

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ИМ. М. В. ЛОМОНОСОВА

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Шустилова Татьяна Антоновна

ПРОБЛЕМА СУДЬБЫ И ВОЛИ В ДРАМАТУРГИИ У. ШЕКСПИРА

(«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА», «МАКБЕТ», «БУРЯ»)

Специальность 10.01.03 –

литература народов стран зарубежья

(европейская и американская литература)

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель:

доктор филологических наук, профессор

Горбунов А. Н.

Москва – 2016

Оглавление

Введение.....	3
Глава I. Теория и методология проблемы судьбы и воли в пьесах Шекспира	14
1.1. Обзор научной литературы по теме. Основные направления исследования и выводы.....	14
1.2. Контексты рассуждений шекспировских героев о судьбе и воле. Систематизация вопросов, возникающих в связи с данной проблемой	30
1.3. Рассуждения о судьбе в контексте философско-теологических диспутов эпохи Возрождения	36
Глава II. Структура представлений о судьбе и воле и «язык судьбы» в пьесах Шекспира ...	42
2.1. Концепция провиденциализма и характер ее отражения в пьесах Шекспира	42
2.2. Фаталистические концепции эпохи Возрождения и характер их отражения в драматургии Шекспира.....	54
2.3. Случайность и воля как главные факторы судьбы (макиавеллизм). Отражение данной концепции в пьесах Шекспира.....	69
2.4. Совокупность представлений о судьбе и воле и способов их репрезентации в пьесах Шекспира как структура.....	75
Глава III. Проблема судьбы и воли в трагедии «Ромео и Джульетта»	77
3.1. Источники шекспировской трагедии	77
3.2. Сопоставительный анализ соответствующих эпизодов пьесы Шекспира и ее источников	83
3.3. Поиск верной интерпретации и объективного смысла как проблема в пьесе.....	132
Глава IV. Проблема судьбы и воли в трагедии «Макбет»	138
4.1. «Макиавеллизм» и провиденциализм	138
4.2. Фатализм и христианство	151
Глава V. Проблема судьбы и воли в поздней трагикомедии Шекспира «Буря»	173
5.1. Особенности фабулы и сюжета пьесы, системы персонажей и образа Просперо, способствующие актуализации проблемы судьбы и воли	173
5.2. События, составляющие план Просперо, в глазах зрителей, самого героя и других персонажей.....	178
5.3. События, неподконтрольные Просперо, в восприятии разных героев	192
5.4. Разные типы отношений власти и подчинения в пьесе, их соотношение с библейскими и мифологическими архетипами	200
Заключение	214
«Язык судьбы» в пьесах Шекспира	214
Характер соотношения разных концепций судьбы и воли в пьесах Шекспира	220
Библиография	223

Введение

Пьесы У. Шекспира полны рассуждений героев о том, какие силы определяют судьбу человека, рода, государства, всего мироздания, способен ли человек сам повлиять на ход событий своими решениями и действиями, свободен ли он в своем выборе, может ли стать хозяином своей судьбы или, напротив, вынужден подчиниться некой высшей силе – благой, жестокой или вовсе безразличной к нему. Герои Шекспира высказывают множество предположений о том, имеет ли последовательность земных событий смысл и цель, или же она лишь бессмысленная «сказка в устах глупца» (Macbeth, V.5.26-27)¹, подчинена ли жизнь прихотям «распутницы» Фортуны (King Lear, II.4.50) и ритму ее вращающегося колеса, воле жестоких богов, для которых люди – что мухи для детей (King Lear, IV.1.36-37), неумолимому Року², неотвратимому влиянию звезд и действию установленных в мире законов или воле любящего Бога, без чьего ведома и волос не упадет с головы человека (Мф. 10:30, The Tempest, I.2.30-31, I.2.217).

Использование драматургом слов, отсылающих к разным, зачастую взаимоисключающим концепциям судьбы и воли, сосуществование в произведениях несовместимых интерпретаций событий и противоречащих друг другу суждений по этому вопросу – все это свидетельствует о том, что соотношение судьбы и человеческой воли проблематизируется Шекспиром в его творчестве. В попытках персонажей интерпретировать происходящие с ними события с точки зрения их причин и целей находит отражение едва ли не весь спектр современных Шекспиру концепций судьбы и воли, каждой из которых соответствуют свои механизмы осмысления действительности, свои разновидности «языка судьбы»³. Сосуществование и взаимодействие различных концепций в рамках одного произведения способствовало вовлечению современников Шекспира как «носителей» этого «языка» в процесс интерпретации разворачивающихся на сцене событий с точки зрения их причин и целей, выбору между разными способами

¹ Пер. С. М. Соловьева.

² Под словом «Рок», написанном с *прописной* буквы, в нашей работе подразумевается активная сила, формирующая, согласно *мифологическим представлениям античности*, судьбу всего сущего.

³ Данный термин используется в статье Н. Д. Арутюновой «Истина и судьба»: Арутюнова Н. Д. Истина и судьба // Понятие судьбы в контексте разных культур. М.: Наука, 1994. С. 310. Под «языком судьбы» Шекспира мы подразумеваем совокупность определенным образом структурированных лексических единиц, метафор, прецедентных феноменов, регулярно воспроизводимых в произведениях драматурга и служащих выражению различных представлений о судьбе и воли.

их осмысления и стоящими за ними разными системами представлений о ключевых вопросах бытия.

Таким образом, **актуальность темы** настоящего диссертационного исследования определяется в первую очередь концептуальной значимостью проблемы судьбы и воли для самого драматурга. Кроме того, она обусловлена языковой и мировоззренческой дистанцией, отделяющей современного зрителя и читателя от шекспировского времени и делающей необходимым исследовать «язык судьбы» эпохи с присущей этому языку системой оппозиций, со всей связанной с ним совокупностью основных ассоциаций, образов, представлений и механизмов осмысления действительности.

Актуальность данной темы была осознана многими литературоведами и критиками. Существует немалое количество статей, посвященных рассмотрению отдельных аспектов проблемы – философско-религиозных⁴, исторических, лингвистических⁵, театроведческих и собственно литературоведческих, а также отдельных представлений – о Роке⁶, Фортуне⁷, Провидении⁸, звездах⁹ – в творчестве Шекспира. Однако, сосредотачиваясь на отдельных составляющих этой темы, исследователь рискует упустить из виду то, что, на наш взгляд, является особенно важным и недостаточно изученным, – взаимодействие, «диалог»¹⁰ разных представлений о судьбе и воле в рамках одного произведения и в контексте всего творчества Шекспира, отражение этого «диалога» (а порой – ожесточенного спора) в значении и коннотациях слов с семантикой судьбы, в композиции сюжета, системе персонажей, идейной структуре пьес. Отсутствие должного внимания к этим вопросам в работах, посвященных

4 См., напр., Cannon, Charles K. "As in a Theater": Hamlet in the Light of Calvin's Doctrine of Predestination // *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 11, No. 2, Elizabethan and Jacobean Drama (Spring, 1971). Houston: Rice University Press, 1971. Pp. 203- 222.

5 См., напр., Кокунова Ю. В. Наименования судьбы в произведениях У. Шекспира: опыт системного анализа: диссертация... кандидата филологических наук: 10.02.04. Иваново, 2001.

6 См., напр., Шах-Азизова Т.К. Линия Гамлета, или герой драмы перед лицом Рока // *Понятие судьбы в контексте разных культур*. М.: Наука, 1994. С. 268-277.

7 См., напр., Kiefer, Frederick. Fortune and Occasion in Shakespeare: Richard II, Julius Caesar, and Hamlet // *Fortune and Elizabethan Tragedy*. San Marino, Calif.: The Huntington Library, 1983. Pp. 232-269.

8 См., напр., Hunt, Maurice. Malvolio, Viola, and the Question of Instrumentality: Defining Providence in "Twelfth Night" // *Studies in Philology*, Vol. 90, No. 3 (Summer, 1993). Chapel Hill: University of North Carolina Press. Pp. 277-297.

9 См., напр., Sondheim, Moriz. Shakespeare and the Astrology of His Time // *Journal of the Warburg Institute*, Vol. 2, No. 3 (Jan., 1939). Pp. 243-259.

10 Данный термин используется здесь в том смысле, который в него вкладывает М. М. Бахтин в своих литературоведческих работах (Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Л.: Прибой, 1929).

проблеме судьбы и воли в пьесах Шекспира, свидетельствует о недостаточной степени **разработанности** данной темы.

Научная новизна настоящей работы определяется, во-первых, рассмотрением вышеупомянутых аспектов проблемы в их тесной взаимосвязи, а во-вторых, попыткой выявить структуру, которую образуют представления о судьбе в творчестве Шекспира, и определить характер их взаимодействия в рамках отдельных пьес драматурга. Такой подход к исследованию вопроса позволяет учесть одновременно культурно-исторический контекст, лингвистические особенности «языка судьбы» шекспировской эпохи, совокупность элементов каждого из исследуемых произведений, связанных с постановкой и решением проблемы судьбы и воли и разными способами ее осмысления.

В силу многозначности слов «судьба» и «воля» кратко определим, в каких значениях они используются в данной работе. На основе анализа словарных дефиниций русского слова «судьба»¹¹ и его английских эквивалентов – “fortune”, “fate” и “destiny”¹² – были выявлены основные группы значений, общие для всех четырех слов и связанные между собой устойчивыми отношениями в обоих языках. Исходя из этого, под словом «судьба» мы подразумеваем:

- силу (как правило, сверхъестественную), определяющую ход событий на земле (C₁);
- последовательность жизненных событий, прошлых или будущих, рассмотренных в их совокупности и исторической перспективе (C₂);
- участь, долю, итог жизни (C₃).

Одновременное рассмотрение в работе всех трех групп смыслов, связанных с тремя разными значениями слова «судьба», обусловлено тем, что все они соотносятся с разными аспектами некоего целостного представления, составляющего основу мировоззрения человека: представления об активной силе, определяющей ход жизненных событий, о

11 Толковый словарь русского языка: В 4-х тт. / Под ред. Д. Н. Ушакова. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. слов, 1935-1940; Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова; РАН. — М.: Азъ, 1992; Малый академический словарь / Ред.: А. П. Евгеньева, М., 1957—1960 (АН СССР, Ин-т рус. яз.; Под ред. А. П. Евгеньевой. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Русский язык, 1981—1984.)

12 Oxford English Dictionary on CD-ROM, 2nd ed. Vers.4.0. [Электронный ресурс] Oxford: Oxford University Press, 2009.

последовательности этих событий и об их конечном итоге неотделимы друг от друга и связаны устойчивыми отношениями в рамках каждого отдельно взятого образа мира.

Что касается слова «воля», то на основании аналогичного анализа словарных дефиниций были выявлены следующие основные значения, которые мы и имеем в виду при использовании данного слова и его английского эквивалента ('will') в настоящей работе:

- желание, стремление, намерение человека (В₁);
- способность человека к совершению осознанного выбора и осуществлению поставленных целей, в том числе вопреки своим потребностям и сиюминутным стремлениям (В₂).

В отличие от значений слова «судьба», отношения между двумя приведенными значениями слова «воля» не столь прозрачны и универсальны. Соотношение стремлений человека (В₁) и его способности или неспособности к свободному выбору (В₂) само по себе осмысливается современниками Шекспира как проблема, особенно в свете разногласий между католиками и протестантами¹³. Выявление специфики этих отношений в рамках различных мировоззрений, отраженных в творчестве драматурга, также входит в задачи настоящей работы.

В дальнейшем в тексте диссертации слова «судьба» и «воля», а также их английские эквиваленты – 'fate', 'fortune', 'destiny', 'will' – и другие близкие по значению слова в некоторых случаях сопровождаются обозначениями «С₁», «С₂», «С₃», «В₁» и «В₂», что позволяет уточнить их значение в ряде контекстов и избежать двусмысленности.

Из сказанного следует, что, говоря о «проблеме судьбы и воли» в данной работе, мы имеем в виду целую совокупность отдельных, но вместе с тем взаимосвязанных проблем. Слово «проблема» используется нами при этом в широком смысле – по отношению к ситуации, содержащей в себе некое противоречие¹⁴, независимо от того, осмысливается ли это противоречие при ближайшем рассмотрении как реальное или иллюзорное, временное или неразрешимое. Исходя из этого, проблема судьбы и воли в

13 Schwindt, John. Luther's Paradoxes and Shakespeare's God: The Emergence of the Absurd in Sixteenth-Century Literature // *Modern Language Studies*, Vol. 15, No. 4, Fifteenth Anniversary Issue (Autumn, 1985), Pp. 4-12.

14 Большой энциклопедический словарь: [А – Я] / Гл. ред. А. М. Прохоров. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Большая Российская энциклопедия; СПб.: Норинт, 1997.

произведениях Шекспира включает в себя в первую очередь следующие частные проблемы:

- несовпадение воли героя (B_1) и того, что субъективно воспринимается как «воля судьбы» (C_1);
- логическая несовместимость представлений о детерминированности человеческой судьбы (C_2 , C_3) и предвидении (как способности высших сил) с представлением о способности человека к самостоятельному выбору (B_2);
- противоречие между разными взглядами на соотношение судьбы (C_1 , C_2 и C_3) и воли (B_1 , B_2), сосуществовавшими в современной Шекспиру культуре; а также между подчас взаимоисключающими интерпретациями, которые получает одно и то же событие или явление в свете разных систем представлений.

Первостепенное значение имеет для нас третья из перечисленных проблем, так как именно в связи с ней мы можем поставить собственно литературоведческую проблему интерпретации шекспировских пьес. Однако ее глубокое рассмотрение невозможно без учета двух предшествующих ей вопросов философского характера и тех ответов, которые предлагались в рамках отраженных в творчестве Шекспира мировоззренческих систем.

Предметом настоящего исследования является, таким образом, совокупность интерпретаций, которые получают события шекспировских пьес и запечатленные в них явления действительности в свете различных концепций судьбы и воли, эксплицитно и имплицитно выраженных в творчестве драматурга.

Выбор **объекта и основного материала** исследования обусловлен несколькими соображениями. Во-первых, мы ставили своей целью выявить универсальные особенности, присущие всему творчеству Шекспира, и потому для подробного анализа были выбраны пьесы, принадлежащие к разным периодам творчества драматурга. Во-вторых, было решено уделить большее внимание трагедиям, так как именно в трагедии несовпадение воли (B_1) человека и «воли судьбы (C_1)» (какие бы силы ни подразумевались под этой метафорой) является предметом напряженного осмысления на протяжении всей истории драматургии¹⁵. Исходя из этих двух критериев, в качестве

15 Шелогурова Г. Н. Хор ratio в "Гамлете": античная трагедия героя Возрождения / Г. Н. Шелогурова, И. В. Пешков // Новое литературное обозрение, 94 (6/2008). М.: НЛЮ, 2008. С. 61-84.

основного объекта и материала исследования были выбраны пьесы «Ромео и Джульетта», «Макбет» и «Буря».

Хотя трагедия «Макбет» содержит некоторые элементы жанра хроники, а «Буря» отнесена в «Первом Фолио» к числу комедий, мы отдаем себе отчет в том, что комедии и хроники драматурга заслуживают большего внимания, чем мы имели возможность им уделить. Они могут стать самостоятельными объектами последующих исследований на данную тему, что, впрочем, касается каждого из остальных произведений Шекспира, причем не только драматических, но также лирических и лиро-эпических. В данной работе недостаток детального анализа шекспировских произведений, принадлежащих к другим жанрам, отчасти компенсируется за счет приведенного в ней анализа отдельных фрагментов некоторых комедий, хроник и «проблемных пьес» Шекспира. Частично рассмотрены в диссертации и некоторые трагедии драматурга, не упомянутые в ее названии.

Теоретическая значимость работы определяется в первую очередь тем, что в ней выявляются особенности шекспировского «языка судьбы», систематизируются и сопоставляются актуальные для творчества драматурга концепции судьбы и воли, рассматриваются способы их отражения и взаимодействия в отдельных пьесах. Кроме того, в диссертации разработан оригинальный подход, который может быть применен при анализе других произведений Шекспира, а в несколько измененном виде – и произведений других представителей его эпохи. Наконец, в работе намечены возможные направления дальнейшего исследования, включая анализ характерных особенностей театральных жанров в связи с доминирующими или сосуществующими в ту или иную эпоху представлениями о судьбе и воле.

Практическая значимость исследования заключается прежде всего в возможности использования его материалов и результатов в общих и специализированных курсах по истории зарубежной литературы. Они могут быть полезны и для лингвистов, лексикографов, переводчиков, так как включают наблюдения и выводы относительно структуры концептов судьбы и воли в языке шекспировской эпохи и особенностей их репрезентации. Кроме того, содержащиеся в работе материалы могут быть использованы режиссерами при работе над сценической или

кинематографической интерпретацией шекспировских пьес, в особенности трех, указанных в названии диссертации.

Диссертация состоит из введения, пяти глав, заключения и библиографии.

Во **Введении** представлены обоснования актуальности и новизны исследования, обозначены его цели и задачи, даются определения ключевым понятиям, использованным в диссертации, оценивается степень изученности вопроса, научная и практическая значимость работы.

Содержание пяти глав определяется целями диссертации, и каждая из них посвящена решению своих специфических задач. Поэтому нам представляется целесообразным совместить дальнейшее описание **структуры работы** с изложением **целей** и соответствующих каждой из них **задач** исследования.

В **Главе I**, «Теория и методология проблемы судьбы и воли в пьесах Шекспира» мы определяем теоретические и методологические основания исследования. Для этого решаются следующие задачи:

- сделать обзор научной литературы по теме настоящей работы и по ее отдельным аспектам; систематизировать содержащиеся в них основные взгляды на проблему и методы ее исследования; среди последних выделить наиболее эффективные, с нашей точки зрения, методы, которые будут применяться и в данной работе;
- охарактеризовать общие особенности представлений о судьбе и способы их выражения в английском языке эпохи Возрождения с учетом их формирования и модификаций в исторической перспективе;
- очертить круг разновидностей высказываний (молитва, проклятие, пророчество и т.п.) и действий (самоубийство и т.п.), имплицитно содержащих те или иные представления о судьбе и воле и, следовательно, требующих наиболее пристального внимания при анализе отдельных пьес.

В **Главе II**, «Структура представлений о судьбе и воле и «язык судьбы» в пьесах Шекспира», последовательно ставятся три цели.

Первая из них соотносится с философским измерением проблемы: требуется доказать, что актуализированные в творчестве Шекспира представления о судьбе и воле

образуют структуру, и разработать подход к ее исследованию. Данная цель предполагает решение следующих задач:

- рассмотреть основные типы соотношения судьбы и воли в философских и религиозных учениях, которые находят отражение в пьесах Шекспира;
- очертить круг основных вопросов, которые ставятся в тексте шекспировских пьес в связи с проблемой судьбы и воли, и способов их решения.

Вторая цель связана с лингвистическим аспектом проблемы: необходимо исследовать особенности «языка судьбы» в пьесах Шекспира. Для этого следует решить несколько задач:

- определить общие особенности функционирования «языка судьбы» вообще и в Англии эпохи Возрождения в частности;
- выявить слова с семантикой судьбы, регулярно используемые Шекспиром, определить их основные значения и коннотации;
- установить соответствие между ключевыми типами представлений о судьбе и воле, отраженными в пьесах, и словами, которые используются драматургом для их выражения.

Наконец, третья цель связана непосредственно с литературоведческой проблематикой: требуется рассмотреть разные способы взаимодействия противоречащих друг другу концепций судьбы и воли в рамках отдельного произведения Шекспира, наметить основные пути их исследования.

Каждая из последующих глав – **Третья, Четвертая и Пятая** – посвящена анализу одной из шекспировских пьес – «Ромео и Джульетта», «Макбет» и «Буря». Наша цель – исследовать особенности постановки и решения проблемы судьбы и воли в каждом из упомянутых произведений при использовании разработанных в Главе II теоретических оснований. Для достижения данной цели ставятся и решаются следующие задачи:

- отметить наиболее значимые в концептуальном отношении высказывания, содержащие представления о судьбе и воле, выявить природу этих представлений, проанализировать семантику слов, использованных в данных высказываниях;
- определить, какие аспекты проблемы судьбы и воли и каким образом систематически актуализируются в пьесе;

- очертить круг отраженных в пьесе представлений о судьбе, соотнести каждое из них с образами разделяющих его персонажей;
- рассмотреть содержащиеся в пьесе варианты решения поставленных вопросов о судьбе и воле и определить, каким образом оцениваются эти решения (и стоящие за ними концепции) с учетом использованных в произведении сквозных мотивов и образов, прецедентных феноменов, системы персонажей, композиции сюжета;
- соотнести доминирующие в пьесе представления о судьбе с жанровыми характеристиками произведения.

В **Заключении** представлены в систематизированном виде выявленные в ходе работы закономерности, связанные с постановкой и решением проблемы судьбы и воли в пьесах Шекспира.

В работе используется синтетический исследовательский подход, включающий в себя историко-литературный и типологический подходы, системно-структурный и сравнительно-сопоставительный методы, а также методы «пристального чтения» и семантико-когнитивного анализа концепта. В качестве теоретической и **методологической основы** выбраны работы по исследованию понятия судьбы в контексте разных культур и философских систем (С. С. Аверинцев, А. Я. Гуревич, В. Г. Гак, А. Ф. Лосев, и др.)¹⁶, по проблемам структурной и когнитивной лингвистики (Е. Ельмслев¹⁷, З. Д. Попова, И. А. Стернин¹⁸ и др.), проблеме полифонизма и диалогизма в литературном произведении (М. М. Бахтин, Д. М. Смит¹⁹).

Основные положения, выносимые на защиту:

1) Взгляды шекспировских героев на силы, управляющие их жизнью, как правило, вписываются в одну из трех концепций судьбы – провиденциалистскую, фаталистическую (мифологический, рационалистический или теологический фатализм) или концепцию, ассоциирующуюся у современников драматурга с учением Никколо

¹⁶ Понятие судьбы в контексте разных культур. М.: Наука, 1994.

¹⁷ Ельмслев Л. Можно ли считать, что значения слов образуют структуру? // Новое в лингвистике, вып. II. М., 1963.

¹⁸ Попова З. Д., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика. М.: АСТ, Восток-Запад, 2007.

¹⁹ Смит адаптирует идеи М. М. Бахтина к теории драмы: Smith, David M. The Polyphonic Shakespeare: Bakhtin and the Problem of Drama. PhD Dissertation. University of Denver, 1998. 366 p.

Макиавелли. Главный критерий их разграничения – сущность сил, определяющих судьбу, а также характер их соотношения с человеческой волей и природным миром.

