаз» (IV.3), в чем видна параллель с образом Богородицы¹⁸⁵.

Но, видимо, важнее всего, что христианский характер носят главные ценности, выраженные в «Короле Лире». В сонете 105 Шекспир называет главными добродетелями красоту, доброту и правдивость. Те же истина, добро и красота предстают в «Короле Лире» в качестве идеала, пусть труднодостижимого, но определяющего поведение главных героев.

Не раз высказывалась мысль, что трагедия Лира не является нигилистичной или пессимистичной, поскольку она говорит о таких душевных состояниях, как примирение и прощение, которые сами по себе являются состояниями блаженства. Более того, по мнению Дж. Вилсона Найта, именно страдание делает героев «Лира» лучше: «...странно и необычайно прекрасно – наблюдать это пылающее чистилище, эти души, столь бледно высвеченные страданием, окруженные ореолом и великолепные в своей скорби. Каждый благодаря страданию вернее становится собой, точнее постигает тот центр, вокруг которого вращается человеческая судьба, яснее видит таинственные благодеяния богов»¹⁸⁶.

Смысл страдания был хорошо известен древним культурам и средневековью. Лишь Новое время стало последовательно стремиться избежать любой боли, хотя в христианской традиции сохранилось представление об испытаниях как шансе стать лучше.

В тексте «Троих в лодке» Дж. К. Джерома, среди прочих миниатюр есть маленькая притча, рассказывающая о смысле страдания в образах, напоминающих о поисках Грааля. Она

¹⁸⁵ Leggatt, Alexander. *King Lear*. – Boston: Twayne Publishers, 1988.

¹⁸⁶ Wilson Knight G., *The Wheel of Fire. Interpretation of Shakespeare's Tragedy* // http://archive.org/stream/wheelloffire001890mbp/wheelloffire001890mbp_djvu.txt

кажется мне гораздо ближе к идеям Шекспира, чем абсурдистские трактовки.

Как создателя всеобъемлющего образа мира, Шекспира можно сравнить с Данте. Творчество обоих многослойно, оно имеет личное – социальное – космическое измерения. Но Данте уверен, что знает устройство Небес и Преисподней. Он оценивает земное, исходя из *известного* божественного. Шекспир не ставит себя в позицию пророка и наставника. Он признает, что знает о Боге не больше чем другие люди.

В его времена людей нередко казнили и за консерватизм (католицизм) и за радикальность (пуританство). В таком обществе приходилось не безоговорочно доверять авторитетам, а искать собственные формулировки ответов на вечные вопросы.

Подобная ситуация поиска личной веры повторялась не раз – в том числе и в наше время. Но мне хотелось бы привести пример из другой переломной эпохи – конца XIX века, когда многим казалось, что мыслящий человек должен выбирать или религию, или науку.

Верует ли в Бога Шерлок Холмс? Многие его поклонники наверняка подумают скорее о вере в дедукцию. Но именно дедукция позволила великому детективу, глядя на «избыточно прекрасные» розы, сделать вывод об надежде на благость Провидения («Морской договор»).

Возможно ли, что Шекспир обратился к языческим временам не для ухода от христианства, а для «чистоты эксперимента»: может ли человек еще до Откровения прийти к Богу? В мире «Лира» вера не является чем-то само собой разумеющимся. За нее нужно бороться.

Герои «Короля Лира» проходят чисто мифологическую инициацию. Однако результаты их посвящения совсем другие. В мифе итогом становится взросление, обретение мудрости и силы, успешное выполнение общих для всех задач (стать воином, победить врагов своего народа, найти невесту). Все это важно для любого социума. Но «Король Лир» открывает духовное измерение – страдание переходит в сострадание, противостоящее жестокой логике мифа. Это особенно четко проявляется в акте IV, где отцы снова встречаются со своими отвергнутыми детьми.

ВЫВОД

В третьем акте на наших глазах происходит то, что, вслед за Т. Адорно, можно назвать «исчерпанием Хаоса».

Для создания образа Хаоса – проявлениями которого предстают буря, общественный раскол и безумие – Шекспир использует приемы, обычно связываемые с постмодернизмом. Прежде всего это – деконструкция.

Деконструкция фольклора создает убедительное впечатление «разумного безумия». Сами герои «Короля Лира» тоже подвергнуты деконструкции, поскольку они вырваны из привычного социального, и даже личного контекста и помещены в принципиально другой, где проявляют неожиданные – в том числе для самих себя – свойства.

Основным объектом исследования здесь является сущность человека, которая наглядно проявляется при отбрасывании всего «лишнего». Такой процесс может быть сравнен с обрядом инициации, сутью которой было приведение посвящаемого к символическому не-существованию, после которого можно было начать создавать новую личность. Одновременно, идея избавления от всего ненужного – начиная от вещей и заканчивая грехами – может рассматриваться как яркое проявление христианского мировоззрения.

Особо интересным ходом автора является «иллюзия постижения»: когда Лир, а с ним и зритель кажется, что он видит саму сущность человека – это оказывается фикцией. Человек не сводится ни к телесности, ни к социальному статусу, а значит, требует дальнейшего исследования, которое и происходит в следующих актах.



РАЗДЕЛ 4. ПРОЗРЕНИЕ (АКТ IV)

*Question not, but live and labour
Till yon goal be won,
Helping every feeble neighbour,
Seeking help from none;
Life is mostly froth and bubble,
Two things stand like stone,
Kindness in another's trouble,
Courage in your own.*

Adam Lindsay Gordon

С концом бури начинается новый этап трагедии. Природа возвращается к своему нормальному состоянию, но общество только вступает в фазу «худшего» – именно это слово становится одним из ключевых. «Темная ночь души» кажется позади, но до рассвета еще далеко.

Четвертый акт – начало конца. В финале предыдущего акта уже начались смерти: погиб Корнуолл. Его смерть положила начало новому расколу, полностью дестабилизировавшему ситуацию. Как обратили внимание критики, решительные действия, связанные с отпором злодеям, начинает слуга.

Если «злые» поглощены назревающими политическими конфликтами, то «добрые» проходят сложные внутренние трансформации, которые можно суммировать словами Гегеля о том, что Лир в своем безумии стал все понимать, а слепой Глостер – прозрел. Оба переживают свой анагнорисис относительно истинного положения дел в семье, обществе и мире.

4.1. ИЗМЕРЕНИЕ БЕЗДНЫ

Худшее

Конец бури – пора подведения итогов для тех, кто ее пережил. Именно теперь Эдгар находит адекватный термин для обозначения происходящего с ним и вокруг него. Этот термин – «худшее».

В тексте «Лира» это слово употребляется в двух значениях. Применительно к скверному человеку («Those wicked creatures yet do look well-favour'd // When others are more wicked: not being the worst // Stands in some rank of praise» – «Недоброе нам кажется добрей, // Когда сравним его с еще сквернейшим» (II.4, *Сорока*). И применительно к состоянию.

Займемся этим вторым смыслом.

Сравнительная степень слова предполагает его познание путем сопоставления. Например, в «Ричарде II» Болингброк сравнивает «худшее» с «хорошим»: «...Если вспоминаешь о хорошем, // Еще острее чувствуешь плохое!» (I.3, *Донской*). Близки слова Офелии: «...О, как сердцу снести // Видав бывшее, видеть то, что есть!» (III.1, *Пастернак*): именно сравнение с «лучшим» делает «худшее» таковым.

Размышления на эту тему имеются в сонетах, в особенности, в сонете 90, близком к двум пассажам «Короля Лира» даже формулировками. Во-первых, здесь есть мысль о «худшем», которое должно прийти сразу, а не после других несчастий (в сонетах, написанных до 1598 г., Шекспир еще не дошел до мысли, что «худшего» не может быть, пока человек жив). Во-вторых, высказана идея относительности горя: «нет невзгод, а есть одна беда...». Позже тема «худшего» будет исследована Шекспиром в «Макбете».

В самом «Лире» уже звучали слова о психологии страдания, значительной частью которого оказывается сопоставление нынешних несчастий со счастливым прошлым. Эта мысль высказывалась неоднократно: ее можно найти у Боэция, Данте (в

истории Франчески да Римини), Чосера, позже – у Теннисона, Шевченко и других. На контрастах идеального прошлого и невыносимого настоящего строится весь жанр англосаксонских «героических элегий».

Есть эта тема и у Гальфрида Монмаутского. Но Шекспир меняет ее атрибуцию и акценты.

У Гальфрида Лейр обращается к «судьбам»: «зачем вы некогда пожелали даровать мне шаткое счастье, если, утратив его, мысленно возвращаться к нему много мучительнее, чем подвергаться преследующим тебя бедствиям? Ведь воспоминание о тех временах, когда, окруженный многими тысячами воинов, я то и дело низвергал городские стены и разорял земли врагов, удручает меня много больше, чем нынешнее мое убожество... Придет ли когда-нибудь день, в который я смогу полной мерой воздать тем, кто бежал от меня, бросив среди моих злосчастий и в нищете?»¹⁸⁷.

Во-первых, сразу видно, что Лир Шекспира с его проклятиями и мыслями о мести значительно ближе к воинственному бриттскому королю из «Истории Британии», чем к терпеливому герою до-шекспировской пьесы.

Во-вторых, великий драматург передает мысль о контрастах прошлого и настоящего Эдгару:

*Who alone suffers suffers most i' the mind,
Leaving free things and happy shows behind... (III.6).*

Подстрочник: «Кто страдает один, страдает больше всего в разуме/душе, // Оставив позади свободные вещи и счастливые зрелища...». Мысль сжата до афоризма, а образы войны и мести полностью убраны. Лейр/Лир с ностальгией вспоминает о силе и власти, Эдгар – о счастье и свободе.

В «Короле Лире» «худшее» раскрывается в двух основных аспектах: «объективном» (социальное падение и другие несчастья) и субъективном (переживание этих потерь). В сцене IV.1 тема анализируется всесторонне:

¹⁸⁷ Гальфрид Монмутский. История бриттов // Гальфрид Монмутский. История бриттов. Жизнь Мерлина. – М. : Наука, 1984. – С. 24.

*Отверженным быть лучше, чем блистать.
И быть предметом скрытого презренья...*

(Пастернак)

В советской критике высказывалась мысль, что эти слова выражают примирение с нищетой; А. Аникст даже пишет, что Эдгар на время превратился в озлобленного и меланхолического философа счастливой бедности¹⁸⁸.

Согласиться с этим трудно. Тимон Афинский, или меланхолик Жак («Как вам это понравится») действительно выбирают одинокую жизнь в пещере вдали от людей. Но Эдгара, лишенного средств к существованию и все еще находящегося в розыске, вряд ли можно заподозрить в желании играть роль Тома всю оставшуюся жизнь. Уже в сцене III.6. из его монолога следует, что он лишь выжидает подходящего момента чтобы вернуться. Слова «озлобленный» и «меланхолический» – последние, которыми можно охарактеризовать Эдгара в любом его состоянии. К тому же, как можно сделать вывод из текста «Цимбелина» (III.1), мирная жизнь на лоне природы хороша для разочарованного в жизни престарелого бывшего придворного – но не для энергичного молодого бритта. Хотя у Шекспира есть мысли, предвосхищающие руссоистские взгляды на «природность», все же он не идеализирует «благородного дикаря» и не призывает к возвращению в леса.

Тогда что означает монолог, открывающий акт IV? Обратимся к оригиналу и отметим акценты.

*Yet better thus, and known to be contemn'd,
Than still contemn'd and flatter'd.*

Во всех известных мне переводах исчезает «*Все ж лучше так...*», а с ним – элемент внутреннего диалога, начала которого мы не слышим. Скудость ремарок не позволяет восстановить

¹⁸⁸ Аникст А. Творчество Шекспира. – М. : Изд-во художественной литературы, 1963. – С. 481.

контекст, но возможно, предполагался какой-то конкретный связанный с презрением окружающих инцидент, который и стал толчком к мысли. Эдгар не столько утверждает какую-то уже известную истину, сколько ищет смысл происходящего. И этот позитивный смысл он находит не в сомнительных радостях нищенства, а в знании правды.

Слово «презрение» снова вызывает в памяти образ индуистского Шивы. Как пишет С. Камриш: «Его легко узнать по дикому, сумасшедшему взгляду. Он кажется бедным и небрежным к своей внешности. Боги презирают его, но он намеренно ведет жизнь нищего, он наслаждается презрением и пренебрежением, поскольку «тот, кто презираем, лежит себе спокойно, свободный от всех привязанностей» ... Он провоцировал презрение к себе, чтобы проверить свою отстраненность от мира»¹⁸⁹.

Эта индийская параллель не случайна, ведь Шива сохраняет архаичные черты, которые могут быть реликтом очень древней традиции, некогда распространенной на огромной территории Евразии. Возможно, феномен юродства тоже является ее отголоском, только вошедшим в принципиально иной – христианский – контекст. Различие религиозных установок определяет разницу этических акцентов. В наслаждении Шивы презрением окружающих есть самодостаточность. А провокационные действия юродивого направлены «наружу» – на окружающих, которые в итоге должны стать лучше.

Эдгар и не наслаждается собственным скрытым превосходством, и никого не воспитывает. Он просто пытается найти в ситуации хоть какой-то смысл.

Идея вреда лести нередко встречается и в художественной и дидактической литературе Возрождения. Однако мысль о скрытом за лестью презрении явно была очень важна для самого Шекспира. Она есть в сонетах. Есть в «Ричарде II». Вспомним отвращение Кориолана к лести. Близок по смыслу и монолог изгнанного герцога из «Как вам это понравится»:

¹⁸⁹ Цит. по.: Хэнкок Г. Загадки затонувших цивилизация. – М.: Вече, 2008. – С. 204.

*Но когда
Зуб ледяной и завыванье ветра
Сердитого зимою тело мне
Грызут и бьют и наконец заставят
От холода дрожать меня – тогда
С улыбкою я говорю: «Вот это
Совсем не лесть; вот это вокруг меня –
Советники, которые отлично
Дают понять мне, что такое я».*

(II.1, Вейнберг)

Эта мысль развернута в «Генрихе V», где король говорит о своем статусе:

*О пышность, покажи, чего ты стоишь!
Чем вызываешь в людях обожанье?
Ведь ты не более как званье, форма,
Внушающие трепет и почтенье.
Тебя страшатся, а несчастней ты
Боящихся тебя.
Как часто вместо восхищенья льешь
Ты лести яд! О, захворай, величье,
И пышности веди себя лечить.
Как думаешь, погаснет жар болезни
Пред титулами, что раздуты лестью?*

(IV.1, Бычков)

В речи Эдгара проявляется все то же стремление знать правду, даже горькую. Это характерное для британской культуры стремление наиболее кратко высказал К. С. Льюис устами одного из героев «Серебряного кресла»: «я хочу знать худшее и держаться как можно лучше» – в самой этой фразе можно видеть непосредственное влияние Шекспира.

В современной культуре параллельно выступает песня Роланда Гифта “It’s Only Money”, лирический герой которой ограблен («кофе попить не на что») и оклеветан («никто на меня и на порог не пустит») своей возлюбленной. Сама ситуация

близка к шекспировской, а некоторые формулировки (“I’m hungry and I’m cold // Do you see me looking up?”) почти дословно повторяют слова Эдгара. Итог тоже вполне шекспировский: “It was worth the price I’ve paid // Just to find you out” – «Это стоило цены, которую я заплатил // Чтобы вывести тебя на чистую воду».

Так что нет никакого примирения с бедностью. Эдгар на собственном примере исследует общие принципы бытия. Он ищет предел, до которого – и не дальше – может прийти человек. Сначала он уверен, что такой предел существует, и что он его достиг. Падать больше некуда. Он уже в «худшем», причем сразу в двух смыслах – ему уже нечего терять, и сам он уже не может опуститься ниже в глазах окружающих. Сумасшедший Том – это и так «найнікчемніше створіння» (*Рыльский*).

В переводах эта глобальность редуцирована. Например, у Б. Пастернака несколько раз повторенное в оригинале «худшее» каждый раз передается другими словами: «Для тех, кто пал на низшую ступень», потом: «Разве был я вправе // Сказать, что я достиг предела мук? // Ближайший миг прибавил мне страданья», и: «И хуже может стать. // Пока мы стонем: «Вытерпеть нет силы», // Еще на деле в силах мы терпеть».

В оригинале мы видим рождение философской формулы:

*...To be worst,
The lowest and most dejected thing of fortune,
Stands still in esperance, lives not in fear:
The lamentable change is from the best;
The worst returns to laughter.*

Даю свой перевод этого пассажа, который кажется несколько точнее:

*Все ж лучше так. Открытое презренье
Сносней, чем лестью скрытое. Стать Худшим!
Последний из отвергнутых фортуной
В надежде замирает, а не в страхе.
Для Лучшего – к печали перемены,
Но Худшее – смеется.*

Эти слова отчасти объясняются представлением о колесе фортуны, которое, дойдя до низшей точки, начинает двигаться вверх. Близка мысль Росса в «Макбете»: «Мы у предела. Хуже быть не может, // И либо должен наступить конец, // Иль наконец настанет облегченье» (IV.2, *Пастернак*). Хотя, как мы увидим, Эдгар идет в своих рассуждениях значительно дальше.

Диалектику счастья и несчастья можно рассматривать и в более широком контексте. У Лао Цзы читаем: «О несчастье! Оно является опорой счастья. О счастье! В нем заключено несчастье. Кто знает их границы? Они не имеют постоянства».

В современной культуре параллелью выступает следующий философский анекдот:

Пессимист: *Хуже быть не может!*

Оптимист: *Нет, может!*

У Шекспира мы вообще постоянно встречаемся с диалектикой. Один из наиболее памятных примеров – речь брата Лоренцо про лекарство и яд, разница между которыми – лишь в концентрации. Диалектику мы видим и в речи двух дворян из «Конец – делу венец»:

1-й Дворянин

Как сильно иногда нас радуют наши потери!

2-й Дворянин

И, с другой стороны, как горько нам иногда топить в слезах наши сокровища! Великая слава, которую он здесь приобрел своей храбростью, на родине его будет встречена столь же великим позором.

1-й Дворянин

*Ткань нашей жизни сделана из смешанной пряжи – плохой и хорошей вместе. Наши добродетели возгордились бы, если бы их и бичевали наши пороки, а пороки наши отчаялись бы, если бы их и защищали наши добродетели (IV.3, *Щепкина-Куперник*).*

у Сороки: «Овеивай меня, бесплотный воздух! // Я нараспашку, я уж догола // Отвеян».

Это обращение к стихии на равных заставляет вспомнить «беседу» Лира с бурей, но тон и смысл весьма различны. У Лира: «вы мне ничего не должны» (в отличие от людей, которые все и всегда ему что-то «должны»), у Эдгара: «я вам ничего не должен» (ничем не обязан, свободен, лишен всего того, что можно отнять). Лир обвиняет и борется. Эдгар приветствует и обнимает. Этот образ утерян во всех переводах – даже у Кузмина перепутан активный и пассивный залог – поэтому даю свой вариант:

*...Так приди,
В объятия мои, бесплотный воздух!
Кто сдут тобою в Худшее, порывам
Твоим не должен больше ничего.*

Здесь ощущается странное веселье, схожее с «героическим смехом» германо-скандинавских и улыбкой греческих героев перед лицом смерти. Это момент едва ли не высочайшего подъема над собственной жизнью и сущностью, выхода за пределы самого себя. С визуальной точки зрения, человек, «обнимающий ветер», превращается в живой крест между землей и небом. Образ «распятия без креста», соотносящий Эдгара с Христом, есть в фильме Р. Эйра (1998) – но не здесь, а в сцене бури.

Тот же образ – раскинутые руки (словами А. Башлачева – «то ли для объятия, // то ли для распятия») есть в «Красном смещении» А. Гарнера, где умный и психически неуравновешенный подросток Том, соотносящий самого себя с шекспировским героем, разыгрывает сцену «приветствия ветру».

Отсылка к образу Христа есть и в словах самого Эдгара. В сцене IV.6, глядя на встречу безумного Лира и слепого Глостера, он говорит “Oh, thou side-piercing sight!” Перевод Б. Пастернака «О, душу разрывающая встреча!», или О. Сороки «О, рвущий сердце вид!» совершенно верен. Но формулировка оригинала заставляет вспомнить Евангелие, сцену, где римский солдат копьем (тем самым, что станет одной из величайших святынь, связанных с Граалем) пронзает бок Христа. Получается, что Эдгар чувствует себя распятым, и получает еще один удар.

Вернемся к «худшему». Разумеется, в приветствии Эдгара ветру есть ирония. Но есть и истинное принятие мира и всего происходящего в нем не как чудовищной несправедливости или глупой ошибки, а как *природного* хода событий.

Отметим также символическое значение воздуха / ветра как стихии духовной и «верхней», ведущей к небу.

Так предельное падение оказывается взлетом, последние оказываются первыми. Лишенный всего неуязвим: невозможно отнять то, что уже потеряно. Именно в соответствии с этим представлением Эдгар позже инсценирует самоубийство Глостера: ведь нельзя покончить с собой дважды.

Этот принцип действительно «работает» во многих ситуациях. Но не во всех. В одной из самых жестоких сцен своей трагедии Шекспир показывает, что человеку всегда есть что терять.

Эдгару кажется, что он почувствовал под ногами дно и может начинать подъем. Кажется, что он лишен всего – статуса, человеческих связей, средств к существованию, даже имени и внешности (хотя, притворившись мертвым / безумным, он смог сохранить жизнь и разум). Эта ситуация близка к словам Эпиктета о том, что у человека можно отнять все, кроме мысли и воли.

Но, как у Ахилла, Кухулина, Зигфрида в Роговой шкуре и других фольклорных героев, у Эдгара осталось уязвимое место. В данном случае – не физическое, а моральное. Это любовь; недаром эпический герой должен быть один, чтобы «не давать заложников судьбе. Шива – всеми презираемый – невозмутим и неуязвим именно потому, что лишен привязанностей. Да и в других религиях нередко подчеркивается, что истинная свобода требует отказа от всех обычных человеческих связей.

Но Эдгар не выбирал одинокий путь аскета, и не отрекался от близких людей.

Теперь он видит своего ослепленного отца, и оказывается, что формулу про худшее срочно нужно корректировать. «О нет, никто не говори: // «Хуже не будет». Горше мне намного, // Чем было раньше», и далее: «Покуда есть дыханье, чтоб сказать: // «Хуже не будет», – может стать и хуже» (IV.1, *Сорока*).

К сожалению, в переводе М. Рыльского смысл высказывания изменился на противоположный:

*Тому ще не найтяжче, хто про себе
Сказати не може: «Я на всій землі
Найбільший страдник».*

То есть, подразумевается, что кто-то все-таки может назвать свою ситуацию наихудшей из возможных. Но в оригинале речь идет именно о том, что пока человек жив и наделен разумом и речью – это еще не «худшее». Ему все еще есть, что терять.

Тезис о «худшем» Шекспир позаимствовал из старой «Истории короля Лейра», где их произносит Перилл, который, как уже упоминалось, является прототипом не только Кента, но, отчасти и Эдгара:

*...The worst can be but death,
And death is better than for to despair...*

Дословно: «...самое худшее, что может случиться – это всего лишь смерть, // А смерть – лучше отчаяния». Это такое утешение.

Позже строки о «худшем» вдохновили Джерарда Мэнли Хопкинса на стихотворение, начинающегося именно с утверждения: “No worst, there is none” («Нет худшего, такого не бывает»).

Действительно, пока человек жив, ему всегда может стать хуже – или лучше.

В шекспировском тексте четко виден всплеск эмоций, который становится для Эдгара исходным импульсом для новых умозаключений. Эта редкая способность сублимировать чувства – пропустить их сквозь душу в разум – есть у Гамлета, тоже прибегающего к притворному безумию, чтобы спастись от истинного. Подобным даром наделен и Лир, но для него эмоциональный удар оказывается слишком силен, и он сходит с ума по-настоящему. Кент и Глостер на такое не способны, потому и гибнут от «избытка чувств».

Шекспир дважды показывает нам, как Эдгар «держит удар». Первый раз, оказавшись вне закона, он быстро и осознанно выбирает притворное сумасшествие как оптимальную стратегию –

хотя позже, на пустоши, это безумие становится пугающе правдоподобным.

Во второй раз ситуация «хуже, чем когда-либо», и даже после философского обобщения снова прорывается отчаянный вопрос: «ну как теперь?!». Каждый новый шок требует или сойти с ума, или смириться с неискоренимой несправедливостью мира (как смирился Шут), или попытаться понять его тайный смысл и тайную гармонию. То же самое делает Гамлет, но у принца Датского имеется время на пространные монологи. Эдгар же не увлекается анализом, а пытается сразу синтезировать новый смысл, и проговаривает только итоговые формулы. Каждая такая сентенция – ответ на «странные мутации» мира, требующие снова и снова выстраивать универсум из рассыпающихся кусков.

Еще раз об активности / пассивности. По мнению одних исследователей, Эдгар уходит от конфликта, и начинает действовать, лишь узнав о приходе войск Корделии. Другие, наоборот, подчеркивают его собранность и готовность к действию.

Вспомним, что слуги Корнуолла, ища проводника для Глостера, вспоминают не «любого сумасшедшего Тома», как порой пишут в критике, а вполне конкретного Бедного Тома, о чем свидетельствует определенный артикль. Все это время Эдгар оставался возле замка, где его не опознали, но заметили. Его действия пока что заключались в том, что он успешно уклонялся от поимки, находясь в самом центре событий.

Теперь ситуация усугубляется. Слуги сочувствуют Глостеру, но спешат переложить заботы о нем на кого-то другого, поскольку боятся быть рядом с государственным преступником. Позже оказывается, что Эдмунд, видимо, поехал не только в разведку, но и на поиски своего отца с тем, чтобы его убить. Таким образом, среди всеобщих приготовлений к войне, находящийся в розыске Эдгар должен заботиться о также находящемся в розыске слепом «изменнике», которого все окружающие узнают с первого взгляда.

Ситуация заставляет вспомнить классическую экзистенциалистскую дилемму: должен ли молодой человек в оккупированной стране заботиться о старой матери или идти в маки. Однако Эдгар пытается делать одновременно и то и другое.

По моим представлениям, это трудно назвать «уходом от конфликта».

Подобно фольклорному герою, он принимает любой вызов и нарушает любой запрет.

Есть еще она фольклорная параллель. К. Г. Юнг отметил – связав этот мотив с психологическим понятием «интроверсии» – типичность мифа о герое, который «сражается с морским чудовищем, оно его проглатывает, он напрягает все силы, чтобы не быть раздавленным или перегрызенным... отыскивает важнейший его орган и отрезает его или же иным способом его разрушает. Смерть чудовища часто бывает вызвана тем, что герой тайно зажигает огонь во внутренностях его, т.е. порождает жизнь, восходящее солнце, в самом теле смерти»¹⁹⁰. Как победить чудовище можно только изнутри, так и одолеть Худшее можно, лишь пройдя его насквозь.

Ничто

С «худшим» связано «ничто», слово, не менее многозначное, чем «природа». Оно неоднократно обыгрывается в пьесах Шекспира, и даже вошло в заглавие одной из них – «Много шума из ничего».

Слово «ничто» есть, видимо, во всех языках, но в английском оно обладает особым смысловым потенциалом. Начнем с отсутствия в нормативной английской грамматике «двойного отрицания», что позволяет неперевожимую игру слов. Например, «Why is a man who is always complaining the easiest man to satisfy? – Because nothing satisfies him» – «Почему человека, который постоянно жалуется, проще всего удовлетворить? – Потому что он довольствуется ничем (буквально: его удовлетворяет ничто)».

“Nothing” – это и «ничто», и «ничего». Этимологически и по смыслу это слово связано с одним из наиболее важных и многозначных слов английского языка – “thing”: «вещь», «явление», «существо» и т.п. Тогда «ничто» – это «не-вещь», что

¹⁹⁰ Юнг К. Г. Либи́до, его метаморфозы и символы. – СПб.: Изд-во Восточно-Европейского института Психоанализа, 1994. – С. 333.

подразумевает не столько отсутствие, сколько парадоксальное «не-присутствие», «наличие отсутствия». Например, в одном из стихотворений Дилана Томаса упоминается место, где “no light shines” – «где не светит свет» или «где светит не-свет». Одно из таких понятий заняло особое место в популярной культуре XX века. Это “the man with no name” – «человек без имени», а точнее – «человек с не-именем».

Когда сам язык предоставил такой материал, Бард не мог не извлечь из этого всех возможных значений, которые доньше активно осмысливаются шекспироведами.

Давно замечено, что обе сюжетные линии «Лира» начинаются с одной и той же фразы: “Nothing my lord” («Ничего, милорд») – это ответ Корделии на испытание любви, и ответ Эдмунда о подложном письме. Весьма схожую сцену с письмом Шекспир уже «репетировал» дважды: и в комическом и в серьезном варианте – в «Двух веронцах» («Что это вы подобрали так спешно? – Ничего...» (IV.1) и в «Ричарде II», в беседе герцога Йоркского с сыном:

Йорк

*Постой! Что это за шнурок с печатью?
Ты побледнел! Что это за бумага?*

Омерль

Безделица, милорд (My lord, 'tis nothing).

Йорк

*Ну, если так,
Тогда и показать ее не страшно.
Подай бумагу, я хочу прочесть.*

Омерль

*Прошу меня уволить, ваша светлость.
Значения бумага не имеет,
Но все же ее читать вы не должны.*

Йорк

И все же, сэра, ее прочесть я должен (V.2, Донской).

В «Короле Лире» диалог очень похож, но в нем появляются и более философские формулировки, например, о «сущности ничто». На протяжении всего первого акта и Лир, и другие герои употребляют слово «ничто» в разнообразных контекстах, пытаясь понять, стоит ли за ним полное отсутствие, или все же присутствие какой-то иррациональной величины.

Параллели можно найти в дальневосточной философской и эстетической традиции, где пустота, тишина, белый фон картины, пауза в движении несут огромную смысловую нагрузку. Можно вспомнить и описание Ковчега Завета в Библии, где два херувима поклоняются пустому пространству – точнее, пространству, *кажущемуся* пустым. В христианской традиции на тему значимой пустоты выходит отрицательная теология.

В предисловии к «Королю Лиру» издатели пишут, что у Шекспира «да» и «нет», «нечто» и «ничто» могут рассматриваться как предвосхищение двоичного кода. Например, слова Ричарда II в одноименной пьесе: “I, no no I; for I must nothing be” можно записать как “1, 0, 0, 1, for 1 must 0 be”¹⁹¹.

Здесь мы выходим на тему «превращения в ничто», хорошо заметную в «Ричарде II», «Цимбелине» и, разумеется, в «Лире».

Шут называет лишившегося власти Лира «ничем»; Эдгар тоже самое говорит о себе, что и делает необходимым создание новой идентичности.

Было неоднократно отмечено, что с ними, и другими героями, попавшими в аналогичную ситуацию, само добро в пьесе оказывается сведенным практически к «ничему», однако затем возрождается и побеждает зло в финале.

В сцене бури, Джентльмен говорит о короле, что он «рвет на себе волосы, и вихрь их уносит, превращая в ничто» – здесь явно присутствует символика нуллификации, растворения в Хаосе. Вокруг Лира – не просто гроза, а какая-то космическая пустота.

Однако, пустота может содержать все – как белый свет содержит в себе весь цветовой спектр.

Человек, «превратившийся в ничто», может стать кем угодно. Его «Я» размыкается, он может принять в себя все

¹⁹¹ The text of the Everyman Shakespeare // King Lear. Edited by John F. Andrews. Foreword by Hal Holbrook. – London: Everyman, 1993. – P. xxxix.

судьбы, все беды, все грехи. Именно это происходит и с Лиром и с Эдгаром, которые начинают делать выводы от имени всего человечества.

Видимо, именно так можно объяснить ту особую пластичность, которую проявляет Эдгар в акте IV. Это не столько смена масок, сколько «текучесть» идентичности: на данном этапе он все еще «ничто», но это «ничто» вмещает в себя «все», – а значит, и Бедного Тома, и крестьянина, и рыцаря и многих других. Эту всеобщность Эдгар не потеряет и в конце, уже обретая собственную «форму».

Как и Эдгар, Лир сознательно принимает «ничто» – в сцене бури он решает не говорить «ничего», а потом переходит к мысли о том, что человек как он есть никому ничего не должен – у него все свое.

Порой пишут о необходимости такой редукции, рассматривая последние годы правления Лира как период застоя и распада, лишённого любви, милосердия и прощения.

А еще можно вспомнить слова М. Лютера о том, что пока человек не станет ничем, Бог не сможет из него сделать ничего.

Молчание

К понятию «ничто» близко понятие «молчание». Герои «Лира» неоднократно решают ничего не говорить – буквально «говорить ничто».

В одной из проблемных пьес, «Конец – делу венец», Шекспир обработал эту тему в ироническом ключе: «Так вы умный человек! Потому что часто язык человеческий болтает во вред своему хозяину. Ничего не говорить, ничего не делать, ничего не знать и ничего не иметь – вот ваши главные достоинства, равняющиеся приблизительно нулю» (II.4, Щепкина-Куперник).

В «Короле Лире» молчание приобретает абсолютно иной смысл: воздержание от слов становится действием, иногда даже подвигом.

С молчания (оно же «ничто») Корделии начинается основной конфликт. Это – первое в тексте использование «минус-приема», отсутствия вместо предполагавшегося наличия.

Оценивать ее сдержанность можно по-разному – у части критиков она вызывает восхищение, у части – недоумение.

Корделия ссылается на то, что «половину» любви ей предстоит отдать мужу. Интересная формула, предполагающая ограниченный и не пополняющийся запас любви... Ну, допустим. Но тема супружеской любви в тексте трагедии больше не фигурирует. Так что аргумент Корделии больше похож на отговорку.

Брэдли признает, что Корделия не просто немногословна, но кажется вообще не способной вербально выразить свою любовь к отцу даже при благоприятствующих этому обстоятельствах¹⁹². Так же понимает молчание Корделии Король Французский: «...сдержанность натуры, нежеланье // Рядить поступки в пышные слова...» (I.1, *Сорока*). Недаром Бергман в своей постановке «Короля Лира» представил Корделию (как и Офелию в «Гамлете») молчаливой наблюдательницей.

Сама Корделия говорит, что «К несчастью, не умею // Высказываться вслух» (I.1, *Пастернак*). В речах Корделии, и в речах других персонажей о ней несколько раз повторяется слово «стыд». Ей стыдно за недостойное поведение людей. Вероятно, эта же стыдливость не дает ей *прилюдно обнажать* свою любовь.

Отмечают также связь слов Корделии “I cannot heave // My heart into my mouth” с библейским: «В устах глупых – сердце их, уста же мудрых – в сердце их» (Сира. 21.29).

С молчанием Корделии коррелирует молчание Эдгара, тоже ни разу не говорящего о любви к отцу, и вообще очень неохотно выражающего свои чувства. Возможно, эта сдержанность сыграла роль в том, что Глостер, плохо знавший истинный характер сына, поверил клевете на него. Своим молчанием Эдгар отличается от большинства шекспировских героев, в особенности от занятого постоянной интроспекцией Гамлета, и от подчеркнуто экспрессивного Лира. Добавим, что в речах Эдгара (не в роли Тома) почти всегда чувствуется контроль сознания: его не «заносит». Поэтому его несколько невольных восклицаний по эмоциональному накалу равны всем диатрибам Лира.

