

## ВЕРШИНЫ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Е.Г. Доценко

### «ЗИМЕ ПОДХОДИТ ГРУСТНАЯ»:

#### КАК ЧИТАТЬ ШЕКСПИРОВСКИЕ ТРАГИКОМЕДИИ

Вопрос о недостаточном внимании к драматическому творчеству У.Шекспира может показаться даже странным: действительно, необходимость изучения Шекспира в школе никогда не вызывала сомнений. В большинстве программ по литературе обязательно есть обращение к творчеству крупнейшего трагического автора мировой литературы. Но акцент на «трагическое» в данном случае сделан не случайно: в программу, как правило, включаются «Ромео и Джульетта» и «Гамлет», иногда «Отелло». И обязательное сочетание именно этих трагедий, и возможности «ознакомительного» или фрагментарного обращения к «Гамлету» в школе можно оспорить, однако радует, безусловно, что (пользуясь модным словом) презентация шекспировских трагедий молодому поколению, во всяком случае, состоится. Гораздо реже, и это уже вызывает сожаление, замечательный ренессансный смех изучается по комедиям Шекспира, хотя «Сон в летнюю ночь» (судя по личному опыту) с большим энтузиазмом воспринимается учащимися и в среднем школьном звене – даже по сравнению с чаще встречающейся в программах «Двенадцатой ночью». Но абсолютным молчанием школа встречает поздние пьесы Шекспира, очевидно, буквально восприняв знаменитое прощание Гамлета (но не его создателя!): «Дальнейшее – молчание».

Шекспировским трагикомедиям традиционно «не везет» в отечественной практике преподавания и изучения зарубежной литературы. Не только школа, но и вузовское гуманитарное образование нередко обходится без «Бури» и «Зимней сказки» (например, в новейшем и очень хорошем учебнике по зарубежной литературе эпохи Возрождения нет главы, посвященной трагикомедии<sup>1</sup>). Значение заключительных пьес шекспировского канона не приходится доказывать. Без «Бури» – не меньше чем без «Гамлета» – трудно представить и еще труднее изучать литературу XX века: к ней активно апеллирует англоязычный модернизм, а постмодернизм и по вездущим своим чертам часто сопоставляется

именно с поздним Шекспиром. Структурообразующими аллюзии на «Бурю» являются в «Прекрасном новом мире» О. Хаксли и в «Коллекционере» Дж. Фаулза – произведениях, все чаще изучаемых в школе. Но ведь и вопрос о содержании трагикомического уже в школьном курсе литературы возникает неоднократно. И где же искать «образцовую» трагикомедию, как ни в английском театре начала XVII века?

Обозначение нескольких созданных У. Шекспиром после 1608 г. пьес в качестве именно трагикомедий и в отечественном, и в зарубежном литературоведении никогда не было равным. Не в этом ли причина давно преодоленной на Западе, но не у нас недооценки «Цимбелина», «Зимней сказки», «Бури»? «Поздние драмы» (это тоже термин, правда, избегающий категоричности жанровых дефиниций и поэтому считающийся наиболее «нейтральным») называли пьесами-масками и драмами-сказками, романтическими комедиями и пьесами «типа трагикомедий», даже романтическими трагикомедиями<sup>2</sup>. Неоднозначность соотношения поздних, барочных драм Шекспира с его комедиями и великими трагедиями накладывается здесь на сложную историю самого термина «трагикомедия», что создает двойную (но вполне разрешимую) путаницу при разговоре о данном ряде произведений. Но ведь путаница, грандиозное смешение правдоподобных и фантастических обстоятельств, лежит в основе каждой из этих пьес. И если в шекспировских комедиях нарушенная по ходу пьесы естественная гармония восстанавливалась и торжествовала – благодаря силам самой природы, то в пьесах, созданных после великих трагедий, утопическая полнота ренессансной гармонии изначально недостижима, а к новому хрупкому единению между человеком и миром приходится стремиться каждую минуту жизни. Трагическое становится не факультативной, а органической составляющей «драм-сказок» XVII века:

Гермиона  
О чем это вы шепчетесь? – Мой мальчик,  
Поди ко мне. Садись. Мне стало лучше.  
Побудь со мной и расскажи мне сказку.  
Мамиллий  
Веселую или грустную?  
Гермиона  
Любую.  
Нет, самую веселую!