2) Представления о судьбе и воле, актуализированные в творчестве Шекспира, образуют определенную структуру. Различные суждения и связанные с ними языковые средства, прецедентные феномены, мотивы группируются на основе их соотнесенности:

- с одной из трех концепций судьбы и воли;
- с одним из трех представлений: о естественной или сверхъестественной силе, определяющей судьбу (C_1), о последовательности событий, частично или полностью обусловленных этой силой (C_2), о конечном итоге этих событий (C_3).

3) Из лексических средств, участвующих в выражении представлений о судьбе, лишь немногие ('Providence', 'Fates' в значении «Парки») ассоциируются исключительно с одной из трех рассмотренных в работе систем представлений. Что касается наиболее частотных лексических единиц с семантикой судьбы – 'fortune', 'fate', 'destiny', а также слов со значением «случайность», «случай» ('chance', 'accident', 'occasion'), прямых и метафорических упоминаний о языческих богах и о христианском Боге ('gods', 'Jove', 'God', 'Lord', 'Heaven(s)'), о звездах, то в разных контекстах они могут отсылать к противоположным мировоззренческим системам.

4) Особую роль в постановке и решении проблемы судьбы и воли в пьесах Шекспира играет использование прецедентных имен, высказываний, ситуаций различного происхождения, в первую очередь античного и библейского.

5) В то время как в творчестве многих современников Шекспира имеет место эклектическое соединение логически несовместимых представлений о судьбе и воле, в произведениях самого драматурга противоречащие друг другу взгляды и способы осмысления событий отчетливым образом сталкиваются, как в эксплицитной, так и в имплицитной форме, в том числе благодаря особенностям композиционной организации произведений. Сосуществование в рамках одной пьесы взаимоисключающих трактовок событий способствует вовлечению зрителя и читателя в активный процесс интерпретации происходящего на сцене и за ее пределами в аспекте причины, смысла, цели.

6) Личностные качества и особенности поведения шекспировских героев во многом предопределяются характером их представлений о судьбе и воле. Сама приверженность той или иной системе взглядов осмысливается, таким образом, как существенный фактор судьбы.

7) В пьесах Шекспира (особенно в трагедиях и трагикомедиях) существует глубинная взаимосвязь между доминирующими в них представлениями о судьбе и воле и жанровыми характеристиками произведений.

Апробация основных положений диссертации была проведена в форме докладов на международных научных конференциях и круглых столах: XIX Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2012», секция «Филология» (МГУ, 9-13 апреля 2012 г.); XX Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2013», секция «Филология» (МГУ, 8-13 апреля 2013 г.); XXI Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2014», секция «Филология» (МГУ, 7-11 апреля 2014 г.); Международная научная конференция ИИУ МГОУ «Формирование культурной и языковой компетентности в процессе изучения иностранного языка. Интернет и изучение иностранного языка» (ИИУ МГОУ, 26-27 сентября 2014 г.); Международная научная конференция «XXV Шекспировские чтения 2014: Шекспир в русско-английском культурном диалоге» (Москва, 14-18 сентября, 2016 г.); Межфакультетский круглый стол «Дискурс – пространство междисциплинарного исследования: зависимость концептов и прецедентных имен от дискурсивной формы» (МГУ, 24 марта 2016 г.).

Глава I. Теория и методология проблемы судьбы и воли в пьесах Шекспира

1.1. Обзор научной литературы по теме. Основные направления исследования и выводы

По замечанию С. Моргенбессера, о свободе воли было написано больше, чем о какой-либо другой философской проблеме²⁰. В западноевропейской истории споры о том, свободен ли человек в своем выборе и зависит ли его судьба от его воли, не утихали со времен античности, а в эпоху Возрождения они разгорелись с новой силой²¹. Несмотря на очевидный интерес к этой проблеме и самого Шекспира, вопрос о характере отражения и взаимодействия в его пьесах современных ему представлений о судьбе остается недостаточно изученным, хотя существует немало статей, посвященных различным аспектам данной темы, рассмотренным в отдельности. Безусловно, они содержат множество весьма ценных наблюдений, и наша первая задача в настоящем разделе состоит в том, чтобы рассмотреть и систематизировать как примененные в данных работах подходы к анализу проблемы судьбы и воли в творчестве Шекспира, так и основные выводы, к которым приходят их авторы.

Вначале обратимся к работам, посвященным исследованию отдельных представлений, связанных с проблемой судьбы и воли в пьесах Шекспира.

1.1.1. Исследование отдельных представлений и образов, связанных с проблемой судьбы и/или воли, на материале одной или нескольких пьес

Многие из авторов, затрагивающих разные аспекты нашей темы, отталкиваются в своем исследовании от того или иного представления или вопроса, связанного с проблемой судьбы и/или воли и распространенного в эпоху Возрождения. Далее они стремятся выявить следы этих философско-теологических концепций или популярных представлений в одной или нескольких пьесах драматурга. Круг рассматриваемых ими вопросов весьма широк. К ним относятся в первую очередь представления о Фортуне,

20 Morgenbesser, Sidney, and James Walsh, eds. *Free Will*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1962. P. 7.

21 Wilders, John. *The Lost Garden: A View of Shakespeare's English and Roman History Plays*. Totowa: Rowman and Littlefield, 1978. P. 29.

Роке, Провидении, христианском Боге и языческих богах, а также связанные с ними проблемы предвидения, истории и эсхатологии, астрологии, магии, самоубийства.

Наиболее часто исследователи творчества Шекспира обращаются к образу Фортуны. Л. Уокер исследует особенности образа Фортуны и его роль в «Тимоне Афинском»²². По наблюдению автора, Фортуна изображена в пьесе как сила, приносящая лишь разлад и вражду в жизнь общества, жалую своим любимцам почести вне зависимости от их заслуг и пробуждая в них стремление к личной выгоде, способное порвать узы дружбы и любви, усилить трагическую разобщенность между людьми. Поэтому неудивительно, что к концу пьесы герой оказывается обманут прежде благоволившей ему Фортуной и, пережив разочарование, становится мизантропом, неспособным доверять ни одному человеку.

По наблюдению М. Лойда, в «Антонии и Клеопатре» и в «Юлии Цезаре», в отличие от других произведений Шекспира, Фортуна предстает органической частью римского универсума. Вслед за Плутархом драматург нередко представляет в них Фортуну как божество, благоволящее Риму и его гражданам. Но вместе с тем часто воспроизводимые метафоры бушующего моря и азартных игр способствуют изображению античного мира, где господствует слепая и своевольная богиня, как нестабильного и изменчивого²³.

А. Ч. Халлетт, также исследовавший образ Фортуны в «Антонии и Клеопатре», приходит к выводу, что воссозданные Шекспиром Египет и Рим существуют в условиях постоянных перемен, так как в них нет места христианскому Богу, который приносил бы в него порядок и справедливость; следовательно, как это ни парадоксально, Фортуна является одной из немногих сил, делающих этот языческий мир относительно стабильным: хотя в движении ее колеса есть большая доля непредсказуемости, оно предполагает неизбежное чередование взлетов и падений (задающих определенный ритм, то есть приносящих некий порядок), и именно в этих категориях склонны осмыслять свою судьбу герои трагедии²⁴.

22 Walker, Lewis. *Fortune and Friendship in Timon of Athens* // *Texas Studies in Language and Literature*, Vol. 18. Texas: University of Texas Press, 1977. Pp. 577-600.

23 Lloyd, M. *Antony and the Game of Chance* // *JEGP: Journal of English and Germanic Philology* 61, No. 3. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1962. Pp. 548-554.

24 Hallett, Charles A. *Change, Fortune, and Time: Aspects of the Sublunar World in "Antony and Cleopatra"* // *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 75, No. 1/2 (Jan. - Apr., 1976). Chicago: University of Illinois Press, 1976. Pp. 75-89.

Т. Фабини, анализируя один из излюбленных образов Шекспира — образ колеса Фортуны²⁵, приходит к заключению, что мотив вращения колеса не только вводит в пьесу ряд современных представлений о судьбе, но и является одним из организующих композиционных принципов в таких произведениях, как «Ричард III», «Король Лир» и «Макбет». К сходному выводу приходит В. И. Силецкий²⁶ в своей статье, посвященной историческим модификациям образа Фортуны в европейской культуре. Автор указывает на связь образа колеса с астрологическими концепциями эпохи, а также с христианскими представлениями о смертных грехах²⁷: «У Шекспира Фортуна и астрология всегда сопряжены, хотя, несомненно, эволюционирует соотношение свободной воли и предопределения. Герои первой итальянской трагедии... воспринимают свои невзгоды как происки Фортуны». В «великих трагедиях», по наблюдению Силецкого, ситуация меняется: «Конфликт по-прежнему строится на астральной символике, но, кроме того, каждая пьеса инсценирует один из семи смертных грехов. В момент максимального влияния неблагоприятной звезды... герой поддается искушению — каждый сообразно своему *humour'u* — и выбирает грех, а потому несет в финале заслуженную кару»²⁸. В «Короле Лире» таким грехом, согласно мнению исследователя, является гнев. Силецкий устанавливает также ряд соответствий между ключевыми эпизодами «Короля Лира» и сменяющимися друг друга по мере движения колеса Фортуны зодиакальными знаками, которые в некоторой мере определяют поведение героев и принимаемые ими решения.

Безусловно, данная точка зрения на связь между совокупностью средневековых представлений о судьбе, ассоциирующихся с образом Фортуны, и особенностями построения шекспировского сюжета представляет значительный интерес. Однако, на наш взгляд, мысль о том, что при создании своей пьесы драматург исходил в первую очередь из расположения всех двенадцати созвездий на пути колеса Фортуны и из их символики, представляется не вполне правдоподобной. Подход, при котором исследование проблемы судьбы и воли в пьесе Шекспира сводится к рассмотрению одного, пусть даже очень важного, из сосуществующих в его эпоху представлений, имеет значительные издержки. Так, астрологическая символика шекспировских пьес связана не в меньшей степени с

25 Fabiny, Tibor. 'Rota Fortunae' and the Symbolism of Evil in Shakespearean Tragedy // Journal of Literature and Theology 3, N2 3 (November 1989). Pp. 319-30.

26 Силецкий В.И. Превратности Лахесис (доля-случай-рок) // Понятие судьбы в контексте разных культур. М.: Наука, 1994. С. 234-236.

27 Там же. С. 235.

28 Там же. С. 234-235.

представлением о Провидении, как будет показано в последующих разделах и главах, и его также необходимо учитывать наряду с образом колеса Фортуны при анализе пьесы Шекспира и высказываний его героев о звездах. Следует отметить, однако, что статья Силецкого не претендует на исчерпывающий анализ проблемы судьбы и воли в «Короле Лире», так как в центре ее внимания находятся модификации идеи судьбы в европейской культуре. Особенно ценным в ней является для нас наблюдение над трансформацией представлений, связанных с образом Фортуны в различные эпохи. К этим наблюдениям мы обратимся в следующей главе.

Так как индивидуальная судьба рассматривается Шекспиром и его современниками в контексте судьбы рода, страны, всего человечества, актуальными в свете нашей проблемы являются также вопросы истории и эсхатологии. В своей монографии, посвященной шекспировским хроникам, Ю. М. У. Тильярд показывает, что в этих произведениях отчетливым образом выражается «тюдоровская теория» истории: она основана на общем средневековом представлении о том, что события в мире развиваются «по закону справедливости и согласно воле Божественного Провидения» (перевод наш, – Т. Ш.), а также на чрезвычайно популярной в эпоху Елизаветы I идее, согласно которой Англия – страна, особенно отмеченная действием божественной благодати, подобная в этом отношении ветхозаветному Израилю²⁹. Как показывает в своей докторской диссертации Л. Квалбрун, для англичан проведение параллелей между историей Израиля и историей Англии стало в XVI в. одним из основных принципов осмысления собственной истории³⁰.

По словам Р. Орнстайна, оспоровившего в своей работе ряд положений, выдвинутых Тильярдом³¹, современники Шекспира обращались к истории, желая увидеть в ней действие общечеловеческих законов, сохраняющих свою актуальность во все времена. Но, кроме того, история человечества воспринималась ими и как история общения, взаимодействия Бога и человека. В английских исторических хрониках, некоторые из которых использовал Шекспир, находит отражение стремление их авторов проследить в

29 Tillyard, E.M.W. *Shakespeare's History Plays*. New York: Collier Books, 1962. P. 362.

30 Kwalbrun, Lara. *Playing God's Chosen: Protestants, Jews, and sixteenth-century drama*. PhD Dissertation. New York, City University of New York, 2003. Об обыкновении англичан эпохи Возрождения соотносить историю своей страны и Израиля см. также: Walsham, Alexandra. *Providence in Early Modern England*. Oxford: Oxford University Press, 1999. Pp. 281-315.

31 Ornstein, Robert. *A Kingdom for a Stage: The Achievement of Shakespeare's History Plays*. Cambridge: Harvard UP, 1972.

событиях прошлого, в том числе трагических, скрытое проявление Божией воли и заботы о человеке, последовательную реализацию Его тайного, но вместе с тем благого промысла³².

1.1.2. Интерпретация отдельной пьесы Шекспира в свете одной концепции судьбы и воли

Авторы ряда статей ставят своей целью интерпретировать отдельно взятую пьесу Шекспира в свете определенной концепции судьбы и воли. Так, П. А. Коттман в своей недавней статье трактует конфликт трагедии «Ромео и Джульетта», действия героев и финал в духе атеистического экзистенциализма³³. Любовь и смерть Ромео и Джульетты становятся проявлением их свободы: своими решениями и поступками они показывают, что их жизнь подчиняется не какой-либо внешней, «третьей», силе («природа, смерть, вражда семей или общепринятые нормы»)³⁴, а их собственной воле. Слова Ромео, обращенные к звездам (“Then I defy you stars!” – *Romeo and Juliet*, V.1.24), звучат как отрицание сверхъестественных сил, позволяющее освободиться от предрассудков и осознать себя хозяином своей судьбы. Утверждая, что именно такой смысл вкладывает герой в свои слова, Коттман также предполагает, что вся пьеса подчинена утверждению этого мироощущения. Трагедия представляется, таким образом, «вовсе не печальной историей двух личностей, чье желание быть вместе формируется и остается неудовлетворенным по воле той силы, «которая слишком велика, чтобы ей можно было противостоять» (“A greater power than we can contradict” (V.3.158); перевод наш, – Т.Ш.). Она оказывается трагической историей двух личностей, которые утверждают свою независимость и индивидуальность единственным возможным для них способом – через (‘through’) друг друга, даже когда это предполагает их собственную смерть»³⁵.

Данная интерпретация представляет собой, на наш взгляд, проекцию исторически более поздней концепции судьбы и воли на произведение Шекспира. В отличие от Коттмана, некоторые исследователи творчества Шекспира рассматривают действие пьес драматурга в контексте представлений, которые находят отражение непосредственно в

32 Ibid. Pp. 18, 20.

33 Kottman, Paul A. Defying the Stars: Tragic Love as the Struggle for Freedom in *Romeo and Juliet* // *Shakespeare Quarterly*, 63.1 (2012). Pp. 1-38.

34 Ibid. P. 37. Здесь и далее перевод статьи наш. – Т. Ш..

35 Ibid. P. 38.

речи его героев. При этом ученые, придерживаясь данного принципа, высказывают порой противоположные точки зрения относительно роли и характера судьбы в одном и том же произведении. Так, по поводу трагедии «Ромео и Джульетта» Д. Д. Уотерс³⁶ утверждает, что эта пьеса — трагедия рока, в которой изменчивые обстоятельства, иррациональные силы и поведение человека в итоге приводят к тому, что было предопределено расположением звезд. Дж. Ф. Эндрюс, напротив, показывает, что трагическая гибель влюбленных — это результат свободного выбора, цепи причин и Божией воли. При этом ученый признает значимость представлений о Фортуне, Роке и влиянии звезд в художественном мире пьесы, однако отказывает им в определяющей роли³⁷.

Дж. Л. О'Рурк рассматривает характер репрезентации в трагедии «Макбет» представлений о Божием предвидении и свободной воле человека, соотношение которых представлялось по-разному в различных религиозных доктринах эпохи, вплоть до полного отрицания одного из догматов. Автор показывает, что в шекспировской трагедии подрывается как представление о жестком предопределении, присущее радикальным течениям внутри протестантизма, так и распространенная в католической среде идея воли человека как главного фактора, определяющего его судьбу³⁸.

К иному выводу приходит Х. Блум, рассматривая ту же пьесу в своей книге «Шекспир: изобретение человека». Между замыслом и его исполнением воля Макбета принадлежит как бы не ему самому, а трем ведьмам. То, что происходит с ним, неизбежно, хотя это не снимает с него ответственности за совершенные им злодеяния³⁹. От себя добавим, что такой взгляд на соотношение воли и судьбы характерен для протестантов кальвинистского толка, по мысли которых души, предопределенные к гибели и, следовательно, лишенные божественной благодати, не могут и, что еще важнее, не желают противостоять действию дьявольских сил⁴⁰.

Интерпретацию шекспировских пьес в контексте распространенных во времена Шекспира радикальных протестантских взглядов на соотношение воли Бога и человека

36 Waters D. D. Fate and Fortune in Romeo and Juliet // *Shakespearean Criticism*. Vol. 81. Gale, Detroit, 2004. Pp. 74-90.

37 Andrews, John P. Falling in Love: The Tragedy of Romeo and Juliet // *Classical, Renaissance, and Postmodernist Acts of the Imagination: Essays Commemorating O. B. Hardison, Jr.* University of Delaware Press, Newark 1996. Pp. 177-94.

38 O'Rourke J. L. The Subversive Metaphysics of "Macbeth" // *Shakespeare Studies* Vol. 21. Fairleigh Dickinson University Press, New Jersey, 1993. Pp. 213-27.

39 Bloom, Harold. Shakespeare: The Invention of the Human. New York: Riverhead Books, 1998. P. 525.

40 См., напр.: Cottrell, Jack W. The Nature of Divine Sovereignty // Clark H. Pinnock (ed.), *The Grace of God, The Will of Man*. Grand Rapids: Zondervan, 1989. Pp. 97-119.

можно встретить и в ряде других статей. Например, К. Кэннон рассматривает трагедию «Гамлет» в свете доктрины Кальвина о предопределении⁴¹. Само сценическое действие, которое становится в пьесе предметом особенно пристального внимания и напряженной рефлексии⁴², интерпретируется автором как метафора человеческой жизни, в которой действия человека лишь представляются свободными, при этом будучи всецело подчинены авторскому замыслу, что, однако, не отменяет личной ответственности каждого за свои проступки. Кэннон проводит аналогию с сочинениями самого Кальвина, в которых тот использует метафору театра для объяснения своей доктрины, и выдвигает предположение, что работа над пьесами могла привести Шекспира по обратному пути к вере в сосуществование божественного предопределения и человеческой воли.

Если Кэннон находит ключ к «протестантской» трактовке шекспировской пьесы в концептуально значимой, по его мнению, театральной метафоре, то Р. Финкельстайну аналогичная трактовка представляется оправданной в связи с выявленными им особенностями сюжета ряда шекспировских пьес. Так, по его наблюдению, в поздних трагикомедиях Шекспира герои оказываются спасены именно в тот момент, когда они, казалось бы, лишены всякой надежды на спасение и прощение. На основе этого автор делает вывод, что избавление приходит к ним не благодаря их стараниям, а по милости управляющей ими силы. Таким образом, в сюжете шекспировских трагикомедий автор видит отражение протестантского учения о благодати как о главном и даже единственном факторе человеческого спасения⁴³. Однако автор признает, что граница между протестантскими и католическими догматами является достаточно зыбкой, не говоря уже об их возможных способах преломления в художественных произведениях.

Все перечисленные исследования представляют для нас несомненную ценность, однако, на наш взгляд, сосредоточение на одной из концепций судьбы, отраженной в пьесе, и игнорирование других зачастую приводит к некоторой однобокости в интерпретации произведений, к не вполне обоснованным выводам и обобщениям.

41 Cannon, Charles K. Op. cit. Pp. 203- 222.

42 Ibid. P. 203.

43. Finkelstein, Richard. Pericles, Paul, and Protestantism // Comparative Drama, Vol. 44, No. 2 (Summer 2010). Kalamazoo, Mich.: Comparative Drama, 2010. Pp. 101-129.

1.1.3. Интерпретация отдельной пьесы в свете нескольких отраженных в ней концепций судьбы и воли

В своей работе мы ориентируемся в первую очередь на опыт тех исследователей, которые рассматривают сюжет, систему персонажей и другие элементы шекспировских пьес в свете отраженных в них разных, взаимодействующих и «соперничающих» друг с другом концепций судьбы и воли.

Согласно мнению целого ряда исследователей, Шекспир заостряет внимание читателя и зрителя на противоречиях, существующих между различными способами осмысления основополагающих духовно-нравственных категорий. Используя образы, связанные с языческими и христианскими концепциями судьбы, он не пытается примирить их между собой, а, напротив, делает очевидной их принципиальную непримиримость. Так, в своей книге «Присутствие Библии в произведениях Шекспира, Милтона и Блейка: сопоставительное исследование»⁴⁴ Х. Фиш показывает, что имплицитное противопоставление языческого и христианского миров и типов мироощущения является существенной составляющей авторского замысла даже в таких произведениях, как «Юлий Цезарь» и «Антоний и Клеопатра», действие которых не выходит за пределы языческого мира. К сходному выводу приходит в своей статье и А. Н. Горбунов, рассматривая параллели между Книгой Иова и трагедией «Король Лир», действие которой происходит в еще языческой Британии⁴⁵.

Выявляя различные модели отношения к судьбе и ее интерпретации шекспировскими персонажами, Ф. Кифер⁴⁶ последовательно рассматривает образы троих из них — Ричарда II, Брута и Гамлета. Он отмечает, что средневековые представления первого героя о роке делают его жертвой неизбежности, в то время как его антагонист — Генри Болингброк — уверенно формирует собственную судьбу. Брут, как и Болингброк, опирается на свое умение пользоваться случаем, однако его амбициозные замыслы не увенчиваются успехом, так как он лишен способности адаптироваться к переменам. Наконец, Гамлет, который, подобно Ричарду, в начале пьесы склонен ощущать себя жертвой прихотливой Фортуны, впоследствии, пережив глубокий кризис, начинает осмысливать происходящие с ним события не как превратности судьбы, а как результат

44 Fisch H. The Biblical Presence in Shakespeare, Milton and Blake: a Comparative Study. Oxford: Clarendon, 1999.

45 Горбунов А. Н. Шекспировская теодицея ("Книга Иова" и "Король Лир") // Горбунов А. Н. Шекспировские контексты. М.: МедиаМир, 2006.