¹⁹² Bradley A. C. Shakespearean Tragedy: Lectures on *Hamlet*, *Othello*, *King Lear*, *Macbeth* // <http://www.shakespeare-navigators.com/bradley/tr252.html>

Иной аспект молчания мы видим ближе к финалу, в словах Гонерильи, перед самоубийством отказывающейся отвечать на какие-либо вопросы – «не спрашивай о том, что знаю я» (V.3, *Пастернак*). Для той бездны, в которую она смотрит, уже не существует слов.

Дж. Р. Браун пишет о том, что у Шекспира на одном конце спектра находятся «странные, новые, трансформированные слова, которые и в его время было трудно понять, а также последовательности слов, звучащие так, словно они были написаны специально, чтобы «создать гармонию» и изумить слушателей»¹⁹³, в то время как на другом – простые честные слова, молчание и восклицания без слов.

Особая сдержанность в выражении чувств может принимать у героев Шекспира парадоксальные формы. Например, в «Как вам это понравится» Розалинда ведет с Орландо странную игру именно потому, что она не в состоянии выразить свои чувства прямо, о чем говорит сама: «...если б ты знала, на сколько футов глубины я погрузилась в любовь! Но эту глубину нельзя измерить; дно моей любви неведомо, как дно Португальского залива» (IV.1, *Вейнберг*).

Но молчание и воздержание от слез в стрессовой ситуации опасны. Так, в «Макбете» Малькольм говорит узнавшему о гибели семьи Макдуфу:

*...Волю дай
Отчаянью. Та скорбь, что не рыдает,
Закравшись в душу, сердце разрывает.*

(IV.3, *Пастернак*)

Ту же мысль выражает Лир в отношении самого себя: в сценах II.4 и III.4 он отказывается плакать, хотя знает, что это может привести к умственному расстройству. В некотором смысле, король сознательно принимает возможность безумия, и даже следит за его наступлением.

¹⁹³ Brown J. R. William Shakespeare. Writing for Performance. – New York: St. Martin's Press, 1996. – P. 25.

В мире «Короля Лире» слова и дела взаимозаменяемы – герои выбирают или то или другое. Старшее поколение склонно к проговариванию своих мыслей и чувств, младшее – к практической активности. Интересным образом это согласуется даосским принципом: «говорящий не знает, знающий не говорит». Именно в таком контексте можно рассматривать всю первую сцену трагедии, где больше всего говорят не понимающий ситуацию Лир и не знающие любви старшие дочери, а молчит та, кто и любит, и понимает. Лао Цзы приписывается также афоризм: «достойный муж делает много, но не хвалится сделанным; совершает заслуги, но не признает их, потому что не желает обнаружить свою мудрость». Близка и конфуцианская максима: «красивая речь и умильное выражение лица редко сочетаются с человечностью».

Наконец, еще одно «наличие отсутствия», связывающее тему «ничто» и «молчания» – это наличие / отсутствие / изменение имени.

В квази-феодальном мире «Короля Лира» имя непосредственно связано с титулом. «Лир» – это «король Лир»; перестав быть фактическим королем, он перестает узнавать самого себя. «Глостер» – это и обозначение конкретного человека, и титул, переходящий к его сыну. Имя Эдгара оказывается «потерянным», и значительную часть сценического времени он времени проводит под псевдонимом или вообще без имени.

Человек без имени

Критики не раз удивлялись, что Эдгар не открывается своему отцу; причем этого мотива в до-шекспировских текстах нет. Порой это молчание пытаются объяснить то ли психологической травмой, то ли даже невозможностью вовремя прекратить игру.

Рассмотрим, что именно происходит.

Сразу обозначим, что Эдгар играть не хочет, но считает необходимым. Роль Тома становится ему в тягость уже в сцене «суда» Лира над дочерьми. Теперь же, при виде ослепленного отца, ему приходится *несколько раз* собираться с духом, чтобы

начать играть «шута печали». Он говорит «я притворяться больше не могу» – это так и есть. Игра сводится к абсолютному минимуму – Эдгар лишь несколькими фразами обозначает себя как Бедного Тома, с тем, чтобы Глостер идентифицировал его с виденным ранее нищим. После этого фразы становятся все более нейтральными, на уровне «Да, господин». Появляются срывы: еще в роли Тома, Эдгар неосознанно переходит к нормальной манере речи – и Глостер это замечает. Последнее «игровое» усилие – инсценировка падения Глостера со скалы, знаменующее, помимо прочего, конец Бедного Тома.

Начиная с «самоубийства» Глостера и до скрытого от зрителей объяснения отца и сына, Эдгар находится *между* социальными статусами, что выражено уже тем, что, несмотря на крестьянскую одежду, он возвращается к стилю речи образованного человека. Задача Эдгара в этой сцене сложнее, чем раньше – перед Лиром нужно было обеспечить несколько часов буйного безумия. Но теперь требуется в объективно трудных условиях несколько суток подряд не выдавать свою идентичность собственному незрячему, но все еще достаточно наблюдательному отцу. Мой вывод: Эдгар вообще не играет никакой определенной роли; но характер его речи и поведения настолько изменился, что слепой Глостер его не узнает.

Эдгар не принимает никакой новой идентичности. Это хорошо видно в сцене, когда Глостер, отвлекшись от своих переживаний, заинтересовался, *кто* находится рядом с ним и задал вопрос: «Кто вы, сэръ?». Вместо конкретного ответа он получает философскую характеристику, к которой мы еще вернемся.

Почему Эдгар не открывается отцу? Причин несколько.

С практической точки зрения, он не рискует вызвать непредсказуемую реакцию отца. Близится война, а они оба находятся в розыске.

С психологической точки зрения, у него просто нет сил на объяснения. Есть вещи, которые невозможно вынести под своим именем. Да и Глостеру, возможно, легче надеяться, что сын где-то «в Германии», чем знать, что он здесь и нищенствует, и при этом принимать его услуги. В «Аркадии» Ф. Сидни, слепой король постоянно пытается прогнать сына, и даже хочет

покончить с собой, чтобы не быть ему обузой. В «Короле Лире» Глостер из тех же соображений настойчиво прогоняет старика-арендатора, за которого он все еще отвечает, как за старого знакомого, но принимает помощь сумасшедшего Тома, а потом «посланного богами» неизвестного.

С философской точки зрения, речь идет о том, что Эдгар пытается спасти отца от острого отчаяния, выступая в роли наставника, даже мистагога – что трудносовместимо со статусом «сына».

Наконец, с мифопоэтической точки зрения, Эдгар не называет себя, потому что сам не знает, кем является на данном этапе. Его статус и имя только предстоит вернуть. Он все еще «никто».

При всем этом, Эдгару, наверняка, хотелось бы, чтобы отец сам его узнал. Социально корректное обращение «отец» начинает выглядеть как намек, даже просьба об узнавании. В обычной ситуации он наверняка называл бы родителя «ваша милость» или «милорд», и лишь анонимность позволяет употребить гораздо более значительное слово. Но Глостер так и не прозревает до конца.

Вернемся к теме отсутствующего имени.

В начале своей одиссеи, «становясь» Бедный Томом, Эдгар говорит, что он стал «ничем» (II.3). В конце (V.3), он утверждает, что его имя «потеряно», и даже «обглодано» – вспомним Гамлета, который говорит о «раненом имени». Имя Эдгара *мертво*, и его предстоит воскресить. Рубежом становится дуэль с Эдмундом, еще раз меняющая братьев местами, на этот раз – из жизни в смерть и наоборот.

Ситуация «потерянного имени» уже рассматривалась Шекспиром в «Ричарде II», где заглавный герой говорит:

*Я титул потерял, утратил имя,
И даже имя, данное в купели,
Я потерял, – не Ричард больше я.
О горе! Столько зим прожив на свете,
Не знаю, как мне называть себя!*

(IV.1, Донской)

Отличие в том, что отстраненный от власти король имеет в виду прежде всего свою социальную персону, связанную с титулом. Эдгар же теряет не только статус, но, в определенном смысле, и личность.

Л. Витгенштейн назвал имя главным инструментом человека. Это представление было распространено задолго до возникновения логического позитивизма: в мифопоэтике «слово есть дело». Представление о силе слова ведет к идее о связи имени и сущности (души) его носителя. Отсюда табуирование имен – от фольклорного сюжета «имя помощника» до «правила имен» в «Сказаниях Земноморья» У. Ле Гуин.

«Природа имени, – пишет А. Лосев, – стало быть, магична. Именем мы и называем энергию сущности вещи, действующую и выражающуюся в какой-нибудь материи, хотя и не нуждающуюся в этой материи при своем самовыражении. Знать имя вещи значит быть в состоянии в разуме приближаться к ней или удаляться от нее. Знать имя значит уметь пользоваться вещью в том или другом смысле. Знать имя вещи значит быть в состоянии общаться и других приводить в общение с вещью. Ибо имя и есть сама вещь в аспекте своей понятности для других, в аспекте своей общительности со всем прочим»¹⁹⁴.

Если Эдгар действительно хочет «спрятаться» – он должен отказаться от своего имени.

Отказ от имени отсылает к обряду инициации. Как известно, он был связан с символикой смерти и ее метафор: невидимости и слепоты, молчания и безымянности. Успешное прохождение обряда означало воз-рождение в новом статусе, и предполагало обретение имени.

Во многих традиционных культурах встречается представление о том, что имя следует заслужить. Например, в североамериканском племени шауни мальчики-подростки оставались фактически безымянными, пока не совершали какой-либо значительный поступок, определявший их сущность и истинное имя. В кельтской традиции встречаются сюжеты, связанные с необходимостью заслужить свое имя. Величайший

¹⁹⁴ Лосев А.Ф. Философия имени // Бытие, имя, космос. – Москва, 1993. – С. 763.

герой ирландских саг имел два имени – данное при рождении (Сетанта), и полученное после первого подвига, под которым он и стал известен (Кухулин, Пес Кулана). В «Мабиногионе» рассказывается история мальчика, который был при рождении заклят не иметь имени (а значит – души и статуса), и лишь с помощью хитрости смог обойти проклятие.

Этот герой – Ллеу Ллау Гиффс, считается аналогом ирландского Луга, молодого сияющего бога, искусного во многих ремеслах. Доказав свое соответствие королевским требованиям, он получил трон, который ему уступил потерявший руку король Нуаду. В валлийской традиции аналогом Нуаду является Ллуд-С-Серебряной-Рукой, которого, в свою очередь, идентифицируют с Ллиром, откуда не так уж далеко и до гальфридовского Лейра. В данном случае нас интересуют темы Правды Короля и перехода власти от одного поколения богов к другому. Причем в представителях нового поколения подчеркивается уже не архаический синкретизм, а эффективность в различных конкретных сферах деятельности.

Итак, учитывая, что имя и сущность связаны, неопределенность статуса и отсутствие имени у проводника Глостера закономерны. Пока что, в чисто экзистенциалистском духе, он выбирает себя и выбирает весь мир, определяя его новые правила – об этом будет подробнее сказано в пункте «Философия Шекспира». Находясь в этом пластичном состоянии, он может принимать любой требуемый облик – крестьянина перед Освальдом, рыцаря перед Олбени и т. п. На данном этапе он является Всяким Человеком в полном смысле слова. Этим и объясняется та гибкость, с которой он в одной лишь сцене IV.6 проходит через несколько контрастных ролей, что требует примечательной психологической, да и физической выносливости.

Можно предположить, что его личность активно пересоздается именно сейчас. Встреча с Лиром в бурю позволила ему выйти за пределы собственных переживаний и обрести глобальность взглядов. Теперь появляется конкретная цель. По сравнению с дрейфующим в Хаосе Томом, проводник Глостера – это шаг вверх. У него есть одежда, разумная речь, привязанность и задание. Но еще не имя.

Эдгар все еще не равен самому себе. Дважды повторенное «ничто» – не случайно; он действительно все еще является «никем», пока не доказал обратное, и уж точно не имеет прав на свое королевское имя. Таким окончательным доказательством становится поединок с Эдмундом в сцене V.3. Это не просто наказание виновного. Это Божий суд и над тем сыном Глостера, который должен определить, является ли он Эдгаром.

Эдгар назвался отцу, собираясь идти на поединок. В соответствии с мифо-логикой, он не должен был открываться до окончания дуэли. Но – тут мы видим примечательный случай борьбы с мифом – чувства оказываются сильнее схемы.

Отсутствие имени или употребление слова «Никто» вместо имени известно европейской культуре начиная с «Одиссеи» Гомера. Аналогичная ситуация не-называния имени известна и в фольклоре, где герой таким образом спасается от мести или другой опасности.

Одновременно, безымянность – одна из метафор смерти. Но в соответствии с парадоксальной логикой мифа, именно тот, кто принадлежит смерти, может принести жизнь. Последний станет первым. Так в «Цимбелине» именно безымянный раб спасает свою страну. В современной культуре тему безымянного раба, который становится королем, обыгрывает С. Кларк.

Вероятно, наиболее близка к положению Эдгара та ситуация, в которой оказываются лирические герои англосаксонских «героических элегий». Они – отверженные, потерявшие все, в том числе свое имя. Все они принципиально безымянны. «Утрата связей со своей средой уничтожает человека, лишает его всего: определенного положения в социальной иерархии, имущества, земли. Более того, он теряет даже свое имя. ... Рассказ ведется от 1-го лица, в авторском же повествовании герой назван «мужем», «воином», или просто обозначается местоимением 3-го лица – «он». Даже в том единственном случае, когда из поэмы мы узнаем имя героя, оно приводится во фразе: «было мне имя Деор» ... Прошедшее время «было» – странно звучит для современного человека: ведь, что бы ни случилось, человек сохраняет свое имя. Иного мнения, очевидно, придерживается певец: Деором звали человека,

имевшего господина и друзей, службу и земли. Теперь же, лишенный всех связей со своей средой, он утратил и свое имя. В этой поэтической условности концентрируется и достигает вершин патетики идея утраты героем присущего ему мира»¹⁹⁵.

В популярной культуре последних полутора веков имеет место ремифологизация отсутствия имени. Одним из первых был Жюль Верн со своим Капитаном Немо, который изначально не задумывался именно как принц Даккар – в черновом варианте текста он был поляком. Вспомним также роман Б. Райнова «Господин Никто» и одноименный, но не связанный фильм Ж. Ван Дормеля. Схожие мотивы встречаются в некоторых песнях Эдмунда Шклярского (группа «Пикник»). Слово «Никто» само по себе может становиться именем – как у главного героя «Книги кладбища» Н. Геймэна.

Близким приемом является сокрытие имени героя с помощью псевдонима, заведомо не являющегося истинным именем – *зовите меня Измаилом*. Это используется в триллерах – от «Загадки песков» Э. Чилдерса (1903) до «Я – Пилигрим» Т. Хейза (2012). На тайне истинного имени и личности героя строится сюжет «Идентификации Борна» (вернее «Идентичности Борна») Р. Ладлэма. Книга Ладлэма выходит на наиболее глубокую причину анонимности – амнезию. Прошедший сквозь смерть герой утратил свою личность, и теперь должен ее вернуть – или пересоздать. К сожалению, великолепная тема утраты и обретения памяти была порядком истрепана массовой культурой. Все же в ней всегда остается хотя бы намек на платоновский анамнезис – вспоминание душой своей истинной небесной родины.

Другой вариант «не-имени» дает М. Семенова в «Волкодаве». Настоящее имя героя получить не успел. Есть только прозвище – но какое!

Иногда отсутствие имени намекает если не на полное отсутствие индивидуальности, то на ее неясность – как в «Ребекке» Дафны дю Морье, где «красивое и редкое» имя рассказчицы остается неизвестным.

¹⁹⁵ Мельникова Е.А. Меч и лира: Англосаксонское общество в истории и эпосе. – М: Мысль, 1987. – С 116-117.

В других случаях значение противоположно. Например, в образе «человека без имени» в вестернах С. Леоне безымянность имеет огромную обобщающую силу; причем в этих фильмах имеются непосредственные выходы на проблематику «редукции» для выяснения сущности человека. Принципиально безымянный многоликий Доктор («Доктор Кто»). Параллелью может выступать «не-имя» заглавного героя «Приключений Тинтина» Эрже: согласно одной из версий, это псевдоним, происходящий от фразы *faire tintin* – «обходиться без» – и тем самым означающий «ничто». Это соответствует загадочности образа, на который каждый может проецировать что-то свое.

Кстати, в этих классических комиксах снова и снова повторяется релевантная и для «Короля Лира» тема: решительность, быстрый ум и хорошая форма доброго честного юноши могут победить подлость, даже вооруженную пистолетами, деньгами и властью.

Еще один мотив, общий для «Лира», вестернов Леоне и «Приключений Тинтина» – «каверзность» мира, в котором действуют непредсказуемые даймонические силы, переворачивающие все человеческие планы, но порой позволяющие себя «оседлать» тому, у кого хватит на это ума и сил.

Мудрость безумия и зрячесть слепоты

«Худшее», «ничто» и «молчание» как метафоры смерти, Хаоса и «природы», связаны также с темами слепоты и безумия, которые со- и противопоставляются в сцене IV.6. Еще до этого Глостер произносит афористические слова: «Уж таково проклятие времен: // Слепых ведут безумцы» (IV.1, *Сорока*). Но и безумцы и слепцы «Короля Лира» не так просты.

Прежде чем разбираться со степенью «зрячести» героев «Короля Лира», сделаем отступление о возможных вариантах «зрячести» *автора* литературного текста относительно глубинного смысла событий:

1. Ни автор, ни герой не признают никакой трансценденции; все сводится к позитивистски понятой физической и индивидуально-психологической реальности (реализм, натурализм).

2. Глубинный смысл понимает выступающий в роли всеведущего божества автор, но не его герои.

3. Особой мудростью обладает герой, но не автор. Это встречающаяся в популярной литературе, но обычно не слишком удачная симуляция со стороны автора, который хочет изобразить героя более умным, чем он сам.

4. И автор и некоторые из его героев видят больше, чем большинство людей. Шекспировские трагедии относятся именно к этому типу – в некоторых из них герой почти сливается с автором в своем постижении жизни. В «Короле Лире» «зрячими» являются сам Лир и Эдгар; отчасти Глостер. Кент и Корделия «зрячи» на межличностном, но не на метафизическом, и даже не на социальном уровне.

Давно отмечено, что в «Лире» физическая слепота контрастирует со слепотой разума, которую демонстрируют Лир, Глостер и Олбени. Физическое ослепление Глостера тоже может толковаться по-разному. Например, Дж. Хэлио рассматривает его в качестве символической кастрации «признанного изменника», гордящегося своей неверностью¹⁹⁶.

Однако, продуктивнее рассматривать тему слепоты в контексте противопоставления видимости и сущности. Примеров этой оппозиции в пьесе много: это и любовь/ненависть и красота/уродство и разум/безумие. При этом, как свидетельствуют сонеты 137 и 152, двойственность мира обманывает не только глаза – сердце тоже может быть слепым.

Тема слепоты, и даже конкретнее – пронзания глаз, возникает в тексте задолго до ослепления Глостера. В II.1 Регана говорит о своем ночном приезде «threading dark-eyed night» – эта фраза практически непереводаима поскольку по-русски будет не «глаз иглы», а «ушко иглы». Тем не менее, О. Сорока сохраняет образность: «Прошив слепую ночь иглою спешки». В сцене III.1 Джентльмен говорит о «безглазой ярости» (eyeless rage) бури. Дальше, в III.6 Эдгар/Том кого-то спрашивает: «Что у тебя – глаз нет?». Все это можно рассматривать как предвосхищения событий и проблем.

¹⁹⁶ Halio J. Gloucester's Blinding // Shakespeare Quarterly 43 (1992). – P. 222.

Слепота предстает как непонимание истинного смысла происходящего, результатом чего становится непредсказуемость результатов собственных действий. В связи с темой «незнания» и «непонимания» часто употребляется слово «fool» – «шут/дурак». В «Короле Лире» оно употреблено двадцать раз, не считая применения его к Шуту. Таким образом, незрячесть и неразумие могут выступать как синонимы.

В сцене IV.6 нет того экстатического исступления, которое характеризует «бурную» сцену III.4, но ее архетипный символизм не менее значителен. Именно здесь происходит беседа короля-ишута (Лир) со зрячим слепцом (Глостер) в присутствии принца-ишищего (Эдгар). Все трое – шуты/дураки и отверженные (Лир безумен, Глостер незряч, Эдгар – «шут печали»). Но они же – единственные истинно «видящие» герои трагедии.

Ослепление как прозрение и безумие как мудрость – известная мифологическая тема. Видимо, наиболее глубоко «зрячесть слепоты» в мифологии изучил Я. Голосовкер. Он ввел понятие «смыслообраз» или «целокупный образ» как «последовательная совокупность индивидуальных образов одного логического смысла». «Сперва образ всегда конкретный предмет, затем он становится символом. Например, «виденье» как смысл сперва определяется конкретно «глазом». Затем «глаз» становится символическим «внутренним зрением», и одновременно физическая «слепота» переходит в «слепоту духовную». ... для исчерпывания смысла не хватает еще одного звена: слепоты от рождения, которая никогда не может перейти в зрячесть. И миф дает этот образ: Надежда (Эльпида) слепа. Плутос (Богатство) также слеп. И тут же, отталкиваясь от врожденной «слепоты», миф создает контрастирующий образ – образ силы, неизменно ослепляющей других: Ату-Обман, дочь Зевса. ...Теперь логическая кривая смысла целокупного образа «виденья» и в горизонтальном, и в вертикальном плане замкнулась, очертив круг»¹⁹⁷.

¹⁹⁷ Голосовкер Я. Логика античного мифа // Я. Голосовкер. Логика мифа. – М., 1987. – С. 53.

Из аспектов «смыслообраза» зрения/слепоты к нашей теме ближе всего ослепление как кара за порочную семейную жизнь (Эдип) и слепота провидца (Тиресий); примечательно, что оба этих героя встречаются в одной мифе.

Получается, что физическая слепота Глостера носит сложный характер – это одновременно и наказание за грехи, и условие духовного прозрения. Сам Глостер признает:

*...Я оступался,
Когда был зряч. В избытке наших сил
Мы заблуждаемся, пока лишенья
Не вразумят нас.*

(IV.1, Пастернак)

Совершенно такую же ситуацию мы видим в фильме Р. Родригеса «Однажды в Мексике», хотя по свидетельству автора, он отталкивался от библейской истории Самсона. Тема «зрячей слепоты» вообще активно разрабатывается современной популярной культурой, прежде всего кинематографом, свидетельством чему такие непохожие ленты как «Зато Ичи» Т. Китано и «Азур и Азмар» М. Осело.

А. Баркова пишет, что в Глостере сочетаются разные мифологические образы, в частности ложного героя, гибнущего в процессе инициации, и слепого владыки иного мира, отца Змея. К этому добавляется символика зрячей слепоты, заставляющая вспомнить Тиресию и Одина¹⁹⁸. Можно вспомнить еще хеттского Бога Грозы, Самсона и даже Вия и валлийского Исбаддадена Пенкавра («поднимите мне веки!»). Все эти мифологические ассоциации достаточно противоречивы, однако уже само их богатство указывает, что Шекспир соединяет многие значения «смыслообраза» в одном, весьма логичном и убедительном характере.

Отметим, что такое понимание слепоты и зрячести отлично от средневекового, в котором ни о какой зрячести слепоты речь не идет. Слепота – это грех и зло.

¹⁹⁸ Баркова А. От короля Лира к товарищу Сухову // http://lita.my1.ru/publ/masterskaja/barkova_a_1_ot_korolja_lira_k_tovarishhu_sukhovu/2-1-0-16

В отличие от многих мифологических героев, слепой Глостер не становится провидцем. Его «прозрение» ограничено: он научился отличать злого сына от доброго и пришел к некоторым выводам о социальной несправедливости.

Видение Лира глубже и самостоятельнее, он подкупает своей искренностью и желанием проникнуть в суть происходящего. Это стремление разобраться свойственно королю еще и потому, что, в отличие от Глостера, он не сломлен событиями и собирается жить дальше. А для этого нужно сделать верные философские выводы относительно человека и мира. Например, Лир открывает, что можно «видеть без глаз», «видеть ушами». Старый король однозначно переходит в категорию «видящих» героев.

Здесь возникает примечательный момент. Сначала кажется, что Лир не узнает Глостера – он называет его Купидоном и говорит о чем угодно, только не о «реальном состоянии дел», и даже довольно жестоко шутит на тему слепоты. Однако потом он прямо заявляет: «Я хорошо тебя знаю, ты – Глостер», и утешает своего старого приближенного.

Получается, он узнает людей, но при этом видит и другие смыслы, стоящие за их единичностью. Он видит *одновременно* разные уровни: личностный и архетипный. Тогда Лир, в сущности, вообще не безумен, но его разум функционирует в другом режиме, чем у окружающих. С практической точки зрения – неадекватно, но с философской – более эффективно, чем у «нормальных».

Встречу Лира и Глостера наблюдает Эдгар, способный оценить и зрячесть-в-слепоте и разум-в-безумии. Его присутствие дает еще один вариант «смыслообраза» зрячей слепоты: он – невидимый и видящий. В этой характерной роли незримого наблюдателя он уже выступал в акте III, и сохраняет ее практически до самого конца трагедии.

Шекспировские слепцы и безумцы смотрят в Хаос. И мечущийся Лир, бросающий свою огромную силу в разные стороны, лишь постепенно постигающий смысл происходящего. И Эдгар, с самого начала вступивший в страшную игру с судьбой. И даже сломленный бедами, но не потерявший милосердия Глостер.

4.2. ОТЦЫ И ДЕТИ

Зеркальность и взаимодополнительность Глостера и Лира была отмечена давно. В акте IV мы видим их в схожей – и одновременно совершенно различной – ситуации встречи со своими детьми.

Узнав правду, Глостер не был шокирован предательством Эдмунда. Он сразу же вспомнил Эдгара, и сразу же сделал правильный вывод о сложившейся в его семье ситуации. Не значит ли это, что у него оставались подавленные сомнения в навязанной ему Эдмундом картине? Слова Глостера традиционно переводят как «Эдгар был оклеветан». Но в оригинале он употребляет слово «abuse» – «дурно обходиться», что подразумевает вину не только Эдмунда, но и его собственную. Глостер принимает ответственность за свои действия и просит прощения у небес.

Лир не ищет встречи с дочерью, и даже избегает разговоров о ней. Видимо, он старается даже не думать о Корделии, хотя у него несколько раз вырываются слова, показывающие, что он осознал свою ошибку. Позже, ему настолько стыдно, что он уклоняется от встречи (IV.3). Однако, когда они все же встречаются, мы видим одну из самых прочувствованных сцен во всем наследии Шекспира.

Целительница

«Старикова дочка» – это отдельная тема. Ее любят народные сказки, где она торжествует над дочерью мачехи («Золушка») или хотя бы обличает погубивших ее («Сказка о калиновой дудочке»). В авторской детской литературе героиня тоже часто ближе к отцу, чем к матери. Видимо, такое воспитание формирует предприимчивый, но ответственный характер, требуемый приключенческим сюжетом. Классический пример – Алиса Селезнева, вместе с папой работающая в Космозоо и летающая по всей галактике, в то время как мама... кажется, мама-архитектор что-то где-то строит. Штампом является отсутствие матери (и частая неадекватность отца) у диснеевских героинь.

Корделия – идеальное воплощение всех «стариковых дочек».

Представители «классической парадигмы» дружно называли Корделию едва ли не лучшей среди Шекспировских героинь. Искать у нее малейшие признаки «трагической вины» считалось дурным тоном.

Более трезвый взгляд демонстрирует А. Блок: «Вот Корделия, любимая королевская дочь. Она – плоть от плоти старого Лира; она унаследовала от отца свое упрямство, свою гордость, не знающую предела, свою страшную неуступчивость – страшную потому, что неуступчивость эта дала внешний толчок к развитию целого клубка несчастий, который покатился, разматываясь с головокружительной быстротой»¹⁹⁹.

Характер Корделии исключительно целен. А роль двойственна.

Было замечено, что в Корделии есть нечто музыкальное, гармоничное. Показательна сцена примирения: Лир просыпается, слышит музыку, видит свою дочь – и исцеляется от безумия. По его собственным словам, он возвращается из ада.

О роли музыки у Шекспира писали неоднократно, причем различные исследователи приходили к одному выводу: она характеризует ситуацию и персонажей. Огромное значение имеют музыкальные метафоры, особенно это относится к слову *tune* («мелодия», «настрой»), десятки раз употребляющемся и в прямом, и в переносном смысле. Некоторые из этих значений имеют философский подтекст, ассоциируясь с мировым порядком.

Традиционные культуры всего мира хорошо знали психологическое действие музыки, часто имевшей ритуальное значение. Она считалась способной утихомиривать гнев и прояснять разум – отсюда пифагорейская практика исцеления музыкой, перешедшая затем в ренессансную культуру. Можно вспомнить также Орфея и Амфиона, и, разумеется, Аполлона, чья кифара представала образом мировой «настроенности». В ирландских сагах говорится, что настоящий арфист должен знать

¹⁹⁹ Блок А. «Король Лир» Шекспира // http://dugward.ru/library/blok/blok_koril_lir.html

три напева: плача, смеха и сна; вообще, в кельтских мифах и легендах музыка непосредственно связана с чарами. В философии Нового времени о космическом значении музыки, приобщающей человека к вечности, писали Ф. В. Й. Шеллинг и российские религиозные философы.

Представления о музыке сфер, к которой восприимчивы тонкие натуры, отразились в таких пьесах как «Венецианский купец», «Двенадцатая ночь», «Антоний и Клеопатра», «Буря», «Как вам это понравится», «Перикл». Дж. Уилсон Найт считал, что противопоставление разлада и слаженности в душе человека и в обществе у Шекспира наиболее ярко выражено в противопоставлении бури и музыки²⁰⁰.

Музыка предстает у Шекспира реальным слышимым образом космической гармонии. Тот, кто не чувствует этого – человек, которому нельзя доверять («Венецианский купец», «Юлий Цезарь»). Он может оказаться не просто нечутким, но и способным на разрушение ради разрушения. В «Отелло», где музыкальная гармония является символом взаимной любви и упорядоченности мира, Яго говорит:

*Какой концерт! Но я спущу колки,
И вы пониже нотой запоете.*

(II.1, Пастернак)

В «Короле Лире» музыка представлена торжественными фанфарами, охотничьим рогом, песенками Шута и цитатами Бедного Тома, трубами, возвещающими начало поединка и, наконец, музыкой траурного марша. Но преимущественным образом музыка связана именно с Корделией, что подчеркивает противоположность младшей дочери Лира Хаосу, буре, безумию и вообще, любому разладу. В ней нет ничего неупорядоченного. Корделия – это цельность и гармония, это Космос, Суверенность, Грааль.

Окружающую ее атмосферу просветленности хорошо передают слова джентльмена о том, как она приняла новости об отце:

²⁰⁰ G. Wilson Knight. The Imperial Theme. – London : Methuen, 1951. – P. 29.

*В ней горе и терпенье состязались,
Кто краше душу выразит ее.
Она и плакала и улыбалась.
Это как солнце в дождь – царевнин дождь.
Улыбка радужилась на губах,
Не ведая, что за слезой слеза
Жемчужно катится из глаз лучистых.
Короче, люди полюбили б горе,
Когда бы всех так красило оно.*

(IV.3, Сорока)

Сцену возвращения разума и примирения Лира с дочерью Г. Козинцев описывает так: «Вместе с Корделией в трагедию входит тема гармонии. Возвращение Лира к жизни начинается с музыки. ...Предчувствие возможности разумного и счастливого существования появляется прежде всего в стройности звуков. ...Лир открывает глаза. Начинается выздоровление. ...Его перенесли в неведомый край, где все непохоже на то, что он до сих пор знал. Он думает, что это сон и все видимое не существует, лишь приснилось ему. В чем же необычность того, что происходит с ним. Почему простые слова дочери кажутся ему доносящимися из какого-то диковинного сна? Перед ним – человечность. Все происходящее определимо именно этим понятием»²⁰¹.

Режиссер уверен, что лиризм этой сцены не имеет никаких религиозных обертонов, возражая интерпретаторам, подчеркивавшим хриstopодобные ассоциации Корделии.

Идеологическая «борьба за Корделию» продолжается и сейчас. В духе «нью эйджа» Дж. Вайли называет ее кельтской «природной ведьмой», чей поцелуй предстает как белая магия:

*О дорогой отец мой! Этих губ
Благоговейное прикосновенье
Пусть заживит зияющие раны,
Сотрет следы жестокости сестер.*

(IV.7, Сорока)

²⁰¹ Козинцев Г. Наш современник Шекспир. – Л.-М.: Искусство, 1962. – С. 160.

А также:

*Все земляные тайны, силы, соки
Благие – брызните слезой моей
И уврачуйте горького страдальца!*

(IV.4, Сорока)

Однако, представление о кельтском ведьмовстве дочерей Лира – в лучшем случае, лишь один из смысловых слоев. Кроме того, в других пьесах Шекспира аналогичные речи может произносить и мужчина. В «Антонии и Клеопатре» Октавиан Цезарь говорит:

*But yet let me lament,
With tears as sovereign as the blood of hearts... (V.1).*

Здесь *sovereign* – это и «царственные» и, прежде всего, «целительные». В переводе это слово пропадает: «И все ж позволь оплакать мне тебя // Тяжелыми слезами, кровью сердца» (М. Донской).

В «Короле Джоне» слова безусловного христианина принца Генри еще ближе к словам Корделии:

*О, когда бы
В моих слезах целительная сила
Открылась!*

(V.7, Дружинин)

Подобные выражения можно толковать как сочетание благих пожеланий с отблеском средневековой веры в исцеляющие способности *королей* (см. «Макбет», IV.3), безо всякого отношения к язычеству или феминизму. Хотя из всех приведенных примеров слова Корделии наиболее эмоциональны и искренни.

В «Лире» вообще присутствует лейтмотив слез. Их проливают исключительно «добрые», из-за сочувствия другим (Корделия, Эдгар, Кент, даже Олбени в финале). Исключением является Лир, который то подавляет слезы, то поддается им, в основном, из-за собственных бедствий.

С точки зрения «семейной драмы» Корделия была отцовской любимицей, самой защищенной от неприятных жизненных реалий. Вероятно, Лир говорил с ней о сложных вещах, в том числе – о правде, которую они оба ценят. Однако власть и сопутствующая ей лесть исказили восприятие короля, заставив связать правду как таковую с собственным мнением и волей, вплоть до того, что недостаточная любовь к его особе предстала преступлением космического характера. Этого отступления обожаемого отца от им же исповедуемого принципа правды Корделия перенести не может. В завязке принцип идет на принцип – отец и дочь не могут примириться, потому что каждый считает, что отстаивает высшую истину.

Но теперь Лир может признать свою ошибку, а Корделия – сказать о своей любви. Впечатление об излишней резкости и гордости принцессы развеивается в сцене примирения. Здесь она – сама деликатность. Отмечено, что в беседе она обращается к нему с королевскими титулами, но за глаза называет его только «отец».

В сцене II.1 мы видели, как Лир скоморошествует перед Реганой, демонстрируя невозможность того, чтобы король и отец просил прощения. Эту сцену некоторые критики называли одной из самых страшных во всей пьесе; в ней есть нечто напоминающее показную униженность Ивана Грозного, замыслившего очередную расправу. Уже было сказано об общей принципиальной позиции Лира: другие перед ним виновны более, чем он виновен сам. Однако теперь, встретившись с Корделией, Лир кается:

*Я – старый дурень
Восьмидесяти с лишним лет. Боюсь,
Я не совсем в своем уме.*

(IV.7, Пастернак)

И далее:

*...Не будь со мной строга.
Прости. Забудь. Я стар и безрассуден.*

Корделия позволяет Лиру не только увидеть себя со стороны, но и принять то, что он видит. Именно присутствие Корделии отличает трагедию Лира от трагедии Тимона, умершего непримиримо-озлобленным.