<sup>1</sup> *Шайтанов И.О.* История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения: Учеб. для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. М.: ВЛАДОС, 2001.

*Елена Георгиевна Доценко — доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета.*

<sup>2</sup> Обзор отечественной литературы, посвященной позднему творчеству Шекспира, приводится по выпускной квалификационной работе А.А. Постниковой «Трагикомедии У. Шекспира в оценке отечественного литературоведения» (Екатеринбург, 2006).

М а м и л л и й  
Зачем?  
Зиме подходит грустная<sup>3</sup>.

И.А. Рацкий – и такой подход представляется наиболее продуктивным – как раз предлагает не отделять друга от друга проблемы своеобразия поздних пьес Шекспира и жанровой специфики трагикомедии. И правда, трагедия как жанр находится (в этом смысле) в более «выигрышной» ситуации из-за того, что до нас не дошли произведения доэскиловского периода: история литературы располагает трагедией с самого начала в вершинном, практически совершенном варианте, а сколько споров о существовании трагического, тем не менее, велось и ведется. Почему же опережающее Ренессанс существование концепта (и на протяжении веков – вряд ли термина) «трагикомедия» должно мешать нам увидеть становление жанра во всей его полноте именно под пером гениального драматурга, а не его менее знаменитых современников? «Трагикомедия XVI-XVII веков в массе своей редко достигает подлинно трагикомического эффекта – это главный признак современной трагикомедии. Уникальность последних пьес Шекспира и близость их к современной драме, в частности, в том и состоит, что здесь трагикомический эффект определяет во многом тональность всего произведения, становится одной из главных составляющих всего образного строя. В трагикомедиях же других авторов этого периода трагикомический эффект, как правило, случаен и второстепенен... В трагикомедиях [Шекспира] сплавляются такие противоречивые тенденции, как свойственное трагикомической фазе ощущение разобщенности мира и отчужденности отдельных его частей – и стремление собрать распадающийся мир воедино, постичь и передать какой-то общий смысл бытия, поколебавшееся, но не утраченное чувство органической взаимосвязи разрозненных элементов действительности»<sup>4</sup>.

В шекспировских пьесах 1609-1613 гг. следует, таким образом, искать не отступления от признанных жанровых параметров трагедии или комедии, но нового оригинального единства, которое еще неоднократно будет преломляться на более поздних стадиях развития литературного процесса. Причудливое (с элементами фантастики) действие, обязательное присутствие пасторальных мотивов, доминирование случая в судьбе действующих лиц играют не менее важную роль при определении трагикомического, чем сакраментальное сочетание смешного и серьезного, возвышенного и комического. Современное англоязычное литературоведение, исследуя

традиции трагикомедии<sup>5</sup>, обращает особое внимание на подчеркнутую условность действия в поздних шекспировских пьесах и такое примечательное качество «настоящей» трагикомедии, как ее далеко идущая метатеатральность. Но, если изучение метатеатральных возможностей трагикомедии в рамках школьной программы сталкивается с определенными сложностями, то знаменитая сказочность данного жанра должна, напротив, служить аргументом в пользу адекватного восприятия далеких от направленности на правдоподобие драматических произведений именно школьниками. (На наш взгляд, обращение к шекспировским трагикомедиям в старших классах – после знакомства с трагедиями – уже позволило бы оценить авторскую игру с собственным предшествующим творчеством. Но и предлагаемое изучение «Бури» и/или «Зимней сказки» в 8 классе удачно сочетается с неоднократным обращением к жанру сказки в среднем звене.)