46 Kiefer, Frederick. Указ. соч. Рр. 232-269.

Божией воли.

В связи с трагедией «Гамлет» вспомним, какую интерпретацию дает ей Кэннон, анализируя пронизывающую ее театральную метафору, и сопоставим ее с трактовкой другого исследователя – Дж. Колли. Последний замечает в своей статье «Драма, Фортуна и Провидение в “Гамлете”», что метафора жизни как театра применяется в литературе и философии со времен Платона. При этом она может быть связана с совершенно разными типами мироощущения: с одной стороны – с ощущением бессмысленности, иллюзорности всего, чем наполнена жизнь – маскарад, который неизбежно закончится; с другой стороны, мимолетная жизнь человека может обретать глубокий смысл, будучи вписана в сценарий мировой истории самим Богом. Гамлет колеблется между двумя интерпретациями жизни. Эта двусмысленность, возможность обеих интерпретаций поддерживается автором на протяжении всего действия⁴⁷.

Существенное дополнение к проблеме соотношения судьбы и человеческой воли в историческом процессе мы находим в статье М. Элка. В ней предпринимается попытка выявить особенности представлений об истории, которые находят отражение в хронике «Ричард III». Автор задается вопросом о том, каким образом представлена история в пьесе – как цепь событий, направляемая единым Божиим промыслом, или как результат свободных решений и действий человека, и показывает, что на протяжении Ренессанса наблюдается постепенное отделение истории от теологии и внимание переносится с «первых причин», кроющихся в воле Бога, на «вторые причины», в первую очередь действия человека, что с наибольшей наглядностью проявилось в сочинениях Никколо Макиавелли. По мнению критика, в «Ричарде III», с его макиавеллийским протагонистом, актуализируются обе модели восприятия истории⁴⁸.

1.1.4. Анализ проблемы в свете театральных и кинематографических адаптаций пьес

У. Р. Харпер проводит сопоставительное исследование двух киноадаптаций «Макбета», в одной из которых шекспировская пьеса предстает «трагедией характера», а

47. Colley, John S. Drama, Fortune, and Providence in "Hamlet" // College Literature, Vol. 5, No. 1 (Winter, 1978). West Chester: College Literature, 1978. Pp. 48-56.

48 Elk, Martine. "Determined to Prove a Villain": Criticism, Pedagogy, and "Richard III" // College Literature, Vol. 34, No. 4 (Fall, 2007) West Chester: College Literature, 2007. Pp. 1-21.

в другой — трагедией рока⁴⁹. Автор отмечает, что в самом произведении драматурга содержатся элементы, делающие возможными обе интерпретации, однако режиссеру приходится последовательно придерживаться лишь одной из них. Добавим от себя, что в связи с этим встает вопрос: принимая во внимание тот факт, что Шекспир — не только автор текста пьесы, но и режиссер, создававший текст с учетом его последующего сценического воплощения, можем ли мы понять на основе анализа текста, какая из двух интерпретаций ближе к глобальному режиссерскому замыслу самого драматурга?

1.1.5. Семантико-когнитивный анализ языка судьбы в творчестве Шекспира

В статье «Судьба у Шекспира»⁵⁰ А. И. Полторацкий берет в качестве отправной точки анализа семантику слов, имеющих в английском языке наиболее непосредственное отношение к выражению идеи судьбы, — ‘fate’, ‘destiny’ и ‘fortune’, анализирует контексты их использования в пьесах Шекспира (активно используя количественный метод), выявляет их устойчивые референты, сопутствующие им эпитеты и связанные с ними образы и делает выводы относительно репрезентации концепта судьбы в творчестве драматурга.

Однако данный подход, использованный отдельно от других, представляется нам не вполне продуктивным по целому ряду причин. Во-первых, остаются неохваченными слова, которые также тесно связаны с представлениями о судьбе и воле (‘heaven’, ‘God’, ‘gods’) и контексты, в которых они фигурируют у Шекспира. Во-вторых, специфика понятия судьбы, по замечанию Н. Д. Арутюновой, заключается в том, что оно «объединяет термины, интерпретирующие жизнь человека»⁵¹, и связанные с ним представления могут имплицитно присутствовать в суждениях по поводу широкого спектра тем, не связанных напрямую с проблемой судьбы и воли. Особенно точно об этом сказал в своей статье А. Я. Гуревич: «представления о судьбе принадлежат к наиболее коренным категориям культуры, они образуют глубинную основу имплицитной системы ценностей, которая определяет этос человеческих коллективов, сердцевину жизненного поведения принадлежащих к ним индивидов»⁵².

49 Harper, Wendy R. Polanski vs. Welles on Macbeth: Character or Fate? // Literature-Film Quarterly 14, No. 4. Salisbury, Maryland: Salisbury State University, 1986. Pp. 203-210.

50 Полторацкий А. И. Судьба у Шекспира // Понятие судьбы в контексте разных культур. М.: Наука, 1994. С. 260-267.

51 Арутюнова Н. Д. Указ. соч. С. 302.

52 Гуревич А. Я. Диалектика судьбы у германцев и древних скандинавов // Понятие судьбы в контексте разных культур. М.: Наука, 1994. С. 148.

Наконец, в-третьих, следует учитывать, что каждое из слов 'fate', 'destiny' и 'fortune' в эпоху Возрождения может служить для выражения противоположных представлений, противопоставленных друг другу в трудах английских мыслителей эпохи Возрождения. Особенно показательным в этом отношении является слово 'fortune'. Как отмечает в упомянутой в предыдущем разделе статье В. И. Силецкий⁵³, спектр ассоциируемых с Фортуной смыслов колеблется в истории европейской культуры между «долей», «случаем» и даже «роком». В зависимости от того, в какую культурную парадигму включается образ Фортуны, он может соотноситься с образом мойры Лахесис, определяющей долю человека метанием жребия, с идеей необходимости, с представлениями о своевольном языческом божестве, то возвышающем, то отталкивающим своих фаворитов. Наконец, образ Фортуны может выступать как олицетворение более или менее благоприятного стечения обстоятельств. Последние, в свою очередь, могут восприниматься как детерминированные некой высшей силой или, напротив, как цепь случайностей.

Данные наблюдения можно распространить на все слова, обладающие в языке семантикой судьбы. Т. К. Шах-Азизова отмечает, что, «как и другие коренные понятия бытия, понятие Судьбы всегда было многозначным, дискуссионным, изменчивым»⁵⁴. На парадоксальное сочетание «исторической стойкости» и внутренней изменчивости ключевых понятий (в том числе судьбы) в культуре, благодаря которому они обладают безграничным смыслообразующим, творческим потенциалом, указывает в своей статье В. И. Постовалова: «Ключевые слова фиксируют, творчески формируют и осмысливают базисные концепты миропредставлений человека (идеи, понятия, эйдосы-образы, мифологемы), которые отличаются большой устойчивостью в человеческой культуре по сравнению с концептами другого ранга. <...> Это одновременно и русло, по которому привычно движется бессознательная активность всенародного сознания, и дискуссионное поле, творческая лаборатория по созиданию образа мира у человека»⁵⁵.

Таким образом, одно и то же слово, например 'fortune', в шекспировских пьесах может отсылать в разных контекстах как к фаталистическим, так и к

53 Силецкий В.И. Указ. соч. С. 232-233.

54 Шах-Азизова Т. К. Указ. соч. С. 268.

55 Постовалова В. И. Судьба как ключевое слово культуры и его толкование А. Ф. Лосевым // Понятие судьбы в контексте разных культур. М.: Наука, 1994. С. 207-208.

провиденциалистским идеям, как к представлению о детерминированности земных событий, так и к представлению о случайном стечении обстоятельств. Внешнее сходство – использование одного и того же слова – как бы маскирует внутренние противоречия, существующие между разными концепциями судьбы, резко противопоставленными как в английской культуре эпохи Возрождения, так и в спорах шекспировских героев, в противоположных интерпретациях, которые они дают одним и тем же событиям, зачастую обходясь и без слов ‘destiny’, ‘fate’ и ‘fortune’. В шекспировских пьесах высказывания и сами слова, напрямую или косвенно связанные с идеей судьбы, как бы пронизаны разнонаправленными смысловыми потоками⁵⁶, некоторые из которых берут свое начало еще в античности, многократно меняются на протяжении последующих эпох, соединяются и вновь разделяются.

Эти особенности «языка судьбы» шекспировского времени выявляет в своей диссертации Ю. В. Кокунова, концентрируясь на лингвистических и лингвокультурологических аспектах проблемы. Автор проводит глубокий этимологический и семантический анализ прямых (‘fate’, ‘destiny’, ‘fortune’, ‘chance’) и непрямых (‘doom’, ‘weird’, ‘lot’, ‘luck’) наименований судьбы, выявляя устойчивые компоненты смысла в значении каждой из рассматриваемых лексем, а также особенности их функционирования в различных контекстах – их ситуативные, окказиональные, ассоциативные значения⁵⁷. Материалы данного исследования используются в нашей работе при анализе отдельных высказываний шекспировских героев, содержащих слова с семантикой судьбы. Однако описание структуры лексико-семантической группы судьбы, предложенное Кокуновой, следует использовать при литературоведческом анализе шекспировских пьес с серьезными оговорками, так как оно не позволяет, на наш взгляд, выявить некоторые характерные особенности функционирования «языка судьбы» в творчестве драматурга, отразить существующую в этом языке устойчивую систему оппозиций, обусловленную сосуществованием в культуре эпохи нескольких целостных, соперничающих друг с другом систем представлений.

Учитывая коммуникативную природу елизаветинского театра, его способность откликаться «на все происходящее вокруг и внутри его самого»⁵⁸, в произведениях Шекспира имеет место не только пассивное отражение сосуществующих в обществе

56 Микеладзе Н. Э. Шекспир и Макиавелли: тема «макиавеллизма» в шекспировской драме. М.: ВК, 2005. С. 292.

57 Кокунова Ю. В. Указ. соч. С. 165.

58 Микеладзе Н. Э. Указ. соч. С. 291.

представлений о судьбе и воле (почерпнутых из «языческой мифологии, средневековой христианской догматики, философских учений древности и эпохи гуманизма»⁵⁹), но и сознательная «игра» с противоположными смыслами, причем, по замечанию Н. Э. Микеладзе, игра, в высшей степени ответственная⁶⁰.

По этой причине при выявлении наиболее актуальных для Шекспира представлений о судьбе и способов их выражения метод семантико-когнитивного анализа концепта (использованный в статье А. И. Полторацкого и диссертации Ю. В. Кокуновой) следует применять совместно с культурно-историческим методом, позволяющим увидеть сосуществующие в пьесе суждения о судьбе и воле в контексте философско-теологических диспутов эпохи.

1.1.6. Основные методы исследования вопроса

Принимая во внимание опыт исследователей, которые затрагивали ранее проблемы, поставленные в данной диссертации, перечислим основные из использованных ими методов исследования. Эти методы широко применяются и в настоящей работе.

1.1.6.1. Культурно-исторический метод

Вопрос соотношения судьбы и воли, как было показано выше, является одной из ключевых философских проблем, художественное решение которой в творчестве конкретного автора невозможно рассматривать вне контекста религиозных и философских концепций, укорененных в культуре его эпохи. При исследовании творчества Шекспира ситуация усложняется еще и тем обстоятельством, что, как известно, драматург использовал в качестве источников собственных сюжетов произведения авторов, принадлежавших к другим историческим эпохам и культурным традициям, в каждой из которых доминировали свои представления о судьбе и воле. Эти обстоятельства делают необходимым применение **культурно-исторического метода** к рассмотрению шекспировских произведений в свете исследуемой проблемы.

59 Кокунова Ю. В. Указ. соч. С. 166.

60 Микеладзе Н. Э. Указ. соч. С. 292.

1.1.6.2. Семантико-когнитивный анализ концепта

Многообразные представления о силах, определяющих человеческую судьбу, унаследованные от различных культурных традиций, существуют в сознание англичан эпохи Возрождения в форме постоянно актуализируемого и «переживаемого» знания, составлявшего информационную базу как сознания, так и мышления человека. «Квант» такого «переживаемого знания» обозначается в когнитивной лингвистике словом «концепт»⁶¹.

Использование понятия «концепт» в данной работе обусловлено необходимостью установить взаимосвязь между знанием, которое получали современники Шекспира из различных источников, особенностями мироощущения, мышления и восприятия действительности, сформированными этим знанием, и способами его отражения или осознанного выражения в художественном произведении. *Так как концепт объективируется в семантике слов, а его основные функции — «структурировать знание» и «выступать единицами мыслительного процесса»*⁶², то элементы семантико-когнитивного анализа концепта, разработанные в когнитивной лингвистике, помогут нам выявить связь между отдельными словами и высказываниями, их значением, стоящей за ними системой представлений и, наконец, стратегиями мышления и восприятия, позволяющими зрителю извлекать смысл из увиденного и пережитого во время спектакля.

В ходе семантико-когнитивного анализа концепта судьбы мы выявим основные лексические единицы, имеющие отношение к его объективации в произведениях Шекспира, и определим объем выражаемых ими понятий.

61 Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. М.: Гнозис, 2004. С. 361

62 В данной работе мы будем ориентироваться на развернутое определение концепта, данное З. Д. Поповой и И. А. Стерниным: концепт — это «дискретное ментальное образование, являющееся базовой единицей мыслительного кода человека, обладающее относительно упорядоченной внутренней структурой, представляющее собой результат познавательной (когнитивной) деятельности личности и общества и несущее комплексную, энциклопедическую информацию об отражаемом предмете или явлении, об интерпретации данной информации общественным сознанием и отношении общественного сознания к данному явлению или предмету» (Попова З. Д., Стернин И. А. Указ. соч. С. 24).

1.1.6.3. Анализ элементов текста как прецедентных феноменов

Представления о судьбе и воле могут выражаться не только напрямую — в конкретных словах, фразах и образах, но и опосредованно — в целых сюжетных линиях, осмысляя которые, современники Шекспира обращались к фонду прецедентных ситуаций — тех элементов общего знания, которые обладали для всего общества колоссальным познавательным потенциалом⁶³.

Выявление этих прецедентных феноменов различного происхождения, связанных с осмыслением проблемы судьбы и воли, в тексте Шекспира, анализ их роли в конкретных репликах, сценах и сюжетных линиях позволяет проследить взаимосвязь между широким культурным контекстом шекспировских пьес и актуализируемыми в них стратегиями осмысления событий.

1.1.6.4. Метод системно-структурного анализа

В английской культуре эпохи Шекспира существовали тенденции как к эклектическому совмещению разных представлений о судьбе и воле и соответствующих им «языков судьбы», так и к их разграничению. В нашей работе мы стремимся показать, что именно последняя тенденция последовательно проявляется в творчестве самого Шекспира: между отраженными в его произведениях концепциями выстраиваются устойчивые отношения, что позволяет судить о структурированности представлений о судьбе и воле и способов их выражения в каждой отдельной пьесе и в творчестве драматурга в целом. Структура же, по словам Л. Ельмслева, должна рассматриваться «не как простая сумма элементов, которые необходимо выделять, анализировать, разлагать, но как связанные совокупности, образующие автономные единицы, характеризующиеся внутренними взаимозависимостями и имеющие собственные законы»; в ней «свойства каждого элемента зависят от структуры целого и от законов, управляющих этим целым»⁶⁴. Исходя из этих соображений, мы будем применять элементы системно-структурного анализа к рассмотрению поставленной проблемы. Причем анализ будет охватывать не только отдельные слова, фразы, метафоры, связанные с выражением идеи

63 Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М.: Наука, 1987. С. 216.

64 Ельмслев Л. Указ. соч. С. 122-123.

судьбы, но и композицию сюжета, образы персонажей и другие компоненты произведений в их взаимосвязи.

1.1.6.5. Сравнительно-сопоставительный метод

При анализе отдельных пьес, источники которых имеются в нашем распоряжении, чрезвычайно продуктивным оказывается применение сравнительно-сопоставительного метода. Этот метод использует, в частности, А. Н. Горбунов в своих работах, посвященных исследованию творчества Шекспира⁶⁵.

Так, сопоставление некоторых аналогичных эпизодов поэмы А. Брука «Трагическая история Ромеуса и Джульетты», новеллы У. Пэйнтера «Ромео и Джульетта» и одноименной пьесы Шекспира показывает, что драматург не просто адаптирует произведение своего предшественника для сцены, но и вносит в него ряд концептуально значимых изменений. Например, если Брат Лоренцо в поэме Брука, пытаясь отговорить Ромео от самоубийства, использует в качестве утешения и наставления суждение о переменчивости судьбы (за неудачей должна последовать удача, следовательно, не стоит отчаиваться), то герой Шекспира в соответствующей ситуации вызывает к совести молодого влюбленного, гневно порицая его за недостойные стремления. Сравнительно-сопоставительный анализ этого и целого ряда других эпизодов позволит нам выявить существенные особенности авторского замысла, связанные с постановкой и решением проблемы судьбы и воли в пьесе Шекспира.

⁶⁵ См., напр.: Горбунов А. Н. Горести царевича Троила (Чосер, Хенрисон и Шекспир о троянских влюбленных) // Шекспировские контексты. М.: МедиаМир, 2006.

1.2. Контексты рассуждений шекспировских героев о судьбе и воле. Систематизация вопросов, возникающих в связи с данной проблемой

При исследовании философско-теологического контекста рассуждений о судьбе и воле, которыми наполнены шекспировские пьесы, следует учитывать не только ряд выражаемых в них представлений, но и сами обстоятельства, типичные ситуации, в которых герои задаются вопросами о силах, определяющих их судьбу.

В первую очередь вопросы и суждения о судьбе слышатся из уст героев, переживающих тяжелое потрясение. Сцены, в которых страдающий герой выражает свое неприятие творящейся в его жизни несправедливости, пытается найти объяснение своему горю в замысле некой высшей силы, связаны в сознании человека эпохи Возрождения с целым рядом прецедентных текстов, к которым относится, в частности, библейская Книга Иова и «Утешение Философией» Боэция. Так, отголоски речей Иова слышатся даже в трагедии «Тит Андроник», действие которой происходит в античности. В третьей сцене четвертого акта обезумевший от горя Тит Андроник направляет богам письма, в которых требует, чтобы они ниспослали на землю справедливость. Использование героем в этой сцене юридической лексики усиливает возникающую при этом ассоциацию со словами Иова, вызывающего на суд самого Бога и требующего от него справедливости (Иов 13:17-18)⁶⁶. Отчетливая аллюзия на «Утешение философией» присутствует в трагедии «Ромео и Джульетта». Когда Ромео после убийства Тибальта узнает о своем приговоре и оплакивает свою участь, Брат Лоренцо пытается прибегнуть к помощи философии, чтобы успокоить юношу:

I'll give thee armor to keep off that word,
Adversity's sweet milk, philosophy,
To comfort thee, though thou art banished. (III.3.57-59)

Несмотря на очевидные жанровые различия, временную и мировоззренческую дистанцию, разделяющую Книгу Иова и «Утешение философией», оба произведения прочно связывают в сознании современников Шекспира проблему страдания и проблему судьбы. Центральный герой каждого проходит путь от благополучия к крайнему

66 О параллелях между Книгой Иова и трагедией «Король Лир» см.: Горбунов А. Н. Шекспировская теодицея ("Книга Иова" и "Король Лир") // Горбунов А. Н. Шекспировские контексты. М., 2006.

несчастьем и далее от неприятия своей доли к духовному прозрению, от сосредоточенности на своем горе к способности увидеть мир как целое, исполненное глубокого смысла. Эта внутренняя динамика, присущая обоим произведениям, прослеживается и во многих пьесах Шекспира: переживая глубокие страдания, некоторые герои задаются, по выражению Л. Шестова, «страшным вопросом “зачем”»⁶⁷, пытаются интерпретировать происходящие с ними события не только в аспекте причин, но и в свете возможных целей. Преодоление страдания оказывается связано с преодолением прежнего субъективного представления героя о мире, о правящей в нем силе, о ее отношении к человеку.

Однако не только, выражаясь в терминах Аристотеля, «переход от счастья к несчастью»⁶⁸ создает те условия, в которых актуализируется проблема судьбы и воли. Внезапное спасение, избавление от гибели, обретение того, что казалось безвозвратно утраченным, также заставляет героев (а вместе с ними – и зрителей) искать объяснение произошедшему в «воле судьбы», что бы ни подразумевалось под этой метафорой. Внезапный «переход от несчастья к счастью» часто связан в шекспировских пьесах с мотивами чуда, прозрения, столкновения кажущегося и реального. В свете произошедшей в его жизни перемены герой начинает воспринимать и осмыслять недавние события (C₂) по-новому, признает ошибочность своих прежних суждений о судьбе и обретает уверенность в благости высшей силы (C₁). Показательна в этом отношении последняя сцена «Бури», в которой происходит встреча героев, считавших друг друга погибшими. При виде принца Фердинанда даже такой циничный герой, как Себастьян, восклицает: “A most high miracle!” («Чудо из чудес!»)⁶⁹ (The Tempest, V.1.177). Осмысление происходящего как чуда связано с верой в действие сверхъестественной благой силы в земном мире. Вслед за Себастьяном Фердинанд, увидевший отца, произносит следующие слова, звучащие уже как более общая интерпретация происходящих в естественном мире событий и одновременно как отказ от своего прежнего восприятия окружающей действительности:

Though the seas threaten, they are *merciful*⁷⁰;

67 Шестов Л. Шекспир и его критик Брандес // Шестов Л. Апофеоз бесчувственности. М, 2000. С. 32.

68 Гаспаров М. Л. Избранные труды, Том I. О поэтах. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 531.

69 Пер. М. А. Донского. Далее по умолчанию русскоязычный текст пьесы «Буря» приводится по этому переводу.

70 Здесь и далее в цитатах из произведений Шекспира, Брука, Пэйнтера, Рэли и Монтеня курсив наш. – Т. III.

I have cursed them without cause. (The Tempest, V.1.178)

Далее в своем исполненном радости монологе (V.1.200-213) Гонзало обращается ко всем ключевым событиям, составляющим фабулу пьесы, и емко характеризует их как части целостного и благого божественного замысла. Таким образом, перемена к лучшему в шекспировских пьесах, особенно в поздних трагикомедиях, приводит героев к глобальному переосмыслению своей судьбы (C₂) и сущности правящей ими высшей силы (C₁).