Уместно рассмотреть отношения Лира и Корделии в контексте других шекспировских семей.

Отцы есть у многих героинь, однако их роль может быть различной. Например, отец Джульетты обожает свою дочь, но выступает как суровый деспот, что становится одним из факторов трагического исхода.

Но в 1600-х, вероятно, не без влияния собственной любимой дочери Сюзанны, Шекспир начал подходить к совсем другой разработке темы. Отношения дочери и отца становятся не менее, а порой и более важными, чем отношения этой же девушки с возлюбленным. Из «великих» трагедий темы отцовства (в развернутом виде) нет только в «Макбете». В «Гамлете» есть Полоний, который не смог уберечь ни дочь, ни самого себя, и чья смерть стала толчком для безумия Офелии. В «Отелло» отцовские проклятия не предвещают добра дальнейшей судьбе Дездемоны. В «Лире» мы тоже видим отца, проклинаящего достойную дочь, и тот же печальный финал.

Сами трагические героини тоже относятся к новому типу, весьма отличному от изобретательных, решительных и жизнестойких девушек комедий. Все они идеально чисты – и именно поэтому так уязвимы.

В поздних романтических драмах Шекспир ищет примирения, и потерянная дочь возвращается к прозревшему отцу. Вариации на тему представлены в «Зимней сказке» (неоправданный гнев и потеря любимых), в «Цимбелине» (отвержение своевольной дочери при бракосочетании; ее последующее самоизгнание), в «Перикле» (потеря жены и дочери без вины героя). В «Буре» мы видим идиллическое отшельничество отца и дочери, почти такое, как говорил Лир:

*Пускай нас отведут скорей в темницу.
Там мы, как птицы в клетке, будем петь.
Ты станешь под мое благословенье,
Я на колени, стану пред тобой,*

*Моля прощенья. Так вдвоем и будем
Жить, радоваться, песни распевать,
И сказки сказывать, и любоваться
Порханьем пестрокрылых мотыльков.
Там будем узнавать от заключенных
Про новости двора и толковать,
Кто взял, кто нет, кто в силе, кто в опале,
И с важностью вникать в дела земли,
Как будто мы поверенные божьи.*

(IV.3, Пастернак)

Корделия близка к девам из поздних романтических пьес – сильным, чистым, цельным, облагораживающим все вокруг себя – и трудносовместимым с низким бытом. Однако они приспособленнее к жизни, чем Корделия: Имогена не теряет присутствия духа и ищет выход из самых тяжелых ситуаций; Марина («Перикл») в безнадежном положении не просто остается верна себе, но и перевоспитывает окружающих, очищая мир. У безгранично любящей Корделии нет этой гибкости. Она может спасти душу своего отца – и эта сцена одна из лучших у Шекспира. Но когда она берется не за свое дело – политику и войну – она обречена.

«Воинствующий гуманизм»

Г. Козинцев пишет: «...Образ Корделии лишен изнеженной мягкости или бесплотной мечтательности. Корделия живет в палатке, грудь младшей дочери Лира защищает кольчуга – французская королева на войне... Тема Корделии выражает не только любовь дочери к отцу, но и нечто гораздо большее: борьбу человека с бесчеловечностью. Младшая дочь Лира наследница не только короны ...она наследница неизмеримо большего сокровища. Она хранит ценности, добытые человечеством для человека»²⁰².

²⁰² Козинцев Г. Наш современник Шекспир. – Ленинград-Москва : Искусство, 1962. – С. 160–161.

О той же гуманистической роли Корделии пишут и другие критики советских времен.

Почему Корделия не может победить?

Несмотря на всю красоту образа, в Корделии есть нечто странное. Возникает впечатление, что любовь к отцу – прекрасная сама по себе – ее *единственное* чувство. Не хотелось бы вульгаризировать, обращаясь к сомнительному «комплексу Электры», но все же речь идет о духовной неотделимости от отца. Людей Корделия оценивает только по отношению к Лиру. Вне этого контекста она их не слишком различает. Это заметно, когда она говорит о замужестве:

*Ведь если
Вступлю я в брак, то взявшему меня
Достанется, уж верно, половина
Моей заботы и моей любви.*

(I.1, Сорока)

Оригинал еще жестче: «Тот лорд, с которым я должна обручиться...».

В том, что Корделия станет достойной женой, сомнений нет. Но «любовь», о которой она говорит, неотличима от чувства долга, направленного на носителя статуса «супруга», безотносительно к его личности. В дальнейшем она не говорит Французу ни одного слова, которое выражало бы если не любовь, то хотя бы симпатию; в актах IV и V она вспоминает о муже только раз, причем в связи с тем, что он дал ей войска. Кстати, интересно, что бы она делала, если бы король Французский отказался от брака с ней?

Критиками признано, что Корделия не эволюционирует, она остается неизменной и верной себе. Это – достоинство. Однако, есть и менее приятная характеристика – ее горизонты не расширяются, ее интересы остаются исключительно в той же синкретической семейно-политической сфере. Конечно, мы знаем о принцессе немного – ей принадлежит лишь 106 строк, что в семь с лишним раз меньше, чем у Лира – меньше лишь у Освальда и Корнуолла. Однако, Шекспир способен дать

исчерпывающую характеристику, используя минимум слов. Судя по тексту «Короля Лира», Корделия видит и принимает во внимание только своего отца, своих сестер, и Кента – поскольку он помогал Лиру. Ее отношение ко всем остается неизменным – она знает то, что и знала.

То, что чувства Корделии распространяются лишь на отца, четко заметно в ее речи о сострадании. Формально, ее слова находятся в том же смысловом ряду, что и речи Лира, Глостера, Эдгара о сочувствии. Но принцесса выражает жалость не ко всем обездоленным, а только к Лиру. Более того, в ее словах чувствуется сожаление об унижении короля:

*А ты был рад, несчастный,
Ночлегу в шалаше, среди свиней,
С ворами вне закона, на соломе!*

(IV.7, Пастернак)

Это близко к первой импульсивной реакции Глостера: «в каком вы низком обществе, государь!». Ее сочувствие не становится всеобъемлющим, как у самого Лира. Свиньи и «воры» для нее сближены между собой и противопоставлены королям.

Кстати, в дошекспировской пьесе про Лейра, Корделла действительно, хотя и очень ненадолго, оказалась бедной и отверженной. В переделке Н. Тэйта Корделия была на пустоши в бурю – она искала отца, чтобы ему помочь. Шекспировская Корделия такого испытания не проходила. Ее взгляд – это все еще взгляд из дворца, или, по крайней мере, из королевского шатра.

Обратим внимание на употребляемое ею местоимение «мы». Как и у других правителей, в том числе у Олбени, и у Лира в начале пьесы – это «королевское мы», упоминание титулованной особой самой себя во множественном числе. Оно не имеет ничего общего с тем «всечеловеческим мы», которое начинают использовать Лир и Эдгар.

Исходя из такого «королевского» видения мира, Корделия развязывает войну. Как ей видится – против злых сестер и человеческой несправедливости, но фактически – против собственной родины.

Высказывалось мнение, что достаточно было забрать Лиру во Францию, а не пытаться восстановить его на престоле. На это Ю. Шведов отвечает, что эвакуация была бы бегством от проблемы – поле боя осталось бы за безудержным эгоизмом. Он же, в порядке комплимента, пишет о «естественности войны» для Корделии²⁰³.

Даже не знаю, как прокомментировать. Давайте подумаем, как назвать правителя, для которого война «естественна»?

Примечательно, что Корделия, находясь в ситуации, из которой нет хорошего выхода, даже не рассматривает ее как проблематичную. Заведомый злодей Эдмунд и тот, может быть лицемерно, но признает прискорбность бедствий войны и нежелательность такого состояния дел: люди «в сердце проклинаят даже лучшие из битв». А вот Корделия таких сантиментов не знает. Создается ощущение, что ей просто не приходит в голову, что от ее решения зависят тысячи жизней и смертей.

Если назвать ее поступки своими именами, получается следующее:

1. Корделия и/или король Французский содержат осведомителей при дворах обоих герцогов.

2. Корделия лично переписывается со сторонниками Лира – Кентом и Глостером, координируя с ними действия.

3. Не объявляя войну, Корделия стягивает войска, переправляет их через Ла-Манш и закрепляется в районе Дувра:

*Из Франции приходит войско
В это разъединенное королевство; оно уже,
Воспользовавшись нашим небрежением, тайно закрепилось
В некоторых из наших лучших портов, и готово
Развернуть свое знамя.*

(III.1, подстрочник)

С точки зрения французских солдат, они идут совершать непонятный государственный переворот в чужой стране. А с точки зрения британцев, Корделия возглавляет армию вторжения,

²⁰³ Шведов Ю.Ф. Эволюция шекспировской трагедии. – М. : Искусство, 1975.

что заставляет всех наследников Лира временно забыть разногласия и выступить в защиту своей земли.

Сама она, видимо, совершенно не думает об этом в политических терминах. Речь идет только о восстановлении любимого отца на престоле и о торжестве принципа справедливости в стране. Но можно ли восстановить добро путем вооруженной интервенции?

Действия Корделии сопоставимы с действиями «благородных изменников» других трагедий. Это Алкивиад («Тимон Афинский»), Кориолан и Малькольм. В каждом случае ситуация несколько отлична.

Малькольм, законный наследник, возвращает трон с помощью иностранных – английских – войск, однако ему активно помогают восставшие против тирана шотландские таны, в то время как войско Макбета массово дезертирует. Итог – не столько битва народов, сколько серия поединков лично Макбета с разными противниками.

Алкивиад ведет чужеземные войска против Афин, однако ограничивается демонстрацией силы, принимает мирное предложение и обещает справедливое правление.

Кориолан также останавливается и не принимает участия в военных действиях против родного города, искупая предательство собственной смертью.

Получается, что лишь Корделия доводит дело до масштабной битвы. Это соответствует ее признанной критиками склонности «отстаивать справедливость всеми средствами» – фраза, подозрительно напоминающая известное определение войны как «продолжения политики другими средствами». Но у Корделии это даже не политика, а смесь семейных отношений с мечтами об идеальной социальной гармонии.

Мне проще представить Корделию поздней любимой дочерью престарелого отца, совсем юной и полной подросткового максимализма, не видевшей жизни за пределами дворцов, не знавшей истинной беды и истинного зла. Если она заметно старше двадцати, то ее неспособность различать идеальное и реальное становится менее прощательной.

Можно возразить, что с эстетической точки зрения Корделия *должна* быть именно такой и никакой иной. С этим невозможно спорить. Однако неприемлемо смешивать эстетическую и этическую оценки. Да, если бы Макбет не убил Дункана, не было бы высокой трагедии. Но значит ли это, что он был прав, убивая короля?

Таким образом, Корделия оставляет двойственное впечатление: как личность она прекрасна и героична, как правительница – опасна для самой себя и окружающих. Она не может понять слабостей и не может ужиться с обычными людьми со всеми их недостатками. Она не просто принципиальна, она сама – воплощенный принцип. А чистому принципу трудно выжить в реальном мире.

Победу Корделии называли утопией. Тут многое зависит от того, что мы понимаем под «утопией» и насколько позитивно оцениваем данный концепт. Если речь идет о попытке создать рай на земле силовыми методами – то да, Корделия утопична. Ее вполне можно увидеть представительницей определенного типа молодых революционеров, идущих на смерть за идеи, воплощение которых вовсе не обязательно приводит к тому торжеству добра, о котором они мечтали.

Если же оценить ее образ с точки зрения иной методологической модели, то можно процитировать А. Баркову: «В образе Корделии есть черта, прямо роднящая ее с героиней мифов – она проводница. Еще в первой сцене девушка, как бы предрекая грядущие события, обвинила сестер в еще не проявленной жестокости, она же сумела разыскать переодетого Кента и чудесным образом нашла безумного отца. Встреча Лира с Корделией может быть сопоставлена с заключительным этапом обряда – возвращением посвящаемого в племя: там он снова обретает человеческий облик, став после инициации совершенно другим»²⁰⁴.

Однако, она проводница только для Лира и в отношении Лира. К более широкому контексту она, увы, слепа. Что и приводит ее к военному вторжению в собственную страну – и

²⁰⁴ Баркова А. От короля Лира к товарищу Сухову // http://lita.my1.ru/publ/masterskaja/barkova_a_1_ot_korolja_lira_k_tovarishhu_sukhovu/2-1-0-16

гибели. Мне остается лишь согласиться с Э. С. Брэдли, который, признавая все очарование образа, пишет: «Но то, что верно в отношении Кента и Шута, в определенной мере, верно и по отношению к ней. Каждый из них охотно умер бы сто раз, чтобы только помочь королю Лиру; и они помогают его душе; но они вредят его делу. Они все вовлечены в трагедию»²⁰⁵.

Мистагог

Примирившись с отцом, Корделия берет на себя роль воительницы, принимая несвойственные себе маскулинные функции. Одновременно Эдгар – вообще-то воплощение мужественности во всех смыслах слова (он выступает как типологический “unaccommodated man”, при том что английское “man” означает и «человека», и «мужчину») – здесь проявляет такие традиционно женские добродетели как любовь, забота и способность прощать.

Если слепой Глостер – аналог Эдипа, то Эдгару достается роль «Антигоны наоборот».

Близкую ситуацию (молодой человек в изгнании, вынужденный заботиться о старике) мы видим в «Как вам это понравится» (II.7) на примере Орландо и Адама, хотя, разумеется, в комедии эмоциональный тон отличен.

Однако Эдгару недостаточно функции «преданного сына-поводыря». Он становится для Глостера и духовным проводником – мистагогом.

Отец и сын идут в Дувр. Казалось бы, с практической точки зрения, в этом нет необходимости – покончить с собой можно в любом месте. Однако Глостер выбирает быть до конца рядом со своим королем, рядом с Корделией, рядом с самым центром событий. Глостер – один из «виновных в громе». Но его добровольный выбор своей трагической судьбы поднимает его образ и придает ему ту же исключительность и священность, что у Эдипа.

²⁰⁵ Bradley A. C. Shakespearean Tragedy: Lectures on *Hamlet*, *Othello*, *King Lear*, *Macbeth* // <http://www.shakespeare-navigators.com/bradley/tr252.html>

Путь является распространенным образом человеческой жизни. Очень сильна символика духовного путешествия, которое должно привести человека к постижению смысла существования. Другие значения пути включают инициацию, иногда – искупление грехов. Все это вполне применимо и здесь. Недаром позже Эдгар говорит именно о «паломничестве» (V.3).

Путь в Дувр заканчивается попыткой самоубийства Глостера – одним из самых странных эпизодов в шекспировских пьесах. Критики не раз отказывали ему в правдоподобии, и даже, как Я. Котт, основывали на нем абсурдистское прочтение всей трагедии. Хотя Э. Д. Наттолл, проконсультировавшись у специалиста, получил ответ, что с психологической точки зрения, ситуация вполне возможна²⁰⁶.

С символической точки зрения эта сцена ясна: «Сама сцена «прыжка» ...многозначна, как всякая поэтическая символика в отличие от однозначной аллегории, от сюжета басни. Это «вкратце» вся трагедия «Король Лир», все патетическое действие, но повернутое к простому «всякому человеку» Глостеру, однократный и завершённый малый «катарсис» Глостера *в одной сцене*, в отличие от всечеловеческого сознания Лира...»²⁰⁷.

Попытка шоковой терапии соответствует правилам медицинской науки тех времен. Параллели можно найти и в другие эпохи; в художественной литературе ярким примером может быть лечение паралича потрясением, описанное в «Лезвии бритвы» И. Ефремовым – биологом мирового уровня.

Лир и Эдгар смогли выйти за пределы собственной беды и увидеть ее как часть событий огромного космоса. Глостер – скорее наоборот, по образцу своего несчастья сделал вывод обо всем мире: «Мы для богов, что мухи для мальчишек. // Себе в забаву давят нас они» (IV.1, *Сорока*). Видимо, к аналогичному разрушительному выводу пришел и Гамлет.

²⁰⁶ Nuttall A. D. Shakespeare the Thinker. – New Haven, London: Yale University Press, 2007.

²⁰⁷ Пинский Л. Шекспир. Основные начала драматургии. – М. : Художественная литература, 1971. – С. 322.

Загадочные слова Глостера перед прыжком: *My snuff and loathed part of nature should // Burn itself out* («моя чадящая и отвратительная часть природы догорела бы») – можно понимать двояко: или догорит он сам – отвратительная часть природы; или же выгорит дотла отвратительная часть в его собственной природе. В любом случае, самоубийство выбрано Глостером как рациональный выход из нестерпимой ситуации.

Было отмечено, что слова Эдгара о Глостере, который стоит «на самом краю» («*extreme verge*»), относятся не только к (воображаемому) утесу. Глостер стоит на самом краю бытия, на грани отчаяния и греха.

Чтобы перенастроить его, требуются особые меры.

Общая стратегия Эдгара – та же, что и всегда: нужно пройти сквозь «худшее» и оставить его позади. Он понимает, что рискует жизнью отца, однако не видит другого выхода. Здесь снова наличествует параллель из старой «Истории короля Лейра», где Перилл говорит:

*Then hazard death, which may convert to life,
Banish despair, which brings a thousand deaths.*

Дословно: «Тогда пойдем на риск смерти, который может вернуть к жизни, // изгнать отчаяние, приносящее тысячу смертей». Эмоциональный настрой на самоубийство должен быть израсходован, и лишь тогда можно будет культивировать новые, более позитивные чувства.

После «самоубийства» Глостера Эдгар отказывается от Бедного Тома. Более того, прямо называет его демоном-искусителем.

*Оно светило вниз кругами глаз,
Как две луны; имело тыщу клювов
И завито-волнистые рога,
Как взборожденное ветрами море.
То был злой дух.*

(Сорока)

Это не слишком справедливо по отношению к тому, чьим основным занятием было «гонять бесов». Но это позволяет перейти к нужному выводу:

*...Ты счастливо избегнул
Погибели. Благодарю богов,
Творящих чудеса себе во славу.*

Иногда критики пишут, что Эдгар приписывает вмешательству богов «чудесное падение» Глостера с утеса. Но про падение с утеса Эдгар говорит от собственного лица. Вмешательство богов состоит в том, что они спасли Глостера – от врагов, бесов, отчаяния и прочих бед. Собственно, воссоединение отца и сына действительно является чудом.

Так что формула «считай, что это боги» – и не мнение самого Эдгара, и не ложь. Это – начало конструирования религиозно-философской модели мира, в котором, несмотря ни на что, можно жить дальше.

В гротескном описании Бедного Тома как монстра сливаются несколько моментов. Некогда амбивалентный Том, «впитывая» все грехи и несчастья, все больше становится не двойником, а противоположностью (Тенью) Эдгара. Теперь он сбросил эту оболочку: из куколки возникла бабочка, но с еще не затвердевшими крыльями – «человек без имени». Эдгар подчеркнуто оставляет позади опостылевшую личину, бесов, безумие и грехи. В мифопоэтике – это этап чудесного преобразования «не подающего надежд» или заколдованного героя.

Но его личность еще не определена. Эдгар не представляется, хотя и обращается к Глостеру «отец» (это не то же самое, что «дедушка» у Б. Пастернака). Посреди предвоенного смятения он не так старательно маскируется: для выживания сейчас лучше подходят манеры нормального человека, одежда и дубинка. При этом проводник Глостера – не крестьянин, хотя и одет как фермер. Глостер, не видя его костюма, судит о своем проводнике по речи, и соответственно обращается на «вы» и слушается советов. Придворный Корделии не может не заметить крестьянскую одежду, но также обращается к Эдгару на «вы» и называет «сэр». Олбени уступает его пожеланиям. И лишь склонный судить как раз по одежде Освальд видит «деревенщину» – и получает деревенщину.

Невидимый фронт

Встреча с Освальдом случайна, но это – тот шанс, которого ждал Эдгар, оставаясь в центре событий. На первый взгляд такое столкновение трудно назвать даром судьбы. Однако, тут есть что-то от эмоциональной разрядки после очень напряженных сцен с Глостером и Лиром. Перед Эдгаром стоит задание не слишком приятное, но понятное, требующее не духовно-душевных, а физических усилий. Это его первая (на наших глазах) проба в роли воителя, с которой он справляется весьма успешно.

Когда лезущий в дворяне лакей говорит аристократу: «Прочь, наглый смерд!», спорить нелепо. Эдгар находит не лишенный юмора выход – «получай смерда!». Не стыдно быть простолюдином, стыдно быть Освальдом.

Тема выворачивания наизнанку социальных ролей в переломные времена у Шекспира уже звучала в «Ричарде III»:

*Когда шуты полезли во дворянство,
Дворянам остается роль шутов.*

(III, 1, Дружинин)

Речь Эдгара снова меняется. Некоторые критики идентифицируют ее как сомерсетский диалект. Это возможно – Шекспир умел передавать региональные речевые особенности, а в фонетике «крестьянина» и правда слышится акцент Западной Страны, прежде всего – произнесение *s* как *z*.

Другие пишут об условной речи «комического простолюдина» в елизаветинском театре. Действительно, в трагедии в первый с момента исчезновения Шута, и в последний раз возникает нотка буффонады. Заметим, кстати, что речь Старика-фермера проста, естественна и совершенно лишена каких-то особых «крестьянских» примет. Так что Эдгар играет роль уже не безумца, но и не обычного поселянина.

Передача такой речи требует от переводчика выбора: использовать ли относительно нормативную лексику, просторечье или же, как В. Барка, заняться словотворчеством: «Добрячий поне, ходіть у свою тропку, і лишіть – хай обогий люд мина. І коби я мав бути вимордований зо свого життя, то би

сталося не так довго, як аж за чотирнодцять день. Ніт! Не підступайте вблизи до діда, – гетьте: я ж остерігою вас, а то йо 'сь попробую, чи ваше яблучисько на плечох, чи моя дрючина твердій: йо вам прямо кожу». По-моему, это ближе всего к оригиналу.

Как бы то ни было, Эдгар дважды предупреждает Освальда, чтобы тот шел своей дорогой и не искал неприятностей. Это еще одна причина, почему он использует диалект – чтобы сохранить инкогнито, оставив Освальда в живых.

Если не считать акцента, его речь близка к речи Хьюберта из «Короля Джона»:

*Назад, милорд! назад, я говорю!
Твой меч остер, но – Небом я клянусь –
И у меня наточен меч изрядно.
Опомнись же, не искушай меня,
Не вызывай опасную защиту,
Чтоб не забыл я, пред твоею злобой,
Величия и сана твоего.*

Близок и ответ:

Ты, куча грязи, лорду шлешь угрозы?

(IV.3, Дружинин)

В речи Эдгара здесь встречается примечательная фраза: «Swaggered out of my life», которую, кажется, верно понял только М. Кузмин: «Если бы меня бахвальством (*вернее* – «нахальством», «нахрапом», «запуганием вусмерть» – Е. К.) можно было из жизни выбросить, так это уже две недели тому назад случилось бы». Это дает нам некоторое указание на промежуток времени, а также на оценку Эдгаром своего положения.

Далее следует поединок, причем Освальд пользуется мечом, Эдгар – дубинкой. С одной стороны, дубина – это самое примитивное оружие, как нельзя более подходящее «народу» («дубина народной войны»). С другой стороны, дробящее ударное оружие – палица, булава, молот – имеет символические значения скипетра, и даже оружия небесного божества (Дагда, Индра, Перун, Тор и пр.). Обе коннотации тут уместны.

Иногда пишут о логичности того, что «холопа» убивают палкой. Впрочем, не исключено, что Освальд оказывается убит своим же мечом («кто с мечом к нам пришел...»). Ведь он умирает в сознании – это больше похоже на результат ранения, чем удара дубиной.

Смерть Освальда не лишена достоинства. Это подчеркнуто его неожиданно благородной речью. Верный дворецкий уходит с мыслью о данном ему поручении, которое он передоверяет тому, кто его убил.

Задание было выполнено – но с поправками – письмо попало к Эдмунду, пройдя через руки Олбени.

Эдгар с явной иронией извиняется перед письмом, которое распечатывает. Но то что он вообще вспоминает об этом, кое-что говорит о его отношении к письмам. Он очень многое делает впервые. И, похоже, впервые убивает. Ему не жаль Освальда – характерно, что если Кента прежде всего возмущают личные качества, даже имидж Освальда, то Эдгар говорит о более серьезной вещи – о потакании порокам госпожи. Но ему неприятно, что пришлось убивать. В переводе Пастернака это понятное чувство затемняется: «Жаль, что не на плахе». При чем тут плаха?

Само письмо вызывает у Эдгара настолько сильное изумление, возмущение и отвращение, что он проговаривается: «мой брат»; правда, Глостер этого не замечает. Эдгар что-то знал о пороках Гонерильи и о роли Освальда при ней, но не мог и подумать, что она способна дойти до убийства.

Эдгар не слеп в отношении видимых человеческих грехов – но он не может угадать, до чего еще додумается преступник. Он сохраняет что-то от той невинности, о которой говорил Эдмунд вначале: «его натура так далека от причинения вреда // что не подозревает и других».

Объективно неприятное письмо определяет поворот к «лучшему». Но удачей еще надо суметь воспользоваться: не просто предупредить Олбени, а дать герцогу такую программу действий, которая обезвредила бы Эдмунда. О том, что речь идет именно о конкретном плане, можно судить по всему ходу беседы с Олбени, и в частности – по словам: «в нужное (буквально – зрелое) время». Победу нужно «вырастить».

4.3. ФИЛОСОФИЯ ШЕКСПИРА

Любомудр

Очевидно, что Шекспир не был философом в профессиональном смысле этого слова. Не менее очевидно, что в качестве «любомудра» он значительно превосходил большинство обладателей соответствующих дипломов.

В. Адмони пришел к выводу, что «о закономерностях бытия и человеческого существования персонажи Шекспира порой говорят так, что видно, как эти мысли у них возникают и складываются: перед нами оказываются не только результаты мысли, но и сам процесс ее формирования и реализации – даже если по своему содержанию эта мысль явственно заимствована из той или иной философской доктрины. ... для персонажей Шекспира эти мысли об общих вещах, как правило, не чужеродны, не взяты напрокат из чуждой для этих персонажей сферы существования, что эти мысли непосредственно сплетены ... со всеми их существом»²⁰⁸.

Он же пишет, что собственно философские пассажи у Шекспира довольно редки, но всегда органичны. Их равномерное распределение по всем драмам («Гамлет» – не исключение, а концентрат), позволяет говорить о философской подпочве творчества Шекспира.

Великий драматург жил в переломные времена. Средневековое общество было относительно традиционным, где контроль за человеческими действиями во многом оставался внешним. Но в трагедиях Шекспира, в особенности «Короле Лире» и «Гамлете», автор показывает, как внешние социальные правила трансформируются во внутреннюю моральность.

В тексте «Лира» философско-этические мысли связаны с основной темой: равенства людей перед лицом страдания. Отсюда обличение социальной несправедливости и создание идеала сочувствия и взаимопомощи. Социальная проблематика

²⁰⁸ Адмони В. Стихия философской мысли в драматургии Шекспира // Шекспировские чтения 1976 / ред. А.А. Аникст. – М. : Наука, 1977. – С. 8.

связана с онтологическими представлениями, поскольку для того, чтобы понять, как именно человеку следует жить, современникам Шекспира – как и людям XXI века – следовало уяснить общие основания мирового бытия.

Космический текст

Х. Блум сказал, что, в отличие от совершенно «марловского» Эдмунда Эдгар – «личный представитель самого Шекспира»²⁰⁹ – мог бы стать рупором идей самого автора. Но почему-то Шекспир решил этим не воспользоваться.

Но, во-первых, должен ли герой быть устами автора? У каждого шекспировского персонажа свой взгляд на жизнь и свой кусок правды. Все они видят свою часть общей картины и познают истину в меру своих возможностей, предоставляя зрителю самому сделать выводы. Это достоинство, которое и обеспечивает бессмертие шекспировских пьес.

Во-вторых, вспомним – в тексте трагедии у Эдгара 400 строк, что ставит его на второе место после самого Лира. При том, что он не склонен произносить длинные монологи, это означает наличие массы отдельных высказываний по самым разным поводам. Вполне вероятно, что многие из них выражают мысли Шекспира.

Есть другая проблема. Даже речистый «аналитик» Гамлет, вроде бы рассказавший о своей душе абсолютно все, в итоге объявляет, что его сущность осталась неизвестной – что подтверждается длинной историей интерпретаций образа. Эдгар же не просто говорит меньше, но часто принципиально недоговаривает или модифицирует мысль в зависимости от слушателя. Например, его речи в качестве проводника Глостера явно направлены на то, чтобы спасти отца от отчаяния, а значит, в них подчеркнута необходимость внутреннего покоя и терпения. Некоторые критики считают, что даже в сцене V.3 он говорит о справедливости богов чтобы утешить расстроенного происходящим Олбени. Это кажется натяжкой, но факт остается – философия Эдгара высказана далеко не полностью.

²⁰⁹ Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох. – К. : Факт, 2007. – С. 77.

А речь идет именно о философии, выраженной в форме серии максим-афоризмов. Для самого Эдгара создание этой системы было вопросом выживания.

С. Хоружий пишет: «В своем эмпирическом бытии человек обыкновенно далеко от того, чтобы быть цельностью и единством. ..его разум блуждает, отвлекаясь всевозможными помыслами, душа колеблется противоречивыми страстями, тело предается извращениям и излишествами. И человеку в первую очередь нудно выйти из этого хаоса, из внутренней разрозненности и разбросанности, нужно собрать себя из рассеяния, из дурной множественности – в единство. Эта духовная работа рассматривается в аскетике как сведение, сосредоточение всего человека, всех его сил и способностей как бы в одну точку, в некий внутренний центр или фокус»²¹⁰.

Такая «фокусировка» личности необходима, чтобы преодолеть внутренний и внешний Хаос и буквально вырастить в своей душе Космос. Лир успел сделать это перед смертью – и в этом его торжество над силами распада.

Попробуем проанализировать философскую систему, способную привести *одновременно к моральной и практической победе*.

Прогнав бесов безумия, самоубийства и ненависти, Эдгар в четвертом акте предстает творцом Космоса как текста. Он вырабатывает нормы нового мира, правила, по которым следует жить. Это и программа для Глостера и советы самому себе.

Сам смысл слова «традиция» предполагает наличие всезнающего учителя. В «Короле Лире» традиция порвана: здесь больше нет норм, нет мифа, нет священных текстов и ритуалов посвящения. Все приходится добывать заново – как культурный герой добывает сокровища из Хаоса. Эдгар – единственный, кто не обличает несовершенство мира, а формулирует позитивные утверждения.

Из-за своей краткости и кажущейся простоты, эти фразы часто теряются в переводах, или же сводятся к чисто бытовому

²¹⁰ Хоружий С.С. Учение о человеке в православной аскетике // Язык и текст: онтология и рефлексия. – СПб. : Эйдос, 1992. – С. 18.

уровню. Например, «Bear free and patient thoughts» – это не то же, что просто «успокойся» (как у Б. Пастернака); и не «Заспокойся... Смирись душою» (как у М. Рыльского). О. Сорока передал смысл лучше: «Будь терпелив и нетревожен мыслью».

Часто неадекватен и перевод реплики «Look up» – «посмотри вверх». Учитывая, что слова обращены к слепому Глостеру, они означают или оговорку Эдгара, или – как это и понимают английские комментаторы – «вернись к жизни» и даже «подними (духовный) взор ввысь, к небу» (позже Эдгар говорит это и Лиру). В любом случае, это не «протри глаза», как у Б. Пастернака.

Одно из ключевых положений новой философской системы имеет две схожие формулировки. У Лиры:

*...Ты терпи. Сам знаешь,
С плачем приходим все мы в этот мир.
Родившись и нюхнувши этот воздух,
Заходимся мы криком.*

(IV.6, Сорока)

У Эдгара:

*...Men must endure
Their going hence, even as their coming hither;
Ripeness is all: come on.*

Б. Пастернак перевел это как:

*... Человек
Не властен в часе своего ухода
И сроке своего прихода в мир,
Но надо лишь всегда быть наготове.
Идем (V.2).*

Это дословно совпадает со схожей фразой в «Гамлете»: «Готовность это все». В итоге даже серьезные русскоязычные шекспироведы раз за разом повторяют мысль о тождественности этих высказываний. Получается, что и Гамлет, и Эдгар приходят к тому же самому выводу.

Если обратиться к оригиналу, то видно, что в «Гамлете» и «Лире» использованы разные, и совсем не синонимичные слова.

Гамлет действительно говорит о «готовности» – “readiness”, это слово имеет оттенок ожидания, даже предвосхищения какого-либо события.

Но Эдгар употребляет слово “ripeness” – «зрелость», что предполагает объективно сложившуюся ситуацию, а не субъективные отношения. Употребленное в отношении человеческой жизни, оно ассоциирует ее с нормальными природными циклами, так что даже смерть предстает чем-то простым, наподобие падения спелого плода. Гамлет же видит смерть абсолютно иначе – он испытывает омерзение и какой-то болезненный интерес к процессу разложения: его пугает именно то, что *это* – естественно, что таков «закон природы». Тогда какой смысл жить, если все равно все придут к одному?

Наконец – контекст. Взятая в целом, реплика Гамлета означает: «Все равно, придется умирать – так почему не сейчас?». Реплика Эдгара: «Умирать все равно придется, но зачем торопить события?». Это хорошо передал О. Сорока:

*Опять отчаялся? Должны терпеть
Мы умиранье, как рожденье терпим.
Когда созреем, смерть придет сама.*

С этим Глостер соглашается.

Сама фраза “Ripeness is all” позже дала название стихотворению Вильяма Эмпсона.

Таким образом, и Гамлет и Эдгар думают о жизни и смерти, но их позиции принципиально различны. Скрытая тяга Гамлета к смерти – отмеченная многими исследователями – определяет его гибель. Перед Эдгаром вопрос «быть или не быть» не стоит. Именно ему принадлежит примечательное, как бы неохотное объяснение в любви к жизни:

*О, как она сладка нам, если мы,
Чем сразу умереть, ежеминутно
Готовы муку смертную терпеть!*

(V.3, Сорока)

9. О, как она (жизнь) сладка нам, если мы, // Чем сразу умереть, ежеминутно // Готовы муку смертную терпеть!

10. Пределом это кажется тому, // Кто не привык к печалям. Но иной // Исполнит больше, далее пойдет, // Преодолев предел.

11. Мы должны повиноваться тяжести этих печальных времен // и сказать то, что чувствуем, а не то, что полагается.

О некоторых из этих принципов уже было сказано, о других пойдет речь дальше.

Уже говорилось, что из своей категории «подставленных» Эдгар и Гамлет наиболее близки друг другу. Но философские принципы одного ведут одного к гибели, а другого – к победе.

Одним из практических результатов этого «курса философии» становится примирение Глостера с жизнью. И даже когда у него снова возникает мысль о самоубийстве, он уже воспринимает это как искушение «худшего духа».

К вопросу о самоубийстве

В творчестве Шекспира сталкиваются две принципиально различные парадигмы отношения к добровольной смерти – античная и христианская.

И в греческой и в римской традиции самоубийство считалось приемлемым выходом из неприемлемой ситуации. Такой ситуаций могло быть не только политическое поражение или иная существенная неудача, но и наоборот – гордая уверенность, что жизненная миссия завершена и дальше может следовать лишь увядание.