«Цимбелин», «Зимняя сказка», «Буря» (даже если не говорить о «Перикле», спорном и по принадлежности к шекспировскому канону) – произведения очень неоднородные, по художественной значимости друг другу не равные. Но все они, при наличии хотя бы самых общих представлений о Шекспире, воспринимаются как мастерское (во всех смыслах) подведение итогов творчества, самоконспект драматурга, «авторреферат». Здесь все – узнаваемо шекспировское: герои, темы, стиль и пафос монологов, Время, вещающее о своих переменах со сцены... Но изменилась и сама концепция Времени, которую замечательный отечественный шекспировед Л.Е. Пинский предлагает считать определяющей для хронологической периодизации и жанровой классификации творчества Шекспира. «В драме-эпilogе всего шекспировского театра Времени, в «Буре»» намечается «выход из незавершенного, несовершенного настоящего... к ситуации *будущего* – вечно будущего – человечества с героем, укротившим Природу и Время, к утопическому «концу времени»»<sup>6</sup>.

В трагикомедии меняется не герой, но подход к нему, акцент переносится с драматического характера на ряд свойственных этому характеру психологических состояний, заложником которых персонаж и оказывается. Исследователи отмечают, что в трагикомедии «постоянство характера, как правило, отсутствует, но часто подчеркивается одна черта, превращающая персонаж в

<sup>3</sup> Шекспир У. Зимняя сказка / Пер. с англ. В. Левика. СПб., 2006. С. 32-33.

<sup>4</sup> Рацкий И.А. Проблемы трагикомедии и последние пьесы Шекспира // Театр. 1971. № 2. С. 106, 111.

<sup>5</sup> Ran-Moseley F. The Tragicomic Passion. New York; San Francisco: Peter Lang, 1994; Dutton R. Modern Tragicomedy and the British Tradition. Brighton: The Harvester Press, 1986; Foster V.A. 'A Sad Tale's Best for Winter': Storytelling and Tragicomedy in the Late Plays of Shakespeare and Beckett // Past Crimson, Past Woe: The Shakespeare-Beckett Connection / ed. A.M. Drew. New York and London: Garland Publishing, 1993. P. 15-29.

<sup>6</sup> Пинский Л.Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971. С. 498.

К сожалению, в книге Л. Пинского, посвященной, в соответствии с авторским замыслом, прежде всего, трагедии, также нет раздела о шекспировской трагикомедии.

тип; события обычно автономны от действий героев»<sup>7</sup>. Так, шекспировские ревнивцы – это не только Отелло: не менее вспыльчивы Клавдио в комедии «Много шума из ничего», Постум в «Цимбелине» и Леонт в «Зимней сказке», и если их прекрасные возлюбленные не погибают, как Дездемона, то, скорее, «по воле случая», а не из-за недостатка мстительного чувства у героев. Дело, однако же, в другом. Ни у одного из этих персонажей ревность, сам характер не становятся хрестоматийной «направленностью воли», а их имя не обретает (как в трагедиях Шекспира) главного статуса в произведении. Даже в «Цимбелине», получившем не условно-ситуативное, а «именное» название, заголовок больше напоминает о шекспировских хрониках (где название обозначает эпоху царствования того или иного монарха, но не обязательно протагониста драмы). Цимбелин – не самый яркий персонаж в «своей» пьесе, но и, будучи главными героями, Постум или Имогена по значимости драматического характера не сопоставимы в шекспировском каноне с Отелло или Джульеттой.

«Цимбелин» – наименее совершенная из трех трагикомедий; слишком большое количество не очень прочно связанных между собой сюжетных линий пьесы размывает ее структурное единство, зато густота и разнообразие «отсылки к Шекспиру» неизменно впечатляет. Правда, линия Имогены и Постума не только напрямую восходит к Дж. Боккаччо («Декамерон», 9-я новелла 1-го дня), но первоисточник напоминает о себе сильнее, чем в других шекспировских пьесах. Однако и при осязаемой «несамостоятельности» действий Постума, сомнительности испытания, которому он подвергает верность своей жены, эта пара влюбленных напоминает и Отелло и Дездемону, и Ромео и Джульетту. А, кроме того, Имогена в различных ситуациях пьесы успевает выступить и в роли Корделии при своем отце Цимбелине, и Виолы – по отношению к пропавшим братьям. Не говоря уже о том, что в конфликте с коварной мачехой героиня – настоящая Белоснежка. (И каждая из линий, несмотря на их ослабленную взаимосвязь, самодостаточна и всерьез, по-шекспировски, убедительна.) Но, вернувшись от великих трагедий Шекспира к сказке, логичнее и вести речь о «Зимней сказке», произведении цельном и органичном – в своем жанре.