Третий тип ситуаций, в которых особенно часто звучат рассуждения героев Шекспира о судьбе и воле, – момент принятия судьбоносного решения. В качестве примера рассмотрим фрагмент монолога Елены, который звучит в конце первой сцены первого акта пьесы «Конец – делу венец».

Our remedies oft in ourselves do lie,	Порой мы способны помочь себе сами,
Which we ascribe to heaven: the fated sky	А вместо этого ожидаем помощи
Gives us free scope, only doth backward	свыше.
pull	Что бы ни судило нам небо, оно
Our slow designs when we ourselves are	предоставляет нам свободу, и лишь не
dull ⁷¹ . (All's Well That Ends Well,	дает осуществиться нашим замыслам,
I.1.112-115)	когда мы сами глупы (или:
	«нерешительны») ⁷² .

Особого внимания в этом монологе заслуживают в контексте данной работы следующие слова: "...The fated sky/ Gives us free scope". Исходя из того, что в Оксфордском словаре слово "fated" трактуется на примере данной реплики как «наделенный властью определять судьбу» ("invested with the power of fatal determination")⁷³, можно перевести эту фразу следующим образом: «Небеса, предопределяющие будущее, предоставляют нам свободу действия». Это утверждение содержит парадокс, привлекающий к себе внимание, в частности, благодаря аллитерации: "fated sky" – "free scope". В целом же

71 Приведем для сравнения один из поэтических переводов, значительно искажающий, на наш взгляд, смысл оригинала:

Когда помочь себе ты можешь сам,
Зачем взывать с мольбою к небесам?
Нам выбор дан. Те правы, что посмели;
Кто духом слаб, тот не достигнет цели (М. А. Донской).

72 Так как существующие переводы достаточно сильно искажают смысл оригинала, привожу наш (Т. Ш.) прозаический перевод.

73 Oxford English Dictionary on CD-ROM, 2nd ed. Vers.4.0. [Электронный ресурс] Oxford: Oxford University Press, 2009.

особое значение этих строк в структуре пьесы подчеркивается тем, что они образуют первый катрен сонета, где героиня четко формулирует свое намерение, от которого не отступится вплоть до самого финала. В этом парадоксальном сочетании представлений о предопределении ('sky' может рассматриваться в данном контексте одновременно как метафора высшей силы и как метонимия небесных светил) и о свободе воли можно усмотреть отражение той тенденции к компромиссу в области богословия и религиозных практик, которая в начале 17-го века возобладала в религиозной мысли Англии.

Наконец, четвертый тип ситуаций, мгновенно актуализирующих существующие во времена Шекспира концепции судьбы и воли, – появление духов, ведьм, прорицателей. В связи с этими элементами сюжета в пьесах встают вопросы о сущности сверхъестественных сил, действующих в человеческой жизни, о том, имеют ли они реальную власть над волей человека, означает ли знание о предстоящих событиях их полную предопределенность, и целый ряд других вопросов, которые волновали философов и теологов со времен античности⁷⁴. Кратко рассмотрим основные подходы, существующие в современной литературе, к анализу пророчеств в шекспировских пьесах.

Дж. Уилдерс приходит в своей работе к следующему выводу: точность исполнения пророчеств в сюжете хроник Шекспира позволяет утверждать, что в них находит отражение идея жесткого детерминизма, предельно ограничивающего свободу человеческой воли. Не зная своей доли или руководствуясь лишь обрывочными знаниями о будущем, герои каждым своим действием приближают то, что уготовано судьбой⁷⁵. При этом пророчества оказываются, в сущности, бесполезными. Герои прибегают к предсказаниям и молитвам в надежде оказать воздействие на ход событий, но пространство, отведенное их воле, слишком мало, чтобы они могли что-то изменить в своей судьбе (C₂, C₃). По мнению исследователя, обращение Шекспира к оккультным практикам, связанным с попыткой узнать будущее и воздействовать на него, обусловлено не столько внутренними требованиями сюжета, сколько неимоверным интересом его аудитории ко всякого рода предсказаниям и предсказателям⁷⁶.

74 См., например, Цицерон «О дивинации» и спор с ним Августина в трактате «О граде Божиим» (Августин Аврелий. О Граде Божиим. Минск: Харвест, М.: АСТ, 2000. С. 222-229).

75 Wilders, John. Op. cit. Pp. 43-44.

76 Ibid. P. 64.

К практически противоположному выводу приходит Т. Дж. Хоран⁷⁷. В своей диссертации он доказывает, что предсказания и пророчества вовсе не исключают свободу воли в пьесах Шекспира. Кроме того, он утверждает, что они, как правило, являются важнейшими структурными элементами в композиции сюжета отдельных произведений и целых циклов пьес⁷⁸. Так, предсказание короля о восстании Нортумберлэнда в хронике «Ричард II» (Richard II, V.1.55-68) сбывается в первой и второй частях Генриха IV.

Отводя существенную роль в шекспировском мире Провидению и оккультным силам, Хоран в то же время показывает, что человек способен избежать уготованной ему участи⁷⁹. В качестве примера автор приводит пророчество Маргариты в «Ричарде III» о королеве Елизавете, которое сбывается не полностью благодаря разумным действиям самой героини и ее сына. Маргарита предсказывает, что королева умрет бездетной, однако один из ее сыновей – Дорсет – избегает гибели: он присоединяется к Ричмонду, таким образом принимая сторону Бога и оказывая сопротивление направленным против него дьявольским силам⁸⁰. Анализируя шекспировские хроники, автор приходит к выводу о том, что героем, который проявляет наибольшую независимость от внешних сил в своих решениях и действиях, является Генрих V⁸¹. При первом появлении в роли монарха юный король заявляет о своем намерении действовать назло пророчествам (“to frustrate prophesies” – Henry IV, Part 2, V.2.127) и добивается успеха.

Рассмотрев четыре основных типа ситуаций, в которых вопросы судьбы и воли обретают особую актуальность в пьесах Шекспира, перечислим те типы высказываний, которые могут как имплицитно, так и эксплицитно выражать целую совокупность представлений о соотношении судьбы и воли и которые, следовательно, заслуживают нашего пристального внимания:

- слова, которые произносит герой в момент принятия особенно важного решения;
- интерпретация произошедших событий в аспекте причины и/или цели;
- непосредственное обращение к высшей силе (C₁), которой герой приписывает власть над своей судьбой (C₂);

77 Horan, Timothy J. "To Frustrate Prophecies": Free Will and Occult Prognostication in Shakespeare's History Plays. PhD Dissertation. New York: St. John's University, 2001.

78 Ibid. P. 280.

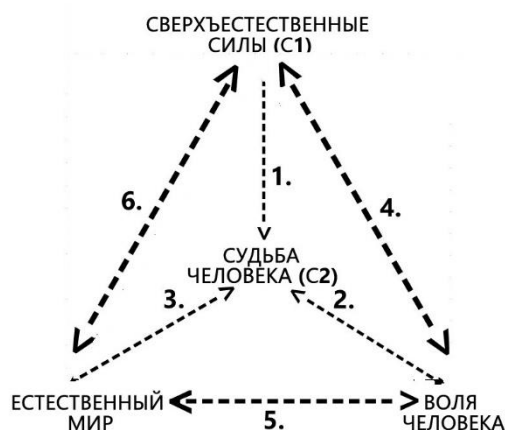
79 Ibid. P. 282.

80 Ibid. P. 288.

81 Ibid. P. 282.

- философские умозаключения о соотношении судьбы и воли;
- предсказания, пророчества и словесная реакция на них;
- проклятие, благословение;
- молитва.

Предварительный анализ перечисленных ситуаций и типов высказываний в ряде шекспировских пьес («Тит Андроник», «Ричард III», «Ромео и Джульетта», «Двенадцатая ночь», «Гамлет», «Король Лир», «Макбет», «Мера за меру», «Конец – делу венец», «Тимон Афинский», «Буря») показал, что большинство вопросов и частных проблем, которые ставятся в шекспировских пьесах в связи с проблемой судьбы и воли, можно систематизировать при помощи следующей схемы.



Все вопросы, которые при этом возникают, сводятся к попытке понять, в каких отношениях находятся сверхъестественные силы (в том случае, если их существование признается), естественный мир (включая звезды) и сам человек (его воля) к человеческой судьбе (п. 1, 2, 3) и друг к другу (п. 4, 5, 6). В рамках каждой из сосуществующих в эпоху Шекспира философско-теологических концепций судьбы и воли эти вопросы неизбежно ставились, обсуждались и получали свои более или менее четкие ответы. При этом одни и те же вопросы могли оказываться как в центре, так и на периферии каждого отдельного учения.

Рассмотрению культурно-исторического контекста рассуждений шекспировских персонажей о судьбе, выявлению наиболее устойчивых и влиятельных концепций, которые особенно часто находят отражение в творчестве драматурга, посвящен следующий раздел данной главы.

1.3. Рассуждения о судьбе в контексте философско-теологических диспутов эпохи Возрождения

В целом ряде исследований⁸², посвященных философии и литературе Возрождения, отмечается множественность концепций судьбы и воли, сосуществовавших на протяжении эпохи. Одни из них были восприняты от античных авторов, другие почерпнуты из Священного Писания, а третьи возникли в результате попыток, предпринимавшихся в эпоху Средневековья, совместить отдельные языческие представления с христианскими. Ситуацию усложняло то обстоятельство, что в связи с Реформацией обострились видимые противоречия, выявленные еще прежде в самом христианском учении и обусловленные невозможностью совместить на рациональном уровне представления о Божественном предопределении и свободе человеческой воли. Ответ на вопрос о том, какую роль играют воля Бога и воля человека в деле индивидуального спасения и каково соотношение между ними, стал в XVI в. одним из главных факторов конфессионального самоопределения, в результате чего этот вопрос был перенесен из сферы философии и теологии в сферу общественной и частной жизни и вызвал интеллектуальное брожение во всех слоях общества⁸³. Обращая внимание на противоречия между христианскими концепциями человеческой судьбы, современники Шекспира замечали отчетливее, чем в предшествующие эпохи, еще более очевидные противоречия, связанные с концептуальной несовместимостью некоторых христианских и античных представлений, сосуществовавших в их культуре.

Эта несовместимость была осознана еще первыми христианами и теоретически обоснована в трудах отцов церкви. Последние систематически противопоставляли христианское представление о соотношении человеческой и Божией воли (C₂) концепциям античных философов, которые, в свою очередь, не были единодушны в решении данных вопросов. Блаженный Августин в своем трактате «О граде Божием» отрицает и атеизм эпикурейцев, и представление стоиков о роке. В споре со стоиками он доказывает, что судьба (как совокупность вытекающих друг из друга неизбежных причин и следствий) не навязывается человеку извне, например, расположением звезд при его рождении. Обобщая христианский взгляд на судьбу (C₂), мыслитель утверждает: «...как

82 См., напр., Poppi, Antonio. Fate, Fortune, Providence and Human Freedom // Schmitt B. The Cambridge History of Renaissance Philosophy. Cambridge University Press, 1988. Pp. 641-668.

83 Walsham, Alexandra. Op. cit. P. 9.

бы извилисты ни были рассуждения и споры философов, мы, со своей стороны, как исповедуем высочайшего и истинного Бога, так исповедуем и Его высочайшую волю, власть и предвидение»⁸⁴.

Рассуждая об этих вопросах, Августин делает множество комментариев относительно самого слова «судьба», его использования, совокупности значений, которыми оно обрastaет в языке приверженцев разных философских школ. Он приходит к выводу о том, что следует вовсе избегать использования этого слова, так как, во-первых, с ним могут связываться порой взаимоисключающие представления, что затемняет мысль высказывания, а во-вторых, многие из этих представлений являются губительными заблуждениями, внушенными человеку самим Дьяволом⁸⁵.

Однако впоследствии в культуре поздней античности и Средневековья возобладала тенденция к объединению, совмещению ряда античных и христианских представлений. Особую роль в формировании средневековых представлений о судьбе, частично унаследованных Возрождением, сыграл Боэций: в своем «Утешении Философией» он приходит к выводу, что «Провидение есть сам божественный разум, стоящий во главе всех вещей и располагающий все вещи, судьба ('fortuna') же есть связующее расположение изменяющихся вещей, посредством нее Провидение упорядочивает их существование». Из этого следует, что «Провидение объемлет в равной степени всё, как отдельное, так и бесконечное. Судьба ('fortuna') же упорядочивает движением отдельное, распределяя и наделяя местом и формой»⁸⁶.

Особенно тонко, на наш взгляд, характеризует соотношение христианских представлений и античных образов в эпоху Средневековья и Возрождения А. В. Михайлов: «Мифориторическая система средневековья в разных уголках Европы... перерабатывает и совмещает язычество и христианство, создавая разнообразные формы синкретизма, где религии, совершенно исключаящие друг друга в абстрактно-теоретическом плане, сосуществуют. И «ложные» боги тоже наделены своим мифориторическим бытием, их не просто нет (абстрактно), но они мифориторически живы... Греческим богам придана именно такая мифориторическая жизнь: как бы есть то, чего как бы нет... и истинность христианства доказывается таким парадоксальным

84 Августин Аврелий. Указ. соч. С. 225.

85 Там же. С. 227-228.

86 Боэций. «Утешение философией» и другие трактаты. М., 1990. С. 265.

способом... что ложные боги объявляются в некотором смысле существующими и даже добровольно склоняющимися перед единственно истинным божеством»⁸⁷.

Античной богиней, к которой обращались особенно часто на протяжении всей эпохи Средневековья, была, несомненно, Фортуна. Своеобразие ее образа, связанных с ней представлений в культуре европейских стран в целом и в творчестве конкретных авторов в частности посвящено множество работ русских и зарубежных исследователей⁸⁸. Особый интерес представляет для нас статья Х. Р. Пэтча «Чосер и Леди Фортуна»⁸⁹, в которой делаются важнейшие обобщения относительно предпринимавшихся на протяжении эпохи попыток совместить античные и христианские концепции судьбы. Автор выделяет в них три основные тенденции. По его наблюдению, некоторые писатели и философы стремились наполнить ряд античных понятий новым содержанием и вписать их в христианскую картину мира. Так, в «Божественной комедии» Данте Фортуна предстает служительницей Бога, а ассоциирующиеся с ней внезапные перемены обстоятельств — осуществлением Божией воли. Сходную ситуацию мы наблюдаем в творчестве Дж. Чосера. В произведениях вторых выражение представлений о судьбе характеризуется эклектичностью: автор использует различные понятия, идущие как от христианства, так и от язычества и, по-видимому, не задается вопросом о том, как они соотносятся между собой. Наконец, третьи последовательно доказывают истинность христианских представлений о силах, определяющих человеческую судьбу, что предполагает разоблачение целого ряда античных концепций, пользовавшихся большой популярностью.

Так, несмотря на философские построения Боэция (и целого ряда схоластов, ориентировавшихся на его опыт), на первый взгляд предоставлявшие возможность логически примирить некоторые античные представления с христианскими, неорганичность античных образов Рока и Фортуны в рамках христианского миропонимания была неустранима, ведь, по меткому замечанию С. С. Аверинцева, «Библия представляет мировой процесс как скрытый диалог творца и творения, в котором нет места судьбе [как самостоятельно существующей и действующей силе]»⁹⁰. Тем не

87 Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII-XIX вв. // Античность как тип культуры. М.: Наука, 1988. С. 314-315.

88 См., например: Airaksinen, Timo. *Fortune is a Woman: Machiavelli on Luck and Virtue*. Munchen: Accedo Verlagsgesellschaft, 2009.

89 Patch, Howard R. *Chaucer and Lady Fortune* // *The Modern Language Review* 22.4 (1927). Pp. 377-388.

90 Аверинцев С. С. Судьба // *Философская энциклопедия*. М.: Советская энциклопедия, 1970. Т. 5. С. 159.

менее, авторитета христианства было недостаточно для того, чтобы произошел полный разрыв с античными представлениями о судьбе, так как, по словам В. И. Силецкого, «в культуре новые парадигмы не упраздняют предыдущие, а скорее отодвигают их в тень»⁹¹.

И все же по мере утверждения христианского представления о судьбе и воле в европейской культуре, пусть и не в качестве единственного, проблема судьбы начинает рассматриваться под совершенно новым углом зрения, в частности, в связи с темой истории и проблемой нравственного выбора как одного из определяющих факторов судьбы (т.е. истории) человечества, государства, общества, рода, отдельной личности. Эти оба аспекта рассмотрения проблемы судьбы и воли — исторический и нравственный, которые нам будет необходимо учитывать при исследовании произведений Шекспира, емко характеризует А. Ф. Лосев, указывая на принципиальное различие, существующее в этом отношении между христианскими и античными взглядами на судьбу. Что касается исторического компонента, обретающего особую значимость именно в контексте христианских представлений о судьбе, то философ приходит к следующему выводу: для античности с ее безличностным пантеизмом судьба есть «тот принцип, который внелично, т.е. бессознательно и стихийно, одинаково творит все целесообразное и нецелесообразное»⁹². Для христианства же, напротив, действие Провидения осмысливается как направленное целесообразно на спасение всего человечества и каждой отдельно взятой личности в вечности. Так как спасение человека всегда индивидуально, христианство «знает только одну совершенно неповторимую судьбу человека»⁹³. В связи с нравственным аспектом проблемы Лосев замечает, что, в отличие от античного человека, который «одинаково охотно повинуетя и богам, и носителям космического закона, и судьбе как вполне естественной причине всякого безобразия»⁹⁴, христианин, осознающий себя виновным и жаждущий спасения, искупления, воспринимает выпадающие на его долю жизненные испытания как проявление Божественной любви, как «результат Воли Божией, которая в бездне своей непознаваема»⁹⁵.

Как и на заре христианской эры, в эпоху Возрождения многие мыслители приходят к сходным выводам. Особенно показателен в этом отношении труд современника

91 Силецкий В. И. Указ. соч. С. 232.

92 Лосев А. Ф. История античной философии в конспективном изложении. М., 1989. С. 15.

93 Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М.: Мысль, 1993. С. 74.

94 Лосев А. Ф. Что читать по античной культуре // Студенческий меридиан. М., 1987. № 7. С. 46.

95 Античная культура и современная наука. М., 1985. С. 169.

Шекспира сэра Уолтера Рэли «История мира»⁹⁶, где автор ставит своей целью проследить историю человечества от сотворения мира до современности. Рэли использует множество античных, средневековых и современных ему источников, но за основу своего произведения берет библейскую историю. Подобно тому, как факты, почерпнутые из трудов античных историков, занимают ниши между библейскими эпизодами, элементы античных и более поздних концепций судьбы нанизываются на канву христианских представлений, а реальность того, что, с точки зрения автора, противоречит последним (Рок, Фортуна), последовательно отрицается⁹⁷. При этом Рэли показывает, сколь убедительными могут быть эти языческие образы в эмоциональном плане. Так, из его рассуждений следует, что Фортуна и Провидение, действующее совместно с человеческой волей, соотносятся между собой как субъективное и объективное, иллюзия и реальность.

В контексте этих рассуждений современника Шекспира и популярных в его время трудов великих мыслителей прошлого (например, трактата Августина «О граде Божием») столкновение в пьесах драматурга фаталистических и провиденциалистских интерпретаций одних и тех же событий обретает глубокий философско-религиозный смысл, усиливающийся благодаря мотивам прозрения, чуда, противостояния кажущегося и реального. Более того, отказ от интерпретации событий как обусловленных Роком или Фортуной в пользу их христианской трактовки был, по-видимому, общим местом в английской культуре шекспировского времени и даже становился порой объектом сатирического осмеяния. Так, «Мальтийский еврей» К. Марло заканчивается радостным призывом правителя Мальты Фарнезе вознести хвалу за «благополучный» финал, отмеченный смертью нескольких героев, «не Року и не Фортуне, а Небесам (т.е. Провидению)» (дословный перевод мой, – Т.Ш.):

Let due praise be given

Neither to Fate nor Fortune, but to Heaven.

(The Jew of Malta, Act 5)

Шекспир, имплицитно сталкивая в своем творчестве тех же «действующих лиц» культуры Средневековья и Возрождения – Рок, Фортуну и Провидение, дает новую жизнь

96 Raleigh W. The History of the World / Works of Sir Walter Raleigh Now First Collected to Which are Prefixed the Lives of the Author by Oldys and Birch (8 Vols.). Vol. II – VII. University Press, Oxford, 1829.

97 Ibid. Pp. 27-37.

представлениям и ощущениям, принявшим к его времени форму штампа, и заставляет своих героев, а с ними – и зрителей, в результате страдания и сострадания, столкновения со сверхъестественными силами, принятия судьбоносных решений, внезапного избавления и спасения увидеть события и явления жизни в контексте разных, сменяющих друг друга образов мира, сердцевину которых и составляют представления о сущности сил, определяющих жизнь на земле, и о характере их взаимодействия.

Глава II. Структура представлений о судьбе и воле и «язык судьбы» в пьесах Шекспира

При всем многообразии взглядов героев Шекспира на силы, управляющие их жизнью, все эти взгляды, как правило, вписываются в одну из трех концепций судьбы, рассмотрению которых и посвящен данный раздел. Главный критерий их разграничения – сущность сил, определяющих человеческую судьбу, и характер их соотношения с человеческой волей.

2.1. Концепция провиденциализма и характер ее отражения в пьесах Шекспира

В эпоху Шекспира наиболее авторитетные взгляды на соотношение человеческой воли, судьбы и высших сил вписываются в концепцию христианского провиденциализма⁹⁸.

Разнообразные виды провиденциализма объединяет представление, согласно которому миром правит благая и всемогущая сила; эта сила воздействует на обстоятельства жизни и на внутренние стремления человека так, чтобы устроить его судьбу наилучшим образом, при этом оставляя место свободе человеческой воли⁹⁹.

Данные представления в большей или меньшей степени характерны для некоторых философских школ и отдельных философов античности (Сократ, Филон Александрийский, Плотин, Прокл)¹⁰⁰, в мировоззрении которых вера в Провидение противостоит, с одной стороны, разного рода фаталистическим концепциям, предполагающим полную детерминированность событий и отсутствие у человека всякой возможности влиять на свою судьбу¹⁰¹. С другой стороны, они отрицают роль случайности как одного из факторов судьбы: все происходит либо по воле, либо по попущению высшей силы. Все события могут быть рассмотрены с точки зрения их

98 Walsham, Alexandra. Op.cit. P. 8.

99 Шамшурин В. И. Провиденциализм // Новая философская энциклопедия: В 4 тт. / Под ред. В. С. Стёпина. М.: Мысль, 2010. Т. 3, с. 357-358.