Поэтому, обращаясь к историческим сюжетам, Шекспир оценивает самоубийство героев по их собственным критериям – как моральную победу. Такую римскую доблесть проявляют герои «Юлия Цезаря», «Кориолана», отчасти – и Лукреция.

Наиболее примечательно самоубийство заглавных героев «Антония и Клеопатры». Для Антония, римского полководца, потерпевшего свое последнее поражение, этот выход выглядит единственно возможным. Мотивы и поведение Клеопатры сложнее, но и она – египетская гречанка – и ее служанки приходят к тому же. Смерть становится спасением от позорного плена и возможностью воссоединиться с любимыми.

Двойное самоубийство из-за любви мы видим также в «Ромео и Джульетте» и «Отелло». Здесь ситуация становится более неоднозначной, ведь герои принадлежат к христианской культуре, запрещающей налагать на себя руки. Однако сила любви героев и их моральная победа над теми, кто довел их до такой крайности, однозначно вызывают сочувствие, сродни тому, которое вызывает история Франчески и Паоло. Здесь возможен выход на очень интересную и малоизученную тему отражения в литературе гностической «религии любви», поднятую О. Забужко при изучении творчества Леси Украинки²¹². Еще одной параллелью служит самоубийство влюбленных как устойчивый мотив японской культуры – здесь оно связано с надеждой на воссоединение в следующем перерождении.

Как известно, японцы придали самоубийству почти культовый статус. Но есть множество разрозненных указаний на то, что и в европейской воинской культуре самоубийство или целенаправленное нахождение смерти в бою могло считаться предпочтительным бесславной жизни. Этнос профессиональных воинов и тех социальных слоев, которые были с ними связаны – отдельная тема, до сих пор не вполне изученная. Так, во многом загадочной остается культура козаков-сечевиков, в частности их особое отношение к смерти. Все это заслуживает масштабного исследования, а пока ограничимся констатацией факта: несмотря на однозначный запрет религии и церкви, отношение к самоубийству в Европе оставалось довольно сложным.

Итак, во многих произведениях Шекспира тема самоубийства занимает большое место, и представлена, в целом, сочувственно. Но в поздних пьесах несколько раз определенно утверждается недопустимость подобного самоуправства. Это особенно заметно в «Цимбелине», где однозначный запрет самоубийства не может иметь христианского обоснования, поскольку действие отнесено к временам язычества. Получается, что дело не в моральных заповедях героев, а в сдвиге отношения к теме самого Шекспира.

²¹² Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. – К. : Факт, 2007. – 640 с.

По всей видимости, Шекспир всерьез занялся этой темой во время написания «великих трагедий», в каждой из которых она раскрывается с иной стороны.

Отелло, как мы знаем, кончает с собой, не в силах жить в мире, где – по его вине – больше нет Дездемоны.

Макбет тоже не хочет жить, но отказывается от самоубийства «римского типа», предпочитая биться до конца и забрать с собой как можно больше врагов. Его леди, если и убивает себя, то в состоянии помрачения – это не гордая смерть античных героев. Так же неясна гибель Офелии, которая выглядит результатом не столько действия, сколько бездействия героини, «растворившейся» в природе.

Принц Датский не кончает с собой, но всерьез взвешивает эту возможность. По его собственным словам, жизнь предстает настолько отвратительной, что его удерживает только страх неизвестности. Аналогичное отвращение к непереносимому злу этого мира мы видим в сонете 66, но лирического героя удерживает на земле более благородное чувство – нежелание оставить в одиночестве близкого человека. Примечательно, что в «Гамлете» к «римскому» самоубийству готов Горацио, традиционно оценивающийся, как человек трезвомыслящий, морально устойчивый и несколько отстраненный. Общая сила зла настолько велика, что даже он готов поддаться Танатосу, и остается жить лишь для того, чтобы рассказать правду.

В «Короле Лире», как и в «Цимеблине», действие происходит в языческие времена, но ясный запрет на самоубийство заметен и здесь. Это особенно заметно при сравнении с сюжетом «Истории Британии» Гальфрида, где Корделла кончает с собой в темнице. Шекспир изменяет источнику: у него накладывает на себя руки не Корделия, а Гонерилья, и это самоубийство выглядит признанием полного банкротства, а вовсе не морального торжества.

Лир, даже в самом глубоком отчаянии, о самоубийстве не помышляет. Он признает, что есть ситуации, когда «лучше бы тебе лежать в могиле», но к себе это не относит. Эдгар, возможно, прошел через соблазн покончить со своими несчастьями (смутные намеки на это имеются в речах Бедного Тома в III.4), но преодолел его, а затем «излечил» от искушения и своего отца.

Учитывая все, трактовка темы самоубийства в «Короле Лире» может рассматриваться как своего рода «превентивный ответ» экзистенциализму. Общая смысловая территория тут есть, но решение главных вопросов принципиально различно.

Социальная несправедливость

«Король Лир» – одна из самых социально острых пьес Шекспира. Соответственно, тема обличения в ней несправедливости является одной из наиболее исследованных. Не претендуя на новизну, для полноты картины дам краткую характеристику ситуации.

Осознание глубинной порочности общества выражено в сценах III.2 и III.4, где Лир выражает сочувствие обездоленным, в IV.1; где схожие мысли о несправедливости распределения благ высказывает Глостер; и в особенности в сцене IV.6, где Лир произносит целую речь о социальной несправедливости.

В этих высказываниях искали утопические идеи, в частности, исследовали возможные связи со взглядами М. Монтеня и Т. Мора (чья «Утопия» была опубликована за девяносто лет до трагедии Шекспира). Одни исследователи видели прямое влияние, другие же считали, что иногда Шекспир просто пародирует утопизм.

Хотя Шекспир не раз, причем не только в «Тимоне Афинском», но даже в «Ромео и Джульетте» высказывает мысль о золоте как зле, вряд ли можно говорить о призыве автора к отказу от товарно-денежных отношений и утопическому равенству. В «Короле Лире» речь идет скорее о милосердии и благотворительности, которые могли бы обеспечить более справедливое распределение благ. Лир говорит:

*...Лечись,
Роскошество, подставь бока, почувствуй,
Что чувствует под бурей нищета,
И с нею свой избыток раздели,
Чтоб стала явью правосудность неба.*

(III.4, Сорока)

Близки речи Глостера:

*О боги! Пусть роскошник и развратник,
Изблудившийся, обожравшийся,
Поработивший заповеди ваши,
Бесчувственный и потому слепой,
Пусть он почувствует вашу десницу, –
Чтоб поделил богатство, чтоб хватило
На всех...*

(IV.1, Сорока)

Обратим внимание на две последние строки: в оригинале: «чтобы у каждого было достаточно». У О. Сороки очень близко – «чтоб хватило // на всех». Но в наиболее известном переводе Б. Пастернака читаем: «Всем тогда // Хватило б поровну!» – что действительно приближает шекспировский текст к коммунистическим идеалам уравнительного распределения благ. Однако, в оригинале эти монологи – скорее призывы к совести богатых.

Значительно острее слова Лира в сцене IV.6. В особенности, три хрестоматийных высказывания: «Ты ушами гляди: видишь, вот тот судья орет на мелкого воришку. А дай шепну в ушко, а поменяй местами – раз, два, три, – и разберешь, который вор и где судья?», «Вот он, великий образ власти: повиновенье псу, поставленному на должность» и:

*Порок малейший виден сквозь лохмотья,
А мантия и шуба скроют все.
Одень грехи бронейю золотою,
И мощное законности копье
Безвредно сломится; одень в отрепья –
Пигмей своей соломиной пронзит.*

(IV.6, Сорока)

Спустя двести лет эту тему весьма остроумно продолжил Томас Лав Пикок в стихотворении «Богатый и бедный».

По поводу остроты социальной критики у Шекспира К. Мюир пишет: «Джордж Оруэлл некогда критиковал Шекспира за робость, за то, что свои ниспровергающие мысли он вкладывал только в уста шутов и сумасшедших. Но эта критика не учитывала условий, в которых писали драматурги-елизаветинцы, свирепость глупой цензуры ... и того факта, что актеры Шекспира были, вероятно, даже осторожнее, чем он сам. Это заявление игнорирует также сходство между тем, как критикуют власть находящаяся в здравом рассудке Изабелла и сумасшедший Лир. В «Мере за меру» немало мест ... составляющих параллель словам Лиры»²¹³.

Дальше Лир переходит от суда над людьми (как в III.6) к оправданию всех. Критики любят цитировать его фразу «Виновных нет, поверь, виновных нет», нередко вырывая ее из контекста:

*Виновных нет, поверь, виновных нет;
Никто не совершает преступлений,
Берусь тебе любого оправдать
Затем, что вправе рот зажать любому.*

(Пастернак)

Это близко к словам из «Бесплодных усилий любви»:

*Грех одного смывает грех другого, –
Заразы нет, коль все мы нездоровы.*

(IV.3, Кузмин)

Там это говорит нарушитель соглашения, которому хотелось бы, чтобы его товарищи тоже оказались нарушителями, что свело бы их всех на один уровень. По смыслу близка

²¹³ Мюир К. Шекспир и политика // Шекспир в меняющемся мире // <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-v-menyauschemsa-mire5.html>

английская пословица «тем, кто живет в стеклянных домах, не пристало бросать камни» («кто бы говорил...»).

Было неоднократно отмечено, что в этой сцене король впервые появляется без Шута, который уже не нужен: Лир берет на себя его роль. Король и шут первой половины трагедии превращаются здесь в единый образ короля-шута. Здесь Лир делает то, о чем говорил Жак из «Как вам это понравится» – пытается сатирой «чистить мир». При этом яркость образов и неожиданность сопоставлений оказываются важнее формальной логики.

Показательны высказывания Лира о сексе: в одной недлинной речи он выражает и омерзение, вызванное «кентаврами», и призыв ко всеобщему совокуплению ради порождения новых солдат. Иначе как мрачным шутовством это не объяснишь.

Так же противоречива – даже в теории, не говоря о практике – его смесь активности и пассивности.

*О том мы плачем, что пришли на сцену
 Всемирного театра дураков...
 А шапка хороша. Ведь это мысль!
 Обую в войлок сотню лошадей –
 И на зятьев! Без шума! И, подкравшись,
 Бей, режь, руби, круши!*

(IV.6, Сорока)

Лир говорит об алебардах и тренировках лучников; он «с ног до головы король». И в то же время – убегает от называющих его королем. Ему трудно отвыкнуть от чисто силовых методов решения проблем, и одновременно, начав постигать правду о себе и мире, он уже не хочет возвращаться к политическим играм. Именно в этой сцене слова Лира об обществе обретают огромную обобщающую силу и вневременную актуальность. Но он не в силах найти выход. Более того, Лир находится в очевидном конфликте с самим собой. Только Корделия может вернуть ему внутреннюю гармонию.

Уже отмечалось, что одна из тем «Лира» – одиночество. Лир-король был одинок и считал это нормальным. Но однажды «увидев человека», Лир смог выйти за пределы собственной беды и прийти к пониманию общей судьбы всех людей.

Сострадание

Если в «Короле Лире» слова о социальной справедливости звучат только в качестве благих пожеланий, следует ли из этого, что Шекспир не видит никаких путей реального улучшения отношений между людьми? Думается, такой путь есть, хотя он гораздо менее радикален, чем революция или даже принятие каких-либо законодательных социальных реформ. Это – путь морального преобразования.

В таком совершенствовании Л. Пинский на первое место ставит стыд, что примечательно, учитывая время написания его книг. По мнению этого исследователя, трагический герой, узнав правду жизни, испытывает сначала удивление, затем сострадание, затем стыд. В «Короле Лире», по его подсчетам, слово «стыд» встречается двенадцать раз, при этом десять раз в репликах «добрых» (Кент – 4 раза, Лир – 3, Олбени – 1, Шут – 1, Дворянин – 1) и два раза в репликах Гонерильи²¹⁴. Про сострадание Л. Пинский пишет: «За исключением Лира третьего акта ... ни один протагонист от Гамлета до Тимона не отличается жалостливостью. Отелло в припадке ревности, Тимон, проклиная род людской, все трагедийные герои, кроме разве Антония после Актя, в пароксизме аффекта убеждены, что поступают сурово, но как должно. ... В бесчеловечно суровом, холодном («harsh», «Гамлет», V, 3) мире трагедии герой желает быть справедливым, «достойным» («Что благороднее?» – Гамлет), а не жалостливым»²¹⁵.

Верно, что трагические герои проявляют жалость не часто. Трудно спорить и с важностью темы стыда, поскольку именно эта категория связана с возможностью человека адекватно

²¹⁴ Пинский Л. Шекспир. Основные начала драматургии. – М.: Художественная литература, 1971. – С. 341, 357.

²¹⁵ Там же. – С. 460–461.

оценить себя, подняться над собой прежним, и изменить свою жизнь в соответствии с высоким идеалом. И все же, стыд – это личное переживание, благотворно влияющее на душу стыдящегося, но обычно никого не спасающее. В «Короле Лире» сострадание однозначно стоит выше.

Во-первых, сострадание не сводится к абстрактной «жалостливости», вроде той, которую выражает Лир в монологе о «бездомных нагих горемыках...». Речь идет об активной помощи тем, кто в этом нуждается.

Во-вторых, именно в «Короле Лире» темы сочувствия, милосердия, прощения выражены чрезвычайно четко. Они вообще не так уж редки в творчестве Шекспира, особенно в поздний период – примирение является одним из ключевых моментов в таких разных произведениях как «Буря», «Как вам это понравится», «Мера за меру» и других. Даже в «Тимоне Афинском», где герой умер непримиримым, Алкивиад в своих прекрасных заключительных словах говорит о «грехах прощенных». В этом смысле аномалией выглядит именно безжалостный «Гамлет», хотя и в нем главный герой успевает обменяться прощением с Лаэртом. Даже в страшной шотландской трагедии огромное значение имеет эмпатия.

В-третьих, на степень важности этической категории указывает не только частота ее упоминания в речах, но и ее проявление в конкретных *действиях* героев.

Чтобы убедиться в этом, попробуем мысленно убрать из сюжета трагедии все речи и действия, связанные с сочувствием и стремлением помочь. Окажется, что мы ликвидировали весь сюжет: пропали Кент, Шут, слуги Корнуолла, старик-арендатор; сильно редуцировались образы Эдгара, Корделии, Глостера и даже Олбени. А вот при удалении «стыда», несмотря на значительные смысловые потери, деструкции текста не произойдет.

Для большей наглядности перечислим все случаи проявления сочувствия: в первом списке – одностороннего, во втором – взаимного. В обоих случаях жирным курсивом выделены случаи активной помощи или, по крайней мере, попытки ее оказания.

1.
Кент и *Шут*, затем и *Глостер* – Лиру
Эдгар, слуги *Корнуолла* – Глостеру
Все пережившие войну – Лиру и Корделии
Олбени – Глостеру, Эдгару, Лиру
Лир – Шуту

2.
Корделия – Лир
Старик – Глостер
Лир – Эдгар
Корделия – Кент
Глостер – Кент
Эдгар – Кент
Эдгар – Эдмунд

Как видим, за пределами сочувствия остаются лишь Гонерилья, Регана, Корнуолл и Освальд. Исключительно высок удельный вес взаимного сострадания и попыток помощи.

Впервые тема сострадания возникает в речах Лира в сцене III.4. Изгнанный король открывает для себя новое чувство – он впервые замечает чужие беды. Начиная с ближнего – с Шута, – он переходит к широчайшему обобщению.

*Бездомные, нагие горемыки,
Где вы сейчас? Чем отразите вы
Удары этой лютой непогоды -
В лохмотьях, с непокрытой головой
И тощим брюхом? Как я мало думал
Об этом прежде!*

(Пастернак)

Как писал Добролюбов, именно здесь «раскрываются все лучшие стороны его души; тут-то мы видим, что он доступен и великодушию, и нежности, и состраданию о несчастных, и самой гуманной справедливости... Смотря на него, мы сначала

чувствуем ненависть к этому беспутному деспоту; но, следя за развитием драмы, все более примираемся с ним как с человеком и оканчиваем тем, что исполняем негодованием и жгучей злобой уже не к нему, а за него и за целый мир – к тому дикому, нечеловеческому положению, которое может доводить до такого беспутства даже людей подобных Лиру»²¹⁶.

Сострадание Лира всем обездоленным очень сильно и исключительно ярко выражено, но оно остается теоретическим, ведь у безумного короля нет возможности никому помочь.

Сторонники Лира демонстрируют практическую помощь своему королю. Ради этого Кент, Шут, а потом и Глостер, рискуют всем, включая собственную жизнь. Однако им недостает теоретического понимания. Они пытаются увести Лира от бури, не вслушиваясь в его слова, не понимая, что происходит в его душе. Даже Корделия, проявляющая глубочайшую любовь, такт и сочувствие, не понимает, что Лиру уже не нужен трон. Пытаясь восстановить его королевский статус, она начинает войну, которая приводит обоих к гибели.

«Теорию и практику» сострадания сочетает Эдгар (а он ни разу не упоминает «стыд», и вообще отбрасывает его, выбрав облик Тома). Его встреча с Лиром становится откровением для обоих. Эдгар проявляет непосредственную жалость: «Мне слезы состраданья // Игру погубят». Ему самому не сочувствуют – признание придет только постфактум. Пока что Лир и Глостер воспринимают Бедного Тома не столько как личность, сколько как символ предельной обездоленности, вызывающий отвлеченные раздумья о природе, культуре и о человеческих бедах вообще. Кент же его просто игнорирует. Когда Лира уносят, на Тома не обращают внимания, да он и сам старается его не привлекать. Эдгару не только не помогают (в то время как рядом с Лиром практически всегда есть кто-то, обеспечивающий физическое выживание и пытающийся морально утешить) – от него постоянно так или иначе требуют помощи.

²¹⁶ Добролюбов Н. А. Темное царство // Собр. соч. в трех томах, Т. 2, М. 1952. – С. 198.

Эдгар приходит к мысли:

*Мучительна моя казалась участь,
Но вижу я, что королю не лучше.*

...

*Как сделалась легка моя печаль,
Когда мне государя стало жаль.*

(III.4, Сорока)

К. Г. Юнг пишет: «Современная духотерапия пользуется теми же приемами: боль или страдание сравнивается с муками Христа, что приносит утешение. Индивид покидает скорлупу своего жалкого одиночества... Когда другим людям так же плохо, как тебе, переносить дискомфорт гораздо легче»²¹⁷. У Шекспира есть практически та же мысль – в его поэме Лукреция говорит, что переносить печали лучше в обществе печали.

Но в «Короле Лире» происходит выход на новый уровень: не утешение страданиями других, а замена страдания состраданием. Судя по развитию событий, легче Эдгару не становится – легче стала только его *личная* печаль – зато к ней добавилось чужое страдание, которое он считает более страшным («Король наш принял муку. Так жестоко // Нам не страдать...» – в заключительных словах). Самым тяжелым для него оказывается видеть беды близких людей: ослепленный отец – это «худшее», встреча слепого Глостера с безумным Лиром – «*пронзающая бок встреча*» и др. Все это произносится «в сторону» – Эдгар прячет свою боль и пытается утешать всех окружающих.

Парадоксально, что именно неприкасаемый, стоящий на грани физического выживания, раз за разом находит силы для понимания, сострадания и помощи всем, кто в ней нуждается. Рассмотрим в хронологической последовательности, что Эдгар делает и чего *не* делает:

1. Не обвиняет ни мир, ни судьбу, ни конкретных недругов, ни человечество вообще; собирается смутить (воззвать к совести) «небеса»; находит слово «объятья» для ветра; не впадает ни в

²¹⁷ Юнг К. Г. Аналитическая психология. – СПб, 1994. – С. 69.

гнев, ни в отчаяние, оправдывает Провидение; кается и благословляет окружающих; определяет самого себя через способность к состраданию.

2. При встречах сочувствует Лиру и находит слова, которые могут его утешить.

3. Встретив ослепленного отца, не вспоминает, что этот человек обрек его на смерть; делает все, чтобы его спасти.

4. Настойчиво убеждает Освальда избежать конфликта.

5. Предупреждает Олбени о покушении.

6. Иницирует покаяние Эдмунда, обменивается с ним прощением.

7. Считает вполне естественным поведение всех, кто «чурался моего омерзительного общества», позже пытается помочь Кенту объясниться с Лиром.

8. Единственный что-то делает, чтобы спасти Корделию, в то время как остальные ждут результата.

9. Пытается вернуть Лира к жизни.

Разумеется, общий заряд смерти в трагедии слишком силен, и далеко не все получается так, как хотелось бы. Но результаты есть: Эдгар спас жизнь Олбени и, вероятно, души отца и брата.

Искусство знать и чувствовать печали

Смысл жизни иногда формулируют как соединение свободы и любви. Это определение вполне проецируется на ситуацию в «Короле Лире».

Здесь есть герои, лишённые и любви, и свободы, действующие в пределах заданных рамок, но при этом выбирающие наилучший возможный вариант. Старшие дочери Лира не столько свободны, сколько своевольны: они не видят глобальной перспективы и не осознают философского смысла своих и чужих действий. Единственный закон, который они признают – закон смены поколений, поскольку на данный момент он действует в их пользу. Освальд же – откровенное «приложение» к своей госпоже.

Эдмунд – творец собственной нестандартной судьбы – явный пример свободы без любви.

Кент и другие сторонники Лира, наоборот, демонстрируют сочетание сильной любви при весьма ограниченной свободе. Это заметно в характерах Кента и Корделии с их консервативным бунтом во имя восстановления, а не обновления. При всей своей вольности, Шут – тоже лишь дополнение к королю.

Трудно назвать полностью свободным и Глостера – сначала он тщетно пытается примирить долг придворного и требования совести. Потом, потеряв все, он теряет и желание жить дальше. Впрочем, оказавшись на грани смерти, граф пытается сделать добро, или, по крайней мере, не принести другим беды. Слепой Глостер просто умоляет помогающего ему Старика-арендатора уйти и не подвергать себя опасности: «Принеси же... // Или как хочешь, только уходи» (IV.1, *Сорока*). Он «заочно» благословляет сына и дает драгоценность своему проводнику. Это больше, чем делает Лир.

Несвободен и сам Лир – центр притяжения для всех остальных героев. Ему, как королю, нужны подданные, причем не просто послушные, но и любящие. Вплотную к обретению своей свободы Лир подходит в акте IV. Недаром он последовательно уходит и даже убегает от всех.

Сочетание свободы и любви (в широком смысле слова; например, Первый слуга действует скорее из любви к благу как таковому) мы видим в действиях Эдгара, Старика и слуг Корнуолла.

Истинная свобода в «Короле Лире» выглядит как независимость от всего, кроме морального долга. Здесь можно находить параллели и с христианской этикой, и с категорическим императивом Канта, и даже с конфуцианством: «Кто полон милосердия, непременно обладает мужеством». Только обладая внутренней самостоятельностью, сознавая себя человеком, а не функцией, можно по-настоящему сострадать другим. Поэтому сострадание отличается от чисто эмоциональной жалости своей связью с философским пониманием человеческой сущности.

Но почему, если речь идет о сочетании свободы и любви, в «Короле Лире» так мало этой последней?

Шекспир в разных пьесах рассматривает самые разнообразные варианты любви, хотя и не дает такого

терминологического разграничения, как сделали некогда греки, у которых, например, «лудос» имел мало общего с «агапэ».

Но даже под одним названием могли скрываться совершенно разные явления. Например, Т. Мэлори в «Смерти Артура» противопоставляет чистую любовь в старое время, и разрушительную – в новое. Так, Ланселот и Гвиневер описаны с симпатией, но автор показывает, что, поставив любовь выше долга, они вызвали все беды артуровского мира.

Отмечено, что у Шекспира любовь выступает как величайшая ценность – но не как универсальный движитель «солнца и светил». Более того, судя по трагедиям, любовь (эрос) трудносовместима с выживанием. Это возвышенное и трудное чувство, требующее затраты сил и подвергающее любящего опасности, причиной которой могут быть и интриги врага, и внутреннее саморазрушение («Гамлет», «Отелло», «Цимбелин», «Зимняя сказка»). В «Ромео и Джульетте» любовь обладает очищающей силой, но и здесь она несет примирение только ценой гибели любящих.

Эрос, лишенный духовного начала, перерождается в губительную страсть Гонерильи и Реганы.

Но даже любовь иного характера – в том числе родственная, дружеская и т. п. показана как способная ослеплять. Любящий видит только себя и любимого.

А сострадание, не черпающее поддержку своему бытию, а делящееся собственной полнотой – связано с видением всего мира.

Вот почему на протяжении всего действия пьесы у Эдгара не может быть любовных сцен с Корделией или с кем бы то ни было. Погружаясь в Хаос, он лишается – или освобождается – от всего. Пока что он может обнимать только ветер.

Шекспир в «Короле Лире» отнюдь не отрицает любовь. Он показывает необходимость подняться к такому уровню, когда она не будет ни слепой, ни эгоистичной, ни избирательной.

С таким отношением к людям связан катарсис. Не вдаваясь в детали аристотелевского определения, следует отметить его связь с темой осквернения и искупления. Позже это слово обрело массу новых толкований. Например, Р. Мэй пишет о катарсисе

как желаним углубиться в себя, задуматься о жизни, как об осознании человеческой хрупкости, которое вызывает большую доброту к ближним²¹⁸.

В «Лире» мы находим фразу, едва ли не дословно совпадающую с этим определением. Не удивительно, что произносит ее Эдгар, из всех героев трагедии наиболее способный к сочувствию одновременно осмысленному и активному. Как уже говорилось, Эдгар не распространяется о себе. Но на вопрос Глостера «кто вы, добрый сэръ?», он определяет себя именно через способность к состраданию:

*A most poor man, made tame to fortune's blows;
Who, by the art of known and feeling sorrows,
Am pregnant to good pity (IV.6).*

В переводах несколько затушевана четкость философской формулы: «Я – бедный человек, // Ударами судьбы и личным горем // Наученный сочувствовать другим» (*Пастернак*); «Судьбою усмиренный // Бедняк я. Навидался в досталь горя // И научился я жалеть людей» (*Сорока*); «Чоловік, що вміє, // Стражданням навчений і лихом битий, // Бути милосердним» (*Рыльский*).

Эта формула очень близка к словам Дидоны из «Энеиды»: «Горе я знаю – оно помогать меня учит несчастным» (I.630, *Ошеров*). Вне всякого сомнения, Шекспир знал Вергилия. Но в данном случае это может быть и не аллюзия, а выражение того же самого извечного человеческого чувства.

Реплика Эдгара имеет два смысла – «биографический» и «философский». Слова: «благодаря знанию и чувствованию печалей», можно прочесть и как «искусство знать и чувствовать печали», что выражает самую сущность катарсиса.

Режиссер К. Томпсон писал, что именно с помощью этого «искусства знать и чувствовать печали» Шекспир учит нас состраданию, без которого все люди рискуют полатиться, как полатился Лир.

²¹⁸ Мэй Р. Сила и невинность. – М. : Смысл, 2001. – С. 206.

Борьба с мифом

Почему же Эдгару, несмотря на всю его любовь и решимость, не удастся спасти своего отца?

Как и раньше, он берется соединить два дела (в II.3 он создает Бедного Тома, чтобы спрятаться от погони и справиться с шоком). Но теперь это труднее. Его новые задания: 1) бороться за победу, и 2) заботиться об отце – не поддаются настоящему объединению. Эдгар действовал бы намного свободнее, будь он один. С другой стороны, забота об отце помогает ему не поддаться искушению принять правила Эдмунда. Он не ищет ничьей помощи, в том числе, «лагеря Корделии». Правда, у Б. Пастернака в одной из реплик появляются «преданные друзья», а у М. Рыльского «Я заведу вас до житла», и «Я вас заведу до друзів». Но это лишь издержки перевода; в оригинале под «другом» Эдгар понимает самого себя.

С точки зрения мифопоэтики, Эдгар инициирует Глостера, пытаясь провести его *сквозь* смерть и вывести к жизни. Лир справляется с этим процессом сам. Глостеру же это не удастся даже с помощью сына – его физические и психологические силы слишком подорваны, а «перелить» их извне невозможно. Кент говорит о Лире, что он «узурпировал свою жизнь» – но это же относится к Глостеру: его жизнь после «самоубийства» – это жизнь взаймы. Сам Эдгар не сознает этой хрупкости – он хочет верить, что отец будет жить, что у них еще есть время.

Глостер умирает. И все же эти отвоеванные часы не были излишни – он успел обрести сына и смысл жизни. Его сердце «разорвалось с улыбкой» (Б. Пастернак упустил этот катарсический момент).

С точки зрения мифа, смерть Глостера неизбежна – может ли жить отец, которого перерос сын? Миф / обряд требуют от молодого человека, пройдя инициацию, вернуться и бороться за свое место в обществе, причем бороться, в том числе и с отцом. Мы уже обращались к теме комплекса Рустама, где отец предстает «естественным врагом».

Сострадание – не для мифа. В более цивилизованные времена классический мифо-эпический герой, нередко находящийся за пределами добра и зла, выглядел бы моральным уродом. Новая этика уже не противопоставляет представителей разных поколений, и однозначно требует заботиться о старших.

В таком контексте встреча с ослепленным Глостером предстает как еще одна проверка. Какую модель выберет Эдгар? Заботиться об отце или бороться за Космос?

Он снова уклоняется от выбора по типу «или – или», и беспрецедентным образом пытается совместить роли героя и опекуна слепого изгнанника. Эдгар лучше других действующих лиц «Короля Лира» сознает космическое измерение происходящего. Пока что он действовал в удивительном соответствии с законами мифа. Но теперь, пытаясь спасти отца, он начинает безнадежную борьбу с мифо-логикой. В соответствии с ней, ни Глостер, ни даже Лир уже не нужны своей стране. Именно такую модель мира принимает Эдмунд, когда говорит: «Он пожил – и доволен. Мой черед» (III.3, *Пастернак*). У его брата логика другая – он видит ценность личности, а не функции.

Смерть Глостера становится освобождением и для слепого графа, и для Эдгара, у которого теперь развязаны руки. Так было нужно. Но это не легко пережить.

Почему объяснение и смерть Глостера не показана зрителю?

Во-первых, вопреки порой высказываемому мнению, Шекспир не стремится вынести на сцену *все* смерти. Самые страшные (по разным причинам) смерти он не показывает. В разных трагедиях соотношение смертей «на сцене» и «за сценой» различно: «Гамлет» – 5 : 3; «Макбет» – 4 : 5; «Ромео и Джульетта» – 4 : 1 (это смерти на поединке и от любви, а не убийства); «Отелло» – 3 : 1. В «Лире» смертей так же много, как и в «Гамлете», но соотношение «видимых» и «невидимых» обратное – 3 : 5 (если считать, что Шут остается жив). В «Гамлете» происходит нагнетание атмосферы, заканчивающееся катастрофической развязкой. В «Короле Лире» катастрофа носит совсем иной характер.

Высказывалась мысль, что сцена узнавания и смерти Глостера дублировала бы сразу два эпизода – объяснение Лира с Корделией и смерть Лира; можно добавить еще и раскаяние Эдмунда. Действительно, ситуации сходны, и все они требуют от зрителей чрезвычайного эмоционального напряжения.

Но узнавание Глостера сильно отличается от узнавания Лира. Лир просыпается под звуки музыки в шатре своей дочери-королевы. Вся сцена исполнена умиротворения и ясности. А в объяснении слепого графа со своим нищим сыном не может быть никакого умиленного просветления. Видеть это было бы труднопереносимо. Именно из таких соображений художники порой не показывают лица своих героев – невидимая скорбь действует иначе, чем изображение искаженного лица.

Даже в тех постановках (например, у П. Брука и Г. Козинцева), где смерть Глостера все-таки показана, эта сцена несколько сокращена и дистанцирована от зрителя.

Наверное, есть вещи, показывать которые автор не имеет морального права с точки зрения той *ответственности автора перед персонажем*, о которой писал Н. Хамитов²¹⁹. От Эдгара никто не слышал ни проклятия, ни жалобы. Его разум подвергся вивисекции, его тело стало наглядным пособием – но он ни разу не утратил контроль. И теперь Шекспир уже не может показать его рыдающим.

Зато после этого Эдгар появляется в новом облике – блистательного рыцаря без страха и упрека. Посвящение завершено.

Смерть Глостера, хотя и происшедшая «за сценой», не проходит незамеченной. Рассказ о ней оказывается одним из важнейших элементов происходящего после поединка «восстановления правды». Этот рассказ вызывает раскаяние Эдмунда и душевное очищение Олбени.

²¹⁹ Хамитов Н. Освобождение от обыденности: Искусство как разрешение противоречий жизни. – К.: Наукова думка, 1995. – С. 37.

ВЫВОД

По терминологии Л. Пинского, акты IV и V – это «нисходящая линия действия». Логика понятна – от высшей точки развития конфликта мы «спускаемся» – или даже «падаем» – к финалу. Однако, в «Короле Лире» есть и другая логика. С точки зрения мифопоэтики, «катастрофический» Акт III – это надир, низшая точка на циферблате (полночь, зима). После него начинается подъем и постепенное восстановление Космоса. В акте IV это видно совершенно наглядно: здесь восстанавливаются связи отцов и детей, а также другие социальные отношения. Истинное и притворное безумие остается позади.

Став метафизически зрячими, герои начинают конструировать новый «космический текст» – правила жизни (и выживания) в непривычном мире. Огромное значение имеют не только теоретические формулы, но и их практические результаты, прежде всего в виде сочувствия и помощи. Именно своей способностью к состраданию как переживанию чужой боли и попытке ее облегчить, герои «Лира» отличаются от персонажей того же «Гамлета», которые, во главе с самим принцем Датским, жалости не знают. Поэтому, хотя обе трагедии заканчиваются «кучей трупов» (А. Лосев) впечатления от их финалов различны.

Однако обретенным героями ценностям еще предстоит пройти практическую проверку в следующем, заключительном акте.



РАЗДЕЛ 5. ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЯ (АКТ V)

In our epic battle of wills, I was dying but I was winning.

Terry Hayes. I Am Pilgrim

В акте V происходят события, которые порой оценивались как «невыносимые» для читателя и, тем более, зрителя. Здесь главные герои обеих сюжетных линий (и не только они) теряют то, что они с таким трудом нашли и отвоевали. Это дало основание многим критикам говорить о безнадежном пессимизме всей трагедии. Спорить с этим нелегко. И все же посмотрим, к каким итогам приводит нас Шекспир.

Было давно замечено, что именно здесь происходит столкновение двух лагерей. Ю. Шведов писал, что, если определять эти лагеря по центральному эпизоду – можно назвать их лагерями Лира и Гонерильи/Реганы, если по идеям – Корделии и Эдмунда, но яснее всего определить их как лагеря добра и зла.

У Брэдли схожая мысль доходит до философского обобщения. Принципом представителей одного лагеря является любовь, другого – жестокий эгоизм «...как если бы Шекспир, подобно Эмпедоклу, рассматривал Любовь и Ненависть как две изначальные силы вселенной»²²⁰.

Казалось бы, действительно, все ясно. Однако, если присмотреться, то оказывается, что Шекспир показывает нам не два, а три «лагеря», и что слова «Лир», «Корделия» и «добро» в данном контексте не являются синонимами.

²²⁰ Bradley A. C. Shakespearean Tragedy: Lectures on *Hamlet*, *Othello*, *King Lear*, *Macbeth* // <http://www.shakespeare-navigators.com/bradley/tr252.html>

5.1. ГИБРИДНАЯ ВОЙНА?

Возможные сценарии

К началу пятого акта война неизбежна. Расстановка сил выглядит следующим образом:

1. Корделия и Лир возглавляют французскую армию.