«Зимняя сказка» – грустная по определению (данному Мамиллием, юным принцем пьесы, единственной реальной жертвой несправедливого гнева Леонта), но и чудесная – тоже по определению, так ее и надо воспринимать. «Несоответствия» пьесы историческим и географическим выверенным представлениям о мире или нарушения логики правдоподобия обыкновенно за-

мечают и исследователи, и читатели. Но отчего же нельзя считать подобные отступления от «правды жизни» нарочитыми, эксплицитными – в шекспировском «лукоморье»? Здесь ведь есть даже, как много позже у А.С. Пушкина, «русский дух»: о русском царе, своем отце (в пьесе, где «за правдой» гонцов еще отправляют к Дельфийскому оракулу!), упоминает королева Гермиона. Здесь потерянные дети много лет спустя чудесно возвращаются к родителям, считавшаяся умершей королева так же годами скрывается в непосредственной близости от своего дворца, а для обвинения в неверности протагонисту не требуется даже ложных свидетельств. Но эта сказка – времен не неведения, а знания. Обманутое доверие уже стало трагедией и в «Отелло», и в «Короле Лире». Теперь пришло время верить и прощать. Или платить (как вдруг превратившийся в тирана Леонт, погубивший собственную семью) за то, что не веришь. А о свободе, искусственности и искусности обращения с «материалом» – героями и событиями – говорят в пьесе многие и разные ее участники, в том числе и самый оригинальный, но одновременно и самый шекспировский персонаж – Время:

*Входит Время - хор.*

**В р е м я**

Не всем я по душе, но я над каждым властно.  
Борьбу добра и зла приемлю безучастно.  
Я – радость и печаль, я – истина и ложь.  
Какое дело мне, кто плох, а кто хорош.  
Я – Время. Я хочу вас наделить крылами.  
Мы сказочный полет свершаем ныне с вами...<sup>8</sup>

При медленном и внимательном (может быть, нужно сказать – зимнем?) чтении увлекательно находить переключку между ключевыми установками требовательно-сказочного Времени и репликами других персонажей, самостоятельно или в ходе диалогов решающих задачу – верить или не верить и, если верить, то чему: своим глазам, чужим рассказам, природе или искусству. Знаменательный диалог – о цветах (тоже не только летних, но и зимних) – происходит в ходе обширной пасторальной сцены IV акта между пастушкой-принцессой Утратой и королем Богемии Поликсемом:

**П о л и к с е н**

Благодарю, прекрасная пастушка.  
Тем, кто подходит к зимнему порогу,  
Приличествуют зимние цветы.

**У т р а т а**

Мой господин, еще дыханьем лета  
Наполнен воздух осени прохладный,  
Хотя недалеко и до снегов.  
И лучшие цветы в такую пору -  
Гвоздика и левкой. Их назвали  
Природы незаконными детьми.  
Но ими сад мой я не украшала.

**П о л и к с е н**

За что ж ты им обиду нанесла?

<sup>7</sup> Рацкий И.А. Трагикомедия // Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М., 1987. С.442.

<sup>8</sup> Шекспир У. Зимняя сказка. С. 72.

## Утрата

Я слышала, что их наряд махровый  
Дала им не природа, но искусство.

## Поликсен

И что же? Ведь природу улучшают  
Тем, что самой природою дано.  
Искусство также детище природы<sup>9</sup>.

Обе точки зрения – на то, стоит ли «улучшать природу», должно ли «украшать правду», – равноправны в произведении и, безусловно, могут найти сторонников. Единая, абсолютная, конечная истина не свойственна трагикомическому видению мира, и, конечно, не случайно счастливое обретение друг друга героями в финале произведения сопровождается веселым и скептическим резюме: «Вся эта правда так похожа на сказку, что ей не веришь»<sup>10</sup>. Сама ситуация многочисленных «узнаваний» в конце пьесы дается не в действии – в пересказе: несколько вновь введенных лишь для последнего акта эпизодических персонажей наперебой рассказывают о воссоединении короля и наследной принцессы Утраты, о встрече двух королей, снова ставших друзьями, и о событиях, предшествовавших сегодняшним.