100 Walsham, Alexandra. Op. cit. P. 9.

101 А. Ф. Лосев о совмещении фатализма и провиденциализма у стоиков: «...У стоиков мы находим любопытнейшее совмещение провиденциализма и фатализма. Поскольку живой субъект действует на основании своего сознания и мышления, постольку и та теплая пневма, которая залегает в основе космической жизни, есть провидение». Лосев А. Ф. История античной эстетики, том VIII, книги I и II. М.: Искусство, 1992, 1994. URL: <http://psylib.ukrweb.net/books/lose008/txt39.htm> (18.05.2016)

причины и цели; так, гибель Ромео и Джульетты интерпретируется другими героями пьесы одновременно как наказание ('scourge'), которое должны понести все персонажи, непосредственно или косвенно причастные к борьбе двух кланов (Romeo and Juliet, V.3.302-305), и как жертва ('sacrifice'), необходимая для вразумления и примирения последних (V.3.315). Скрытое столкновение или взаимодействие воли человека и высшей силы как субъектов целеполагания – ситуация, исполненная внутреннего драматизма, исключительные возможности для раскрытия которого предоставляет именно драматургия.

Как было отмечено выше, провиденциализм связан в европейской культуре не только с христианской доктриной, но и с целой совокупностью античных учений. Так, например, в одном из наиболее влиятельных произведений европейской литературы, где была разработана идея Провидения в ее взаимосвязи с идеями судьбы (C_1 , C_2) и воли, – в «Утешении Философией» Боэция – Провидение рассматривается именно с позиций поздней античной философии, в чем неоднократно упрекали писателя впоследствии некоторые христианские мыслители. Так, Лоренцо Валла в своем знаменитом трактате «О свободе воли» (1439 – 1440 гг.) критикует Боэция за то, что тот трактует Провидение в духе дохристианских философских учений и находит утешение в Философии, а не во Христе. Он всячески предостерегает христианских мыслителей от следования по «новому пути», предложенному в трактате Боэция. Кроме того, Валла доказывает, что разум не способен принести утешения, так как он – слишком несовершенное орудие для познания происходящих в мире событий. Лишь вера в то, что миром правит воля любящего Бога, заставляет человека смириться с трагическими обстоятельствами жизни¹⁰².

Однако в целом система представлений и образов Боэция весьма органично вписывается в традиционную христианскую концепцию судьбы и воли, и потому едва ли можно провести грань в произведениях Шекспира и его современников между собственно христианским и «нехристианским» провиденциализмом. Вера героев в то, что сверхъестественная сила, правящая всем мирозданием, является благой, что эта сила могущественнее установленных ею природных законов и что она принимает участие в судьбе каждого отдельного человека, не подчиняя себе, однако, его волю, ассоциируется именно с христианским учением, даже если действие произведения происходит в

102 Poppi, Antonio. Op. cit. Pp. 648-650.

языческом мире, как в трагедии «Король Лир»¹⁰³. На вербальном уровне к христианским взглядам на соотношение судьбы и воли могут отсылать даже языческие образы и упоминания языческих богов. Закон 1606 г. запрещал актерам произносить «святые имена Бога Отца, или Иисуса Христа, или Святого Духа, или Святой Троицы, которые следует произносить исключительно со страхом Божиим и почтением»¹⁰⁴. Этот запрет, с одной стороны, налагал существенные ограничения на драматурга, а с другой — заставлял его в ряде случаев прибегать к различным средствам иносказания, использовать сложную систему аллюзий на библейский текст, а порой — «маскировать» библейское представление о Боге при помощи античных образов. Показательны в этом отношении слова, которые произносит Гонзало в конце «Бури»:

Look down, you gods,
And on this couple drop a blessed crown!
For it is you that have chalk'd forth the way
Which brought us hither. (V.1.201-204)

Традиционная христианская концепция судьбы и воли включает в себя целую совокупность других взаимосвязанных представлений, актуализируемых в творчестве Шекспира, в том числе представление о происхождении зла. С точки зрения христианства, именно свобода человеческой воли делает возможным проникновение зла в мир, сотворенный благим и всемогущим Богом¹⁰⁵. К этому представлению об источнике зла отсылают, в частности, слова второстепенного героя комедии «Двенадцатая ночь» Антонио, который упрекает Виолу в предательстве, принимая героиню за ее брата Себастьяна:

In nature there's no blemish but the mind... Пятнать природу может лишь душа (the
(III.4.358) mind)...¹⁰⁶

103 Пинский Л.Е. Шекспир. Основные начала драматургии. Москва: Художественная литература, 1971. С. 335.

104 Clare, Janet. 'Art Made Tongue-Tied by Authority': Elizabethan and Jacobean Dramatic Censorship. Manchester: Manchester University Press, 1990. P. 124.

105 Аверинцев С. С. Теодицея // Новая философская энциклопедия: В 4 тт. / Под ред. В. С. Стёпина. М: Мысль, 2010. Т. 4, с. 31.

106 Пер. М. А. Лозинского.

Слово 'mind' обозначает здесь именно настроение ума, волю (B₁), намерение¹⁰⁷. И это намерение рассматривается как реальный или потенциальный источник зла, искажения, недостатка, уродства ('blemish') в изначально благом и прекрасном мире. Согласно этой системе представлений, судьба человека вплетена в судьбу всего мироздания, и потому через человеческую волю в весь сотворенный мир может прийти как проклятие, так и искупление. Отголоски этого представления слышатся в реплике другого второстепенного персонажа – Дворянина из свиты Корделии, который отыскивает Короля Лира в степи:

Thou hast one daughter,
Who redeems nature from the general curse
Which twain have brought her to. (IV.6.205-207)

Более того, в христианском универсуме судьба каждого отдельного человека представляется вписанной в судьбу всего человечества, и в нее непосредственно включаются библейские события далекого прошлого: в первую очередь грехопадение, искадившее человеческую природу и все Божие творение, и воскресение Христа, открывающее человеку путь из падшего мира, где правит Дьявол, в мир Божий – Царствие Небесное¹⁰⁸. Ортодоксальное христианство представляет путь человека и Бога навстречу друг другу как действие поистине драматическое. Характер участия в этом обоюдном движении Божественного Провидения отражается в литературе и иконографии эпохи посредством целой совокупности метафорических и символических образов, связанных с представлениями о всеведении (например, образ всевидящего Ока) и всемогуществе (например, образ длани Господней) христианского Бога¹⁰⁹. Образ всевидящего Ока хорошо знаком современникам Шекспира по распространенным гравюрам, на которых над обобщенной картиной земного мира изображается око Всевышнего. Так, даже на визуальном уровне Провидение противопоставляется слепой Фортуне и, следовательно, провиденциализм – другим концепциям судьбы, которые будут рассмотрены в следующих разделах.

107 Oxford English Dictionary on CD-ROM, 2nd ed. Vers.4.0. [Электронный ресурс] Oxford: Oxford University Press, 2009.

108 Hill, John S. *Infinity, Faith and Time: Christian Humanism and Renaissance Literature*. Montreal; Buffalo: McGill-Queen's University Press, 1997. P. 127.

109 Walsham, Alexandra. *Providence in Early Modern England*. Oxford: Oxford University Press, 1999. Pp. 9-10.

Еще один образ, неоднократно встречающийся в самой Библии, – образ длани Господней – воспроизводится в репликах многих шекспировских персонажей. Так, Банко восклицает:

In the great hand of God I stand; and thence
Against the undivulged pretence I fight
Of treasonous malice. (II.3.127-129)

Образ руки позволяет показать, что Бог и направляет человека по определенному пути, и ограждает его от зла и невзгод. Бог представляется, таким образом, не сторонним наблюдателем, а всевидящей личностью, принимающей деятельное участие в судьбе каждого отдельного человека и всего мироздания; личностью, без ведома и вопреки воле которой не может произойти ни одно событие¹¹⁰. Эта идея выражается в многочисленных фразеологических высказываниях библейского происхождения, перифразы которых мы встречаем в произведениях Шекспира. Так, слова о том, что и волос не упадет с головы человека, не будь на то воли Бога, дважды перифразируются в первом действии «Бури». Оба контекста и их связь с библейским прецедентным высказыванием будут подробно рассмотрены в Главе V.

Данное представление несовместимо с зарождающейся и получающей широкое распространение в эту эпоху механистической картиной мира, в которой Бог, если и присутствует, то полностью передает свою власть установленным им природным законам, предопределяющим происходящее на земле¹¹¹. Идея полной детерминированности событий исключает свободу как человеческой, так и Божией воли, и потому многие мыслители эпохи Возрождения, обеспокоенные распространением этих противоречащих христианскому учению представлений, предпринимают попытки доказать их ошибочность.

В то время как итальянцы Пико делла Мирандола¹¹² и Лоренцо Вала¹¹³ вовсе отрицают влияние звезд на человеческую судьбу, в Англии бóльшую популярность получает несколько иная позиция: опасным заблуждением представляется как вера в

¹¹⁰ Ibid. P. 10.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Пико делла Мирандола в «Речи о достоинстве человека» утверждает, что человек волен выбрать самостоятельно, опустится ли он до состояния бессмысленной твари или поднимется до самого божества. Отстаивая этот образ свободного человека, Пико отрицает значимость звезд и законов природы как факторов, влияющих на судьбу.

¹¹³ Poppi, Antonio. Op. cit. Pp. 641-668.

абсолютную власть звезд над человеческой судьбой, так и полное отрицание их влияния на ход земных событий¹¹⁴. Отражение обеих крайностей мы находим в резко контрастирующих друг с другом суждениях Глостера и Эдмунда о звездах в первом акте трагедии «Король Лир».

Обеим позициям противостоит восприятие небесных светил как орудий, посредством которых осуществляется воля Бога на земле. Согласно этой концепции, естественный ход событий может нарушаться как по воле Бога, так и по воле человека. Последний может противопоставить неблагоприятному воздействию звезд на собственные внутренние стремления и внешние обстоятельства своей жизни по меньшей мере два средства – молитву и воспитание¹¹⁵. По поводу последнего У. Рэли замечает в «Истории мира» со свойственным ему гуманистическим пафосом: «И ничто (кроме власти самого Бога) не может ослабить воздействие звезд на человека в той же мере, как воспитание: нет ни одного человека, которого, несмотря на его дурные наклонности, нельзя было бы преобразить и сформировать заново религиозным наставлением и воспитанием»¹¹⁶. Этот принцип кладет в основу своих взаимоотношений с Калибаном Просперо. Пытаясь перевоспитать сына Дьявола и ведьмы, герой периодически отчаивается (“A devil, a born devil, on whose nature/ Nurture can never stick”, *The Tempest*, IV.1.188-189), но тем не менее к концу пьесы отчасти добивается поставленной цели: провинившийся в очередной раз Калибан заявляет о своем намерении служить волшебнику и загладить свою вину перед ним.

Что же касается Бога, то Он волен отменять или смягчать строгость установленного им справедливого закона по своей милости. Рассуждая об этом вопросе, У. Рэли проводит аналогию между звездами как орудиями Бога и магистратами как исполнителями воли королей, между отношением Бога к установленным им природным законам и отношением правителя к законам государства:

114 Шустилова Т. А. Суждения о звездах в пьесах У. Шекспира и трактате У. Рэли «История мира» // Вестник Омского университета. №2 (76). М., Изд-во ОмГУ, 2015. С. 209-213.

115 Raleigh, Walter. Op. cit. P. 31. Здесь и далее перевод цитат из трактата У. Рэли наш. – Т. Ш.

116 Ibid. Показательно, что Рэли – ярый протестант, однако в его рассуждениях по этому вопросу последовательно проводится позиция, характерная именно для католического учения, сформулированная, в частности, Эразмом Роттердамским в его послании Лютеру: человеческая природа не полностью искажена вследствие грехопадения и может быть преобразена стараниями не только Бога, но и самого человека.

Хотя по закону, установленному земными королями и князьями, вор и убийца заслуживают казни, и хотя их постановления постоянно выполняются их судьями и магистратами («звездами» королей), тем не менее, эти законы не могут лишить королей их естественного чувства — христианского сострадания — или принудить их к столь жестокому следованию постановлениям, при котором не оставалось бы места свободе суждения, королевской власти или совести; в таком случае закон превратился бы в глухого тирана. <...> И потому было бы грешно предполагать, что сам Бог лишен той власти, которою обладают его наместники на земле, так как Бог есть сама милость, благодать и любовь¹¹⁷.

Если Рэли использует данную аналогию, чтобы доказать, что Бог не связан собственными законами, то некоторые герои Шекспира, в первую очередь Изабелла («Мера за меру»), посредством той же аналогии доказывают, что власть земного правителя не может быть полностью ограничена законодательством государства и что милость по отношению к раскаявшемуся преступнику является высшей формой божественной и человеческой справедливости, позволяющей исполнить дух, а не букву закона¹¹⁸.

Таким образом, согласно этой системе представлений, человек, даже постигнувший законы природы и движения светил, не обладает возможностью предсказывать будущее, так как человеческая воля не в полной мере подчинена этим законам, а Бог волен вовсе отменять их или смягчать. При этом, в отличие от человека, Бог, будучи всеведущим, обладает знанием о том, что суждено каждому, однако, как на заре христианства, так и в эпоху Возрождения, многие философы и богословы (Августин, Л. Валла, Л. Молина) подчеркивают, что знание Бога о тех событиях, которые должны произойти, в том числе по воле человека, не означает их полной предопределенности и не умаляет свободы человеческой воли¹¹⁹.

117 Ibid. P. 32.

118 Шустилова Т.А. Милость и справедливость в комедии У. Шекспира «Мера за меру» и поэме А.С. Пушкина «Анджело» // Знание. Понимание. Умение. №2. М., Изд-во МосГУ, 2015. С. 236.

119 По словам У. Рэли, способность предвидеть события не означает предопределенности последних: «...Наше «предвидение» или знание о том, что солнце снова взойдет и сядет, что все рожденные когда-то умрут, что после зимы настанет весна, после весны — лето и осень, что мы пожнем то, что посеем, вовсе не является причиной всего или хотя бы чего-то из вышеперечисленного: наше знание об этих вещах не принуждает солнце подниматься и садиться, людей — умирать; причины же, как известно, проявляются и познаются иначе». (Raleigh, Walter. Op. cit. Pp. 33-34).

Отголоски всех этих вопросов, связанных с проблемой судьбы и воли в концепции провиденциализма, мы находим во многих эпизодах шекспировских пьес. Так, представление о том, что предсказанное или предуготовленное человеку не является неотвратимым и что предусмотрительность (также 'providence') позволяет избежать горькой участи ('fate'), отражается в реплике Горацио, обращенной к Тени отца Гамлета:

If thou art privy to thy country's fate,
Which happily foreknowing may avoid,
O, speak! (Hamlet, I.1.134-136)

Показательно, что слово 'fate' лишено в данном контексте своего исходного фаталистического смысла.

Верное, согласно распространенному среди современников Шекспира мнению, представление о влиянии звезд на человеческую судьбу и о его соотношении с человеческой и Божией волей отражено в словах Просперо во второй сцене первого акта, где герой признает зависимость своей судьбы одновременно от воли Провидения ('Providence Divine'), от благоприятной звезды ("a most auspicious star") и от того, сумеет ли он воспользоваться предоставленной ему возможностью, то есть от его собственной воли и его предусмотрительности (см. Глава V).

Наконец, важно отметить, что в контексте христианского учения человеческая судьба (C₂, C₃) выходит далеко за рамки земного бытия. В центре внимания оказывается судьба души, которая не оканчивается физической смертью. И именно к спасению души, а не к земному благополучию стремится привести человека Провидение¹²⁰. Какими бы трагическими ни были события жизни человека, если в результате их его воля обращается от зла к благу, то эти события представляются исполненными глубокого смысла. В качестве примера приведем слова заговорщика Кембриджа из хроники «Генрих V», который воспринимает провал своего коварного плана и собственный смертный приговор со смирением и благодарностью как волю Бога:

120 Шамшурин В. И. Указ. соч.. Т. 3, с. 357-358.

But God be thanked for prevention;
Which I in sufferance heartily will rejoice,
Beseeching God and you to pardon me. (Henry V, II.2.158-160)

Зритель шекспировского времени отдает себе отчет в том, что итог жизни героя (С₃), приговоренного к смерти и даже погибающего на сцене, остается вне поля его зрения, но именно в свете этого итога, покрытого тайной, и обретают смысл даже самые нелепые и несправедливые, на первый взгляд, события, составляющие его судьбу (С₂). Не случайно некоторые из самых трагических эпизодов шекспировских пьес, такие как финал трагедии «Король Лир» и убийство Короля Дункана («Макбет»), наполнены апокалиптическими образами и мотивами, которые связаны одновременно с представлением о конце света, Страшном Суде, страдании грешников и торжестве праведников в вечности. Именно этими таинственными событиями, смысл и последовательность которых лишь приоткрываются в последней книге Библии – Откровении Иоанна Богослова, завершаются одновременно история всего человечества, отдельного государства или рода и судьба каждого человека¹²¹.

Знанием об этом современники Шекспира обязаны не в последнюю очередь средневековым мистериям, в которых инсценировались ключевые эпизоды Священной истории – от падения Люцифера и Сотворения мира до Страшного Суда¹²². Содержание и образы этих масштабных представлений были еще свежи в памяти многих зрителей шекспировских пьес и, вероятно, самого драматурга, и потому нескольких аллюзий на апокалиптические образы в пьесах Шекспира было достаточно для того, чтобы актуализировать в сознании зрителей христианские эсхатологические представления, в контексте которых судьбы героев представляются не бессмысленными, а исполненными высшего смысла. При этом и итог чьей-либо жизни, и его смысл остаются недоступны человеческому знанию и пониманию и потому являются исключительно объектами веры. Так, Макбет, неоднократно отзывавшийся о Дункане как о благочестивом и достойном правителе, не уверен в том, что ожидает короля за чертой смерти – спасение и блаженство или проклятие и вечные муки:

121 Аверинцев С. С. Эсхатология // Новая философская энциклопедия: В 4 тт. / Под ред. В. С. Стёпина. М.: Мысль, 2010. Т. 4, с. 468.

122 Горбунов А. Н. От сотворения мира до его конца // Мистерии Йоркского цикла / Изд. подг. А.Н. Горбунов, В. С. Сергеева. М., 2013. С. 767-829.

I go, and it is done; the bell invites me.

Hear it not, Duncan; for it is a knell

That summons thee to heaven or to hell. (Macbeth, II.1.62-64)

Вопрос о роли Божией и человеческой воли в спасении души становится предметом ожесточенных споров в Европе XVI века. Христианское учение о синергии – «сорботничестве» Бога и человека в деле спасения – подвергается жесткой критике со стороны радикально настроенных протестантов, утверждающих, что Бог обладает в этом отношении безраздельной властью¹²³. Несмотря на то что протестантизм окончательно становится доминирующей конфессией в Англии во второй половине XVI в., этот взгляд на соотношение судьбы и воли человека не получает широкого распространения в английском обществе, и проблема спасения души, как и многие другие проблемы христианской догматики, продолжает рассматриваться в более ортодоксальном ключе. Эта тенденция к поиску компромисса между католицизмом и протестантизмом в отношении христианского учения и церковной организации прослеживается в Церкви Англии с первых лет правления Елизаветы I и обретает особенно полное выражение в 90-х годах XVI в. в знаменитом труде теолога и священнослужителя Ричарда Хукера (1554 - 1600) «О законах церковной организации»¹²⁴ (1593). Наиболее авторитетное в английском обществе представление о проявлении божественного Провидения в человеческой жизни можно охарактеризовать следующим образом: Бог стремится воздействовать на человеческую волю посредством обстоятельств, испытаний и тех чувств, которые они вызывают; но Он может обращаться и непосредственно к сердцу человека, преображая его своей благодатью ('grace'). Что касается человека, то он, согласно этому представлению, в обоих случаях может остаться безразличным к воле Бога, а может покориться ей по собственной воле.

В произведениях Шекспира представление о двояком (опосредованном и непосредственном) участии Бога в судьбе человеческой души находит отражение в регулярно воспроизводимых мотивах и образах, например, связанных с идеей божественной благодати, в особенностях построения сюжета и образах отдельных персонажей. Приведем лишь несколько наиболее очевидных примеров, некоторые из

123 Ronald J. Vander Molen. Providence as Mystery, Providence as Revelation: Puritan and Anglican Modifications of John Calvin's Doctrine of Providence // Church History: Studies in Christianity and Culture, Vol. 47 (March, 1978). Pp. 29-33.

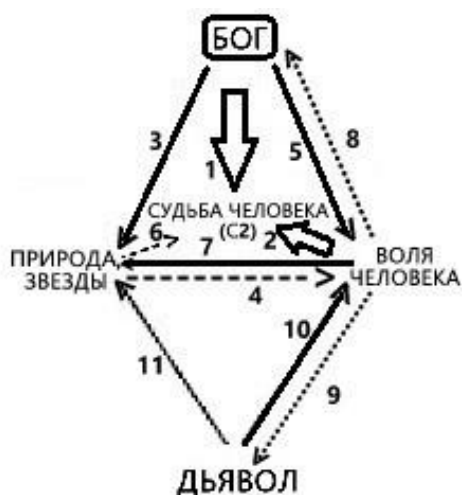
124 White R.S. Introduction: Prospero 2000 // White R.S. The Tempest. Contemporary Critical Essays. Basingstoke: Macmillan, 1999. P. I-IX. P. 124.

которых будут подробно рассмотрены в следующих главах. В связи с отражением идеи божественной благодати привлекают внимание сцены, в которых герои получают исцеление от душевных и физических болезней, или моменты внезапной перемены судьбы от несчастья к счастью, которые особенно характерны для поздних трагикомедий драматурга. Эти перемены, как правило, сопровождается звуками музыки, которая символизирует божественную гармонию, ниспосылаемую свыше в пораженный грехом мир. Опыт переживания этой высшей гармонии, проникающей в душу героя, выражается также в образах росы и дождя. Последние регулярно используются в текстах эпохи для метафорического описания божественной благодати и ее действия на человеческую душу¹²⁵.

Представление о том, что Бог может направлять волю человека к благу посредством тех или иных событий, трагических или радостных, реальных или иллюзорных, отражается, в частности, в образах таких героев, как Герцог Винченцио и Просперо и в связанных с ними сюжетных линиях. Образ правителя, обладающего исключительной властью над судьбами своих подданных, тайно управляющего ими благодаря своему знанию об их поступках, сокровенных намерениях и стремлениях, типологически связан с образом христианского Бога, знакомым современникам Шекспира не только по самой Библии, но и по средневековым пьесам, в особенности мистериям и моралите. В этих пьесах Бог представал перед зрителями одновременно в качестве одного из персонажей драмы человеческой истории и в качестве автора, по воле или попущению которого происходят все события. Некоторые черты этого образа и унаследовали, по-видимому, два героя Шекспира – герцог Вены и герцог Милана.