2. Эдмунд, по-видимому, возглавляет всю британскую армию, состоящую из войск и Реганы и герцога Альбанского (каковой ведет себя нерешительно и уклончиво). Формально он не имеет полной власти, но фактически единолично принимает серьезные решения. Например, после боя он дает приказ о казни Лира и Корделии – это, по его мнению, надо сделать немедленно, а объясниться с Олбени (если дело вообще дойдет до объяснений) можно и потом. Сам Эдмунд обосновывает свои действия необходимостью «защищать мое положение / состояние / государство» (V.1).

3. Эдгар находится в характерном положении «третьего» – героя-одиночки, находящегося между двумя силами и ведущего свою линию.

Вспомним сказанное ранее об искупительной жертве. К началу акта V смерти уже начались, но истинного жертвоприношения еще не произошло. Теперь к потенциальным жертвам относятся, прежде всего, Лир, Корделия и Эдгар. Их смерть или выживание напрямую связаны с итогом войны.

Каким может быть исход войны? «Ничья» с последующими мирными переговорами просто не рассматривается – это не тема для трагедии. Но и другие возможные варианты тоже не похожи на хэппи-энд.

В «Макбете» речь идет о битве, одновременно «проигранной и выигранной» в зависимости от точки зрения. В «Короле Лире» ситуация иная, но тоже неоднозначная. По сути, нам предлагается выбор между победой негодяев и победой захватчиков.

Корделия содержала осведомителей и тайно прислала войска еще до реальной угрозы жизни Лира. Оценивать эти действия можно по-разному. Запутанность ситуации отражают слова Олбени:

*Чтоб воевать, я должен быть в ладу
С своею совестью. И мой противник –
Французы, наводнившие наш край,
А не король и прочие вельможи,
Которым есть чем всех нас попрекнуть.*

(V.1, Пастернак)

Выходит какая-то гибридная война в полностью дестабилизированной стране.

Шекспир или его советчики и сами заметили возникающие акценты, поэтому в тексте «Фолио» затушеван факт, что Корделия ведет именно французские войска – война предстает скорее семейным делом.

В советской критике нередко высказывалось мнение, что Корделия – воплощение идеала человечности и символ страдания за истину, а французские воины – защитники добра. Однако опыт XX и начала XXI веков не дает возможности впасть в энтузиазм по поводу «воинствующего гуманизма» – именно так характеризует Корделию А. Аникст, считая это комплиментом. А чужеземные войска – довольно одиозный способ восстановления справедливости.

Кто-то из советских критиков отмечал, что Шекспиру пришлось написать о поражении Корделии, поскольку современные ему английские зрители «почему-то» не приняли бы торжества французских войск.

Обратимся к историческому контексту. Разумеется, здесь не место рассматривать сложные перепетии династических и политических отношений двух стран. Но, в целом, война с французами для англичан долгое время была делом привычным.

Британия рассматривалась как самодостаточный микрокосм, который может при случае распространять свои владения вовне – но не должен быть завоеван. Весьма характерным выступает древнее бриттское название Острова – «Морская Крепость». Лучше всего эти чувства выражены в речи Фоконбриджа («Король Джон»):

*Нет, не лежала Англия у ног
Надменного захватчика и впредь
Лежать не будет, если ран жестоких
Сама не нанесет себе сперва.*

(V.1, Рыкова)

Тогда может ли Шекспир показать в «Лире» торжество французов, хотя бы и под командованием Корделии?

Получается, что правды нет ни на одной из сторон. Одни грешны против Лира и принципов гармонии и порядка, другие – против независимости народа и страны.

Значит, поражение Корделии – не поражение правды, а скорее демонстрация того, что французская королева выбрала неверный путь.

Это несколько напоминает брошенную Б. Акуниным в «Статском советнике» фразу о парадоксальной ситуации, сложившейся в Российской империи на рубеже веков, когда герои и мученики боролись за злое дело, а добро нередко защищали подлецы.

Политика вообще не способствует прояснению правды. Искать истину – занятие одинокое. Лир пытался делать именно это, но любимая дочь решила вернуть ему власть. Некоторые критики считают, что этот неверный выбор – не увести отца во Францию, а воевать за реставрацию власти человека, который теперь действительно готов отказаться от трона – причина того, что Лир называет Корделию «бедная глупышка».

Как было сказано, мы не знаем мыслей Корделии. Сознает ли она что рискует не только своей жизнью, но и жизнью отца? Задумывается ли, что вторгается в собственную страну? Понимает ли, что речь идет не только о ее семье, но и о жизнях других?

Б. Миллард сравнивает Корделию с Боудиккой, исторической кельтской королевой²²¹. Аналогия работает, пока речь идет о королеве-воительнице и древней британской истории. Но сравнение с Боудиккой, прославившейся не только доблестью, но и учиненной ею резней, не так уж позитивно. К тому же, Боудикка воевала с завоевателями – Корделия сама ведет интервентов.

²²¹ Millard B. C. Virago with a Soft Voice: Cordelia's Tragic Rebellion in *King Lear* // *Philological Quarterly* 68 (1989). – P. 150.

В дошекспировской «Истории» возврат Лейра к власти с помощью французских войск изображен совершенно иначе. Во-первых, речь идет именно о возвращении законного короля, призвавшего на помощь союзников, и происходит все это под девизом: «Saint Denis, and Saint George!» – покровители Франции и Англии названы вместе. Во-вторых, действие носит несколько бурлескный характер – жители прибрежного британского городка захвачены врасплох, сопротивления не оказывают, и восстановление короля происходит бескровно.

Но у Шекспира речь идет о кровавой битве. Она не изображается подробно, поэтому может пройти мимо внимания читателей, и даже критиков. Однако, в некоторых фильмах – например у Г. Козинцева и Р. Эйра – бедствия войны фигурируют.

Моральная победа может противопоставляться политической, что наглядно проявляется в достойном поведении проигравшего. Получается, что Корделия сама загнала себя в ситуацию, где, чтобы победить, нужно проиграть.

В мифах герой проглочен чудовищем, побеждает его изнутри и выходит на свет. Возможно, наиболее интересную обработку этой темы дает Т. Вильямс в «Иноземье», где герои «поглощены» виртуальной реальностью, в которой должны одержать победу, чтобы спастись самим и изменить реальный мир.

Так и в «Короле Лире»: чтобы спасти страну, нужно самому пройти с ней сквозь Хаос, выйти из него обновленным и пересоздать Космос. Такой путь – более или менее успешно – проходят Лир, Эдгар, Глостер, Кент. Но не Корделия.

Рассмотрим вариант победы Лира и Корделии. Если Лир восстанавливается на престоле – то мы, сделав круг, возвращаемся к началу. На троне снова оказывается восьмидесятилетний король, который давно хотел отказаться от власти, что приводит нас к той же критической ситуации, с которой все началось.

Если же престол наследует жена французского короля, то это означает аннексию Британии Францией. Сама Корделия вряд ли задумывается о таких последствиях – для нее важно навести справедливость и восстановить в правах отца. В критике Король Французский оценивается, в целом, позитивно, как благородный человек, способный оценить благородство в других, и принимающий Корделию бесприданницей. По поводу его

неучастия в войне было высказано любопытное предположение, что Шекспир не хочет компрометировать позитивного героя участием во вторжении. Видимо, помощь отцу оправдывает действия Корделии, а помощь тестю – не оправдывает те же действия Короля Французского.

Однако, была высказана и другая трактовка – Француз берет замуж потенциальную наследницу в расчете на долю в дальнейшем дележе страны. Такое толкование отчасти подтверждается тем, что он, начав войну, неожиданно возвращается во Францию, оставляя свою королеву во главе армии. На вопрос Кента о причинах, некий джентльмен отвечает: «Его призвали незавершенные дела, связанные с такой угрозой и опасностью для государства, что личное его присутствие стало необходимым и неотложным» (IV.3, *Сорока*). О важности этих неназванных причин мы можем только догадываться. Но в целом действительно похоже на действия не столько любящего мужа, сколько расчетливого политика: если Корделия выиграет, он получает Британию, если проиграет – он теряет лишь бесприданницу и какое-то количество экспедиционных войск.

Корделия в своей идеальной чистоте выше таких расчетов. Она упоминает, что ее муж начал войну с Британией из жалости к ней – это что, убедительный политический мотив? Что еще она думает о Французе – и думает ли вообще – нам неизвестно. Именно такое «отсутствие наличия» мужа позволило переделку шекспировского текста Тейтом, где Корделия выходит замуж за Эдгара.

Допустим, Король Французский действительно куда-то исчезает, и Корделия становится британской королевой в своем праве. Это отчасти напоминает окончание «Макбета» – юный принц возвращается в свою страну и побеждает преступного правителя. Однако, во-первых, не все критики считают, что в «Макбете» есть настоящий триумф над злом, а не только наведение порядка. Во-вторых, Малькольм возвращается с преимущественно *шотландской* армией, лишь усиленной английскими войсками. И, в-третьих, Малькольм – мужчина.

Разумеется, все елизаветинцы прекрасно знали, что женщина может быть эффективным правителем. Однако во времена глубочайшего политического кризиса пол, возраст и характер Корделии работают против нее. Недаром у Гальфрида

история заканчивается тем, что после смерти Лира Корделия правила лишь несколько лет, пока ее не свергли племянники. Шекспир ничего не изобретает – он лишь уплотняет события.

Теперь посмотрим, к чему может привести победа британских войск. Независимость Британии сохраняется. Гражданская война продолжается, причем результаты ее неутешительны: лучшие шансы на победу имеют самые беспринципные – Эдмунд и Гонерилья. Регана уже обречена. Шансы герцога Альбанского плохи.

Допустим, что Олбени удерживает власть и пленные Лир и Корделия оказываются у него. Мы не можем точно предвидеть, как он себя поведет – слишком непостоянен и половинчат его характер. Если честолюбие возобладает – то Лир и Корделия окажутся в том самом идеальном заточении, о котором говорит король. Если же Олбени решит отказаться от власти, как он это делает в шекспировском тексте, то эту власть он передаст Лиру – и все начнется сначала.

«Третий»

Итак, начинается война. В ней есть два войска. И те, кто находятся между ними.

Внимательное рассмотрение выявило исключительно активную позицию Эдгара – он выжидает ровно столько, сколько ему нужно. Но при этом, в отличие от Кента, он не делает никакой попытки присоединиться к Корделии. Возможности были: и при эвакуации Лира (Ш.6) и позже, уже вместе с отцом. Но он по-прежнему остается между двумя партиями.

То, что эта позиция не случайна, заметно из его реплик.

Когда Эдгар перед боем отдает Олбени письмо Гонерильи, он заканчивает: «Fortune love you» – «Пошли судьба успеха вам!» (V.1, *Пастернак*). Кому он желает успеха – лично Олбени (остаться в живых) или всему его войску (разгромить интервентов)? В любом случае, он предлагает герцогу программу действий на случай победы *британской* стороны.

Далее, непосредственно перед боем, он уходит, сказав Глостеру: «Молись, чтоб победила правота. // И если суждено мне воротиться...» (V.2, *Сорока*). Из этих слов, подразумевающих серьезный риск, и из того факта, что потом он появляется

уже в доспехах и при оружии, ясно, что Эдгар идет не наблюдать за боем, а воевать за правое дело. Для него это настолько важно, что он впервые оставляет отца одного.

Но он не говорит на чьей стороне собирается воевать! Это еще одна весьма любопытная фигура умолчания со стороны и Эдгара, и Шекспира. Ведь Эдгар, помимо прочего – моральный компас трагедии. А в важнейшем вопросе его мнение остается неизвестным.

Возможно, именно это умолчание дает ответ.

Не настаиваю, но мне представляется вероятным, что Эдгар сражался на *британской* стороне. Именно поэтому Шекспир молчит. Чтобы читателю/зрителю не надо было выбирать: Эдгар или Корделия.

Впрочем, не исключено, что в прижизненных постановках ответ был, и вполне определенный – но из-за излишней краткости ремарок он до нас не дошел.

А современные постановщики этот момент вообще выпускают.

Отметим параллель из «Цимбелина», еще одной древнебританской пьесы. Постум, изгнанный и терзаемый чувством вины, скрывается под видом безымянного раба. Но угроза родине выводит его из депрессии, он вмешивается в войну и своим подвигом обеспечивает победу британцев. Ясно, что тождественности ни в образах, ни в ситуации тут нет. И все же – благородный герой, до поры находящийся «в резерве» и сбрасывающий свою убогую оболочку, чтобы спасти страну... Это одна и та же мифологема.

Вернувшись, Эдгар скупно сообщает: «Король разбит. Его и дочь схватили. // Они в плену» (V.2, *Пастернак*). Это – констатация факта, а не оценка. Поэтому перевод О. Сороки: «...бой проигран...» не корректен.

В любом случае, беглым «преступникам» лучше не оказываться на пути у армии победителей. Поэтому Эдгар уводит отца в более тихое место.

Эдгар верен себе, своим и истине. В его принадлежности к «лагерю добра» сомневаться невозможно. А вот политических лагерей он избегает. Тогда получается, что моральный «лагерь добра» и политический «лагерь Корделии» не тождественны.

Неоднозначно выглядит и британский лагерь, не совпадающий с «лагерем зла». Здесь на одной стороне оказываются условно «добрый» Олбени, «чудища глубин» – дочери Лира, и Эдмунд, охарактеризовать которого не так просто.

Итак, Эдгар может временно оказываться в компании Лира или Олбени, но он всегда сам по себе, и всегда выбирает свой, альтернативный путь. Он – «третий», тот кто остается в живых после взаимного уничтожения двух сторон.

Для зрителей самурайских фильмов/вестернов/боевиков – таких как «Йоджимбо», «Пригоршня долларов», «Джанго», «Герой-одиночка», «Однажды в Мексике», «Счастлиное число Слевина», «Бунраку» – и это только самые яркие примеры – не должно быть сюрпризом, что именно эта, кажущаяся очень слабой, позиция меж двух огней является единственно выигрышной.

Однако, в отличие от киногероев, Эдгар 1) заботится о слепом отце, 2) играет по правилам. Это поднимает его моральную позицию, но и делает более уязвимым.

«Макбет»: Возвращение короля

В русскоязычной критике с времен Белинского и до наших дней (А. Аникст, Б. Костелянц, А. Шпольберг и др.) высказывалось мнение, что оптимизм «Короля Лира» заключается в изображении самоуничтожения зла.

Шекспир действительно показывает, как зло, разделавшись с врагами, начинает пожирать само себя. Сильнейший из хищников остается один. А чтобы победить одного человека бывает достаточно одного удара. Была бы рука, способная нанести его – вовремя и точно.

Но без этого удара зло может и не рухнуть.

Посмотрим на расстановку политических сил в финале «Макбета», поскольку его тоже порой приводят как пример самоуничтожения зла.

В этой трагедии внимание критики традиционно привлекает сам уникальный герой-злодей, его загадочная жена и еще более таинственные ведьмы. Определенное внимание уделяется Банко (в частности, степени материальности его призрака), несчастной леди Макдуф и ее сыну, а также демонически-комическому привратнику.

«Лагерю добра» везет меньше. Обычно его представителей огульно объявляют бледными и относительно пассивными. На сцене царит Макбет, и даже его поражение выглядит скорее результатом действия выпущенных им самим демонических сил, чем политической или военной борьбы.

В значительной степени это верно. Разрушение личностей Макбета и его жены происходит прямо на глазах пораженного ужасом зрителя. Распаду всех внешних связей соответствует одновременное «внутреннее» сползание в безумие, что ведет короля и королеву к полной потере контроля над собой и ситуацией.

Макбет вызывает Хаос, в который погружается и его душа, и вся страна. Согласно мифо-логике, из Хаоса *может* возникнуть Космос. Может – но *не обязан*. И если в финале «Макбета» возникает надежда на новую жизнь, то это происходит не само собой, а благодаря тем людям, которые в нее верят.

Шекспир отчетливо показывает, что режим Макбета вызывает пассивное неприятие народа. У тирана нет настоящих сторонников, не говоря уже о друзьях. Зато есть морально здоровая реакция самых разных людей – от старика-крестьянина до безымянного лорда. Бегство придворных и служителей продемонстрировано на примере врача, которому никакой гонорар не компенсирует пребывания в столь скверном месте. И позже – только ли страхом объясняется массовое дезертирство солдат Макбета?

Есть и активная оппозиция. Ее представителей можно разделить на три группы: 1) первая волна эмиграции – сыновья Дункана, 2) вторая волна эмиграции – Макдуф, Росс и другие, 3) те, кто остался в Шотландии, но принял сторону Малькольма.

Рассмотрим их в этом порядке.

Итак, принцы, Малькольм и Дональбайн. Братья дружны, их реакции схожи, взаимопонимание абсолютно. Но, поскольку тема двойничества здесь не задействована, то Шекспир отсылает «дублера» Дональбайна в Ирландию и концентрируется на старшем брате – наследнике королевства.

В тексте трагедии Малькольм явно противопоставлен тирану Макбету и сопоставлен с Дунканом и Эдуардом – правильными, «исцеляющими» королями. Помимо этого, о принце известно немного, хотя и не настолько мало, как может

показаться. При внимательном прочтении текста в глаза бросается не столько его «юность и невинность», о которой твердят комментаторы, сколько совсем другое свойство – *эффективность*. Посмотрим, что он делает.

Из сцены I.2 становится известно, что принц принимал участие в бою, подвергаясь определенной опасности – Сержанту пришлось спасать его от плена. Но с Макбетом он лично не сражался: не бросил ему вызов после убийства отца, не искал поединка в финале. Это не слишком героично, но разумно, учитывая, чем кончился такой поединок для Сиварда-младшего, да и для всех остальных, за исключением рокового мстителя Макдуфа.

Узнав об убийстве отца, оба принца проявляют необычайное самообладание. Они сразу понимают ситуацию, но откровенно говорят о ней только друг с другом. Больше они не верят вообще никому, поэтому и бегут. Нужно сначала «украсть себя» у смерти, а потом уже оплакивать несчастья.

Малькольм – законный наследник короля – мог бы попытаться перехватить инициативу. Но, находясь на территории убийцы и не зная, на чью помощь можно рассчитывать, он предпочитает бежать, чтобы *live to fight another day*. Это примерно то же, что делает Эдгар.

Бегство принцев играет на руку Макбету, избавленному от соперников и получившему возможность приписать им собственное преступление. Но Малькольм не бездействует. В Англии он начинает сбор сил, заручаясь поддержкой английского короля и шотландских эмигрантов.

Можно ли считать введение в страну английских войск интервенцией? И да, и нет. Судя по тому, что нам показано в трагедии, Малькольм ничего не обещает английскому королю, благочестивому Эдуарду Исповеднику, который *бескорыстно* оказывает помощь законному монарху в борьбе с узурпатором.

Самый яркий эпизод с участием Малькольма – его словесный спарринг с Макдуфом (чего стоит одна лишь тема плача, которую они подхватывают друг у друга). Именно тут появляется примечательное сравнение юного принца с жертвенным ягненком. Дальше Малькольм произносит свое знаменитое самообвинение, а затем и самооправдание. Какой из этих двух автопортретов ближе к истине, мы не знаем, но по ходу

событий похоже, что все-таки второй. Мне кажется, что принцу нелегко дается похвала самому себе – труднее, чем клевета. Но нужно быстро прояснить ситуацию, и убедить Макдуфа, что все готово к походу – ждали только его.

В этой сцене Малькольм проявляет себя недоверчивым («Я плачу лишь о том, чему я верю, а верю лишь тому, что знаю сам»), хитрым и способным на психологические манипуляции. И одновременно в нем действительно чувствуется юность и свежесть.

То, что Малькольм действительно «правильный» будущий король, становится понятно, когда он предлагает военную хитрость с ветками. Он не знал пророчества ведьм, но *оно знало его*. Он угадал, что нужно сделать, а значит он – действительно избранный спаситель страны от тирании.

В дальнейшем Малькольм достойно принимает власть, награждает сторонников и приглашает всех на коронацию, которая восстановит в Шотландии Правду Короля.

Таким образом, в поведении принца видна четкая, продуманная линия.

Перейдем ко «второй волне эмиграции». Сюда отчасти относится Росс, своего рода связной, приносящий вести. Но главный представитель этой группы персонажей – Макдуф. Он прям и неуступчив, как Кент – он так же не может кривить душой и прикидываться. Он смелый воин и патриот своей страны. Однако, на репутации Макдуфа есть странное темное пятно. При всей своей несомненной любви к семье, он бросил вызов Макбету, оставив в заложниках жену и детей. Эта странность заметна не только «снаружи», но и «изнутри» пьесы: леди Макдуф в обиде на мужа, Малькольм именно из-за этой аномалии подозревает его в союзе с Макбетом. Не берусь объяснить, какое умопомрачение заставило тана Файфского поступить именно так. Но роль умопомрачений в истории тоже не стоит недооценивать.

Теперь те, кто остался в Шотландии. Внутренняя оппозиция, которая в решающий момент присоединилась к войскам Малькольма – это лорды Кэйтнесс, Ментет и другие. Наиболее примечательная фигура – Леннокс.

Леннокс появляется в сцене I.2 в свите короля Дункана. Его придворная должность не обозначена, но она такова, что Макбет

«наследует» Леннокса вместе с королевским титулом. Это хорошо видно на пиру, где именно тот высказывается от имени всех гостей короля.

Леннокс – невидимый наблюдатель при дворе, перед которым разворачиваются практически все политические события: мятеж Макдональда, убийство Дункана, воцарение Макбета и его свержение. С драматургической точки зрения, он – один из тех персонажей, которые обеспечивают связность действия. Однако, помимо функции, у Леннокса есть характер. Он – из тех же сдержанных и эффективных молодых людей, которые оказываются среди победителей.

Характерна сцена, в которой становится известно об убийстве короля. В Макдуфе потрясение вызывает бурную красно-речивость: «Светопреставленья! // Кощунство! Святотатство! Взломан храм // помазанника божья!..» (II.3, *Пастернак*). Леннокс подчеркнуто трезво переспрашивает: «Вы о Его Величестве?». Вызванный в качестве понятого на место убийства, он не спорит с Макбетом относительно виновности телохранителей, но и не соглашается с этой версией полностью: «Выглядит так, что они убили...».

В дальнейшем Леннокс вынужден оставаться при дворе Макбета, однако ситуация становится все более трудной. Свидетельством – его речь («Мои намеки – только ведь ответ на ваши мысли...»), полная, возможно, самого злого сарказма во всех шекспировских пьесах.

В этой же сцене III.6 Леннокс узнает об отъезде Макдуфа в Англию, но Макбету об этом сообщает позже, когда король и так вот-вот узнает новость от гонцов. И наконец, Леннокс является лидером (не просто одним из организаторов, а тем, у кого «есть список») шотландского войска, присоединяющегося к силам Малькольма. Именно в сцене сбора войск звучит примечательный диалог, характеризующий не только Леннокса, но и весь этот тип «практичных молодых людей». Когда один из лордов в запале восклицает: «Прольем всю нашу кровь!», он уточняет: «Не всю, а столько, сколько нужно...».

Таким образом, если мы учтем характер наследного принца и его сторонников, то поражение Макбета перестанет выглядеть результатом одного лишь самоуничтожения зла.

Сквозь Хаос

В «Короле Лире» как нигде четко показано, как окончательная победа может зависеть от одного меча. Если в «Макбете» заглавному герою противостоят сразу юный законный наследник, роковой герой-мститель и целая «команда» шотландской аристократии, то в «Лире» все иначе.

Британско-французская битва заканчивается победой в поражении и поражением в победе. И вот тогда на сцене появляется тот, кто был в запасе – как спящие рыцари короля Артура, как «Рори, который спасет Ирландию», как «лицар Михайлик», который вернет в Киев Золотые ворота, и многие другие фольклорные герои, которые появляются, чтобы спасти ситуацию, кажущуюся безнадежной.

И вновь это схоже с мифоподобной схемой современного боевика или триллера, где герой не возглавляет войско, а наносит точечный удар по негодю, отчего армия зла оказывается парализована и разваливается, что позволяет свести жертвы к минимуму. Вопрос жизни всей страны / планеты решается мечом/пистолетом, а не бомбой и многотысячным войском. Подобная схема выглядит малодостоверной. Но она подчеркивает, что от одного человека что-то зависит, и в критической ситуации он может – и должен – совершить поступок.

Вероятно, наиболее ясно эта идея выражена в триллере Т. Хейза «Я – Пилигрим», где судьба мира зависит даже не от физической схватки двух человек, а от того, чей дух окажется сильнее.

Такая ситуация перекликается с современными представлениями о точках бифуркации, где «...система под воздействием самых незначительных воздействий или флуктуаций, может резко изменить свое состояние. Этот переход часто характеризуют как возникновение порядка из хаоса»²²².

Так мы снова, в совсем другом контексте, выходим на понятие Хаоса из которого создается порядок. И зависит это от действий двух человек. Один из них – Эдгар. Другой – Олбени, которому именно сейчас предстоит сделать выбор и наконец определиться, на чьей он стороне.

²²² Синергетика // Современная Западная философия. Словарь. – М.: ТОН-Остожье, 1998. – С. 385–386.

5.2. БОЖИЙ СУД

Преступление и наказание

Тема суда появляется в творчестве Шекспира не раз, причем в совершенно разных формах – от изображения технической стороны закона («Венецианский купец») до суда над человеком в целом («Гамлет», «Отелло»). Но нигде эта тема не раскрывается так глубоко, как в «Лире».

Д. Бевингтон противопоставляет суд над Глостером и суд Лира над дочерьми: видимость и сущность правосудия меняются здесь местами²²³. Л. Пинский упоминает суд над судом, суд над семьей, государством и обществом, и считает весь текст пьесы образом беспристрастного судилища. А. Липков идет дальше, когда говорит, что вся трагедия Лира – образ Страшного суда над человечеством²²⁴.

Действительно, мы видим прогрессию судебных разбирательств: несправедливый суд отцов над детьми; гротескный суд Лира над дочерьми; заведомо незаконный суд над Глостером, и даже суд богов над людьми и людей над богами. Теперь, после решительной – но не решающей – битвы, происходит поединок как Божий суд.

Практика ордалии в форме судебного поединка, который должен принести победу правому, восходит к глубочайшей древности. В Средние века такой Божий суд был хорошо задокументирован, а также многократно описан в художественной литературе. Важным условием в европейской традиции был принцип равенства шансов – женщина, престарелый или увечный мужчина имели право найти себе защитника. Оба противника должны были использовать одинаковое оружие (этот принцип неприменим для восточных боевых искусств, где зачастую можно использовать то оружие, каким лучше владеешь, или какое попало под руку). Был случай поединка рыцаря с

²²³ Bevington D. Introduction to *King Lear* // The Complete Works of William Shakespeare. – New York : HarperCollins, 1992.

²²⁴ Липков А. Шекспировский экран. – М. : Искусство, 1975.

собакой, выступавшей в качестве обвинителя по делу убийства своего хозяина. Обвиняемому позволили взять шиповатую булаву, признанную эквивалентной собачьим зубам. Пес победил.

От серьезных поединков с религиозным подтекстом развитие пошло в сторону дуэли, которая стала рассматриваться как частное дело и могла вестись из-за любого пустяка. Но представления о чести сохранились и здесь.

С другой стороны, судебный поединок сродни упоминавшимся обрядовым поединкам, связанным с календарными праздниками.

Поединков мифологического происхождения в кельтской – а через нее и общеевропейской средневековой культуре очень много. В ирландских сагах это прежде всего поединок Кухулина и Фердиада, побратимов, оказавшихся по разные линии фронта.

Энциклопедией «прискорбных поединков» служит «Смерть Артура» Т. Мэлори. Характерен бой Балина и Балана, братьев, узнавших друг друга только когда было уже слишком поздно. Вообще, мифологема о борьбе двух братьев – из-за действительного конфликта или по ошибке – в европейской культуре столь же распространена, как и мотив борьбы отца и сына. Отчасти это наследие близнечного мифа. Отчасти – признание, что подобное можно уничтожить лишь подобным: «Арсит, ты столь отважный противник, // Что лишь твой кузен способен тебя победить» («Два благородных родича», III,6). А отчасти – отражение реальных конфликтов, способных поставить членов одной семьи по разные стороны баррикад – во времена Шекспира в памяти была еще достаточно свежа Война Роз. В любом случае, этот мотив является глубоко трагичным, поскольку даже в лучшем случае, за торжество справедливости приходится платить кровью ближайшего родственника.

В «Короле Лире» видна симметрия сюжета, проявляющаяся в двух поединках братьев – в начале и в конце. В первом Эдгар оказывается обманут и изгнан. Во втором – Эдмунду приходится признать свое двойное поражение.

Порой пишут о случайности победы Эдгара. С точки зрения бытового реализма, возможно это и так, хотя победа Эдгара с палкой над Освальдом с мечом кое-что говорит о его боевом

уровне. Однако с точки зрения логики Божьего суда, такая победа не может быть случайностью.

Другая тенденция критики – морализаторство: добро *должно* победить потому что оно добро. Но у Шекспира это не так очевидно. Каким бы добродетельным не был Эдгар, он не победил бы, если б не сделал для этого все возможное.

В нашем мире добро *не обязано* всегда побеждать – достаточно взглянуть на историю человечества. Но Шекспир показывает, что добро *может* победить, оставаясь таковым.

Таким образом, поединок братьев имеет два значения, практическое и символическое. С практической точки зрения – это предотвращение победы зла. С символической – восстановление истины.

Прощение

М. Левидов пишет: «Но еще раньше Лира умер Эдмунд. Сошел со сцены этот второй герой пьесы, этот «анти-Лир», так можно и должно назвать его, ибо по конструкции пьесы судьба Эдмунда «обратно аналогична» судьбе Лира. От величия к ничтожеству, вниз по линии несчастий идет Лир; от ничтожества к величию, вверх по линии успехов идет Эдмунд ... Обратная аналогия целиком выдерживается во внешнем виде пьесы. И во внутреннем ходе. Ибо мы видели этот внутренний ход и знаем, что от ничтожества к величию идет Лир. И опять-таки, в плане обратной аналогии, – от величия к ничтожеству идет Эдмунд...»²²⁵.

Действительно, жизненные пути Лира и Эдмунда противоположны. И все же такая характеристика кажется слишком односторонней.

Эдмунд – предатель, без колебаний отправляющий людей на смерть.

Может ли такой человек быть прощен?

Оказывается – может.

Эдмунда порой ставят в один ряд с Яго. Но для Яго зло – цель, для Эдмунда – средство. Яго не может пережить, что есть

²²⁵ Цит. по. Сергей Юткевич. Шекспир и кино. – М.: Наука, 1973. – С. 160.

кто-то выше него. Эдмунд восстанавливает справедливость, как он ее понимает. Он оказывается способным принять ответственность. Например, стал бы он убивать обвиняющую его женщину? Нет. Это – слабость и признание вины.

В сонете 94 Шекспир пишет о людях двух типов. Одни – стойкие, неизменные, призванные главенствовать. Другие – подобные гниющим лилиям, которые пахнут хуже, чем бурьян. Два сына Глостера вполне могут быть примерами этих типов.

Теперь их война впервые становится видимой. Оружием становятся мечи, а не письма.

Бросая вызов, Эдгар дает своему брату примечательную характеристику:

*...несмотря на молодость и силу,
На меч победный, свежую удачу,
На храбрость, сердце...*

(Кузмин)

Эти слова нередко вырезаются переводчиками, не желающими делать Эдмунду таких комплиментов (которых в оригинале еще больше). Например, у М. Рыльского читаем про «славу и силу», но «молодость», и главное – «сердце» – выпущены.

Но ведь Эдмунд, словно именно для того, чтобы соответствовать таким словам, впервые ведет себя благородно.

Он понимает, что загнан в угол, хотя не знает, насколько серьезно настроен герцог Альбанский (этого не знаем и мы). Петля еще туже, чем мог рассчитывать Эдгар, срежиссировавший эту сцену – со сцены ушла Регана, которая могла попытаться изменить ситуацию. Но выход для Эдмунда еще есть: бежать, поднять восстание, просто законно отложить поединок. Формально, рыцарские правила – в первый раз – на стороне Эдмунда: с неизвестным не сражаются. Но он идет навстречу судьбе.

Эдмунд впервые поступает по-рыцарски. Хотя само слово «рыцарь» (трижды повторенное у Б. Пастернака) в оригинале отсутствует. Оно придает тексту отсутствующий в оригинале

средневеково-феодалный оттенок, в то время как у Шекспира речь идет об общечеловеческом – вне времени, страны и сословия. Например, в фильме Р. Эйра (2018) мы видим никакой не рыцарский поединок, а рукопашный бой типа кэтча – и это смотрится вполне органично.

В переводе этого эпизода произошли некоторые смысловые накладки из-за неверного, а иногда – просто заниженного выбора слов. Например, у Пастернака Эдмунд говорит про неизвестного поединщика: «горд». Но, в Шекспировском контексте – это не комплимент: про гордость как нечто негативное говорится в сцене II.2 (Кент об Освальде), и дважды в III.4 (Эдгар/Том о грехах). Так что из двух позитивных оценок получается одна позитивная и одна – сомнительного свойства.

Еще заметнее это в вообще-то довольно точном переводе М. Рыльского, где Эдгар говорит: «Хто смів назвать нахабно тут себе // Едмундом, графом Глостером?». Это меняет всю картину. В оригинале Эдгар яростен в бою – потом его приходится останавливать «не добивай!» – но его слова не оскорбительны.

Б. Шоу, полемизируя с Л. Толстым о Шекспире, процитировал слова из речи Эдгара как пример строк «прекрасных по звуку, героических по ритму и совершенно не сопоставимых ни с чем вульгарным»²²⁶:

*Так вынь свой меч,
И если речь моя несправедлива,
Оружьем мне воздай за клевету.*

(V.3, Пастернак)

Любые изменения формулировки искажают и последующую реакцию Эдмунда, который впервые делает шаг навстречу чему-то, возвышающему его, а не просто оказывается задет вызовом. Непонимание этого меняет всю дальнейшую трагическую и возвышенную сцену запоздалого узнавания братьев: один поднимает забрало, другой срывает маску, ему самому казавшуюся лицом.

²²⁶ Шоу в споре с Толстым о Шекспире (Публ. С.М. Брейтбурга) // <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/public/brejtburg-shou-v-spore-s-tolstym-o-shekspire.htm>.

Еще хуже, что в некоторых переводах упущено взаимное прощение.

Если в начале Эдмунд навязывал всем свои правила, то в поединке он принял правила Эдгара. И теперь, смертельно раненый, он хочет точно знать, не было ли благородство ошибкой. Он говорит: «откройся и, если ты благороден, я тебя прощаю» – заметим, что инициатива прощения принадлежит ему. Близкую сцену мы видим в «Двух благородных родственниках»:

*And that blood we desire to shed is mutual;
In me, thine, and in thee, mine. My Sword
Is in my hand, and if thou killst me,
The gods and I forgive thee...*

Дословно: «А кровь, которую мы желаем пролить, у нас общая // Во мне твоя, в тебе – моя. Мой меч // В моей руке, и если ты убьешь меня, // Боги и я прощаем тебя» (V.4).

На слова Эдмунда Эдгар отвечает: «Let's exchange charity» буквально – «Обменяемся милосердием». Когда слово *charity* появляется в тексте «Лира» в первый раз, оно имеет смысл «благотворительности», «милостыни». Здесь это – «милосердие». Но есть и более глубокое его значение, связанное с этимологией – *caritas*, «любовь к ближнему».

Это – взаимное отпущение грехов.