Усиление нарративного элемента в структуре шекспировских трагикомедий обычно отмечается исследователями, и, по наблюдению В.Фостер, в конце каждой из данных пьес идет рассказ героев о своих страданиях или приключениях: «В трагикомедиях Шекспира повествование обладает способностью превращать скорбь в эстетически значимый опыт»<sup>11</sup>. Но в «Зимней сказке» финальный рассказ – не столько о давнем и пережитом (спасении маленькой Утраты, гибели людей, когда-то увезших ее из дома по приказу отца и т.д.), но и о событиях, свершающихся сейчас, долго ожидаемых, чудесных, но неожиданно обернувшихся действием внесценическим. Можно подумать, что драматург и не стремится сделать нас свидетелями новых слез и радости главных героев: счастливые воссоединения на шекспировской сцене были представлены не один раз, а чтобы увидеть их «своими глазами», нам достаточно обернуться на жизнерадостные финалы классически ренессансных комедий «Двенадцатая ночь» или «Много шума из ничего»...

Американский шекспировед Д. Бевингтон в своей книге «Как читать шекспировскую пьесу» исключительно важной для «медленного», вдумчивого чтения считает трагикомедию, саму став-

шую финалом творчества гениального драматурга: «“Буря” – настолько превосходное подведение итогов, ретроспектива шекспировского драматического искусства, что представляет идеальную модель для изучения вопроса, как мы можем прочесть пьесу Шекспира. Каждый может прочесть “Бурю” множеством способов, дополняющих друг друга и в то же время выявляющих логику и цельность этой замечательной работы»<sup>12</sup>.

В «Буре» – редкость для Шекспира – оригинальный авторский сюжет, и, казалось бы, эту пьесу можно изучать без внутришекспировских параллелей – с расчетом на будущее, который в ней заложен и который подтверждается последующей историей литературы (начиная с «Робинзона Крузо» Д. Дефо). Но так хочется сравнить хотя бы образ бури с разделившей героев морской стихией «Двенадцатой ночи», и с «Макбетовским» суровым ноябрем, и ночью жестокого шторма в «Короле Лире». В комедии буря была явлением Природы и возвращала каждому свое место в мире – вместе с обретением любви. В «Буре» шторм вызван магическим искусством Просперо, и задачи, которые герой таким образом решает, по видимости, сопоставимы с предшествующими «природными» в комедиях или «вечно» глобальными в трагедиях: отомстить врагам, вернуть себе трон и общество людей, подарить дочери Миранде любовь и «дивный новый мир». Но Просперо – только человек, и возможность быть «только человеком» он ценит выше, чем великую магию, умение управлять природой и свой режиссерский дар. Поэтому финал, по сути своей, открытый, и расставание Просперо (как и его великого творца) с «волшебной палочкой» не стоит понимать как факт безмятежно радостный или печальный, но неизбежный. В трагикомедиях мир знает свои пределы. И уже не борется за восстановление гармонии. Все будет дальше так же зыбко и неверно, но если жизнь продолжается и после «Короля Лира» (как и текст продолжает создаваться после «Дальше – тишина»), то кому же и знать, как в нем жить и творить, если не Шекспиру. Об этом – грустная шекспировская сказка:

И я взываю к вам в надежде,  
Что вы услышите мольбу,  
Решая здесь мою судьбу.  
Мольба, душевное смирение  
Рождает в судьях снисхождение.  
Все грешны, все прощенья ждут.  
Да будет милостив ваш суд<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Шекспир У. Зимняя сказка. С. 84.

<sup>10</sup> Там же. С. 127.

<sup>11</sup> Foster V.A. 'A Sad Tale's Best for Winter': Storytelling and Tragicomedy in the Late Plays of Shakespeare and Beckett. P. 20.

<sup>12</sup> Bevington D. How to Read a Shakespeare Play. Malden, MA, Oxford: Blackwell Publishing, 2006. P. 126.

<sup>13</sup> Шекспир В. Буря / Пер. с англ. М. Донского // Шекспир В. Комедии. М., 2000. С. 582.