Обобщим сказанное при помощи следующей схемы.

125 Lyne, Raphael. *Shakespeare's Late Work*. Oxford: Oxford University Press, 2007. P. 76.



Список условных обозначений¹²⁶:

Стрелка $\Rightarrow$ обозначает вектор действия силы (сил), играющей (играющих) первостепенную роль в определении человеческой судьбы (C_2).

Стрелка $\longrightarrow$ указывает на связь между субъектом и объектом целенаправленного, непосредственного воздействия.

Стрелка $-\rightarrow$ ведет от объекта, посредством которого некая третья сила (C_1) осуществляет воздействие на другой объект.

Стрелка $\cdots\rightarrow$ соединяет человека и силу, к которой направлена его воля и/или к которой устремлены его молитвы.

Согласно концепции христианского провиденциализма, которая находит отражение в пьесах Шекспира, человеческая судьба зависит одновременно от воли Бога (1) и воли самого человека (2). Бог, во-первых, устанавливает законы, которым подчиняются природа и небесные светила, влияющие на человеческую жизнь (3 $\rightarrow$ 6). Звезды оказывают воздействие и на волю человека посредством «чувственного стремления»¹²⁷ (4). Во-вторых, Бог может непосредственно влиять на душу человека, ниспосылая ему свою благодать или, напротив, ожесточая его сердце (5). Человек, в свою очередь, будучи «венцом творения», призванным возделывать Божий мир, обладает некоторой властью над природой (7): он может приносить в нее гармонию или разлад, навлекать на нее проклятие или искупать разрушающее природный мир зло в зависимости от того, к кому направлена его воля - к Богу (8) или к Дьяволу (9). В последнем случае Дьявол обретает власть как над человеческой душой, так и над изначально благим миром, и привнесенный в этот мир разлад отражается на судьбе человека (6).

¹²⁶ Данные обозначения применяются и в следующих схемах.

¹²⁷ Raleigh, Walter. Op. cit. P.29.

2.2. Фаталистические концепции эпохи Возрождения и характер их отражения в драматургии Шекспира

Помимо концепции провиденциализма, в произведениях Шекспира находят отражения разные виды современных ему фаталистических представлений, одни из которых уходят корнями в античные и ренессансные философские учения, а другие восходят к популярным в его эпоху мифологическим образам. Согласно определению С. С. Аверинцева, все фаталистические концепции объединяет «представление о неотвратимой предопределенности событий в мире»¹²⁸. Это мировоззрение исключает как случайность, так и способность человека самостоятельно влиять на ход событий: случайными представляются людям явления, причины которых им неведомы, а свободным решением человек склонен считать то, что на самом деле обусловлено воздействием некой внешней силы на его чувства и мысли.

2.2.1. Распространение фаталистических представлений в эпоху Возрождения; их разновидности и характер отражения в пьесах Шекспира

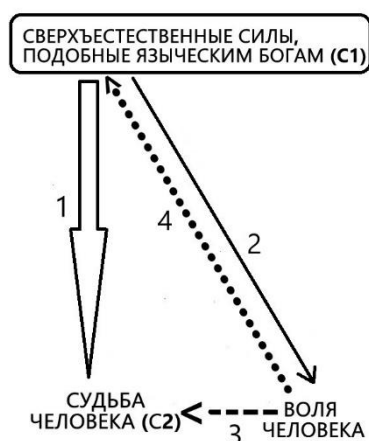
Немаловажную роль в распространении фаталистических концепций в европейской литературе, изобразительной культуре и бытовом сознании сыграли мифологические образы (например, образы Парок и других языческих богов), привнесшие в мировоззрение людей эпохи Средневековья и Возрождения изначально чуждые христианству фаталистические взгляды¹²⁹. Мифологический фатализм является весьма неоднородным. При анализе шекспировских произведений следует иметь в виду по меньшей мере три его разновидности. Их различает представление о том, кто обладает всей полнотой власти над человеческой судьбой – сверхъестественные личности вроде Парок, безличная иррациональная сила, называемая Роком, или Фортуна и прочие языческие боги.

Необходимо сразу сделать два пояснения. Во-первых, образ Фортуны может быть связан и с совершенно другими концепциями судьбы, и ее сближение с идеей Рока происходит относительно редко; подобные случаи будут рассмотрены позже. А во-

128 Аверинцев С. С. Фатализм // Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 713.

129 Аверинцев С. С. Судьба. С. 159.

вторых, в античной мифологии власть Рока распространялась и на самих богов¹³⁰, и потому для рассмотрения античных произведений предложенное нами разграничение неактуально¹³¹. Однако при анализе упоминаний шекспировских героев о богах и о Роке мы находим, что отраженные в них представления о правящих в мире силах, как правило, различны. Если воля исходит от антропоморфного сверхъестественного существа, его, как кажется, можно разжалобить, склонить на свою сторону молитвами и обещаниями; боги, подобно людям, могут действовать из ненависти и зависти, могут сопереживать или злорадствовать. Так, Глостер, преданный и ослепленный, восклицает в отчаянии: «Мы для богов - что для мальчишек мухи:/ Нас мучить - им забава»¹³² (King Lear, 4.1.36-37). Данный тип фаталистических воззрений можно представить в виде следующей схемы. Согласно этой концепции, судьбу человека решают боги, как осуществляя непосредственное влияние на ход событий (1), так и действуя опосредованно – через волю человека (2 -> 3). Последнему остается лишь попытаться умиловить богов своими мольбами и обещаниями (4), которые, впрочем, обычно не имеют никакого действия.



Восприятие человеком собственной судьбы является несколько иным, если последняя представляется подчиненной некой безличной силе, абсолютно безразличной к человеку, но всецело определяющей его жизнь. Отличие данной концепции от рассмотренной выше, как видно из следующей схемы, состоит в том, что человеческая

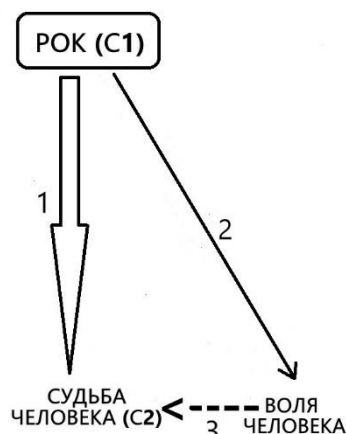
130 О Парках/Мойрах: "they embodied a law which even the gods could not break without endangering the equilibrium of existence" (Grimal 294). Grimal, Pierre. The Dictionary of Classical Mythology. Trans. by A. R. Maxwell-Hyslop. Oxford: Blackwell, 1996. Также см. Дуринова Н. Н. "Весь мир - есть одна долгая притча": комментарии к переводам некоторых сцен трагедии В. Шекспира "Макбет". Саратов: Сарат. источник, 2011. С. 6.

131 Это представление отчасти находит отражение в следующих репликах Троила:

I do not speak of flight, of fear, of death,
But dare all *imminence* that gods and men
Address their dangers in. (Troilus and Cressida, V.10.13)

132 Пер. Б. Л. Пастернака.

воля, будучи объектом влияния сверхъестественной силы (2), сама вовсе лишена возможности воздействовать на нее, даже уговорами.



Наконец, третья разновидность мифологического фатализма может быть связана в шекспировских произведениях с образом Фортуны. Парадокс заключается в том, что эта древнеримская богиня изначально ассоциируется в европейской культуре с идеей случайности, которую полностью исключает фатализм. Однако в эпоху Средневековья образ Фортуны претерпевает значительные изменения, отчасти под влиянием творчества Боэция и, в частности, его труда «Утешение Философией». В этом произведении идея изменчивости судьбы ('Fortuna') вписывается в концепцию Божественного Провидения, однако знаменитый образ колеса Фортуны, который был введен философом в европейскую культурную традицию, впоследствии обрел самостоятельность, обособился от провиденциалистских взглядов и стал в ряде контекстов символизировать независимый от человека круговорот удачи и неудачи, побед и поражений в жизни¹³³.

По мере того как этот образ переосмысливается в фаталистическом ключе, он начинает совмещаться со средневековыми астрологическими построениями: «Колесо Фортуны, оно же Времени, разделено в средневековой иконографии на 12 секторов соответственно 12 месяцам, 12 зодиакальным созвездиям и их «домам»»¹³⁴. Следует отметить, что представления о влиянии звезд на человеческую судьбу и, следовательно, о колесе Фортуны могли быть согласованы и с идеей Божественного Провидения, воздействующего на человека посредством звезд, но не лишаящего его собственную волю¹³⁵. Однако в шекспировских пьесах этот образ в большинстве контекстов имеет

¹³³ Силецкий В. И. Указ. соч. С. 233-235.

¹³⁴ Там же. С. 235.

¹³⁵ Шустилова Т. А. Суждения о звездах ... С. 212-213.

отчетливую фаталистическую окраску: сама переменчивость судьбы осмысливается некоторыми героями драматурга как закон, неизменно действующий в мироздании. Так, Джульетта после расставания с Ромео видит последнюю надежду на счастье в непостоянстве Фортуны, ведь за безутешным горем, согласно этой логике, должна последовать радость (*Romeo and Juliet*, III.5.60-62). В то время как в данном контексте образ богини удачи сближается с идеей Рока, в ряде других случаев, например в первом акте «Тимона Афинского», Фортуна предстает в виде антропоморфного божества, руководствующегося своими прихотями (*Timon of Athens*, I.1.73-80). Связанные с этим образом представления занимают, следовательно, промежуточное место между двумя описанными ранее разновидностями мифологического фатализма.

Разумеется, человек эпохи Возрождения не ставил свою судьбу в зависимость от воли языческих богов на сознательном уровне, а образ колеса Фортуны воспринимал, скорее, как метафору, нежели буквально. Однако невероятная популярность античных мифологических образов, их психологическая убедительность и познавательный потенциал способствовали тому, что многие современники Шекспира начинали воспринимать события своей жизни сквозь призму именно этих образов и связанных с ними представлений и трактовать происходящие в жизни события в фаталистическом ключе¹³⁶. Что касается идеи Рока как иррациональной сверхъестественной силы, то она еще в античности парадоксальным образом сближается с представлением о рациональном и естественном принципе, действию которого полностью подчинен весь материальный мир, в частности, сам человек¹³⁷.

Появление и распространение в европейской философии представления о природной необходимости связывают в первую очередь с именем античного мыслителя Демокрита¹³⁸. Идеи последнего были подхвачены и по-своему развиты в рамках разных философских школ античности, в том числе стоиками, которые, в свою очередь, оказали значительное влияние на философию и литературу эпохи Возрождения¹³⁹. Так, «елизаветинцы» при написании своих трагедий ориентировались в значительной мере на

136 Михайлов А. В. Указ. соч. С. 314-315.

137 Новиков К. Е. Фатализм // сТ. 4, с. 161-162.

138 Богомолов А. С. Диалектический логос: Становление античной диалектики. М.: Мысль, 1982. С. 173-174

139 Новиков К. Е. Указ. соч. С. 161.

творчество стоика Сенеки и перенимали у него не только общие принципы построения сюжета, но и элементы отраженного в его произведениях мировоззрения.

В то же самое время фаталистические идеи, вызревавшие в недрах латинского богословия со времен поздней античности, обретают теоретическое обоснование в наиболее радикальных протестантских учениях и набирают популярность в обществе. В их основе лежит догмат о божественном предопределении, общий для всех христианских конфессий¹⁴⁰. Однако, если в ортодоксальном христианском понимании предопределение не исключает свободу человеческой воли и роль последней в спасении души, то новые учения провозглашают полную и безоговорочную зависимость человеческой судьбы от воли Бога¹⁴¹, предопределяющего одних к спасению, а других к гибели.

Для того чтобы наглядно представить соотношение воли человека и Бога и характер их влияния на человеческую судьбу в этой мировоззренческой системе, потребуется не одна схема, как в других случаях, а две, так как судьбы душ, предопределенных к спасению и к гибели, отличаются друг от друга кардинальным образом. Итак, согласно радикальным христианским взглядам, вследствие первородного греха человеческая воля искажена и обращена ко злу; человек пребывает в рабстве Дьяволу (1), выполняет его волю и лишь к нему может обращать свои мольбы и стремления (2); его судьба определяется теми поступками и решениями, которые он принимает под безусловным влиянием Дьявола (3). В конечном итоге, его судьба зависит от воли Бога (4), который, предопределив человека к гибели, не предпринимает попыток, чтобы спасти его и сделать Своим рабом.

140 Walsham, Alexandra. Op. cit. P. 8-9.

141 Стам С. М. Гуманизм и церковно-реформационная идеология // Культура эпохи Возрождения и Реформация: Сб. ст. / Отв. ред. Р. И. Хлодовский. М.: Наука, 1981. С. 32.



Если же Бог предопределяет человека к спасению, то Он ниспосылает ему благодать (1), под действием которой человек начинает желать того, что угодно Богу, осознанно обращается к Нему в своих молитвах (2) и становится недоступным для козней Дьявола (3). Так как воля такого человека полностью подчинена воле Бога, то его поступки и решения являются, в конечном итоге, осуществлением Божией воли (4, 5).

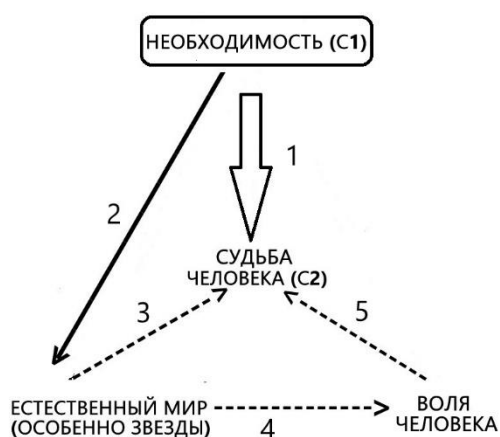


Так или иначе, человек, согласно этой концепции, лишен свободы воли. Важно отметить, что природный мир не рассматривается при этом в качестве существенного фактора, влияющего на человеческую судьбу. Полемизируя с проникшими в латинскую ученость астрологическими и натурфилософскими представлениями, протестанты настаивали на том, что воздействие Бога на волю человека осуществляется без каких-либо посредников в лице природы или звезд.

Парадоксальным образом, их оппоненты в тот же период времени приходят к сходным выводам о полной несвободе человеческой воли, хотя исходят из противоположных посылок. Так, знаменитый итальянский философ рубежа XV – XVII

вв. Пьетро Помпонацци утверждает, что догмат о сосуществовании Божественного Провидения и зла в мире подразумевает одно из двух: либо Бог не является всемогущим, либо именно Бог, а не Дьявол, и есть подлинный источник зла¹⁴². Вторым вариантом решения этой проблемы представляется мыслителю кощунственным, но вполне закономерным выводом, который вытекает из католического учения. Поэтому Помпонацци отмечает христианское представление о Боге как ложное и строит свою философскую систему на основе представления о несвободе самого Бога. В его трактате «О фатуме, свободе воли и предопределении» (1520 г.) Бог то сливается с природной необходимостью, то ставится в зависимость от природных законов наряду с человеком. Место Бога в данной мировоззренческой системе представляется, таким образом, весьма неопределенным. Определенность вносят продолжатели идей Помпонацци, либо вовсе исключая из его концепции Бога, либо оставляя Ему лишь функции Создателя. От таких представлений один шаг до деизма, в котором Богу отводится скромная роль «часовщика», а ход всех событий предопределен раз и навсегда установленными в мире природными законами¹⁴³.

Представления о соотношении судьбы и воли в рамках рационалистического фатализма можно охарактеризовать при помощи следующей схемы: человеческая судьба полностью предопределена универсальным принципом, действующим во всем мироздании (1). Этот принцип обуславливает все природные процессы (2); последние влияют на судьбу человека двояко – непосредственно (3) и опосредованно – через человеческую волю (4 -> 5), которая также находится в полной зависимости от природных и космических явлений.



142 Poppi, Antonio. Op. cit. P. 654.

143 Ibid. Pp. 653-659.

Пересматривая христианские догматы, упомянутые теологи и философы, их последователи и единомышленники приходят к противоположным выводам относительно власти Бога и действия природных законов в мироздании, однако сходятся в представлении о принципиальной несвободе человеческой воли. В обоих случаях перед нами фаталистические системы, первая из которых, согласно классификации С. С. Аверинцева, представляет собой теологическую разновидность фатализма, а вторая – рационалистическую¹⁴⁴.

Распространение разного рода фаталистических представлений в области теологии, философии, бытовой культуры в XVI – начале XVII вв. знаменует собой глубочайший кризис ренессансного мироощущения, основу которого на заре эпохи Возрождения составляла вера в Бога и в человека как Его подобие¹⁴⁵. Эту тенденцию современной ему философской мысли Шекспир с наибольшей очевидностью запечатлевает и обнажает в трагедии «Гамлет». Глобальным разочарованием в человеке, в его разуме и воле проникнуты не только монологи самого принца, но и слова героя «Мышеловки» – герцога Гонзаго. Последний в ответ на уверения своей супруги в вечной любви и верности произносит длинный монолог, пафос которого сводится к тому, что поступки человека определяются в конечном итоге не его волей, не исходными намерениями, не чувством долга или нравственными принципами, а переменной жизненных обстоятельств (Hamlet, III.2.196-225). Человек предстает в этом монологе не активным субъектом совершаемых им действий, а пассивным объектом, включенным в цепь естественных причин и следствий, лишенным ответственности за свои поступки.

Такую позицию едва ли мог разделять сам драматург, из-под пера которого вышли образы Корделии, Макдуфа, Гермियोны и других героев, чью верность и любовь не способны сломить даже самые жестокие обстоятельства. Наша цель заключается, таким образом, не только в том, чтобы исследовать совокупность фаталистических концепций, нашедших отражение в творчестве Шекспира. Необходимо также определить, в каком свете представлены эти мировоззренческие системы, как они соотносятся с противоположными концепциями судьбы и воли в пьесах драматурга.

144 Аверинцев С. С. Философский энциклопедический словарь. С. 713-714.

145 Gersh, Stephen & Roest, Bert (eds.). *Medieval and Renaissance Humanism: Rhetoric, Representation and Reform*. Leiden: Brill, 2003. P. 133-135.

2.2.2. Особенности отражения и оценки фаталистических концепций в пьесах Шекспира

Для начала обратимся к эпизоду комедии «Сон в летнюю ночь», в котором ремесленники разыгрывают сценку о трагической любви Пирама и Фисбы. Оба героя, намереваясь покончить с жизнью, винят в своей участи трех Парок ('Fates' – V.1.278-280, 'Sisters Three' – V.1.327-332), которые, согласно античным мифологическим представлениям, держат в своих руках нить жизни каждого человека и решают его судьбу. Несчастные влюбленные, особенно Фисба, описывают Парок столь подробно, будто последние также являются действующими лицами разыгрываемой пьесы, непосредственно вмешивающимися в судьбу героев: своими «бледными, как молоко», руками они обрывают «шёлковую» нить их жизни. Объектом осмеяния в этой сцене становится не только нелепая игра ремесленников, но и набор литературных штампов, в числе которых оказываются жалобы на античных богинь как на виновниц всякого несчастья. В данном эпизоде Шекспир отражает и одновременно высмеивает мифологическую разновидность фатализма, в значительной степени формировавшую бытовые представления его современников о соотношении судьбы и воли.

По наблюдению ряда исследователей, именно Парки стали одним из главных прообразов трех ведьм, которых встречают Макбет и Банко в первом действии трагедии «Макбет»¹⁴⁶. Об этом, в частности, свидетельствует упоминание о них как о «роковых» или «вещих» сестрах ("Weird sisters": 'weird' – синоним слова 'fate'). В этой трагедии вместо античных богинь, обладающих всей полнотой власти над человеческой судьбой, перед зрителем предстают загадочные существа, не имеющие реальной власти, но владеющие сокровенным знанием и способные благодаря этому знанию вводить людей в заблуждение, открывая им лишь часть правды. В данном случае образ, связанный с мифологическим фатализмом античности, переосмысливается в христианском ключе: языческие божества предстают в виде демонов, обольщающих человека и внушающих ему ложные, губительные идеи. Фаталистические представления связываются, таким образом, с обманом, иллюзией в идейной структуре произведения.

¹⁴⁶ Shamas, Laura A. "We Three": The Mythology of Shakespeare's Weird Sisters. PhD Dissertation. New York: Peter Lang, 2007. 301 p.

Несколько иной тип фаталистических представлений находит отражение во многих репликах героев трагедии «Ромео и Джульетта». Участь главных героев этой пьесы в общих чертах повторяет судьбу Пирама и Фисбы: влюбленный герой, полагая, что его возлюбленная мертва, проклинает свою судьбу и совершает самоубийство; аналогичным образом поступает и героиня при виде погибшего возлюбленного. В «Ромео и Джульетте» Парки не упоминаются вовсе. Образы античных богинь уступают место представлению о безличной и безразличной к человеку силе, которая вершит судьбу всего сущего, – идее рока.

Хотя само слово «рок» используется в трагедии только один раз, именно эта сверхъестественная сила подразумевается в суждениях героев, прежде всего Ромео, о звездах. Как было отмечено выше, в некоторых мировоззренческих системах, распространенных в эпоху Возрождения, звезды рассматриваются как орудия рока, чье влияние на поступки, чувства, склонности людей и весь ход событий на земле является абсолютным.

Обратимся к эпизоду, в котором Ромео принимает решение о самоубийстве. Получив от Бальтазара известие о смерти Джульетты, герой произносит такие слова: «Так вот что! Звезды, вызов вам бросаю!»¹⁴⁷ (Romeo and Juliet, V.1.24). В этот момент Ромео уподобляется герою античной трагедии, пытающемуся оказать сопротивление безличной силе, определяющей, как он полагает, его судьбу. В системе координат античной трагедии позиция, которую занимает Ромео, представлялась бы героической, а его самоубийство могло бы восприниматься как духовная победа, освобождение от власти звезд и, в конечном итоге, от жестокой судьбы. Но зрителю известно, что Ромео, как и Пирам, пребывает в заблуждении относительно судьбы своей возлюбленной и в результате этого заблуждения совершает непоправимую ошибку: именно самоубийство Ромео и Пирама делают неизбежным трагический финал. Ошибка героя в интерпретации конкретных событий и в выборе линии поведения связываются между собой на глубинном уровне ошибкой мировоззренческого характера. В данном случае главным заблуждением Ромео является убежденность в том, что его судьбой и всем миром распоряжается жестокий рок, от «гнёта» ('yoke') которого освободить человека может лишь смерть.