То, что эта тема была важна для Шекспира, можно понять из сонета 120, где выражается мысль, что измена лирического героя и измена ему уравниваются друг друга, а значит решением может быть лишь взаимное прощение. В другом сонете – 124, есть трудная для толкования и перевода, но интригующая мысль:

*To this I witness call the fools of time,
Which die for goodness, who have lived for crime.*

Что-то вроде: «Я призываю засвидетельствовать это шутов времени, // тех, кто умирает ради добра, жив ради преступлений». Это как – как умер Дарт Вейдер?

Эдмунд тоже впервые упоминает о «добре». Б. Пастернак с высокой долей вероятности реконструирует его мысль как: «Ты меня растрогал, / Моей душе на благо, может быть». Такая просветленность четко выражена в «Генрихе VIII», где кардинал Вулси говорит перед смертью:

*Так счастлив, Кромвель, никогда я не был.
Теперь себя познал я, и в душе
Мир, что превыше всех земных блаженств,
Спокойная, утихнувшая совесть!
Король от хвори излечил меня...*

(III.2, Томашевский)

Это разительно отличается от смертей Гонерильи, Реганы и Корнуолла – не раскаявшихся и не прощенных.

Х. Блум пишет, что когда Эдмунд смотрит на трупы старших дочерей Лира «перед ним предстает подлинный образ его собственного “я”, и это дает ему окончательную свободу стать совершенным художником своей личности:

*Я помолвлен
С обеими. Теперь нас всех троих
Смерть обручит.*

...Эдмонд вслушивается в свои слова, и желание перемениться – которое и есть его ответ самому себе – становится, как он понимает, решительным нравственным переворотом, хотя, как сам он утверждает, его натура остается прежней:

*Жизнь ускользает.
Пред смертью сделать я хочу добро,
Хоть это непривычно мне.*

Однако трагическая ирония Шекспира повелевает, чтобы метаморфоза совершилась слишком поздно и Корделия погибла»²²⁷.

²²⁷ Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох. – К. : Факт, 2007. – С. 82-83.

Добавим, что возникший у Эдмунда образ смерти как свадьбы глубоко фольклорен, и отражен, в частности, в «Слове о полку Игореве».

В словах Эдмунда (I am here) появляется сходство со словами Гамлета (Lo, here I lie...) – такая способность перед смертью оценить и переоценить свою жизнь возвышает образ. Он говорит о том, что колесо фортуны совершило полный оборот. Это так, и даже более: смерть – ниже жизни незаконного сына, как корона, к которой приближается Эдгар – выше положения графского наследника, и это не говоря уже об аспекте морального падения и подъема. Витки расширяются, превращая круг в спираль. Траектории судеб двух братьев похожи на двойную спираль ДНК, на спиральную галактику, на знак Дао, на кельтские узоры.

Война позади. И не важны уже титул, земля и власть. Нет больше законного и бастарда. Есть два человека, вглядывающиеся в глаза друг друга и в собственное отражение в них. То, что они *успевают* понять и простить друг друга – это благословение, дарованное обоим. Но одновременно возникает новая горечь. За Эдмунда, который уже никогда не станет тем кем мог бы. За Эдгара, утратившего только что обретенного брата.

На несколько минут они становятся единомышленниками и союзниками: это видно по принятию тех же идей, по растроганности судьбой отца, по попытке спасти Лиру. Именно в эти моменты они впервые обращаются друг к другу на «ты». Это можно списать на волнение. Но нет ли здесь внезапно возникшей близости?

Эдмунду уже нечего сказать – Эдгар понимает его, и его место в общей картине. Напротив, он слушает и просит продолжать, и дважды соглашается с чужими словами. Слова Эдгара пробуждают в нем что-то, чего он не знал о самом себе. Что так важно для Эдмунда, что заставляет его забыть о физической боли и ужасе близкой смерти?

Возможно, подсказкой служит его фраза: «Все ж был любим Эдмунд». Это не констатация известного факта. Он кажется удивленным, что его кто-то действительно любил. Почему?

Несмотря на собственные, мягко говоря, несовершенства, которые он сознает? Или несмотря на предыдущий опыт отношения с миром?

Подлость и холодную жестокость Эдмунда трудно оправдать. И все же он – не воплощение зла. Так что это было за место, куда отец отправил его на воспитание, и что там происходило, если только теперь, оказавшись лицом к лицу со смертью, Эдмунд узнал, что и у него было сердце?

Эдмунд не знал ненависти, как не знал любви. Лишь собственное страдание открыло ему страдание других. Он убирал людей, как фигуры с доски. И никогда по-настоящему не осознавал, на что обрек отца и брата. Не знал, что можно вести себя так, как Эдгар. Возможно, если бы братья были знакомы раньше, Эдмунд стал бы иным. Но возможно и другое понимание – пока Эдмунд силен, он неисправим, и его нельзя переделать, можно лишь остановить. И спасти его можно, только убив.

В предсмертной попытке Эдмунда исправить причиненное им зло есть надежда на искупление. Его отчаянное усилие хоть в последний миг «стать хорошим» – раскаяться хотя бы на кресте – любопытным образом контрастирует с криком «Чума на оба ваши дома!», которым подытоживает свою жизнь Меркуцио, вообще-то считающийся симпатичным и обаятельным.

Трансфигурация

Эдгар является на поединок в новом, преображенном виде – и это совершенно очевидно всем остальным героям.

Первые приметы этого появляются еще в акте IV. Вспомним реакцию окружающих на Тома. Лир видит в нем квинтэссенцию неприкрашенного человека, и одновременно – «философа». Слуги Корнуолла ближе к его пониманию как личности, а не символа – они говорят о «плутовском безумии», которое на все способно – в том числе, стать проводником государственного преступника. В том же контексте его рассматривает Старик, единственный, кто делает доброе дело: дает одежду.

Но потом Глостер начинает обращаться к своему проводнику на «вы» и доверять его суждениям. Затем происходит встреча с джентльменом, который несмотря на явную спешку,

тоже учтиво задерживается, чтобы дать пояснения, и тоже обращается на «вы» (при том, что Эдгар все еще в костюме крестьянина). В пятом акте герцог Альбанский, принимая перехваченное письмо, принимает и инструкции неизвестного, которыми потом руководствуется.

А. Блок пишет: «Эдгар есть жертва и возмездие; Эдгар искупает слабость отца своею силой. Каким же сиянием должно быть окружено это мужественное, честное и светлое сердце! ...Посмотрите дальше, сколько сухих масок должен сменить Эдгар, как ему приходится притворствоваться, с каким трудом и как прозаически, сказал бы я, пробивает он себе дорогу. Наконец Эдгар победил, он является мстителем за неправые дела; но и тут он не светел и не окружен сиянием: он – только неизвестный черный рыцарь»²²⁸.

Тут верно все, кроме последнего предложения.

Перед поединком Эдгар именно «окружен сиянием» (кстати, у М. Морозова «Эдгар... восстал светлым рыцарем и правителем государства»²²⁹ – понимание «цвета» рыцаря прямо противоположно блоковскому).

Поединок становится его апофеозом. Здесь напрашивается ассоциация с преображением вернувшегося Одиссея, сбросившего нищенские лохмотья. Можно вспомнить и библейского Иосифа, неузнанного братьями в облике блистательного египетского министра. Такие «вспышки величия» героя характерны для поздних пьес Шекспира. Проявление скрытой истинной сущности героя имеет непосредственные параллели в христианском представлении о трансфигурации.

Эдмунд, даже не видя закрытого забралом лица, говорит о «прекрасном и бранном облике» и благородстве речи неизвестного противника, которые заставляют его принять поединок.

В результате Эдмунд не просто повержен физически, но и вынужден признать свое моральное поражение. Олбени же спешит оправдаться, как раньше оправдывался перед Лиром. Его слова примечательны:

²²⁸ Блок А. «Король Лир» Шекспира // http://dugward.ru/library/blok/blok_koril_lir.html

²²⁹ Морозов М. Избранное. – М. : Искусство, 1979. – С. 231.

*Сама твоя походка возвещала
О царственном достоинстве. Позволь
Обнять тебя. Пусть сердце разорвется, если зла
Желал я тебе или отцу.*

(V.3, подстрочник)

Новый граф Глостер со спокойным достоинством принимает от герцога заверения в дружбе – «Да, благородный принц, я знаю».

В переводах это непонятное «царственное достоинство» пропадает, например, О. Сорока говорит о «благородстве», Б. Пастернак – о «знатности», да и М. Рыльский пишет «роду ти високого».

Но с Эдгаром никогда не была связана тема феодальной иерархии. Он заботился, но не служил. И в отличие от своего отца, никому не целовал руки. Наоборот, это ему бросается на шею Кент и порывается обнимать Олбени. В обоих случаях происходит нечто похожее уже не на акколаду, а на *омаж* (клятву в верности сюзерену), только по отношению не к «старшему по званию», а к достойному.

Еще в акте III есть два любопытных момента, соотносящих Эдгара с королевским званием. Первый – в строке уже упоминавшейся песни про терновник (III.4), где Бедный Том поет про «своего сына» – дофина, наследника французского короля.

Второй – в сцене III.6, когда Шут спрашивает у Лира: «Сумасшедший – простолюдин или дворянин?», на что Лир отвечает: «Король, король». Этот момент легко проглядеть, потому что Шут, словно не слыша ответа Лира, переходит на очередное поучение по поводу неблагодарности детей. Но что все-таки значит этот ответ Лира? Только признание *собственного* королевского безумия? Или же каким-то образом подразумевается и Эдгар, на которого оба смотрят? Ведь Шут задает свой вопрос сразу после очередной сентенции Бедного Тома. Может быть, Лир не только в короле видит сумасшедшего, но и в сумасшедшем – короля?

Но вернемся к финалу. За поединком следует рассказ Эдгара. А. Аникст считает, что это – лишь обычный для Шекспира прием закрепления событий в памяти зрителя. Но такая трактовка заведомо неполна, ведь Эдгар повествует и о том, чего мы не знали. Л. Пинский утверждает, что это – драматическая ретардация и объяснение, почему «лагерь добра» не успел спасти Корделию. Однако, и без этого рассказа Корделию все равно не спасти, потому что тогда Эдмунд не признался бы в приказе ее убить.

Тогда для чего нужен рассказ Эдгара?

Во-первых, мы (зрители) узнаем новые факты, прежде всего – о смерти Глостера. Показывать эту сцену нельзя, но знать о ней надо. Также мы узнаем новости о Кенте: он бросается не утешать – а быть утешенным, его «струны жизни» слабеют.

Во-вторых, этот рассказ – исповедь Эдгара: он говорит о своем пути и кается, что не смог спасти отца. В его краткой речи есть еще два «вставных» повествования: о том, как сам Эдгар пояснил Глостеру смысл их «паломничества», и печальная повесть Кента о себе и Лире. Это исповеди в исповеди, причем Эдгар, самый видящий из героев, тут выступает в роли *собирателя правды*. В судьбе Эдгара, как и в судьбе Лира, есть не только приобщенность к сакральным смыслам, но и осознание этого. Олбени и Эдмунд чувствуют этот подтекст, и именно потому оказываются так взволнованы.

С мифопоэтической точки зрения, рассказ героя о том, что он сделал и претерпел – это тоже «жертва, приносимая на алтарь божества»²³⁰.

Рассказ Эдгара нужен не только зрителям – он внутренне необходим героям трагедии, потому что без него они не могут увидеть полную картину жизни, и восстановить всю правду событий. Двое самых осведомленных героев трагедии – интриган и подставленный – обмениваются своими половинами общей картины. В «Короле Лире» это необходимо как нигде, потому что нигде больше нет такого дробления: каждый сам за себя, и даже

²³⁰ Фрейденберг О. Образ и понятие. Немые лекции // Миф и литература древности. – Екатеринбург : У-Фактория, 2008. – С. 345.

союзники не знают всего. Теперь для воссоздания общей картины надо соединить все части. Именно этим и занимаются Эдгар, Эдмунд и Олбени. Именно этот процесс приводит к запоздалому покаянию Эдмунда и к началу катарсического переживания герцога.

Рассказывая о событиях, Эдгар взвешивает и осмысливает их. Он только что потерял отца и теряет новообретенного брата. Это момент отлива сил после поединка – опасный момент. Смерть так же близка к нему, как и к Корделии, к которой как раз сейчас невидимо для всех приближается убийца. Снова встает вопрос – кто выживет? Чаши весов находятся почти в равновесии.

Когда Эдгар пришел на поединок, он был заряжен энергией – всей, что высвободилась при расщеплении и новом синтезе его личности, и той, что освободилась со смертью Глостера (эта смерть оплатила победу над Эдмундом). После победы и прощения миссия Эдгара кажется выполненной. Осталось лишь рассказать правду о себе и об отце. Сцена узнавания не вынесена на сцену еще и потому, что все это *должно быть рассказано*: это покаяние Эдгара и последняя правда.

Именно тут Эдгар впервые говорит о смерти: «хотел бы я, чтобы мое сердце разорвалось, когда я это расскажу». Это та смерть, которая уже забрала его отца и заберет Лиру – смерть от переполненности сердца, которое пытается вместить в себя весь огромный и дисгармоничный мир. Это свидетельство глубокой опустошенности после сверх-усилия.

Но умереть, не рассказав правду, нельзя. Это дезертирство.

Рассказав о смерти отца, Эдгар останавливается, не в силах продолжать. Это – миг баланса между жизнью и смертью, когда или он, или Корделия должны умереть. Но Эдгар давно уже перестал быть «идеальной жертвой». Он пересиливает себя. Ему невольно помогает Эдмунд своим вопросом: «что дальше?», выражающим уверенность, что это самое «дальше» существует, и что продолжать нужно. Олбени, «готовый раствориться в слезах», самой своей слабостью провоцирует довольно резкий ответ:

*This would have seem'd a period
To such as love not sorrow; but another,
To amplify too much, would make much more,
And top extremity.*

Эта фраза кажется мне одной из ключевых во всей трагедии. Переводили ее по-разному. Например, М. Кузмин и М. Рыльский отнесли «предельность» к самому рассказу: «Рассказ ужасен // Не выносящим скорби, но дальнейший // Еще скорбней покажется, уже // Переходящим грани» (Кузмин). Однако по смыслу кажется ближе понимание Б. Пастернака:

*Пределом это кажется для тех,
Кто к горю не привык. Но кто привычен,
Теряет счет страданьям и идет
Сквозь испытанья до конца и края.*

И все же в оригинале еще больше философского обобщения. Примерно так:

*Пределом это кажется тому,
Кто невзлюбил печали. Но иной
Исполнит больше, далее пойдет,
Преодолев предел.*

Если «худшее» не имеет конца, то и способности человека отвечать на вызовы судьбы тоже ничем не ограничены.

Эдгар «выбрал быть». В очередной раз приступ эмоций вылился в работу разума, создавшую инструкцию для себя и новый закон Космоса.

Рассказ завершен. Кажется, все закончено. Но жизнь продолжается – смертями. Надо как-то реагировать, что-то делать.

Появляется придворный с окровавленным кинжалом и криком «Помогите!». Именно Эдгар спрашивает: «чем помочь?» (в переводе Б. Пастернака: «Что такое?», М. Рыльского: «Що

таке?»; вообще, в переводах нередко затушевывается быстрота и адекватность его реакций, показывающих, каким эффективным правителем он может стать).

Дальше Эдмунд признается: «Отдал я приказ // Лишить Корделию и Лира жизни // Ну же, спеши!». Реакция Олбени: «Беги, беги!». Реакция Эдгара: «К кому бежать? Кому приказ был отдан? // Дай знак отмены!» (Пастернак). Он единственный пытается что-то сделать. Затем он же первым замечает Кента, как всегда, больше других видя, что происходит вокруг.

Справедливость богов

Что хуже – сознавать свою вину или свою невиновность?

Глостер, виновный во многом, делает выводы о том, что боги развлекаются, убивая людей. Эдгар – невиновный – говорит, что боги справедливы, и каждый получает по заслугам:

*Справедливы боги,
И обращаются в орудье кары
Пороки, услаждающие нас.
Тебя зачал он в темном закоулке –
И был покаран темной слепотой.*

(V.3, Сорока)

Тема грехов и расплаты впервые появляется в речах Лира в сцене бури, где он требует покаяния от преступников. Практически одновременно к тому же приходит Эдгар/Том, который кается за всех. Проблемы греха, вины и ответственности – лейтмотив всех его мнимо безумных речей. Дело не только в личных переживаниях – кризис семьи становится симптомом кризиса общества в целом: то, что казалось нормальным и благополучным, оказывается насквозь прогнившим. Вина, выглядящая совсем небольшой, может привести к катастрофическим последствиям. Именно в сцене III.4 мы видим начало логической цепочки, которая приводит к формуле о справедливости богов.

Этот вывод вызывал много нареканий. Прежде всего, критики указывали, что кара (потеря глаз) неадекватна греху (прелюбодеянию). С точки зрения современной морали, это, несомненно, так. Однако:

1. Традиционное общество относилось к «незаконной» сексуальной активности гораздо строже, чем нынешнее, так что тема реальной или символической кастрации как кары за «неправильное порождение» встречается практически во всех европейских мифологиях. Можно вспомнить и «Меру за меру», где Клаудио собираются – по закону! – казнить всего лишь за не освященный церковью гражданский брак, бывший в шекспировские времена вполне распространенным явлением.

2. «The dark and vicious place where thee he got» – «темное и злое место, где он получил тебя», в нашем контексте относится не столько к факту прелюбодеяния Глостера, сколько к тому, что он в своей доброжелательной близорукости вырастил сына моральным уродом.

3. Эдгар говорит о «наших» грехах – он выводит общее правило-предупреждение о том, что приятные пороки влекут за собой расплату. Судьба его отца служит лишь одним из проявлений общей закономерности.

4. Эдмунд соглашается с этим утверждением, но относит его не к отцу, а к самому себе. Но с чем именно согласен Эдмунд?

Короткая, интуитивно понятная формула оказывается не проста. Можно понять ее так: каждый получает не столько то, что заслужил (разобраться в этом – дело Бога), сколько то, что вызывал своими делами. Тогда это утверждение примиряет две концепции природы. Если «природа» — это вечный закон упорядоченности – то нарушители этого закона получают по заслугам. Если же «природа» понимается как «закон джунглей» – то речь идет о выборе и ответственности: что вырастил в своем огороде (метафора Яго), то и пожинаешь.

Относится ли согласие Эдмунда к моральному аспекту, или является только признанием, что он сам виноват, проиграв?

Эдмунд, по его словам, служит закону природы. Он претендует на восстановление природной справедливости, проявляющейся в учреждении иерархии по способностям,

меритократии. Но он был побит собственным оружием, оказавшись не самым «способным». Невидимая война братьев закончилась довольно странным результатом. Выступив в роли «зла, творящего благо», Эдмунд невольно расчистил путь к короне Эдгару, и одновременно подготовил его к принятию этой короны. Тогда получается, что философия Эдмунда – высокое место должен занять достойный, а не тот, кого требует традиция – верна. Только этим достойным оказался не он. Отчасти аналогичную ситуацию «отрицания отрицания» мы видим в финале «Макбета».

По мнению многих, идея о справедливости небес не согласуется со смертью безвинных Корделии и Лира. Но, по моим представлениям, они: 1) не безвинны – Корделия тоже выбрала свою судьбу, 2) становятся искупительной жертвой ради своей страны – что поднимает их выше, чем победа в военном конфликте.

И Глостер и оба его сына демонстрируют веру. Какую – другой вопрос. Но даже Эдмунду придает силы вера в свою «естественную» правоту и право.

Эдгар верит в гармонию, и именно поэтому способен ее восстановить. Эта вера не была задана изначально: в тяжелые моменты он не ссылаясь на волю небес. Тезис о справедливости богов – это вывод, который он сделал, уже уяснив для себя сущность происходящего. Здесь важнее не конкретная мера вины, а суть: боги все-таки справедливы. Отметим также, что он снова забывает о себе: не подчеркивает, что является исключением из этого правила, не хвалится ни страданием, ни состраданием. Он снова, уже от собственного имени (а не от имени Бедного Тома), принимает ответственность за всеобщие – «наши» – грехи.

Из всех героев «Лира» Эдгар наиболее заслуживает доверия. Он больше всех видит, и меньше прочих одержим страстями. Именно в его словах можно найти объяснение, почему все получили то, что получили, и как жить дальше. И зачем нужны печали.

Это трудно принять. Теодицея вообще непростое занятие, и требует не столько логики, сколько «прыжка в веру» (термин

С. Кьеркегора). Кстати, именно об этом писал Дж. М. Хопкинс в своем стихотворении, которое начинается словами из «Короля Лира».

Эдгар создал для себя и других модель мира, которая может быть истинной или ложной – но которая позволяет жить дальше и восстанавливать разрушенное.

Насколько эта модель справедлива? Я не знаю. Но она помогает жить. В одной из моих любимых книг – в финале которой протагонист принимает королевскую власть из чувства долга, как по-видимому, это делает Эдгар – имеется интересный диалог. Когда герой, отчаявшись, говорит, что они с друзьями обманывают себя, пытаясь совершить невозможное, то получает ответ: «Может быть, – устало вздохнула Айланви. – Но я не знаю, что нам еще остается, кроме как продолжать себя обманывать. И может быть, дообманываемся до дома»²³¹.

Момент истины

Как говорит Отелло «небеса знают правду».

Это правда характеров, правда поступков, правда отношений. И это гораздо больше – правда, как космический закон, удерживающий мир от распада, отражением которого является Правда Короля.

Восстановление правды – один из важнейших мотивов всей мировой литературы.

В мифах и сказках он проявляется как узнавание, раскрытие истинного лица героя, иногда непосредственно связанное с его преображением (пролез через конское ухо / окунулся в кипящий котел – стал красавцем). Другим мотивом являются «чудесные свидетели и обвинители». В британской традиции примером может быть чудесная арфа из костей, в украинской – калиновая дудочка.

В греческой трагедии выяснение истины связано с прозрением – анагнорисисом главного героя. В истории Эдипа

²³¹ Alexander L. The Black Cauldron // The Prydain Chronicles. – N.Y. : The Guild America Books. – P. 232.

принцип правды воплощает Антигона, верная дочь слепого отца – Корделия и Эдгар в одном лице.

В современной литературе тема правды часто выглядит как раскрытие активности прошлого в настоящем и будущем. Это четко выражено в жанре детектива. «Дозированные» экскурсии в прошлое характерны для книжных серий, таких как «Гарри Поттер», где с каждым томом мы не только движемся в будущее, но и все полнее понимаем прошлое, определившее именно такое положение дел. Ситуацию поиска правды мы видим в таких романах и фильмах, как «Английский пациент» или «Вавилон», где несколько сюжетных линий, развивающихся в разных временах и странах, кажутся не связанными – но постепенно и герои, и зрители восстанавливают общую картину.

К пьесам Шекспира вполне применимо высказывание Конфуция: «Утром узнав истину, вечером можно умереть».

В комедиях обязательно восстановление справедливости и порядка, отход от заблуждений, выведение на чистую воду интриганов, подтверждение верности любви и дружбы. Иногда видны и собственно космические ассоциации, прежде всего в «Сне в летнюю ночь».

То же заметно и в «поздних пьесах». Например, в «Цимбелине» важно не только то, что королева-злодейка умерла, но и то, что она успела признаться в своей ненависти к мужу. Узнав об истинном лице своей королевы, советовавшей ему бороться с Римом, Цимбелин меняет политический курс.

В трагедиях, несмотря на смерти героев, финал не кажется безнадежным именно из-за того, что своей жизнью и смертью они раскрывают оставшимся в живых – и зрителям – правду о мире.

В «Ромео и Джульетте» есть рассказ Лоренцо и подтверждающее его письмо Ромео. Истина устанавливает мир в социуме.

В «Отелло» полная картина происшедшего восстанавливается через обличительную речь Эмилии, самохарактеристику Отелло, признание Родриго, реплики Кассио – всех, обладающих своими фрагментами общей картины. Принцип момента истины настолько важен, что Шекспир допускает вообще-то несчастую у него натяжку – письмо Яго. Именно Яго не просто видит полную

картину происходящего – он сам ее и создал. Но поскольку он не раскаивается и молчит, должно было появиться какое-то другое средство раскрыть перед всеми истину происшедшего.

В «Макбете» нет выраженного момента истины. Шотландский народ постепенно открывает правду о Макбете (речь Леннокса, вести Росса). Параллельно Макбет так же постепенно узнает правду о лжи (!) предсказаний, кульминацией чего становятся движущийся Бирнамский лес и «нерожденный» Макдуф. В конце Малькольм обещает разобраться с происшедшим и раздать награды и наказания – то есть, восстановить порядок / правду общества.

Основным смыслом «Гамлета» являются именно поиски правды о свершившемся преступлении и о человеке вообще. Гамлет напряженно «ищет правду» о короле и его партии, король – о Гамлете. В финале происходит не только окончательное выяснение всех отношений, но и обращенная к Горацио просьба Гамлета рассказать обо всем происшедшем – восстановить истину.

В «Короле Лире» восстановление Правды как космического принципа становится важнейшей темой. После поединка Эдгара и Эдмунда происходит обмен своими «половинами картины» двух самых осведомленных героев трагедии: интригана и подставленного; даже Гонерилья успеваает если не раскаяться, но признаться в преступлении. Эдгар раскрывает свою истинную сущность и рассказывает о своем «паломничестве» – и это не пересказ уже известного, а посвящение в тайну. Эдмунд кается, раскрывая перед всеми одну из «причин грома». Это – то покаяние, которого требовал Лир и сама природа. И теперь, когда тайна открыта – гнев стихий утихнет, реки потекут, солнце взойдет.

Момент истины является необходимым элементом шекспировской трагедии: все оставшиеся в живых герои должны узнать все о происшедшем. Только тогда они смогут жить дальше.

5.3. ФИНАЛ

Ифигения

Смерть Корделии была предметом долгих дебатов. Многие были просто шокированы таким поворотом событий: Лира, как искупительной жертвы, должно было хватить. С. Джонсон признавался, что он именно из-за этого много раз не мог дочитать трагедию до конца. Аналогичное мнение высказывал Ч. Сиссон.

Смерть Корделии кажется не просто жестокой и ненужной, но и прямо нарушающей традиции трагедии:

1. Со времен Древней Греции признавалось, что страдание учит человека. В «Агамемноне» Эсхила хор поет: «Через муки, через боль // Зевс ведет людей к уму, // К разумению ведет» (*Ант*). Но Лир уже обрел мудрость – теперь же, после смерти дочери, он снова впадает в заблуждение, считая ее живой.

2. В отличие от «Гамлета» победа над злом уже произошла, и не зависит от смерти Корделии.

Многие обращают внимание, что эта смерть происходит сразу после того, как Эдгар говорит – а остальные соглашаются – о справедливости богов. Если гибель Корделии – опровержение этого положения, то мы возвращаемся к мнению Глостера о богах, убивающих людей для развлечения. Это уже не просто безразличная, а жестокая вселенная.

Те, кто не желает принимать такой пессимистичный взгляд на мир, ищут у Корделии гамартию. Однако такие поиски никогда не пользовались популярностью: «Иным кажется, что для моральной полноценности Шекспиру необходимо еще приписать здесь убеждение, что жизнь не бессмысленна, как не бессмысленны и страдания. Поэтому ищут вины не только у Лира, но даже у Корделии. На Лире безусловно вина есть, но не перекрывается ли его вина мерой страданий, выпавших на его долю? Во всяком случае, Корделия умирает безвинной, и ничто в мире не оправдывает ее гибели»²³².

²³² Аникст А. Творчество Шекспира. – М. : Изд-во художественной литературы, 1963. – С. 489–490.

Но по моим представлениям, вина Корделии ненамного меньше вины Лира. Прекрасная и чистая принцесса все время забывает, что имеет не только власть, но и ответственность перед державой. Сначала она из-за безусловно, правильных принципов провоцирует отца на необдуманные решения. Потом... Организация *военной интервенции* в собственную страну под девизом любви к отцу выглядит или политическим идиотизмом, или лицемерием. Поскольку в чем-чем, а в лицемерии Корделию заподозрить трудно, остается представить ее очень юной, очень склонной к юношескому максимализму, и с детства привыкшей к власти.

С начала до конца Корделия не меняется. Ее взгляд не становится острее, ее любовь по-прежнему не распространяется ни на кого, кроме отца. Кажется довольно показательным, что и ее оплакивает только Лир. Конечно, молчание остальных можно объяснить именно глубиной их скорби, и все же, хоть какая-то реакция должна была прорваться. Но вместо этого они говорят только о Лире. Кент пытается объясниться, идентифицироваться и получить признание от своего короля. Эдгар хочет помочь ему, подчеркивая, что Лир находится среди друзей. И ни слова о принцессе.

Итоги своей жизни Корделия подводит словами:

*We are not the first
Who, with best meaning, have incurr'd the worst.*

Но, как известно, благими намерениями... Или, используя более современное выражение: хотелось, как лучше, а получилось, как всегда.

Отметим параллель с «худшим» в монологе Эдгара.

Что имеет в виду Корделия? Только то, что худшее (или Худшее) наступило лично для них с Лиром? Именно так у Б. Пастернака: «Кто жаждал блага и попал в беду». У О. Сороки еще добавляются оттенки осознания принцессой своей искупительной миссии: «Кто жертвой стал, желая блага людям».

Или же здесь есть момент покаяния: ее лучшие намерения привели к худшему состоянию всей страны? Ведь благородная и прекрасная Корделия в итоге оказывается для Британии ничуть не лучше своих злых сестер. Мотивы разные, а война все та же.

Корделия проигрывает войну, потому что берется не за свое дело: взявший меч от меча и погибнет. Но она побеждает своих сестер как образ любви и прощения. Дж. Вайли пишет, что, позволив себя повесить, Корделия принимает «долю, большую», чем у сестер. Возможно, апокалипсическая сцена в конце призвана означать конец языческой эпохи – кельтской или римской. Страна достается Эдгару, который должен приготовить ее к приходу христианства.

Смерть Корделии вполне объяснима с точки зрения мифопоэтики.

Кризис требует жертвоприношения. Потенциальных жертв две – Корделия и Эдгар. Но Эдгар сумел отказаться от роли жертвы и выкупил свою жизнь Бедным Томом. Его испытания были так тяжелы, что заменили собой смерть. В итоге он пришел к роли воина и героя – спасителя страны.

Но если не он – значит Корделия, идеальная принцесса, должна умереть и искупить грехи старших. Она – неземная, постоянная, прощающая, говорящая стихами. Она живет в мире принципов и умирает как принцип, возвращаясь к эйдосам из мира явлений.

Тема трагической гибели принцессы встречается не так уж редко, в том числе и в современной культуре. Одним из самых ярких примеров является Ифигения, чей образ двойится – как и образ Корделии. В одной версии Ифигения – «невеста смерти», принесенная в жертву успеху своего отца. Но в другой – она выживает, и сама становится жрицей-убийцей...

В. Пропп пишет, что героиней считалась именно приносимая в жертву девушка, и лишь с отживанием обычая героем становится ее спаситель²³³. Фольклорных примеров множество, начиная с Андромеды. Именно принцессой откупались от дракона. Мужчина же воспринимался как борец, победитель судьбы. Соединение этих тем дает сюжет спасения героем принцессы. Таким образом, Н. Тэйт в своей переработке всего лишь восстанавливает древнюю мифологию.

²³³ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Ленинград: Изд-во Ленинградского университета, 1986. – С. 25.

Во-первых, если Корделия остается жива, то традиция власти и государственности непрерывна. Во-вторых – свадьба является одним из постоянных образов космогенеза и космизации. Так что дело не только в «соединении двух чистых душ», но и в легитимации нового короля.

Но поженить Корделию и Эдгара означает лишить события исключительности. Из «разрушения до основанья» и пересоздания мира – сделать циклический кризис власти. Недаром Шекспир оставляет конец открытым. Эдгар волен выбрать, когда выбрали его. Хотя трудно представить, чтобы он отказался «поддерживать пронзенную/окровавленную страну».

Если вспомнить Крайтилад, предполагаемый прототип Корделии, то мы видим тот же финал: дева не досталась никому. Шекспир возвращается к мифу, но выворачивает его наизнанку. В фольклорном тексте Королева Мая возвращается в дом своего отца, и это служит залогом вечной гармонии мира. В трагедии же принцесса оказывается потерянной для всех.

Жертва короля

Но и смерти принцессы недостаточно. Король тоже приносится в жертву своему королевству. Если Корделия в этом смысле ассоциируется с Лавинией, Лукрецией, Адонисом, принцем Артуром, отчасти также с Генрихом VI и Ричардом II, то Лир сближается с Цезарем, обоими Гамлетами, Гектором, Антонием, Кориоланом, Тимоном.

Последний реликт прошлого – Лир – не может жить дальше. Практически никто из критиков не сомневался в закономерности его смерти, хотя эту логику определяли по-разному. Для одних – это невозможность для Лира возвращения к прежнему состоянию. Другие подчеркивали необходимость обновления власти: «Лир преобразился, но уже не для благополучной жизни на земле. Он должен умереть, уступив место молодому поколению, которое выросло и воспиталось «зрячим» – например Эдгару»²³⁴.

²³⁴ Смирнов А.А. Шекспир. – Ленинград-Москва : Искусство, 1963. – С. 138.

Но трагично то, что Корделия и Лир погибают перед самым рассветом, в последний миг ночи. Лир обрел гармонию духа. Он наконец-то прозрел и заглянул в «тайну вещей» (V.3), увидев то, что подобает его возрасту и сану. А теперь все оказалось отнято.

Есть две основные трактовки его смерти – 1) смерть от горя и 2) смерть от радости, к чему склоняются многие критики в XX веке. Правда, оценивают это тоже по-разному. Для одних, как для Брэдли, в этом есть утешение. Для других смерть от радости, означающая что Лиру почудилось, что Корделия жива – лишь жестокий обман судьбы. Он сводит на нет все прозрения и обретения, и Лир умирает, заблуждаясь, как заблуждался всю жизнь. Тогда получается, что Лир ничему не научился, так и остался глупцом и козлом отпущения²³⁵.

Многое зависит от того, верил ли Шекспир (и верим ли мы сами) в жизнь после смерти. Ведь герои Шекспира говорят не только о том, что «остальное – молчание», но и о том, что смерть может быть лишь началом.

Согласно тексту Фолио, последние слова Лира – настойчиво повторенное «Смотрите!». А это может относиться не только к зрелищу его мертвой дочери, но и к тому, что открылось королю за миг перед смертью. В любом случае, это «Смотрите!» – последняя тайна Лира.

Многие исследователи писали о всеобщности Лира. Для Л. Пинского, его сердце становится всечеловеческим органом, для Л. С. Найтса сознание Лира становится частью всечеловеческого сознания. В его смерти тоже есть нечто обобщающее. Это заметно в реакции выживших, для которых смерть короля явно имеет апокалипсические обертоны.

Каждый из присутствующих ведет себя по-разному, интуитивно меряя ситуацию по себе.

Олбени, как обычно, устраняется.

Эдгар, убежденный, что «в могиле никогда не бывает лучше», пытается вернуть Лира к жизни, повторяя свое двухуровневое: «взгляните вверх». Он снова борется с мифом, и борется с логикой, и поэтому обречен на неудачу – но Эдгар не был бы собой, если бы не пытался. Кроме того, он дает королю

²³⁵ Walton J. K. Lear's Last Speech // <http://www.penguin.com/static/pdf/teachersguides/kinglear>

возможность умереть на руках любящего человека. Лучше не думать о чувствах самого Эдгара, теряющего второго отца за один день (не считая брата). Но с точки зрения мифа все происходит так как должно – отлетевшее дыхание короля окончательно делает его наследником.