147 Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник.

Подобно образу трех Парок, идея рока как сверхъестественной иррациональной силы связывается, таким образом, с мотивом заблуждения, иллюзии. Еще один показательный пример, который следует упомянуть в связи с этим, – сцена из пьесы «Буря», в которой дух Ариэль является врагам своего господина Просперо в виде гарпии и называет себя «служителем Рока», «правлящего этим низшим миром» (The Tempest, III.3.54-55; перевод наш, – Т. Ш.). Речь гарпии обостряет в троих героях чувство вины, но в то же время наполняет их души отчаянием: Рок неумолим, он наказывает провинившихся со всей строгостью, отнимая у них самое дорогое, что они имеют; это не личность, которая может помиловать при виде искреннего раскаяния. Однако гарпия и ее слова о Роке оказываются лишь театральной иллюзией, а реальной властью над судьбами героев обладает герцог Просперо и та сила, чью власть он признает над собой, – Божественное провидение.

На основании рассмотренных примеров мы можем сделать следующий промежуточный вывод: несмотря на свою психологическую убедительность, фаталистические представления и производные от них интерпретации действительности часто обнаруживают свою иллюзорность и несостоятельность в шекспировских произведениях.

2.2.3. Лексические единицы, связанные с репрезентацией фаталистических концепций в творчестве Шекспира

Лексико-семантическое поле судьбы представлено в английском языке шекспировского времени значительным количеством слов, подавляющее большинство которых может участвовать в выражении фаталистических представлений. Исключение составляет, пожалуй, слово ‘Providence’: при его использовании актуализируется идея Божественного провидения, несовместимая с фаталистическим мировоззрением. В остальном, даже слово ‘God’ может отсылать к фаталистическим воззрениям, отрицающим свободу человеческой воли, которые характерны для ряда протестантских учений. В приведенной ниже таблице перечисляются ключевые слова с семантикой судьбы, которые в указанных значениях могут служить выражению фаталистических взглядов, а также примеры их использования в шекспировских произведениях.

Разновидность фатализма	Источник предопределения	Слово с семантикой	Цитата из пьес Шекспира
-------------------------	--------------------------	--------------------	-------------------------

		судьбы и его значение ¹⁴⁸	
Мифологический фатализм	Языческие боги	gods (как языческие боги), имена конкретных языческих богов	«Троил и Крессида» 1) В конце трагедии «Троил и Крессида» заглавный герой, осознав, что Троя обречена на поражение, призывает коварных богов не медлить и обрушить на нее все уготованные ей беды: <i>Sit, gods¹⁴⁹, upon your thrones, and smile at Troy!</i> <i>I say, at once let your brief plagues be mercy, And linger not our sure destructions on!</i> (Troilus and Cressida, V.10.7-9) 2) Троил говорит Крессиде, что их любовь друг к другу больше преданности богам, и утверждает, что в этом и состоит причина их несчастья. В ответ на слова возлюбленного героиня восклицает: <i>Have the gods envy?</i> (Troilus and Cressida, IV.4.27) «Тит Андроник» Тит и Марк Андроник проклинают тот лес, где они охотились и где была обещана и изувечена Лавиния. <i>O, why should nature build so foul a den, Unless the gods delight in tragedies?</i> (Titus Andronicus, IV.1.58-59)
		Heaven(s) – небеса как место обитания богов; на основе метонимического о переноса может обозначать сам источник предопределения	«Ромео и Джульетта» Узнав о том, что Ромео убил Тибальта, Джульетта интерпретирует произошедшее как результат зависти высших сил («Небес») к их любви: <i>Can heaven be so envious?</i> (Romeo and Juliet, III.2.40)
		Nature	«Король Лир» Проклиная Гонерилью, Лир требует у природы, которую он называет богиней, сделать дочь бесплодной: <i>Hear, nature, hear; dear goddess, hear! Suspend thy purpose, if thou didst intend To make this creature fruitful...</i> (King Lear, I.4.272-274)
		Fates	«Двенадцатая ночь»

148 Oxford English Dictionary on CD-ROM, 2nd ed. Vers.4.0. [Электронный ресурс] Oxford: Oxford University Press, 2009.

149 Здесь и далее в цитатах из источников (произведений Шекспира, а также Пэйнтера и Брука) наш. – Т. III.

			Слова из письма, которое попадает в руки Мальволио: Thy <i>Fates</i> open their hands; let thy blood and spirit embrace them... (Twelfth Night, II.5.142-143)
	Рок	Fate	«Двенадцатая ночь» Когда Оливия осознает, что влюблена в пажа Герцога, она осмысляет свою страсть как волю рока, которой невозможно противиться: <i>Fate</i> , show thy force: ourselves we do not owe; What is decreed must be, and be this so. (Twelfth Night, I.5.300-301)
	Фортуна	Fortune – «сила, которая, как предполагают, распределяет жребии по своему усмотрению». ¹⁵⁰	«Король Лир» Король Лир при виде Дворянина, посланного за ним Корделией, думает, что тот намерен взять его в плен, и восклицает, что одурачен Фортуной: I am even/ The natural fool of <i>fortune</i> . (King Lear, IV.6.192) (Словосочетание “ <i>Fortune’s fool</i> ” также звучит в «Ромео и Джульетте»: Romeo and Juliet, III.1.136) «Генрих V» Пистоль и Флюэллен проклинаят Фортуны за то, что Бардольф, совершивший кражу, должен быть повешен. При этом в их речи актуализируется весь комплекс основных ассоциаций, связанных с образом Фортуны как богини судьбы в европейской культуре. PISTOL Bardolph, a soldier, firm and sound of heart, And of buxom valour, hath, by cruel <i>fate</i> , And giddy <i>Fortune's</i> furious fickle wheel, That goddess blind, That stands upon the rolling restless stone— FLUELLEN By your patience, Aunchient Pistol. <i>Fortune</i> is painted blind, with a muffler afore her eyes, to signify to you that <i>Fortune</i> is blind; and she is painted also with a wheel, to signify to you, which is the moral of it, that she is turning, and inconstant, and mutability, and variation: and her foot, look you, is fixed upon a spherical stone, which rolls, and rolls, and rolls: in good truth, the poet makes a most excellent description of it: <i>Fortune</i> is an excellent moral.

150 Johnson, S. A Dictionary of the English Language: in which the Words are Deduced from Their Originals. Longman, Rees, Orme, and Company, 1837. P. 293. (Перевод наш. – Т. III.).

			PISTOL <i>Fortune</i> is Bardolph's foe, and frowns on him; For he hath stolen a pax, and hanged must a' be. (Henry V, III.6.24-39)
Рационалистический фатализм	Природная необходимость	Nature	«Король Лир» В данных словах короля отражается представление о существовании естественной причины человеческих чувств, стремлений, душевного склада: Is there any <i>cause</i> in <i>nature</i> that makes these hard hearts? (King Lear, III.6.76-77)
		Star(s)	«Двенадцатая ночь» Мальволио благодарит свои звезды за то, что, как он полагает, они пробудили в душе Оливии любовь к нему. I thank my <i>stars</i> I am happy. (Twelfth Night, II.5.163)
Тео-логический фатализм		Jove	«Двенадцатая ночь» В монологах, которые произносит Мальволио, после того, как прочитал якобы адресованное ему письмо, звучат фразы, характерные для протестантского религиозного дискурса¹⁵¹: человек подчеркивает, что всем, даже самым чувством благодарности, обязан Богу (комический эффект достигается, в частности, за счет того, что здесь используется имя языческого бога) и что в его благополучии вовсе нет его собственной заслуги. I have limed her; but it is Jove's doing, and Jove make me thankful! <...> Why, every thing adheres together, that no dram of a scruple, no scruple of a scruple, no obstacle, no incredulous or unsafe circumstance-- What can be said? Nothing that can be can come between me and the full prospect of my hopes. Well, <i>Jove</i>, not I, is the doer of this, and he is to be thanked. (Twelfth Night, III.4.75-76, 78-83)
	Христианский Бог	God	«Генрих IV», Часть I

151 Слова из Послания Апостола Павла к Римлянам, на которые особенно любили ссылаться протестанты, доказывая, что ничто не может воспрепятствовать желанию Бога спасти тех, кого он избрал: "For I am sure, that neither death, neither lyfe, neither angels, nor rule, neither power, neither thynges present, neither thynges to come, neither heygth nor deapth, neither any other creature, shalbe able to seperate vs from the loue of God, which is in Christe Iesu our Lorde". (Рим. 8:38-39) Здесь и далее англоязычный библейский текст цитируется по Епископской Библии – одному из переводов Писания, который был доступен Шекспиру:
Bishop's Bible. 1572. URL: <http://studybible.info/Bishops> (accessed on 13/06/2016).

			Король Генрих IV, обращаясь к Принцу, высказывает предположение, что тот создан лишь для того, чтобы служить наказанием своему отцу. I know not whether God will have it so, For some displeasing service I have done, That, in his secret doom, out of my blood He'll breed revengement and a scourge for me; But thou dost in thy passages of life Make me believe that thou art only mark'd For the hot vengeance and the rod of heaven To punish my mistreadings. (Henry IV, Part 1, III.2.4-11)
--	--	--	--

2.3. Случайность и воля как главные факторы судьбы (макиавеллизм).

Отражение данной концепции в пьесах Шекспира

В предыдущих разделах были рассмотрены две из отраженных в творчестве Шекспира концепций судьбы, каждая из которых имеет глубокие философско-теологические основания в европейской культуре и является органической частью определенного, тщательно выстроенного образа мира, частью системы, где одно представление неразрывно связано множеством логических нитей с целой совокупностью других.

Переходя к третьей концепции судьбы, сразу отметим, что относящиеся к ней представления носят значительно более фрагментарный характер и лишены прочного онтологического фундамента. Ее возникновение и распространение связано не с последовательным развитием философской и теологической мысли об универсальных законах бытия, а с целью сугубо практического характера: разработать оптимальную стратегию поведения в условиях всеобщей изменчивости, царящей в мироздании. Такова одна из целей, которую ставит перед собой Никколо Макиавелли в своем трактате «Государь». С именем этого итальянского философа и ассоциируется в английской культуре шекспировского времени данная концепция судьбы. Макиавелли рассматривает вопрос о том, в какой мере судьба человека зависит от его воли, вне контекста представлений о каких-либо сверхъестественных силах, о характере проявления высшей воли в мироздании, об универсальных законах бытия. Этот вопрос сужается в итоге до проблемы соотношения человеческой воли и судьбы, понимаемой как совокупность обстоятельств, случайных или закономерных. Сама эта постановка вопроса глубоко чужда многим современникам Шекспира, унаследовавшим от эпохи средневековья «августинианский» образ мира, в котором все сущее взаимосвязано на синхронном и диахронном уровнях¹⁵², где и внешние обстоятельства жизни, и внутренние движения воли представляются связанными с событиями библейской истории, с процессами, происходящими в природе и космосе, в области естественного и сверхъестественного.

152 Микеладзе Н. Э. Указ. соч. С. 103. Подробнее о полемике Шекспира с Макиавелли по вопросам судьбы и человеческой природы: с. 461-465.

Новый, чуждый этой системе представлений взгляд на судьбу выражает в своем монологе Эдмунд, насмехаясь над убежденностью своего отца в отрицательном влиянии космических процессов на окружающую действительность и человеческие отношения:

... When we are sick in fortune,--often the surfeit of our own behavior, -- we make guilty of our disasters the sun, the moon, and the stars. ... An admirable evasion of whoremaster man, to lay his goatish disposition to the charge of a star. (King Lear, I.2.119-121, 126-128)

Стоит отметить, что взгляды, выраженные героем в этом фрагменте его монолога, в целом вписываются в концепцию провиденциализма. Согласно наиболее авторитетной для данной эпохи точке зрения, выраженной, в частности, в трактате У. Рэли, человек не должен оправдывать свои слабости и злодеяния влиянием звезд, так как те, оказывая некоторое воздействие на чувства и стремления людей, не способны полностью лишить человека свободы воли, а значит, не снимают с него ответственности за совершенные им поступки¹⁵³. Как и Эдмунд, Рэли обличает, ссылаясь на Августина, тех, кто «снова и снова настаивает с прежней наглостью на том, что следует обвинять скорее Создателя и Творца звезд, чем самого преступника»¹⁵⁴. Но последняя фраза в монологе Эдмунда обнаруживает значительное различие между его представлениями о звездах и той точкой зрения, которой придерживается сам Рэли, и многие другие современники Шекспира. Эдмунд уверенно утверждает:

I should have been that I am, had the maidenliest star in the firmament twinkled on my bastardizing. (King Lear, I.2.130-132)

В этих словах и отражается представление героя о независимости человека и его воли от сверхъестественных сил, внушающее шекспировским злодеям ощущение вседозволенности.

Эта третья система представлений о соотношении судьбы и воли, как и две предыдущие, связана в культуре рубежа XVI – XVII вв. с образом Фортуны, которая, однако, разительно отличается от Фортуны Боэция. Последняя соотносится с идеей Провидения, действующего в человеческой судьбе посредством неожиданных, но и неслучайных событий¹⁵⁵, первая – с идеей случайности. Немилость последней может

153 Raleigh, Walter. Op. cit. P. 29.

154 Ibid.

155 Боэций. Указ. соч. С. 264-265.

расцениваться как испытание или справедливое наказание, первая нарушает планы человека без какой-либо высшей цели.

Если в концепциях фатализма и провиденциализма случайность не рассматривается как существенный фактор судьбы или вовсе исключается, то в системе представлений Макиавелли и его единомышленников, ей, напротив, отводится существенное место. Случайность осмысляется здесь как сила, вмешивающаяся в планы человека, вынуждающая его отказываться от прежних намерений, принципов, клятв, меняться сообразно с переменами жизненных обстоятельств. Умение приспособливаться к таким изменениям и создавать «искусственную необходимость» является непременной составляющей одного из наиболее важных для итальянского философа качеств – доблести (*virtù*)¹⁵⁶. Только доблесть, понимаемая таким образом, и позволяет человеческой воле противостоять козням Фортуны. По словам Макиавелли, правитель «всегда должен быть готов к тому, чтобы переменить направление, если события примут другой оборот или в другую сторону задует ветер фортуны, то есть... по возможности не удаляться от добра, но при надобности не чураться и зла»¹⁵⁷. Таким образом, в трудах этого философа разрушается весьма естественная для средневекового человека оппозиция между добром как должным и злом как недолжным, что приводит к изменению содержания самих понятий добра и зла. Эта тенденция, глубоко чуждая многим современникам Шекспира и порицаемая в их творчестве, нашла отражение в словах ведьм из трагедии «Макбет». Последние своей фразой «Добро есть зло, зло есть добро» (“Fair is foul and foul is fair”; *Macbeth*, I.1.9) задают тон последующим рассуждениям Макбета, которые приведут его к кровавым злодеяниям.

В этом новом характере решения нравственных вопросов заключается принципиальное отличие данной концепции от провиденциализма и некоторых разновидностей фатализма (например, учения стоиков). Последним также не чужда идея непостоянства как свойства земного бытия, но в рамках данных систем представлений переменам внешних обстоятельств противостоит неизменность основополагающих духовно-нравственных категорий, таких как добро и зло. В качестве средства, позволяющего человеку возвыситься над превратностями судьбы и обрести внутреннюю свободу, которая ценится выше, чем благополучие и сама жизнь, приверженцы этих

156 Mansfield, Harvey C. *Machiavelli's Virtue*. Chicago, Illinois: University Of Chicago Press, 1998. Pp. 6-52.

157 Макиавелли Н. Государь. М.: Планета, 1990. С. 53.

концепций рассматривают твердость и нестигаемость моральных принципов. Так, Энеа Сильвио Пикколомини¹⁵⁸, будущий папа Пий II, в своем послании «Сон о Фортуне» (1444 г.) повествует о воображаемом путешествии в королевство Фортуны, сбежать из которого возможно только благодаря мудрости и добродетели.

Шекспировские герои макиавеллиевского склада занимают иную позицию по отношению к Фортуне и неблагоприятным обстоятельствам, виной которым она представляется. В произведениях самого Макиавелли образ судьбы двоятся. С одной стороны, в его рассуждениях находит отражение идущий от древнеримской культуры антропоморфный образ Фортуны как существа, вмешивающегося в человеческую жизнь, имеющего свои устойчивые привязанности и антипатии, даже друзей и врагов. С другой стороны, в знаменитой XXV главе «Государя» судьба ('fortuna') предстает в виде бурной реки¹⁵⁹ и, таким образом, ассоциируется со стихией, природными законами. При помощи обоих весьма разных образов выражается сходная идея, согласно которой судьба человека зависит наполовину от внешних изменчивых обстоятельств, а наполовину от него самого¹⁶⁰: Фортуной-женщиной можно овладеть, Фортуну-реку можно переплыть, если человек обладает доблестью¹⁶¹. Таким образом, данную концепцию судьбы и воли можно обобщить при помощи следующей схемы:



Отражение этого представления о зависимости человеческой судьбы от Фортуны (совокупности обстоятельств) и человеческой воли мы находим в трагедии «Король Лир», в словах Эдмунда, которые он произносит, намереваясь обманом убедить брата покинуть дом отца:

158 Poppi, Antonio. Ibid. P. 648.

159 Макиавелли Н. Указ. соч. С.74.

160 Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М.: Наука, 1989. С. 182-183.

161 Юсим М. А. Макиавелли. Мораль, политика, фортуна. М.: Канон+, 2011. С. 124.

...Briefness and fortune, work! (King Lear, II.1.18)

Решимость ('briefness') человека в достижении собственной цели и удача, благоприятное стечение внешних обстоятельств, какими бы естественными или сверхъестественными причинами ни были вызваны последние, – вот все, что рассматривается такими героями как факторы судьбы.

Сходным образом английский литературовед Джон Роу трактует и слова Гамлета, в которых тот восхваляет «поспешность» ('rashness' – Hamlet, V.2.7). Согласно мнению этого автора, посвятившего целую монографию исследованию влияния идей Макиавелли на творчество Шекспира, макиавеллиевское понимание фортуны внесло коррективы в ортодоксальный взгляд на соотношение человеческой воли и судьбы, что нашло отражение в произведениях драматурга¹⁶². Роу утверждает, что и такие герои, как Гамлет, обладают макиавеллиевскими чертами, проявляющимися на протяжении всей пьесы, в частности, в их интерпретации собственной судьбы и в предпринимаемых ими действиях. Так, по его мнению, отношение Гамлета к судьбе, проходит эволюцию от стремления добиваться своих целей путем осуществления заранее продуманного плана (это отношение ассоциируется с упрощенным и очерненным в английской культуре образом Макиавелли – 'Machiavel') к применению иного принципа, провозглашенного тем же мыслителем в конце его трактата «Государь». Рассказывая о том, как он расправился с Розенкранцем и Гильденстерном, принц превозносит умение быстро реагировать на стремительно меняющиеся обстоятельства ('rashness'), и эти слова, с точки зрения Роу, перекликаются с высказываниями Макиавелли о том, как следует действовать, чтобы подчинить своим целям всю совокупность случайностей ('fortune'). В свете такого отношения к судьбе автор интерпретирует и слова Гамлета о Провидении и о божестве, которое «намерения наши довершает»¹⁶³, фактически отождествляя в данных контекстах понятия 'providence', 'divinity' (V.2.9-11) и 'fortune' (в макиавеллиевском понимании этого слова)¹⁶⁴, что, на наш взгляд, лишено убедительных оснований.

В настоящей работе мы, в отличие от Роу, исходим из представления о принципиальной концептуальной несовместимости в творчестве Шекспира системы

162 "The Machiavellian idea of fortune also contributes to Shakespeare's understanding of providence, and this in turn helps us to measure the degree to which religious orthodoxy struggles with non-belief in his presentation of human action and fate." (Roe, John. Shakespeare and Machiavelli. Cambridge, D. S. Brewer, 2002. P. 2)

163 Пер. М. Л. Лозинского.

164 Roe, John. Op. cit. Pp. 21-24.

представлений, к которой отсылает слово ‘Providence’ и его парафразы (“a divinity that shapes our ends” – V.2.10), и взгляда на соотношение судьбы и воли, изложенного в трактате Макиавелли.

2.4. Совокупность представлений о судьбе и воле и способов их репрезентации в пьесах Шекспира как структура

Как было показано в предшествующих разделах, за многообразием высказываний о судьбе и воле в творчестве Шекспира стоит весьма устойчивая структура, во многом обуславливающая их содержание, форму и характер их восприятия зрителями. Наша задача в данном разделе – понять, каким образом структурированы представления о судьбе в сознании человека шекспировской эпохи и языковые средства, способствующие их выражению, – в языке драматурга.

Как упоминалось во Введении, в семантике английских слов ‘fate’, ‘fortune’, ‘destiny’ (как и русского слова «судьба») можно выделить три группы значений:

- 1) судьба как сила, направляющая человеческую жизнь (будь то слепая Фортуна или природная необходимость) – С₁;
- 2) судьба как последовательность событий, в той или иной степени детерминированных этой силой, – С₂;
- 3) судьба как итог жизни / периода жизни – С₃.

Эта языковая универсалия дает нам ключ к пониманию внутренней структуры концепта судьбы, существующей в человеческом сознании.

Три главных уровня этой структуры образуют представления:

- об активной силе (сверхъестественной или естественной, личной или безличной, благоволящей или не благоволящей человеку, взаимодействующей или не взаимодействующей с человеческой волей), влияющей на жизнь человека и всего мироздания;
- о последовательности частично или полностью обусловленных ею событий;
- о глобальном результате ее действия.

Эта структура образует матрицу, которая заполняется смыслами и представлениями различного происхождения. В рамках каждого типа мировоззрения (в том числе трех упомянутых) эти группы представлений являются взаимосвязанными и взаимообусловленными. Так, если судьба представляется результатом взаимодействия воли христианского Бога и человека (С₁), то жизнь рассматривается как целенаправленный процесс (С₂), а ее итог не мыслится в отрыве от представлений о душе и грядущем суде над ней (С₃). Таким образом, в концепте судьбы, помимо уже

обозначенных уровней, можно выделить несколько пластов, каждый из которых соответствует тому или иному типу мировоззрения, распространенному в данную эпоху.