Кент, и сам чувствующий зов смерти, требует дать Лиру умереть. Ни для короля, ни для его верного слуги, в жизни не осталось ничего, кроме боли. Его слова: «Не мучь...» поднимают перед нами проблему эвтаназии.

И все же, смерть старого короля вызывает не столько жалость, сколько высокую скорбь и даже восхищение. Дж. В. Канингем назвал свою книгу о трагедиях Шекспира словами Горацио – «Горе и изумление» («Woe and Wonder»). Действительно, именно такие чувства вызывают гибели шекспировских героев, и прежде всего Лира, который «всех больше вынес горя».

Типология смертей

А. Аникст заметил, что в «Гамлете» Шекспир устами Горацио дает следующую типологию смертей: 1) кровавые и противоестественные деяния (убийство Гамлета-старшего), 2) случайные кары и нечаянные убийства (смерть Полония), 3) лукавство по необходимости (приказ о казни Розенкранца и Гильденстерна) и 4) козни, упавшие на голову зачинщика (гибель Лаэрта и Клавдия)²³⁶.

В «Короле Лире» смерти героев так же неоднозначны и по причинам и обстоятельствам, и по значению.

В мифопоэтике европейских народов, в частности, кельтов, стабильным мотивом является «тройственная смерть», генетически связанная с тремя видами жертвоприношения языческим богам. Ее символизм настолько силен, что сохранился и после принятия христианства и дошел до наших дней. Эти три вида смерти: 1) повешение / распятие / удушение, 2) убийство острым орудием или сожжение, и 3) утопление / отравление,

²³⁶ Аникст А. Шекспир. Ремесло драматурга. – М. : Советский писатель, 1974. – С. 555-560.

обладающие символизмом, соответственно, верхнего, среднего и нижнего уровней Космоса. Особое значение придавалось их сочетанию.

Эта тема была исследована Н. Толстым, реконструировавшим мифологему тройственной смерти божества (кельтские Луг и Мерлин, литовский Велинас, индийский Варуна, греческий Прометей и др.). Он проводит параллели и со смертью Христа, считая, что помимо распятия и копеейной раны, есть еще упомянутый в Евангелии уксус, который мог быть ядом, а значит, представлять собой третью смерть²³⁷. Христианин Толстой толкует мифы разных народов как предвосхищение жертвы Христа. В современной культуре мифологема тройной смерти, кроме магически-исторического романа самого Н. Толстого, встречается в фэнтези (Н. Геймэн, Д. Лэнди и др.), а также в кинематографе (от С. Леоне до Х. Миядзаки).

У Шекспира понятие тройственной смерти («threefold death») встречается в «Генрихе IV, Ч. II», а также, в сниженном виде, в словах Фальстафа в «Виндзорских насмешницах»: «за один день я почти испытал три вида смерти» (III.5, *Маршак, Морозов*).

Все три вида ритуальной смерти мы видим в «Лире».

Корнуолл и его слуга, Эдмунд и Гонерилья погибают от острого орудия. Регана – от яда. Есть и смерть через повешение, хотя до сих пор неясно, идет ли речь только о Корделии или еще и о Шуте. В «Истории Британии» Гальфрида Монмаутского и других до-шекспировских текстах, Корделия вешается в тюрьме; у Шекспира Эдмунд говорит о приказе повесить ее, позже Лир говорит, что убил того, кто ее повесил. С символической точки зрения, повешение как вариант распятия, «поднимающее» жертву над уровнем земли, кажется мифо-логически уместным для Корделии.

И наконец, в отличие от других трагедий, в «Короле Лире» на первый план выходят уникальные, по-своему просветленные смерти отцов, узнавших правду о своих детях.

²³⁷ Tolstoy N. The Quest for Merlin / Nikolai Tolstoy– Sceptre, 1990. – P. 199–211.

Как закалялась сталь

Несчастья настолько потрясли герцога Альбанского, что он не просто готов, но и хочет отказаться от власти.

Пока Лир был жив, Олбени собирался вернуть королевство ему, хотя раньше сказал о Лире: «он сам не знает, что говорит». Некоторые критики отмечают, что он не просто отдает власть, а делает это демонстративно. И только на время жизни старого короля – потом эта власть должна вернуться к нему. Опять что-то половинчатое.

Но после смерти Лира, Олбени объявляет Эдгару и Кенту свое окончательное решение: «Друзья моей души, вы двое, // будете править в королевстве и поддерживать пронзенную/окровавленную страну».

В переводах эта принципиально важная фраза подвергается существенным модификациям. Ближе всего к оригиналу, как обычно, М. Кузмин:

*Обоим вам, друзья,
Страны поддержку поручаю я.*

Но с легкой руки Б. Пастернака в советской традиции утвердилась мысль об образовании триумvirата. У него Олбени говорит: «Друзья мои, вы оба мне опора // Чтоб вывезть край из горя и позора». И даже у несклонного к фантазиям О. Сороки: «О други, с нами правьте краем. // В беде на вас обоих уповаем».

Любопытно, что украинские читатели благодаря переводу М. Рыльского («Вам, друзі, владу передам...»), получали более верное представление о финале.

В советские времена считалось, что коллегиальное правление – оптимистичнее. Хотя, учитывая постоянную двойственность Олбени и архаичное неистовство Кента, не совсем понятно, в чем оптимистичность триумvirата лебедя, рака и щуки.

Скорее, советские критики по идеологическим причинам не хотели признавать реставрации монархии. Откровеннее всего эту мысль выражают Т. Волосова и соавторы, которые считают конец «Короля Лира» утопичным, поскольку здесь происходит отказ от единоличного правления. Это вполне соответствует их, мягко

говоря, спорной концепции о том, что Шекспир видел корень всех зол в монархии²³⁸.

Если Шекспир и не был последовательным монархистом, то, судя по остальным пьесам, не предлагал ничего другого. Сам он жил в бурные времена, когда была еще свежа память Войны Роз, и понятие Опустошенной земли не было для него мифологической абстракцией. Логично предположить, что и жители лировской Британии ждут не продолжения политических экспериментов, а возврата к нормальному правлению. Новый король должен быть не обладателем «сильной руки», а гарантом порядка и права. В шекспировских пьесах – и в хрониках, и в трагедиях – не раз проходит тема, что король становится таковым с согласия подданных. В идеале, он не противопоставляется обществу, а выражает его интересы.

Трудно сказать, сломлен ли Олбени смертью Лира, устал ли от интриг – или же готов отречься от личных интересов ради блага страны? В любом случае, власть над «окровавленным королевством» – это ответственность, от которой он готов отказаться.

На это он получает ответ Кента: «Меня король зовет. Мне надо в путь» (*Пастернак*). Большинство комментаторов полагают, что Кент (чьи «струны жизни» были уже надорваны) готовится к смерти. В любом случае, его слова трудно понять иначе, чем отказ от власти. С точки зрения логики характера, это верно: Кент – идеальный слуга, но к правлению он не приспособлен.

Тогда остается Эдгар. *The last man standing.*

Его прототипы в «Аркадии» и в «Истории Британии» Гальфрида – принцы. Он – крестник Лира. Олбени говорит о его «царственном благородстве». Он проходит «ускоренный курс подготовки короля» и принимает роль спасителя страны. Он преображает всех, с кем сталкивается. Наконец, он «принимает дыхание» Лира. Кем еще он может стать после всего этого?

Тогда «линия Глостера» – вовсе не дубль линии Лира, но самоценный «роман воспитания» и становления нового короля.

²³⁸ Volosova T.D., Hecker M.J., Rogoff V.V. English Literature. 8th Form English Language Schools. – М.: Prosveshcheniye, 1974. – P. 116.

Заключительные слова

Теперь мы можем окончательно подвести итоги поединка Эдгара с судьбой, которая, словами Кента, его «и ненавидит, и любит», и стремится не уничтожить, а испытать.

«Приветствие ветру» знаменует победу в «первом туре», связанном с физическим выживанием и сохранением разума.

«Преодолеть предел» – девиз второго этапа, где речь идет о восстановлении социальных связей, о способности победить и простить.

Третий тур – это смерть Лира, требующая принять ответственность за всю страну. По всей видимости, эту последнюю проверку Эдгар тоже выдерживает.

В тексте «Кварто» он молчит, и последние слова произносит снова-таки Олбени (хотя некоторые критики считают, что это – ошибка редактора). Возникает эффект власти, которая никому не нужна, и которую никто не берет. «Фолио» же отдает последние слова Эдгару – значит, королем становится он. Во-первых, это он принимает ответственность и подводит итог происшедшего. Во-вторых, согласно елизаветинской традиции, последние слова произносило лицо, наиболее высокое по званию – и теперь это не Олбени.

Уже было сказано о том, что каждый новый шок заставляет Эдгара прийти к новой сентенции – то же самое мы видим здесь. И в целом, эти слова подходит именно Эдгару:

– в них упоминается «молодость», в то время как возраст Олбени нам неизвестен;

– признание, что Лир пережил больше всех, близко к мысли Эдгара в III.4;

– слова о «весе времен» явно противопоставлены словам Эдмунда о том, что нужно «быть как время»;

– Эдгар уже научился говорить от имени всех («всеобщее мы»), в то время как Олбени употребляет только «королевское мы»;

– и наконец: Эдгар – самый свободный из героев «Лира». Он моделирует свое поведение, руководствуясь только собственными представлениями, а не заданными образцами.

Именно такому человеку подходит решение «сказать то, что чувствуем, а не то, что полагается».

В советских изданиях Шекспира последние слова атрибутировались по-разному, причем тот же самый комментатор мог давать разные теоретические обоснования. Так, А. Смирнов в примечаниях к одному изданию трагедии пишет: «В тексте фолио эти четыре стиха произносит Эдгар, что выглядит весьма логичным, ибо таким образом получаются две симметричные реплики Кента и Эдгара в ответ на обращенные к ним обоим слова Альбани. Однако назидательный тон этих строк более подходит солидному Альбани, нежели юному Эдгару, в характере которого – больше думать и действовать, чем говорить сентенции»²³⁹.

А в другом издании у этого же комментатора логика иная: «Во всех кварто последняя реплика пьесы вложена в уста герцога Альбанского, но мы, следуя фолио, приписываем ее Эдгару в соответствии с одной из ведущих мыслей пьесы – что будущее принадлежит молодому поколению, и поэтому последнее слово произносит его представитель»²⁴⁰.

Н. Тэйт предельно усиливает оптимизм заключительных слов: у него Эдгар говорит о стране, которая «теперь поднимет голову», когда «Раскинет крылья мир, довольство расцветет» (V.6).

Разумеется, такого Шекспир написать не мог. У него последние слова лишены утопических обещаний, а полны сдержанной скорби:

*Тяжести этих печальных времен мы должны покориться
Сказав то, что чувствуем, а не то, что следует сказать.
Старейший вынес более всех. Мы, те, кто молод,
Не увидим столько, и не проживем так долго.*

(подстрочник)

²³⁹ Смирнов А. Творчество Шекспира // http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_smirnov1.txt_with-big-pictures.html

²⁴⁰ Смирнов А. О мастерстве Шекспира // Шекспировский сборник. 1958. / ред. А. Аникст и А. Штейн. – М. : Всероссийское театральное общество, 1958. – С. 45–78.

Закономерно, что это говорит именно Эдгар. Он видит ситуацию в целом и может понять чувства всех. Эти его заключительные слова – еще один закон Космоса. Они относятся и к прошлому (Лир, Корделия, нравы при дворе Лира, возможно и собственный опыт невыносимого притворства), и к настоящему, и к будущему. Они же являются предупреждением зрителям – не пережить самих себя.

Эти слова общепризнанно неоднозначны. В них видели и признание неисповедимости мира, и покорность, и непокорность.

Загадочно и упоминание «времен». Это слово звучит у Шекспира часто, но может означать совершенно различные вещи, например, оно может быть «больным», требующим лечения, или же наоборот, целительным. Признано, что тема «человека и времени» является одной из основных для Шекспира. Времени можно повиноваться или противостоять, или даже владеть им. Так, в «Отелло» заглавный герой говорит: «Послушны времени мы быть должны», а в «Юлии Цезаре» Брут не хочет «жить под тем ярмом, которое на нас накладывает Время» (I.2); в «Антонии и Клеопатре» Антоний предлагает: «Будь сыном времени», на что Октавиан Цезарь отвечает: «По мне – так овладей им» (II.7, *подстрочник*).

М. Барг объясняет, что «время» для современников Шекспира – это историческая, прежде всего социальная и политическая, ситуация. При этом «...история рисовалась им процессом, протекающем в двух формах: 1) видимой цепью событий, развязанных людьми, и 2) результатом неисповедимого «божественного» плана»²⁴¹.

Но в чем заключался божественный план, реализованный в событиях «Короля Лира»? Об этом можно спорить.

Время «приказывает» Эдмунду убить Лира и Корделию. Он говорит: «человек должен быть таким, каково время», а каковы эти человек и время, можно понять из ответной реплики офицера: «Я не вожу телег, не ем овса. // Что в силах человека – обещаю», откуда не так далеко до «Макбета» с его «кто смеет больше, тот не человек».

²⁴¹ Барг М.А. Шекспир и история. – М. : Наука, 1976. – С. 105.

Но то же самое время требует от Эдгара совсем иного: сказать правду, и правда эта не утешительна.

Более того, эта правда невыразима. Как пишет Л. Пинский, «...видимо, сам Шекспир сознавал, что в британской трагедии достигнута в патетике степень несказанного. В заключительной реплике «Лиры», когда, согласно неписаному канону, полагается в немногих словах высказать весь смысл завершившегося трагического действия, Эдгар, от имени всех присутствующих обращаясь к зрителям, признается в своей бессилии – единственный случай в шекспировских финалах! – «Speak what we feel not what we ought to say» – «(мы можем) сказать лишь о том, что чувствуем, но не о (всем) том, что следовало бы сказать» ... Взывая к снисходительности зрителей и читателей, Эдгар заодно предстательствует и за всех будущих «лироведов» ... Иррациональность «Лиры» – непереводаемость на язык понятий, приблизительность любого перевода – иная, чем пресловутая загадочность ... «Гамлета»²⁴².

Заметим общую динамику речей Эдгара. От прозы (сцены с Эдмундом в начале пьесы и беснования Бедного Тома) он переходит к стихам. От четкости и конкретности – ко все большей философской многозначности. В момент предельного эмоционального напряжения – в исповеди после боя – появляется вообще-то несвойственная ему «барочная» образность (пустые глазницы – как оправы без камней). И вот теперь – признание невыразимости, сродни крику Гамлета «Что вы знали обо мне!». Только эта невыразимость относится уже не к тайне отдельной личности, а к тайне мира в целом.

«Сказать то, что чувствуем, а не то, что должны». В каком смысле – должны? Имеется ли в виду этикет, требующий торжественной речи над телом короля? Или закон театра, где в конце пьесы, даже трагической, неплохо бы услышать что-то утешительное? Или какое-то совсем другое «долженствование»? Или все они вместе?

²⁴² Пинский Л. Шекспир. Основные начала драматургии. – М. : Художественная литература, 1971. – С. 273–274.

Кажется, здесь есть еще один оттенок. Эдгару все время приходилось играть то одну, то другую роль – и говорить то, что по этой роли полагается. Те или иные роли играли друг перед другом и остальные герои трагедии. А теперь – настало ли время, когда всем можно говорить от собственного имени, о своих настоящих чувствах? Сказать правду о любви и потере – а не повторять то «ничего», с которого все началось?

Так что апелляция к «невыразимости» отнюдь не равна призыву к молчанию.

Парень, который выжил

И в западной, и в советской критике высказывалась мысль, что Эдгар является представителем феодального принципа, или же средневековой религиозности, выступая в финале в роли святого Георгия. Соответственно, его приход к власти рассматривается как некий анахронизм.

Не будем касаться уместности использования порядком скомпрометированной схемы «пяти формаций», да еще при анализе такой подчеркнуто вневременной пьесы как «Король Лир». Весьма сомнительным выглядит также приравнивание друг к другу феодализма, средневековья и христианства.

Посмотрим, действительно ли Эдгар обладает типично средневековыми чертами сознания.

Европейское феодальное общество принадлежало к категории «традиционных». Его характерными чертами (которые, разумеется, нельзя абсолютизировать) были огромная роль религии, иерархия, органицизм, значимость понятий долга и служения, высокая конформность и относительно небольшая роль личной инициативы. На первый взгляд кажется, что эти характеристики применимы к Эдгару, «законному сыну» с его явной религиозностью, прощением отца-гонителя и восстановлением своего общественного статуса в результате вполне средневекового рыцарского поединка.

Но все не так просто. Начнем с того, что Эдгар не ставит перед собой никаких морально-религиозных сверхзадач – он хочет выжить, вернуть свое доброе имя, а потом – еще и спасти отца. Другое дело, что для этого приходится, помимо прочего,

заниматься философией. Причем на протяжении всей своей истории он только то и делает, что принимает самостоятельные и нестандартные решения – так что ни о какой традиционности речь не идет.

Из социальной иерархии Эдгар выброшен против воли. Но, лишенный своей «законности», он успешно принимает «природность» и практически не вспоминает о каких бы то ни было общественных структурах. Когда он употребляет слово «мы», оно относится к человечеству в целом, а не к представителям какой-либо обособленной группы. Несмотря на сочувствие Лиру, он не проявляет политической «партийности». Заботу об отце тоже трудно рассматривать в контексте средневекового вассалитета.

Об отношении Эдгара к «службе» многое говорит его двусмысленный комплимент Кенту, который «последовал за королем, своим врагом // и оказывал ему услуги, неприличные рабу» (V.3).

Что, собственно, делает граф Кент? Вместо эмиграции он меняет внешность и становится слугой короля, с переменным успехом совмещая функции гонца, телохранителя и отчасти даже шута; заботится о Лире в бурю и помогает эвакуировать его к Корделии; по всей видимости, участвует в войне, хотя в критический момент оказывается разлученным со своим господином. Кажется, ничего «неприличного» в этом нет. Тогда либо Кент «за сценой» рассказал Эдгару что-то такое, чего мы, зрители, не знаем. Либо же Эдгар сравнивает с рабством само *служение обидчику*. Ясно, что свои отношения с отцом он в таком контексте не рассматривает.

Казалось бы, чисто средневековым является образ Бедного Тома. Однако истинные или притворные сумасшедшие бродили и бродят по улицам всю историю человечества. К тому же Эдгар лишь симулирует безумие – это сложный творческий акт, а не приступ религиозного исступления. Это отличает его от тех самых одержимых, которых он имитирует, а также от многочисленных психически неуравновешенных бродячих проповедников, обличителей и самозванных пророков, каких хватало и в Средние века, и в наши дни.

С другой стороны, случаи, когда психически здоровый человек из идейных соображений отказывался от своего социального статуса, всегда были очень редки, однако не происходили исключительно в средневековье, свидетельством чему хотя бы жизнь А. Швейцера.

Образ сумасшествия как мудрости ближе не к собственно средневековой культуре, а к отчасти сохранным в ней реликтам кельтской мифопоэтики: если безумие Мерлина (VI в. н. э.) сродни шаманскому экстазу, то безумие Ланселота и Тристана из более поздних рыцарских романов – это одичание как наказание за грехи. В образе Бедного Тома мы видим одновременно элементы и того и другого.

Критики не всегда обращают внимание, что благородный средневековый рыцарь – едва ли не худший возможный актер. Это человек, идентифицирующий себя со своим социальным статусом, определяющий себя в терминах своей чести, и твердо знающий, что с этой честью несовместимо (хотя его представления о достойном и недостойном серьезно разнятся с нынешними). Да, какой-нибудь раскаявшийся рыцарь-бандит мог стать полуголым и полусумасшедшим лесным отшельником – но тогда он переставал быть рыцарем.

Любая ситуация, требующая отхода от принятых правил, если и не отвергалась сразу, то вызывала колебания. Это отражено в литературе. Например, в нескольких версиях истории о «Рыцаре телеги», Ланселот, чтобы спасти свою обожаемую Гвиневер, должен приехать за ней не на боевом коне, а на крестьянской подводе. Выбор достаточно мучителен, а принятое решение все же спасти королеву оценивается как моральный подвиг: во имя любви герой жертвует рыцарской честью.

Эта традиция сохраняется в испанском «театре чести» с его формулой «я есть я» (*yo soy yo*), где верность самому себе в любых обстоятельствах является высшим подвигом героя. Сохранение собственной идентичности важнее сохранения жизни.

В «Лире» же графский сын уверенно выбирает и с блеском играет роль, предельно унижительную по любым стандартам. Это требует незаурядной внутренней свободы, гораздо более совместимой с современной, а отнюдь не феодальной ментальностью. Эдгар без колебаний расстаётся с честью, но

всегда сохраняет внутреннее *достоинство*: для него, в отличие от средневекового рыцаря, эти понятия не тождественны.

Решением превратиться в Бедного Тома он, кажется, полностью отрицает этос своего сословия, требующий красиво погибнуть. Но такое отступничество вовсе не мешает Эдгару предстать рыцарем-поединщиком, когда это снова становится уместным.

Есть конкретное свидетельство того, что решение Эдгара стать Томом имело аномальный характер, причем не только для средневековья, но и для Нового времени. Этим доказательством является текст «Короля Лира» в обработке Н. Тэйта. Монолог Эдгара здесь дан почти по Шекспиру, однако с примечательной вставкой:

*... Как легко
Мне победить злосчастную судьбу,
Оставив скорбь на острие меча!
Но обрести покой не даст любовь –
Все шепчет, что Корделия в беде.*

Получается, что в представлении постановщиков и публики конца XVII – начала XIX (!) века, наиболее очевидный выход для отвергнутого обществом благородного героя – самоубийство римского типа. От него это ожидается, ведь для представителя военизированной элиты стремление к самосохранению – позорная трусость! Цепляться за жизнь может лишь простолюдин, у которого и чести-то нет. Вы можете представить себе даже не средневекового рыцаря Айвенго, а новоевропейского дворянина д'Артаньяна в роли Бедного Тома? У меня не получается.

У Тэйта Эдгар, как галерник, «привязан к веслу мучительной жизни» (полная противоположность шекспировским словам про «сладость жизни»). Любовь и стремление помочь возлюбленной *заставляют* его вопреки себе самому остаться в живых, для чего приходится притвориться сумасшедшим. Это жертва в стиле езды Ланселота на телеге.

Не только Тэйт, но и другие интерпретаторы XVIII – XIX веков бывали озадачены решением Эдгара спасти жизнь ценой

притворного безумия. В таком упорном цеплянии за существование им виделось нечто недостойное.

Получается, что действия Эдгара у Шекспира не вписываются ни в римскую, ни в средневековую, ни даже в позднейшую традицию. При всем количестве фольклорных, литературных и исторических параллелей, ситуация оказывается уникальной. А все потому, что Шекспир показывает нам не условного рыцаря без страха и упрека, а нормального человека, который очень хочет жить. Эдгар решает не умереть за правду, а попытаться исправить ситуацию. Меч из камня с такой установкой не вынуть, и Грааль не найти. Но ценности меняются, и сейчас слово *survivor* – «тот, кто выживает (несмотря ни на что)» – звучит весьма уважительно.

Один из очень немногих классических героев с подобной установкой – Одиссей. Он не благородная боевая машина, наподобие запрограммированного на героическую смерть Ахилла. Он хочет жить на своей земле, среди своей семьи, и ради этого безо всяких комплексов прикидывается сумасшедшим. И в дальнейшем – он хочет поскорее покончить с войной и вернуться домой. Вот и все. Ради этого он делает все, что в человеческих силах, цепляясь за жизнь так, как цепляется за скалы при очередном кораблекрушении.

В каком-то смысле и Одиссей, и Эдгар с их пластичностью и цепкостью, позволяющей пережить апокалиптическую бойню, опережают свое время, выглядя для нас современными. Впрочем, в нынешней элитарной литературе персонажи как правило жизнестойкостью не отличаются и звания «героев» не заслуживают.

А вот в популярной литературе ситуация принципиально иная. Недаром так гордо звучит прозвище «Мальчик, который выжил».

И наконец, отношение Эдгара к религии. Можно ли тут говорить о средневековье? Да, именно в речах Тома явно проявляется анахронистическая для условно-древней пьесы христианская тематика и даже терминология. Но четкой привязки к феодализму не получается и здесь.

Я уже писала, что к религиозным представлениям в мире Лира в той или иной степени относятся языческие «боги и феи», христианские или пред-христианские моральные воззрения, общие представления о мировом / природном порядке, а также ренессансный образ «колеса фортуны».

Фортуна нас не интересует. Эдмунд осмысливает свою жизнь и смерть именно в терминах «поворота колеса», об этом же говорят Кент и Шут. Но Эдгар, попытавшись применить этот концепт к своей ситуации, быстро убедился, что он «не работает» – предела падению нет, и вместо подъема может настать еще более глубокое погружение в «худшее».

Фей и языческих богов мы также отбросим – Эдгар их не упоминает. Он говорит о каких-то неназванных божествах, которые сродни провидению или общим закономерностям бытия – причем всегда в речах, обращенных к кому-то. Ни в одиночестве, ни в репликах «в сторону» он не ссылается на богов или на какие-то наперед установленные правила. Он не молится, хотя одобряет молитву Глостера, и просит у отца благословения перед боем. Это все не слишком похоже на поведение набожного средневекового рыцаря.

Представления о мировом законе и правилах природы? Но мы видели, что вначале Эдгар не интересуется подобными вещами, и начинает размышлять о них, лишь оказавшись в критической ситуации. Природу же он не упоминает вообще.

Получается, что у него не было никаких определенных религиозных убеждений – их пришлось формулировать самому по мере необходимости. Учитывая, что дело происходит в дохристианские времена, Шекспир показывает нам один из возможных путей человека к познанию Бога.

Однако, нельзя сказать, что у Эдгара изначально не было никакой веры. Судя по его поведению, он с самого начала верил и сохранил веру в:

1. Объективное существование добра и зла (в отличие от гамлетовского «вещи таковы, какими они нам кажутся»).

2. Возможность победы добра, которая не произойдет сама собой – за нее следует бороться; при этом цель не оправдывает средства.

3. Осмысленность человеческого бытия; ценность жизни; нежелательность убийства; недопустимость самоубийства.

Этот минимальный «символ веры» очень близок к тому, которым руководствуется Люк Скайуокер в «Возвращении джедая». Я имею в виду не веру в Силу (реальную, но довольно неопределенную), и не веру в рыцарский кодекс джедаев (которые из лучших побуждений готовят своего героя к отцеубийству). Речь – о той глубокой вере в добро, которая оказывается единственным спасением в безнадежной ситуации.

Все это соответствует христианству, однако ничего специфически средневекового или феодального здесь нет.

Апокалипсис сейчас

Идея «Короля Лира» оценивалась принципиально различно. Некоторые исследователи вообще отрицают возможность однозначной трактовки. Например, П. Акرويد пишет, что «Король Лир» не имеет определенного «смысла», поскольку «смысла» не имеет и сама жизнь.

В пределах классической парадигмы Г. В. Ф. Гегель писал о трагической справедливости, связанной с закономерной неизбежностью всего происходящего. В целом же, классический подход можно подытожить словами С. Т. Колриджа из «Старого морехода» о том, что, узнав трагическую историю, человек становится «грустнее и лучше».

Э. С. Брэдли видел оптимизм «Короля Лира» в том, что зло показано как чужеродное сущности мира, который приводит всех «злых к самоуничтожению». Зло требует объяснения – вспомним, что Лир спрашивает в удивлении – «что делает сердца такими твердыми». Добро в объяснениях не нуждается. Оно просто есть. И о трагедии в целом: «ее окончательный и полный результат таков, что сострадание и страх, доведенные, вероятно, до своего предельного выражения в искусстве, так слиты с ощущением упорядоченности и красоты, что мы чувствуем, наконец, не депрессию, и тем более не отчаяние, а осознаем величие в

страдании, и торжественность в тайне/мистории, которую нам не измерить»²⁴³.

Близкие мысли о важности моральной победы позже высказывали многие другие. Здесь можно вспомнить слова М. Лифшица о «слабом перевесе добра», без которого мир давно распался бы.

В XX в. выделились две противоположные традиции: «абсурдистская» и «оптимистическая».

Первую, пессимистическую, выразил еще Суинберн, писавший, что в «Короле Лире» нет ни спора конфликтующих сил, ни приговора. Дж. В. Найт писал о демонической усмешке абсурда в схватках человека с железной судьбой, и считал, что зрителю этой мучительнейшей из трагедий, требуется чувство самого мрачного юмора²⁴⁴.

Многие западные критики сближали эту трагедию с положениями экзистенциализма о заброшенности человека в чуждый ему мир, и с принципами театра абсурда. Например, для Я. Котта ключевыми становятся слова Глостера о «мухах», которые он видоизменяет, делая еще более жестокими. У Котта боги – даже не мальчишки, которые могут под настроение оборвать или не оборвать кому-то крылья, но науки, которые закономерно съедают мух. Другие пишут о «космической пустоте» в самом сердце «Лира».

С этим спорят, в частности, представители христианской критики. Так, Р. Бэттенхауз сравнивает историю Лира с историей Блудного сына, который все же смог вернуться на путь истины, а Корделию – с Христом²⁴⁵.

В советской критике преобладал сдержанный оптимизм совсем иного рода – не этически-религиозного, а социально-практического характера. Здесь подчеркивалось то активное сопротивление злу, к которому приходят многие герои.

²⁴³ Bradley A. C. Shakespearean Tragedy: Lectures on *Hamlet*, *Othello*, *King Lear*, *Macbeth* // <http://www.shakespeare-navigators.com/bradley/tr252.html>

²⁴⁴ Wilson Knight G. *King Lear* and the Comedy of Grotesque // <http://www.sebaboston.com/and-the-of-grotesque-essay-the-g-lear-king-knight-wilson-comedy>.

²⁴⁵ Battenhouse R. Shakespearean Tragedy: Its Christian Premises // <http://www.connotations.uni-tuebingen.de/battenhouse00303.htm>

Некоторые обозреватели даже называет «Лира» самой светлой и самой оптимистической из всех трагедий Шекспира уже потому, что нигде больше «фланг Добра» не является столь мощным и привлекательным. С этим можно согласиться.

Ю. Шведов подытоживает: «в отличие от всех предшествующих обработок легенды о короле Лире, Шекспир возводит на британский престол человека, на глазах у зрителей одержавшего героическую победу во имя справедливости, человека, на своем горьком опыте познавшего, что представляет собой жизнь «нагих бедняков», о которых слишком поздно вспомнил старый король. К моменту, когда Эдгар вступает на трон, он уже обогащен тем этическим и социальным опытом, который Лир приобретает, лишь утратив корону»²⁴⁶.

«Король Лир» явно имеет апокалипсические обертона. Еще Г. Брандес связывал все происходящие в нем несчастья с образом конца света. И даже в советской критике порой появлялась та же образность – например, А. Липков писал о «Лире» именно в контексте Страшного суда: «Фильм Козинцева – это и есть непрестанно идущий Страшный суд, творимый не божественной, но человеческой совестью...»²⁴⁷.

Здесь следует обратить внимание на один диалог:

«Не это ли обещанный конец?» – говорит Кент.

«Или образ этого ужаса?» – предлагает своей вариант Эдгар.

«Распад и смерть», – заключает Олбени.

Все вместе похоже на слова солдат из «Антония и Клеопатры»: «Звезда скатилась» – «Вот конец времени» – «Увы и горе» (IV.12, *Донской*).

Но реплика Эдгара выбивается из общей безнадежной картины. «Образ этого ужаса» – не то же, что сам ужас. То, что происходит – это не просто очередная смена власти, а катастрофа, слом, конец традиции. Но не Конец.

²⁴⁶ Шведов Ю.Ф. Эволюция шекспировской трагедии. – М. : Искусство, 1975. – С. 360-361.

²⁴⁷ Липков А. Шекспировский экран. – М. : Искусство, 1975. – С. 332.

Тема выживания в апокалипсисе возвращает нас к мифам, где порой оказывается, что даже полное разрушение можно пережить. И превратить конец в новое начало. В этом утверждении возможности нового творения – смысл космогонических мифов.

Победители

Традиционно финал «Короля Лира» сравнивают с финалом другой величайшей трагедии – «Гамлета». Однако, можно привлечь данные и по иным шекспировским пьесам.

Меньший интерес представляет большинство хроник, где автор был волен расставлять акценты и выбирать событие, на котором поставить точку – но не мог слишком заметно отклоняться от известных исторических фактов. Хотя и здесь есть два примечательных образца – «Генрих V» и «Ричард III», дающие контрастные образы двух монархов – близкого к идеалу и предельно от него далекого (хотя, разумеется, оба образа получились не столь однозначными).

В целом, финалы тех произведений Шекспира, где есть выраженный конфликт и победа одних личностей или группировок над другими, можно классифицировать следующим образом:

1. «Распутывание» сложной ситуации, восстановление истины, нейтрализация клеветы – восстановление Правды в целом. Всеобщее торжество при возможном ostracismе клеветника или интригана, становящегося Козлом отпущения. Схема, характерная для комедий.

2. «Перевоспитание» героя, пошедшего по неверному пути. Преобладает в более серьезных комедиях (в «Как вам это понравится» – два раза), и поздних романтических пьесах: «Зимняя сказка», «Буря». Шекспир прекрасно сознавал утопизм подобного решения, поэтому использовал его только в чисто фэнтезийном антураже. К этому же типу тяготеет вразумление заблуждавшегося правителя в «Цимбелине», чья историчность тоже весьма условна. Здесь происходит скорее регенерация, чем ломка.

3. Смерть и моральная победа героя. Классический вариант: «Ромео и Джульетта», своей гибелью прекратившие вражду семей. Близка ситуация в «Отелло», где моральная победа оказывается на стороне Дездемоны и, отчасти, самого Отелло, в то время как призванные навести порядок представители власти – Кассио и Лодовико – выглядят довольно бледно. Этот финал имеет место только в случаях *частного* конфликта, – пусть даже в высокопоставленных семьях. Государственность здесь под угрозой не оказывается. К этому типу можно отнести и «Кориолана», где герой смертью искупает свою измену родине и морально поднимается над противниками – однако с политической точки зрения лишь восстанавливает status quo.

4. Ситуация без победителей или с недостойными победителями. Таким образом оценивают «Троила и Крессида». Из не-шекспировских, но релевантных для нас пьес, к этому типу однозначно относится «Горбодук» – мрачное предупреждение о недопустимости разделения страны. Ситуацию без победы, хотя, разумеется, в смягченном виде, можно найти даже среди комедий – это «Напрасные усилия любви». Подобным образом порой оценивают финал «Гамлета», где царство достается «случайному» чужеземцу Фортинбрасу, а также финалы «Юлия Цезаря» и «Антония и Клеопатры», где власть над Римом оказывается у «деловых людей». Впрочем, интерпретаторы, относящиеся с большим теплом к Фортинбрасу и Октавиану Цезарю (как я), могут отнести эти три трагедии к следующему типу.

5. Обновление власти с открывающимися новыми перспективами. Сюда относятся «Макбет» и «Ричард III». В обоих случаях в центре нашего внимания – не столько победители, сколько «герои-преступники», которые, несмотря на определенную харизматичность, обязательно должны быть свергнуты. Сюда же относится «Тимон Афинский», где Алкивиад ни в каком смысле не является соперником заглавного героя – но заменяет его «время» своим и обещает наступление новой эпохи регенерации и расцвета.

По всей видимости, «Король Лир» относится именно к этому последнему типу, наиболее оптимистичному из всех возможных для трагедии.

Практически во всех пьесах Шекспир показывает серьезное различие «старших» и «младших». Это не обязательно поколения «отцов» и «детей» – разница в возрасте может быть не так велика. Важнее принадлежность к той или иной парадигме.

«Старшие», в определённом смысле «безмерны». Их титанические страсти захватывают воображение и вызывают сопереживание, даже восхищение. Но в этой безудержности есть и эгоцентризм, порой тоже – безмерный, ведущий или к отождествлению себя со страной, или же наоборот, к ее игнорированию. И то и другое – гамартия правителя.

«Младшие» суше, трезвее, рациональнее. Они мене эффективны, но более эффективны.

Это имеет четкие мифологические параллели. Безмерных хтонических богов первых поколений постепенно заменяют менее универсальные, но более определённые в своем облике и функциях новые боги. Это четко просматривается в греческой мифологии, где власть переходит от страшных хтонических божеств к опасным, но все же гораздо более близким к человеку олимпийцам. Это есть и у кельтов, например, в противопоставлении могучего и гротескного «всемогущего» Дагды и сияющего Луга.

В некоторых случаях симпатии читателя/зрителя совершенно определенно оказываются на какой-то одной из сторон. В других ситуация не так однозначна, и можно говорить о двух правдах.

Наконец, порой тот же самый исторический персонаж оказывается то «младшим», то «старшим», меняя свои приметы. Например, Генрих IV – молодой и эффективный в «Ричарде II», и не просто постаревший, но и в какой-то мере «устаревший» в «Генрихе IV». Еще нагляднее трансформация Антония. В «Юлии Цезаре» он принадлежит к категории молодых и умелых политиков, и как таковой оказывается на вершине власти. А в «Антонии и Клеопатре» его безудержные страсти и безудержный эгоцентризм работают против него. Появляются новые молодые

да ранние. Которые тоже по-своему правы, и не лишены харизмы. Недаром прорицатель предупреждает Антония об Октавиане: «меркнет твой блеск // когда рядом сияет он».

В трагедиях «старшие» обычно гибнут, как гибнут Лир, Юлий Цезарь, Антоний, Отелло, Макбет, Кориолан. С ними что-то уходит безвозвратно. Что? Наверное, эта самая безмерность, полная внутренняя свобода, титаничность страстей. Их «Я» – особенно это заметно именно у Лира – вбирает в себя Космос, полностью растворяя преграду между объективным и субъективным. У нового поколения есть осознание приобщенности к жизни универсума, но есть и предел. Который, при необходимости, можно преодолеть, но лишь для того, чтобы поставить себе новые рамки. Здесь есть мера и контроль, и есть бездонное молчание вместо неистовых монологов.

Вместе с Лиром что-то ушло навсегда, как ушло оно с другими героями «старого времени». Но в «Короле Лире» неприменимы слова из «Антония и Клеопатры»: «Род снизился людской. Ушло геройство».

ВЫВОД

С мифопоэтической точки зрения, ставящей в центр внимания социум в космическом контексте, финал «Короля Лира», несмотря на весь ужас происходящего, выглядит оптимистично. Власть практически без сомнений переходит к Эдгару. А он – единственный, кому ее действительно можно доверить. Здесь происходит что-то схожее с конфуцианским «исправлением имен» – прерванная традиция восстанавливается в обновленном виде.

Миф знает: беда пройдет, когда будет наказан виновник. В «Лире» наказаны все. Каждый получает не по заслугам – здесь трудно вывести адекватную меру. Но грехи старого мира оказываются искуплены. Хаос смел все, кроме того, что оказалось нерушимо, и из этого семени может прорасти новый Космос.

Шекспир создает миф в самом высоком смысле этого слова. Это не выдумка, не идеологема, а особая форма изложения правды жизни. Именно этим объясняется то, что миф не склонен к хеппи-эндам. Смерть героя в нем – норма, поскольку он рассказывает о человеке, а человек смертен.

К «Королю Лиру» с его восстановлением власти как Суверенности, но, предположительно, без повтора предыдущих ошибок, применима и циклическая и линейная модель, а заодно и гегелевская спираль. Можно предлагать и другие варианты. Эдгар – не Лир в молодости и даже не «улучшенный Лир». Речь идет одновременно о восстановлении традиции и о создании новых принципов жизни.

Поэтому «Король Лир» – одновременно и миф, и история. К трагедиям Шекспира, и более всего – именно к этой, вполне применимы слова С. Крымского о прозрении метаистории, которая: «...зориєнтована вже на погляд вічного, інваріантного, того, що не підвладне плинності. Історія стає об'ємною. Вона все більш органічно пов'язує дух «уперед» із перетворенням теперішнього під кутом зору невикористаних можливостей минулого, тобто реалізує майбутнє не тільки в сьогодні, а й у складі досвіду минулого, що входить в нього. Минуле в контексті зростаючої плинності різних новацій набуває гідності «вічно теперішнього» і не відділяється відчутним інтервалом від сьогодні. Це дозволяє оцінювати історію під сигнатурою інваріантного, а не плинного»²⁴⁸.

С какого-то момента нагромождение ужасов перестает угнетать – возникает ощущение дна, оттолкнувшись от которого, можно начинать подъем. Конечно, оно может быть обманчиво – мы уже выяснили, что «худшего – нет». Но все же, Шекспир ведет нас до самого предела. И оказывается, что не только «худшее» не имеет границ, но не имеет их и человеческая воля. Человек может двигаться дальше, «преодолев предел». Это – едва ли не первое определение той трансгрессии, которая стала считаться свойством Фаустовской души. Но здесь мы видим

²⁴⁸ Крымський С. «Кінець історії» чи метаісторія? // Ранкові роздуми. – К. : Майстерня Білецьких, 2009. – С. 74–91.

преступление без преступления – преодоление трансцензуса без потери морали.

Шекспир показывает, что в самых тяжелых испытаниях человек может стать лучше, а не хуже. Что любовь, сострадание и прощение никто не отменял. И что правда стоит того, чтобы ее искать и за нее бороться.

Это не бесспорная истина, необходимым образом вытекающая из содержания трагедии. Это просто моя личная рабочая гипотеза, объясняющая, почему «Король Лир» всегда придавал мне силы, а не служил примером абсурдности бытия.



Заключение: закон и благодать

Традиционное понимание «Короля Лира» как истории только короля Лира (и до некоторой степени его дочерей) закономерно акцентирует катастрофические разрушения и безысходность финала. Отсюда недалеко до прочтения «Лира» как пьесы, предвосхищающей «театр абсурда». Примечательно, что абсурдистские прочтения становятся возможными только при серьезном и целенаправленном сокращении текста. Сокращения производятся во второй части пьесы, преимущественно, за счет речей Эдгара. Это мотивируется тем, что «линия Глостера» является дополнительной, и лишь отвлекает внимание от трагедии Лира.

Однако если поверить, что Шекспир понимал, *что* пишет, и *что* хочет показать, то вырисовывается совершенно иная картина: во второй половине пьесы главным героем постепенно становится именно Эдгар. Это заметно по количеству строк, по важности эпизодов с его участием, по его роли в предотвращении победы зла, и по реакции на него других героев пьесы. Если в первой половине трагедии мы видим короля и окружение, то во второй есть две «мана-личности»: выражаясь языком британского мифоса – король в былом, и король в грядущем. Они сопоставлены как прошлое и будущее, как старое и молодое поколения, а также, без преувеличения – как закон и благодать. Дополнительная сюжетная линия становится «второй главной».

Королевство Лира до его отречения – это царство закона. Здесь нет никакой «феодалной вольницы», и даже сам король вопреки собственным симпатиям делит страну на точно вымеренные части. Но здесь нет живой священной традиции. Г. Козинцев представляет мир Лира миром народных страданий, Л. Хейфец – миром террора. Возможно, они оба сгущают

краски – ведь все приличные люди Лира любят. И все же его правление явно не было золотым веком. Этот мир распадается изнутри. Здесь один из главных принципов жизни – чти отца своего, но именно этот принцип нарушается первым. Затем начинают ломаться и другие законы, что приводит к полному торжеству распада и наступлению Хаоса.

Фигура Лира вырастает до ветхозаветного масштаба; недаром критики сравнивали его не только с пророками, но и с самим Яхве (Х. Блум). Но велик он именно в своем гневе, а не в умении преодолеть кризис.

Глобальный разлом достигает такого уровня, что все старые методы оказываются непригодны, а реставрация прежнего положения дел выглядит не слишком привлекательной целью. Это начинает понимать и сам Лир. Если поначалу он лишь обвиняет других в нарушении человеческих и «природных» правил, то затем переходит к обличению мироустройства в целом – в том числе, и на социальном уровне. Критикуемый им порядок – это порядок, существовавший при его власти. Таким образом, Лир, возможно неосознанно, обличает сам себя. Совершенно логично при этом выглядят его «уходы» – он уже не хочет править.

Тогда трагическая ошибка – не будем говорить «вина» – Корделии (и Кента), заключается в непонимании происшедшего глобального сдвига. Ломку «до основания» при наступлении новой эпохи они осмысливают как очередной кризис, от которого возможен возврат назад, к исходному положению дел – return to innocence, где сорванное яблоко может вернуться на ветку. Корделия идет отстаивать обреченное дело, не понимая, что единственное, на что она действительно способна – это погибнуть за грехи старого мира, чтобы появилась возможность строить новый.

Новый мир пытаются строить только сыновья Глостера. Они понимают суть происходящего слома и выдвигают альтернативные программы. Программа Эдмунда – меритократия, но без морали и без любви. По сути, он принимает на себя роль Антихриста и оказывается в шаге от короны.

Эдгар – крестный сын Лира – выбирает другой вариант: он берет на себя чужие грехи, прощает предательства, выступает в роли не только физического, но и духовного поводыря. Даже в ситуации предельного унижения возникает возвышающая ассоциация: «се человек». После своего «превращения в ничто» Эдгар возвращается, чтобы спасти ситуацию, и руководствуется при этом не правилами и принципами, а совестью и любовью. Он не может вернуть Лира к жизни, но может принять ответственность за будущее страны.

И то, что именно Эдгар – едва ли не лучший из шекспировских героев – так долго находится в «слепом пятне» кажется мне печальным симптомом. Мы готовы идентифицироваться с бушующим Лиром и с певцом распада Гамлетом, а порой и с обаятельным вырожденком Эдмундом – но не видим человека, который смог спастись и спасти свою страну.

Констатировать упадок легко. Это уже сто с лишним лет делают все подряд – от Освальда Шпенглера до пенсионерки в троллейбусе. Сейчас важнее поверить в не-абсурдность мира и возможность исцеления Опустошенной земли.



ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

К ВОПРОСУ О МЕСТОИМЕНИЯХ

Во всех шекспировских текстах, в том числе в «Лире» огромное значение имеют местоимения. Передать все нюансы в переводе трудно – порой это привело бы к неестественности выражений. Однако, в большинстве случаев средств русского и украинского языков вполне достаточно, чтобы отразить ключевые смыслы оригинала. От переводчика требуется только внимательность.

Остановимся на двух наиболее ярких примерах употребления местоимений в шекспировском тексте.

Мы

В «Лире», как и в других пьесах, употребляется три типа «мы»:

1. Обычное множественное число первого лица.
2. «Королевское мы», употребляемое титулованным лицом при исполнении своих обязанностей.
3. «Всечеловеческое мы», когда герой делает обобщения от имени человечества.

Первый случай в комментариях не нуждается. Но два других требуют внимания.

Сначала разберемся с «*королевским мы*».

Прежде всего, его употребляет сам Лир, изгоняя Кента и весьма резко отсылая прочь короля Французского (I.1). В дальнейшем он эту формулу не использует. Кстати, отрекаясь от Корделии, Лир говорит от своего имени как отец, а не король («ты мне не дочь»).

Чаще всех местоимение «мы» употребляют Корнуолл и Регана. В некоторых случаях это определено «королевское мы». Но порой не ясно, имеется ли в виду официальный статус каждого из них, или же это обычное множественное число, когда каждый из супругов говорит от имени обоих. Так, в II.1 и Корнуолл и Регана употребляют «мы»; в том числе Регана говорит «наш отец», «наша сестра», «наш друг». В III.7 уже Корнуолл называет Гонерилью «наша сестра». В целом герцог и герцогиня Корнуоллские производят впечатление эффективного тандема. Недаром, в то время как Гонерилья планирует *убить* своего мужа, Регана берется за оружие, чтобы *защитить* своего. Однако, вряд ли речь идет о глубокой любви: слишком уж быстро она начинает строить планы на нового графа Глостера. В V.3 Регана несколько раз употребляет «королевское мы», предлагая бастарду руку, сердце и неоспоримый статус. При этом она обращается к Эдмунду на «ты», что придает ее речи особую взволнованность. То же самое сочетание официальности с интимностью мы видим в речи Короля Французского, который говорит о Корделии, обращаясь и к ней (и к Лиру) на «ты»:

*Thy dowerless daughter, king, thrown to my chance,
Is queen of us, of ours, and our fair France (I.1)*

Дословно: «Твоя дочь-бесприданница, король, выброшенная/выпавшая на мою долю, – // Королева наша, наших и нашей прекрасной Франции».

Один раз употребляет «королевское мы» Глостер, находясь в своей официальной ипостаси: речь идет о «наших благодарностях» тому, кто поможет поймать Эдгара (II.1).

Также один раз использует множественное число Корделия: отправляя слуг найти Лира (IV.4), она говорит о «нас» и «нашем

взоре», имея в виду только себя – Король Французский уже вернулся на континент.

Наконец, уже под занавес, «королевское мы» дважды употребляет Олбени, объявляя о своем официальном намерении отказаться от унаследования власти и вернуть ее Лиру.

*...Великую разруху,
Чем можно, мы смягчим. Передадим
Его величеству кормило власти.*

(Сорока)

Олбени уже не хочет править, но еще сохраняет приличествующий правителю фасад. После смерти Лира он возвращается к «я», и его второй отказ звучит совершенно иначе: «Друзья моей души, вы двое // Будете править королевством и поддерживать окровавленную страну». Здесь уже нет правителя – есть только уставший от боев человек, который просит избавить его от дальнейшей ответственности.

«Королевское мы» практически несовместимо с «всеобщим мы» – эти две формы никогда не употребляет одно и то же лицо. Видимо, статус правителя исключает способность делать обобщения от имени Всякого Человека. Единственное исключение – Лир, который отказывается от первого, и постепенно заслуживает право на употребление второго. Своеобразным эхом является Глостер – лишь однажды он встает в позу правителя, и лишь однажды он обобщает: «мы как мухи для богов».

Говорить от имени множества умеет Эдмунд, причем это не результат опыта, а некие априорные представления. В речи о «природе» его «мы» кажется более узким – оно относится лишь к категории незаконнорожденных. Но далее в той же сцене он уже говорит о людях в целом. Чаще других употребляет «всеобщее мы» Эдгар. Впервые он проявляет способность обобщать в III.6, после эвакуации Лира. Затем – конструируя новые правила жизни для себя и отца в IV.1и IV.6, а также подводя итоги трагедии в заключительных словах.

Ты и вы

Второй заслуживающий внимания момент – соотношение «ты» («thou») и «вы» («you»). В отличие от современного английского, где «thou» имеет ограниченную сферу употребления, язык Шекспира активно использует обе формы.

В «Короле Лире» можно вывести несколько правил.

На «ты» обращаются к себе (Лир, I.4).

Только на «ты» обращаются к космическим силам («природа, ты моя богиня», «судьба, еще раз улыбнись мне»), стихиям («дуй, ветер»), олицетворениям («неблагодарность с сердцем из кремня»), бесам («не дам тебе ничего») и пр.

«Ты» употребляют по отношению к друг другу представители относительно низкого социального статуса (слуги Корнуолла в III.7).

На «ты» ко всем, включая короля, обращается Шут. Единственное исключение – Гонерилья, с которой шутить не приходится: даже Шут здесь использует «вы». Интересно, что она к нему тоже обращается на «вы» в чем чувствуется ледяное презрение и непризнание его особого статуса и прав на какие-либо вольности. «Шутовское ты» использует также Лир в беседе с Глостером (IV.6).

«Ты» употребляют «благородные» по отношению к «неблагородным»: Корнуолл, Регана и Олбени к слугам, Глостер к Старика-арендатору, Эдмунд к капитану и т.д. Лир обращается к рыцарю то на «ты» то на «вы», но возможно, что во втором случае имеется в виду несколько человек.

На «вы» обращаются «благородные» к вышестоящим, равным по статусу и даже к стоящим несколько ниже на социальной лестнице. При этом они в особо эмоциональных местах порой переходят на «ты», что может означать очень широкий спектр чувств от ярости и презрения до любви и сочувствия.

Рассмотрим случаи *аномального* употребления «ты».

К Лиру все, кроме Шута и Бедного Тома, обращаются на «вы». На «ты» переходит Кент, протестуя против изгнания

Корделии; король отвечает тем же. За глаза, сочувствующие королю лица могут говорить о нем «ты»; например, Кент в II.2 и III.6, Корделия в IV.4 и IV.7, джентльмен в IV.6.

К герцогам и королю французскому Лир обращается на «вы». Однако, разгневавшись на Француза, он начинает ему «тыкать», уходя от всякой дипломатии. Такой же переход происходит в горячей беседе Лира с Олбени (I.4).

Дочери Лира обращаются друг к другу только на «вы».

Лир обращается к дочерям и на «ты» и на «вы» в зависимости от ситуации и настроения. В сцене раздачи наследства он говорит Гонерилье и Регане «ты»; оказавшись на их территории, употребляет официальное «вы»; в гневе возвращается к «ты». С Корделией динамика противоположна: в сцене раздела страны звучит учтивое «вы», которое может быть подтверждением гипотезы о том, что король намеревался отдать младшей дочери верховную власть – в таком случае фамильярность действительно неуместна. Впадая в гнев, он говорит Корделии «ты». В сцене примирения отец и дочь используют уважительное «вы» (IV.7). После поражения Лир и Корделия переходят на интимное «ты» (V.3). И в конце, беседа с уже мертвой дочерью, Лир приходит к окончательному «ты».

Гонерилья и Олбени обращаются на «вы», пока не ссорятся (IV.2) – тогда им становится не до вежливости.

Корнуолл иногда обращается к Регане неформально на «ты», что – как и постоянное «мы» – отражает их более близкие отношения.

На «вы» все окружающие обращаются к Глостеру до его обвинения в предательстве. Лишь в сцене ослепления (III.7) Корнуолл и Регана начинают использовать презрительное «ты»; он отвечает тем же.

Глостер и его сыновья между собой используют только «вы». Исключение – его ласковое «ты» по отношению к «верному» Эдмунду (I.2, II.1, III.3), а также в молитве за Эдгара (IV.1).

К Эдмунду все – даже герцоги и даже Кент в приступе гнева – обращаются только на «вы», что указывает на изначально достаточно высокий статус бастарда. Сам он употребляет то

////////////////////////////////////

«ты», то «вы» по отношению к Курану. За глаза Эдмунд презрительно говорит «ты» об отце (III.3). Сыновья Глостера обращаются на «вы», хотя, клеветая на брата, Эдмунд вкладывает ему в уста пренебрежительное «ты» (II.1).

В V.3 окончательный разрыв связей внутри коалиции сопровождается переходом на «ты» – причем Эдмунд первым обращается так к Олбени. Возмущенный герцог отвечает «полукровке» тем же. Но «презрительное ты» плавно переходит в «торжественное ты» в формальном вызове на поединок со стороны Олбени, а затем и Эдгара, и в ответе Эдмунда на этот вызов. Непосредственно после поединка братья взволнованно обращаются друг к другу на «ты» – истолковать это можно по-разному. Затем Эдмунд возвращается к «вы» («рассказывайте дальше»). И наконец, в общем порыве спасти Лира и Корделию снова прорывается «ты» («Дай знак отмены!»).

К Эдгару в облике Тома все обращаются на «ты», он сам также использует исключительно это местоимение. Исключение – в III.4: начиная видеть в Томе не «двуногое животное», а «философа», король переходит на «вы». В IV.6 Эдгар постепенно выходит из роли Тома, и после «падения с утеса» между ним и Глостером устанавливается учтивое «вы». Исключением являются особо эмоциональные места, например, резкий переход со спокойного «вы» на отчаянное «ты» («бежим, старик!») в V.2.

К переодетому Кенту/Каю Лир и Глостер обращаются на «ты», он им отвечает на «вы». «Вы» употребляет Лир, посылая его с письмом к Регане – Кай выступает здесь как официальное лицо, заслуживающее соответствующего обращения (I.4). С «вы» на «ты» и обратно переходит Корнуолл, явно не знающий, как реагировать на *такого* королевского посланца. Кент и джентльмен (знающий о высоком статусе собеседника) используют вежливое «вы» (III.1 и IV.3). С Шутом Кент, в основном, на «ты».

К Освальду все, в том числе сам Лир и принцессы, обращаются на «вы». Презрительное «ты» появляется только в гневной диатрибе Кента и в речи Эдгара после смерти дворецкого. Совсем другое «ты» один раз звучит в речи пытающейся подольститься Реганы (IV.5). Сам Освальд

употребляет «ты» в ссоре с Кентом, а также собираясь убить Глостера, которого считает «законной добычей» (IV.6).

Помимо «гневного ты», нередко встречается «дружеское ты». В первый раз оно появляется у короля Французского, который несколько раз обращается к Корделии на «ты», тронутый ее искренностью. При ее прощании с сестрами он возвращается к более официальному «вы». Кент и Корделия, видимо, в норме обращаются на «вы», однако в сцене изгнания Кента (I.1) и в сцене их встречи (IV.7), они взволнованно употребляют «ты» (по одному разу).

В сцене III.5 Корнуолл, в норме обращающийся к Эдмунду на «вы», временно переходит на «ты», чтобы подчеркнуть свое благорасположение. Гонерилья и Регана обращаются к Эдмунду исключительно на «вы», кроме случаев объяснения в любви (IV.2 и V.3).

Олбени в V.3 растроганно обращается на «ты» к Кенту и особенно заметно (три раза подряд) к Эдгару, но не получив поддержки, возвращается к менее фамильярному «вы».

В целом, «нормальное» употребление местоимений четко характеризует статус героев пьесы и их отношения друг с другом. Заметные на этом фоне «аномалии» отражают динамику этих отношений. Кроме того, общее нарастание ненормативности употребления местоимений к концу трагедии становится одним из факторов создания особой, чрезвычайно эмоциональной атмосферы.

НЕКОТОРЫЕ СТИХОТВОРНЫЕ ТЕКСТЫ

Tom O' Bedlam

*From the hag and hungry goblin
That into rags would rend ye,
And the spirit that stands by the naked man
In the Book of Moons – defend ye!
That of your five sound senses
You never be forsaken,
Nor wander from your selves with Tom
Abroad to beg your bacon.*

*(Chorus; sung after every verse)
While I do sing "any food, any feeding,
Feeding, drink or clothing,"
Come dame or maid, be not afraid,
Poor Tom will injure nothing.*

*Of thirty bare years have I
Twice twenty been enraged,
And of forty been three times fifteen
In durance soundly caged.
On the lordly lofts of Bedlam,
With stubble soft and dainty,
Brave bracelets strong, sweet whips ding-dong,
With wholesome hunger plenty.*

*With a thought I took for Maudlin
And a cruse of cockle pottage,
With a thing thus tall, sky bless you all,
I befell into this dotage.
I slept not since the Conquest,
Till then I never waked,
Till the roguish boy of love where I lay
Me found and stripped me naked.*

*When I short have shorn my sour face
And swigged my horny barrel,*

*In an oaken inn I pound my skin
As a suit of gilt apparel.
The moon's my constant Mistress,
And the lowly owl my morrow,
The flaming Drake and the Nightcrow make
Me music to my sorrow.*

*The palsy plagues my pulses
When I prig your pigs or pullen,
Your culvers take, or matchless make
Your Chanticleers, or sullen.
When I want provant, with Humphry
I sup, and when benighted,
I repose in Paul's with waking souls
Yet never am affrighted.*

*I know more than Apollo,
For oft, when he lies sleeping
I see the stars at bloody wars
In the wounded welkin weeping,
The moon embrace her shepherd
And the queen of Love her warrior,
While the first doth horn the star of morn,
And the next the heavenly Farrier.*

*The Gipsy Snap and Pedro
Are none of Tom's companions.
The punk I scorn and the cutpurse sworn
And the roaring boys bravado.
The meek, the white, the gentle,
Me handle touch and spare not
But those that cross Tom Rhinoceros
Do what the panther dare not.*

*With a host of furious fancies
Whereof I am commander,
With a burning spear and a horse of air,
To the wilderness I wander.
By a knight of ghosts and shadows
I summoned am to tourney
Ten leagues beyond the wild world's end.
Methinks it is no journey.*

William Blake

Mad Song

*The wild winds weep,
And the night is a-cold;
Come hither, Sleep,
And my griefs unfold:
But lo! The morning peeps
Over the eastern steeps,
And the rustling beds of dawn
The earth do scorn.*

*Lo! to the vault
Of paved heaven,
With sorrow fraught
My notes are driven:
They strike the ear of night,
Make weep the eyes of day;
They make mad the roaring winds,
And with tempests play.*

*Like a fiend in a cloud,
With howling woe
After night I do crowd,
And with night will go;
I turn my back to the east
From whence comforts have increas'd:
For light doth seize my brain
With frantic pain.*



ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

1. Адмони В. Стихия философской мысли в драматургии Шекспира. *Шекспировские чтения 1976*. 1977. С. 7–12.
2. Акرويد П. Шекспир. Биография. Москва, 2010. 736 с.
3. Аникст А. Творчество Шекспира. Москва, 1963. 616 с.
4. Аникст. А. Шекспир. Ремесло драматурга. Москва, 1974. 608 с.
5. Баранов А. Можно ли Гамлета считать убийцей? *Наука и религия*. 1995. № 7–9. С. 38–43.
6. Барг М. А. Шекспир и история. Москва, 1976. 200 с.
7. Богаевская А.В. Глупый мудрец или умный дурак? О втором смысловом слое слов в языке пьес Уильяма Шекспира. *Русская словесность в школах Украины*. 2005. № 5. С. 45–46.
8. Гениушас А. Мифологическая образность в комедиях Шекспира. *Шекспировские чтения 1985*. Москва, 1987. С. 53–79.
9. Даренский В. Стратегия радикального “остранения” (почему Толстой “не понял” Шекспира? *Докса. Вып. 10*. Одеса, 2006. С. 254–264.
10. Дітькова С. Ю. Біблійні алюзії в трагедії Вільяма Шекспіра «Гамлет» *Всесвітня література та культура*. 2011. № 5. С. 29–35.
11. Дітькова С. Що ж є найменням жінки за Шекспіром? Стійкі словесні комбінації та їх використання на етапі аналітичного

-
- читання твору. *Всесвітня література та культура*. 2011. № 5. С. 35–40.
12. Кикозашвили Д. Кого же победил Гамлет? *Современная драматургия*. 1990. № 6. С. 167–176.
13. Козинцев Г. «Король Лир». *Шекспировский сборник 1958*. Москва, 1958. С. 197–245.
14. Коломієць Л. «Король Лір» Вільяма Шекспіра у перекладах Максима Рильського та Василя Барки: між неокласицизмом і модернізмом *Матеріали V конгресу Міжн. асоціації українців*. Чернівці, 2003. С. 481–489.
15. Костелянц Б. «Король Лир» – свобода и зло: самоочищение и пресечение зла силой. *Вопросы литературы*. Март-апрель 1999. С. 87–223.
16. Краснянська О. Трагічний конфлікт з точки зору типології гри. *Мистецтвознавство України*. Вип. 2. Київ, 2001. С. 224–230.
17. Кремер М. Філософська концепція природи у Шекспіра («Сон літньої ночі», «Буря»): дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / Нац б-ка України ім. В. І. Вернадського. Київ, 1999.
18. Лімборський І. «Наш Шекспір», або Доля шедеврів світового письменства за доби глобалізації. *Всесвіт*. 2010. № 9–10. С. 247–251.
19. Липков А. Шекспировский экран. Москва, 1975. 351 с.
20. Михоэлс С. Современное сценическое раскрытие трагических образов Шекспира. *Шекспировский сборник 1958*. Москва, 1958. С. 462–479.
21. Николаев В. Шекспир. Энциклопедия. Харьков, 2007. 448 с.
22. Ніконова В. Г. Концептуальний простір трагічного в п'єсах Шекспіра: поетико-когнітивний аналіз: дис... д-ра філол. наук: 10.02.04 / Нац б-ка України ім. В. І. Вернадського. Київ, 2008.
23. Оруэлл Дж. Лир, Толстой и шут. *Звезда*. 1990. № 3. С. 169–177.

24. Парфенов А. Т. Трагедия Шекспира. *Шекспир У. Две трагедии («Гамлет», «Макбет»)*. Москва, 1985. С. 169–187.
25. Пинский Л. Магистральный сюжет. Москва, 1989. 412.
26. Пинский Л. Шекспир. Основные начала драматургии. Москва, 1971. 606 с.
27. Рацкий И. Последние пьесы Шекспира и традиция романтических жанров в литературе. *Шекспировские чтения 1976*. Москва, 1977. С. 104–140.
28. Рис А., Рис Б. Наследие кельтов. Древняя традиция в Ирландии и Уэльсе. Москва, 1999. 480 с.
29. Тарасова Н. Шекспір в українських перекладах. *Зарубіжна література в навчальних закладах*. 1999. № 5. С. 33–36.
30. Флоренский П. Гамлет. *Литературная учеба*. 1989. № 5. С. 135–153.
31. Хейфец Л. Уроки Шекспира (из опыта постановки «Короля Лира» в Академическом Малом театре СССР в 1980). *Театральная жизнь*. 1991. № 1. С. 27–28; № 2. С. 22–24.
32. Чирков Н. Некоторые принципы драматургии Шекспира. *Шекспировские чтения 1976*. Москва, 1977. С. 13–30.
33. Шведов Ю. Эволюция шекспировской трагедии. Москва, 1975. 464 с.
34. Шекспир и русская культура: кол. моногр. Ленинград, 1956. 823 с.
35. Шпольберг А. Испытание выбором: Отелло и Макбет. *Докса. Вып. 10*. Одеса, 2006. С. 245–253.
36. Юткевич С. Шекспир и кино. Москва, 1973. 272 с.
37. Battenhouse R. *Shakespearean Tragedy: Its Art and Its Christian Premises*, Bloomington, 1969. 480 p.
38. Blayney P. *The Texts of King Lear and Their Origins*. Cambridge, 207. 764 p.

-
39. Booth S. *King Lear, Macbeth, Indefinition, and Tragedy*. New Haven, 1983. 180 p.
 40. Bradley A. C. *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. URL: <http://www.shakespeare-navigators.com/bradley/tr252.html> (Last accessed 09.08.2018).
 41. Calarco J. *The Tragic Universe of King Lear. Apollo and Dionysus in Western Drama*. Minneapolis, 1968. pp. 81-120.
 42. Cavell S. *The Avoidance of Love: A Reading of King Lear. Must We Mean What We Say?* Cambridge, 2015. pp. 246–325.
 43. Cook J. *Women in Shakespeare*. London, 1990. 156 p.
 44. Cunningham J. L. *Woe and Wonder*, 2015. 140 p.
 45. Danby J. F. *Shakespeare's Doctrine of Nature: A Study of King Lear*. London, 1962. 234 p.
 46. Fraser R. *Shakespeare's Poetics in Relation to King Lear* URL: <http://kuduruk.info/shakespeares-poetics-by-russell-a-fraser.pdf> (Last accessed 09.08.2018).
 47. Freedman S. *Character in a Coherent Fiction: On Putting King Lear Back Together Again. Philosophy and Literature*. 1983. # 2. Pp. 196–212.
 48. Frye N. *Anatomy of Criticism*. URL: <http://northropfrye-theanatomy-ofcriticism>. (Last accessed 09.08.2018).
 49. Goldberg S. L. *An Essay on King Lear*. Cambridge, 1974. 204 p.
 50. Hammersmith J. P. *Shakespeare and the Tragic Virtue // Southern Humanities Review*. 1990. pp. 245–254.
 51. Heilman R. *This Great Stage: Image and Structure in King Lear*. Washington, 1963. 360 p.
 52. Hoover C. *Women, Centaurs, and Devils in King Lear. Women's Studies*. 1989. #16. pp. 349–359.
 53. *King Lear: Critical Essays*. New York, 2015. 296 p.
 54. Knights L. C. *King Lear as Metaphor. Further Explorations*. Stanford, 1965. pp. 169–185.

Колесник О. С. «Король Лір»: міф і трилер. Монографія присвячена структурі та проблематиці трагедії В. Шекспіра «Король Лір», яка розглядається в найширшому культурологічному контексті: від її міфологічних джерел та паралелей, і до її впливу на сучасне мистецтво, зокрема – на жанр трилеру.

Для фахівців, аспірантів та студентів, які спеціалізуються з гуманітарних дисциплін, а також для широкого загалу читачів, які цікавляться проблемами становлення сучасної культури.

Публікацію було здійснено за фінансової підтримки Європейського Союзу. Публікація відбиває виключно позицію автора, і Союз не відповідає за яке б то не було використання наявної в ній інформації.

Колесник Е. С. «Король Лир»: миф и триллер. Монография посвящена структуре и проблематике трагедии В. Шекспира «Король Лир», которая рассматривается в широчайшем культурологическом контексте: от ее мифологических истоков и параллелей, и до ее влияния на современное искусство, в частности – на жанр триллера.

Для специалистов, аспирантов и студентов, специализирующихся на гуманитарных дисциплинах, а также для широкого круга читателей, интересующихся проблемами становления современной культуры.

Публикация была осуществлена при финансовой поддержке Европейского Союза. Публикация отражает исключительно мнение автора, и Союз не отвечает за какое бы то ни было употребление содержащейся в ней информации.

Elena Kolesnyk. “King Lear”: Myth and Thriller. The monograph explores the structure and topics of Shakespeare’s King Lear. The tragedy is seen in the widest cultural context: from its mythological sources and parallels to its influence on the contemporary art, namely, on the genre of thriller.

For scholars and students of humanities and for all those who are interested in the problems of formation and history of the contemporary culture.

The publication has been funded with support from the European Union. The publication reflects the views only the opinions of the author and the Union cannot be held responsible for any use which may be made of the information contained therein.

Наукове видання

**ОЛЕНА
КОЛЕСНИК**

«КОРОЛЬ ЛІР»: МІФ І ТРИЛЕР

МОНОГРАФІЯ

Російською мовою

*На обкладинці картина
Джеймса Баррі "Король Лір оплакує Корделію"*

Технічний редактор	<i>О. Єрмоленко</i>
Комп'ютерна верстка та макетування	<i>О. Клімова</i>

Підписано до друку 09.11.2018 р. Формат 60 x 84 1/16.

Папір офсетний. Друк на різнографі.

Ум. друк. арк. 33,02. Обл.-вид. арк. 25,15.

Наклад 350 прим. Зам. № 0029.

Віддруковано ТОВ "Видавництво "Десна Поліграф"
Свідоцтво про внесення суб'єкта
видавничої справи до Державного реєстру видавців,
виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції.
Серія ДК № 4079 від 1 червня 2011 року
14035, м. Чернігів, вул. Станіславського, 40
Тел. (0462) 972-664



Елена Сергеевна Колесник

**Кандидат философских наук, доктор культурологии,
профессор кафедры философии и культурологии
Национального университета
«Черниговский колледж»
имени Т. С. Шевченко**