Эти соображения позволяют описать совокупность отраженных в творчестве Шекспира взглядов на соотношение судьбы и воли при помощи таблицы, в которой, наряду с наиболее существенными представлениями, будут систематизированы основные способы их выражения. К последним относятся ключевые слова, образы, мотивы, прецедентные феномены, элементы сюжета, которые регулярно воспроизводятся в пьесах Шекспира, и различные аспекты проблемы судьбы и воли, которые в них освещаются. Таким образом, мы рассматриваем в данной работе не просто концепт судьбы и способы его репрезентации в творчестве драматурга, но, шире, «язык судьбы»¹⁶⁵, понимаемый как совокупность регулярно воспроизводимых вербальных и композиционных средств выражения целого ряда определенным образом структурированных, взаимосвязанных и взаимообусловленных представлений.

Составление такой таблицы с учетом наблюдений, изложенных в данной главе, и по результатам детального анализа трех пьес драматурга в следующих главах – одна из практических задач настоящего диссертационного исследования (см. Заключение).

¹⁶⁵ Предмет нашего внимания можно было бы обозначить иначе как «дискурс судьбы». По замечанию Н. И. Клушиной, «дискурс в русистике – это свертхтекст, или совокупность текстов, объединённых одним из... параметров», в числе которых тема, жанр и т.п. Исходя из этого определения, высказывания, в которых ставится, решается или просто затрагивается проблема судьбы, образуют дискурс судьбы. (Клушина Н. И. От стиля к дискурсу: новый поворот в лингвистике // Язык, коммуникация и социальная среда – Language, Communication and Social Environment: Ежегодное научное издание / под ред. В. Б. Кашкина. Вып. 9. Т. 9. Воронежский гос. университет. НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2011. С. 25–33.) Однако, принимая во внимание присущую этому термину неопределенность, во избежание терминологической путаницы, мы отдаем предпочтение метафорическому обозначению «язык судьбы».

Глава III. Проблема судьбы и воли в трагедии «Ромео и Джульетта»

3.1. Источники шекспировской трагедии

При исследовании трагедии «Ромео и Джульетта» в свете проблемы судьбы и воли особенно продуктивным представляется использование сравнительно-сопоставительного подхода: сопоставление шекспировской пьесы с двумя текстами, которые, по всей видимости, использовались Шекспиром в качестве источников, позволяет сделать множество выводов об особенностях авторского замысла, в том числе о тех его аспектах, которые связаны с постановкой и решением проблемы судьбы и воли.

История Ромео и Джульетты неоднократно использовалась в итальянских новеллах XVI в. Одна из самых известных ее обработок принадлежит новеллисту Маттео Банделло (1554). Новелла была пересказана на французском языке в 1559 г. Пьером Буато, а произведение Буато было, в свою очередь, в дальнейшем использовано двумя английскими авторами, старшими современниками Шекспира – Уильямом Пэйнтером и Артуром Бруком. Первый в 1567 г включил свой перевод произведения Буато в сборник новелл «Дворец удовольствий». Второй несколькими годами раньше взял тот же текст за основу собственного произведения – обширной поэмы под названием «Трагическая история Ромеуса и Джульетты». Интересно, что Брук упоминает в своем предисловии пьесу на этот же сюжет, и не исключено, что текст этой пьесы мог быть доступен Шекспиру¹⁶⁶. О том, что драматург был хорошо знаком с двумя дошедшими до нас англоязычными обработками данного сюжета и использовал их (особенно поэму Брука) при работе над своей трагедией, позволяет судить сопоставительный анализ трех произведений.

Сопоставлению трагедии Шекспира и ее двух источников посвящено немалое количество научных работ¹⁶⁷. Однако в связи с проблемой соотношения судьбы и воли эти произведения до сих пор не рассматривались подробно. Ранее внимание уделялось в первую очередь отличиям пьесы Шекспира от произведений его предшественников, связанным с особенностями стиля и композиции сюжета. Как правило, исследователи

166 Аникст А. А. Творчество Шекспира. М.: Гослитиздат. 1963. 615 с.

167 См., напр.: Levenson, Jill L. *Romeo and Juliet before Shakespeare* // *Studies in Philology*, Vol. 81, No 3 (Summer, 1984). Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1984. Pp. 325-347; Potkay, A. *The Story of Joy: from the Bible to Late Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. ix.

сосредотачивают внимание на мастерстве драматурга, с которым он переработал материал блеклой новеллы и затянутой поэмы, создав настоящий драматический шедевр¹⁶⁸.

Отметим, что в центре нашего внимания находится именно трагедия Шекспира, и ее сопоставление с источниками является для нас не самоцелью, а средством исследования авторского замысла, особенно тех его составляющих, которые связаны с решением проблемы судьбы и воли. Важно понять, какие элементы произведений двух других авторов сохраняет Шекспир в своей пьесе, какие опускает, что изменяет и что добавляет, определить, служат ли эти изменения, привнесенные Шекспиром, некой общей цели. В нашем случае сопоставительный анализ пьесы и ее источников представляется особенно плодотворным, так как проблема судьбы ставится многократно в эксплицитной форме во всех трех произведениях. Особенно много слов с семантикой судьбы и высказываний о судьбе используется в поэме Брука: колесо Фортуны – один из наиболее часто воспроизводимых в его тексте образов.

Шекспир не просто берет за основу сюжет уже существующих произведений о несчастной любви Ромео (Ромеуса) и Джульетты. Он работает непосредственно с их текстом, изменяя его сообразно своему замыслу. Если следы текста Пэйнтера в его пьесе не столь очевидны, то в его тщательной работе над текстом Брука не приходится сомневаться: об этом свидетельствуют случаи почти дословного совпадения между текстами пьесы и поэмы. Приведем лишь один из многочисленных примеров, свидетельствующих о том, что Шекспир одновременно опирается на тексты источников и отталкивается от них.

В последней сцене шекспировской пьесы Брат Лоренцо, намереваясь объяснить другим героям, что произошло в склепе Капулетти и что явилось истинной причиной трагедии, открывает свой монолог фразой “I will be brief”, которая может показаться неуместной, так как весь этот монолог состоит из 41-го стиха. Однако на фоне речей, которые произносят в аналогичных эпизодах герои Брука и Пэйнтера, слова шекспировского героя представляются поистине лаконичными. У Брука прямая речь монаха, в которой он пытается убедить окружающих в своей невинности, включает 77 стихов, причем Брук использует семистопный ямб, в отличие от Шекспира, то есть один

¹⁶⁸ Ibid. P. ix.

стих в его поэме сам по себе значительно длиннее. Повествование же Брата Лоренцо об истории двоих влюбленных приводится у Брука в пересказе автора и включает еще 43 стиха.

Нас интересуют те отличия шекспировской пьесы от обоих источников, в которых отразилось своеобразие авторского замысла, в том числе заложенные в самом тексте пьесы способы осмысления судьбы героев. Составим небольшую классификацию различий, чтобы определить, какие из них требуют пристального внимания с нашей стороны именно в свете темы настоящей диссертации.

Первую группу различий образуют те расхождения между текстами, которые вызваны разной родовой и жанровой принадлежностью трех произведений. Пересказу разговора героев в поэме или новелле часто соответствует диалог в пьесе; и наоборот, длинные и обстоятельные разговоры героев Брука и Пэйнтера значительно сокращаются Шекспиром или вовсе опускаются. Кроме того, драматург максимально сжимает сюжет во времени, уместая в несколько дней события, которые в обоих источниках занимают около полугода. Шекспир также отказывается от целого ряда элементов сюжета использованных им источников ввиду их несценичности. Так, он меняет обстоятельства знакомства Ромео и Джульетты. У Брука и Пэйнтера описывается, как во время праздника в доме Капулетти Джульетта оказывается между Ромеусом и неким Меркуцио (последний не имеет ничего общего с одноименным героем шекспировской пьесы). Меркуцио сжимает своей ледяной ладонью правую руку Джульетты, после чего девушка ощущает теплое прикосновение Ромеуса к ее левой руке и благодарит героя за то, что тот согрел ее. Шекспир опускает эту и многие другие бытовые детали, непригодные для сценической репрезентации действия. Наконец, последнее существенное различие, которое мы отметим, заключается в отсутствии всезнающего автора в пьесе. Это отличие шекспировской трагедии от источников, с одной стороны, обусловлено родовой принадлежностью произведения драматурга, а с другой, по-видимому, во многом отвечает замыслу автора. Отсутствие в пьесе точки зрения на события, очевидным образом претендующей на объективность, заостряет поставленную в трагедии проблему поиска объективного смысла среди многочисленных, противоречащих друг другу субъективных суждений, проблему трагического несоответствия между кажущимся и реальным.

Ко второй группе мы отнесем различия, связанные с особенностями использования языка в трех произведениях. При сопоставлении трагедии Шекспира и ее двух источников бросается в глаза то стилистическое многообразие, которое присуще тексту пьесы, в отличие от поэмы и новеллы. Оставляя за рамками вопрос о впечатляющем поэтическом мастерстве Шекспира, обратим внимание на тот факт, что речи каждого героя присущи свои стилистические особенности, способствующие созданию индивидуального, неповторимого образа. Более того, в словах каждого героя находят отражение малейшие перемены его эмоционального состояния, что сообщает действию поразительную психологическую достоверность. Эта дифференцированность речи героев проявляется и в использовании в их репликах слов с семантикой судьбы. Если у Брука упоминания о жестокой Фортуне встречаются в речи всех главных героев, включая Брата Лоренцо (монах характеризует самоубийство Ромеуса и Джульетты как следствие ярости безумной Фортуны: “the wreak of frantic Fortune's rage” – Б: 2841¹⁶⁹), то у Шекспира прослеживается соотнесенность между разными, несовместимыми концепциями судьбы, которые разделяют те или иные герои, и различными вариантами «языка судьбы», в которых выражаются эти системы представлений. Так, например, в речи Брата Лоренцо находит последовательное отражение концепция провиденциализма.

Помимо того, что язык используется Шекспиром в пьесе как важнейшее средство характеристики персонажей и выражения их внутреннего состояния, он сам становится объектом внимания и осмысления со стороны героев, автора и читателя. В пьесе отчетливым образом ставится проблема языка, в том числе языка поэтического, как средства, позволяющего, в частности, создавать и поддерживать иллюзию, противостоящую реальности, приводя человека к искаженному видению действительности и ее неверной интерпретации в аспекте причины, смысла и цели. В свете этой проблемы мы и будем рассматривать в данной главе особенности языка пьесы, в том числе особенности использованного в ней «языка судьбы», периодически прибегая к сопоставительному анализу трех произведений для выявления специфических черт,

169 Здесь и далее отсылки к тексту поэмы Брука оформляются при помощи буквы «Б» и номера соответствующего стиха, приводимого по следующему изданию: Brooke, Arthur. Brooke's 'Romeus and Juliet' Being the Original of Shakespeare's 'Romeo and Juliet' Newly Edited by J. J. Munro / ed. J. J. Munro. N.Y.: Duffield and Company; London: Chatto & Windus, 1908.

присущих именно шекспировской трагедии и служащих воплощению замысла драматурга.

Наконец, третью группу различий образуют особенности композиции, системы персонажей, сквозные образы и мотивы, отличающие пьесу Шекспира от ее двух источников. Между особенностями композиции пьесы, характером осмысления судеб героев и способами постановки и решения проблемы судьбы и воли как таковой в пьесе существует глубинная взаимосвязь. Само понятие судьбы связано с выстраиванием разрозненных, на первый взгляд, событий жизни в определенную последовательность, с рассмотрением некоторых из них как значительных, знаковых, решающих, с установлением причинно-следственных отношений между ними. Подобно идее судьбы, композиция предполагает объединение разведенных во времени и пространстве событий в соответствии с некими принципами их восприятия и интерпретации. Представляя знакомый его современникам сюжет в новом ракурсе, по-новому расставляя акценты, привлекая внимание зрителей к новому спектру проблем, Шекспир во многом предопределяет характер восприятия и осмысления судеб героев зрителями и читателями. По этой причине мы будем рассматривать отступления драматурга от источников на уровне композиции как имеющие системный характер и способствующие последовательному, но ненавязчивому выражению некоего определенного взгляда на соотношение судьбы и воли героев.

Перечислим наиболее существенные элементы, привнесенные Шекспиром и во многом определившие особенности композиции и системы персонажей пьесы. К их числу относятся:

- два сонета;
- первая сцена пьесы, в которой разворачивается драка между представителями двух враждующих домов и их слугами;
- образ Герцога, значительно отличающийся от соответствующего образа у Брука и Пэйнтера, и его роль в пьесе;
- существенные изменения в обстоятельствах убийства Тибальта;
- вынесение финального приговора за рамки действия;
- введение новых персонажей (Меркуцио, Бенволио);

- изменение, усложнение образов некоторых героев, таких как Брат Лоренцо и Кормилица;
- использование целого ряда сквозных мотивов и образов, отсутствующих в обоих источниках.

Основным материалом для сопоставительного анализа служат для нас в данной главе те эпизоды, в которых герои принимают наиболее важные решения (решение Ромео о покупке яда у аптекаря, решение обоих героев о самоубийстве и др.), выражают свои предчувствия и предположения о дальнейшем развитии событий, основанные на жизненном опыте, знании или интуиции, мистическом прозрении; реплики, в которых звучат проклятия (предсмертные слова Меркуцио) и жалобы страдающих героев на судьбу или, напротив, слова утешения (разговор Ромео и Брата Лоренцо после убийства Тибальта).

В ходе сопоставительного анализа мы 1) рассматриваем сходные эпизоды в пьесе Шекспира и одном или обоих источниках трагедии, обращая внимания на различия между ними, связанные с постановкой и решением проблемы судьбы и воли; 2) анализируем некоторые элементы текста Брука и Пэйнтера, связанные с выражением представлений о судьбе, но не использованные Шекспиром в его пьесе; 3) интерпретируем те значимые с точки зрения темы нашей работы элементы шекспировской пьесы, которые не имеют аналогов ни в одном из доступных нам источников трагедии.

3.2. Сопоставительный анализ соответствующих эпизодов пьесы Шекспира и ее источников

3.2.1. Два пролога

Первым двум действиям пьесы Шекспира предшествуют стихотворные Прологи. Сонет, предпосланный первому действию, дает емкую характеристику сюжета и конфликта трагедии и благодаря этому позволяет зрителю расставить определенные смысловые акценты в переполненной событиями истории влюбленных, задает контекст и модель интерпретации судьбы героев. Во втором же сонете внимание сосредоточено на истории любви главных героев, на их чувствах, стремлениях и надеждах. Своеобразие и композиционную роль этих прологов можно в полной мере оценить при их сопоставлении с соответствующими фрагментами произведений Пэйнтера и Брука. Кратко охарактеризуем содержание последних.

Пэйнтер в начале своего произведения пытается предупредить недоверие, которое может вызвать у читателей рассказываемая им история. Он утверждает, что читатель не должен полностью полагаться на свое ущербное понимание при попытке судить о великих делах Божиих. Так в эксплицитной форме писатель выражает мысль, которая имплицитно, но при этом весьма последовательно проводится Шекспиром на протяжении всей его пьесы. Пэйнтер, кроме того, поднимает проблему воли в сочетании с проблемой любви: если любовь не находит на своем пути никакого сопротивления (“no resistance to serve for a rampart”), она овладевает человеком полностью, подавляет в нем присущие его естеству добродетели (“vndermineth, melteth and consumeth the vertues of naturall powers”) и способна вовсе лишить его жизни (“the spyrite yealdinge to the burden, abandoneth the place of lyfe”; П: 80¹⁷⁰). Как и Шекспир, Пэйнтер сразу же сообщает о трагической гибели двоих влюбленных и для большей достоверности упоминает об их могиле, которая и по сей день известна каждому жителю Вероны.

Брук в начале своего обращения к читателю (“To the Reader”) воздает хвалу Богу, упоминает основные положения христианской антропологии, в том числе представление о высоком предназначении человека как венца творения и орудия Божией воли. Сама история Ромеуса и Джульетты преподносится им как отрицательный пример, который

170 Здесь и далее отсылки к новелле Пэйнтера оформляются при помощи буквы «П» и номера соответствующей страницы следующего издания: Painter, William. The Palace of Pleasure, Vol. 1. L.: Forgotten Books, 2013.

послужит назиданием для человека с благими намерениями. Трагический конец жизни двоих возлюбленных рассматривается автором как результат их многочисленных грехов: непослушания, прелюбодеяния, обмана, которые стали следствиями их низменных желаний, подогретых советами Кормилицы и неразумного монаха. По общему назидательному тону и характеру осмысления судьбы главных героев это «Обращение к читателю» резко контрастирует с последующим текстом поэмы, где влюбленные, напротив, вызывают восхищение и даже зависть автора в моменты их блаженства и его сочувствие – в моменты горя и неудачи. Что касается христианской концепции человека, то она также не находит последовательного выражения в тексте поэмы: некоторые общие места, имеющие корни в христианском учении о человеке и судьбе, соседствуют не только в словах героев, но и в речи автора с мифологическими представлениями о жестоких Парках и своенравной Фортуне.

Помимо «Обращения к читателю», поэму Брука предваряет «Краткое изложение сюжета» – “The Argument”. В нем автор пересказывает основные вехи трагической истории двух влюбленных. Весьма показателен тот факт, что Брук не упоминает здесь о вражде двух семей, сосредотачивая внимание лишь на центральной любовной линии.

Совершенно иной подход избирает Шекспир. Тема первого сонета – история вражды и примирения двух знатных родов. Первый катрен посвящен предыстории разворачивающихся на сцене событий: взаимная ненависть Монтекки и Капулетти, имеющая корни в далёком прошлом, разгорается с новой силой. Подобно этому катрену, первая сцена пьесы также задает широкий контекст для осмысления истории главных героев: она открывается циничными словами слуг, проникнутыми духом вражды и насилия, и последующей дракой между представителями двух семей. Во втором катрене акцент переносится на судьбу Ромео и Джульетты, чья трагическая смерть рассматривается не сама по себе, а как одновременно итог вражды их семей и как событие, парадоксальным образом положившее конец этой вражде. Последняя мысль дублируется и акцентируется в третьем катрене: о гибели юных героев говорится как о единственном, что могло примирить их семьи, в результате чего это трагическое событие с самого начала представляется неслучайным и не лишенным глубокого и благого смысла.

Однако Шекспир не ограничивается одним прологом. Во втором сонете, предшествующем Второму действию, внимание зрителей полностью сосредотачивается на взаимном чувстве Ромео и Джульетты. Проблема вражды двух семей как таковая не ставится в этом прологе – есть лишь упоминание о вызванных этой враждой препятствиях, которые встречают на своем пути влюбленные герои и которые им удастся преодолеть. Два пролога задают две различные перспективы, которые, будучи совмещены при восприятии и осмыслении действия пьесы, позволяют увидеть судьбу рода и судьбу личности по отдельности и в их взаимосвязи; совместить рациональное представление о подчиненности человеческой судьбы некому высшему замыслу и эмоциональное переживание, сочувствие влюбленным героям; взглянуть на действие со стороны как на совокупность событий, связанных причинно-следственными отношениями разного порядка, и изнутри, из гущи событий.

Можно с уверенностью утверждать, что в плане их композиционной роли и постановки проблемы судьбы и воли два шекспировских Пролога не имеют аналогов в источниках пьесы. Некоторые проблемы, которые поднимают в соответствующих фрагментах текстов Пэйнтер и Брук, как уже было отмечено, в целом весьма актуальны и для трагедии Шекспира, но не они составляют основу ее содержания. Если рассматривать эти фрагменты с точки зрения их композиционной роли, нельзя не отметить тот факт, что лишь у Шекспира они задают модель целостного восприятия и осмысления пьесы, в то время как соответствующие элементы текста его предшественников, по-видимому, изначально не преследуют такой цели и лишь частично соотносятся с основным содержанием их произведений.

С некоторыми оговорками можно сказать, что двум сонетам в тексте шекспировской трагедии частично соответствуют слова автора в произведениях Брука и Пэйнтера. У последних нет последовательности в расстановке смысловых акцентов, да и сами акценты либо значительно отличаются от шекспировских, либо отсутствуют вовсе. Так, Брук, изложивший в «Обращении к читателю» основные положения христианской антропологии и упомянувший всемогущего Бога, в начале своей поэмы обращается за помощью в создании своего произведения, помимо прочих сверхъестественных существ, ко «всем проклятым демонам и к «трем сёстрам» (Паркам) как к виновницам тех событий,

которые он тщится изложить (Б: 23-25)¹⁷¹. Далее, повествуя о семьях Монтекки и Капулетти, автор, как и хор в шекспировской пьесе, упоминает о том, что они были равны по достоинству, но тут же добавляет, что позднее они оказались равны в своем несчастье, когда Фортуна пожелала обрушить на них свой удар (“And like unhappy were they both, when Fortune list to strike”; Б: 29). В трагических событиях, которые автор поэмы интерпретирует как удары жестокой и своевольной Фортуны, Хор в пьесе Шекспира призывает увидеть закономерный результат злой воли целой череды поколений и одновременно проявление высшего промысла. В поэме Брука автор характеризует любовь Ромео к Джульетте как результат происков вероломной Фортуны (“False Fortune cast for him, poor wretch, a mischief new to brew”; Б: 154). У Шекспира любовь главных героев интерпретируется не просто как чувство, ниспосланное свыше, но и как сила, позволяющая искоренить застарелую вражду Монтекки и Капулетти.

3.2.2. Любовь Ромео к Розалине

Безответная любовь Ромео к Розалине – элемент сюжета, заимствованный драматургом из текстов его предшественников. У Шекспира он служит раскрытию важнейших особенностей характера и мироощущения героя, таких как пылкость, склонность абсолютизировать свой опыт, подчиненность воли желаниям. В комическом ключе эти проблемы ставятся, например, в пьесе «Сон в летнюю ночь», где влюбленные юноши под влиянием волшебных чар слишком быстро отрекаются от прежней возлюбленной в пользу другой. Здесь же в связи со сходным сюжетным ходом еще более остро ставится проблема господства человеческих желаний над волей и разумом. Автор подводит читателя к осмыслению этой черты личности героя как одной из причин последующих трагических событий его жизни.

Соответствующие герои Пэйнтера и Брука проявляют значительно более сознательное и рациональное отношение к своей судьбе (они и старше на несколько лет, чем герой Шекспира). В источниках юноша предпринимает усилия, чтобы избавиться от чувства к Розалине: он решает уехать из города, лишив себя возможности видаться с возлюбленной, правда, ему не хватает силы воли, чтобы осуществить задуманное; он прислушивается к совету друга подумать о родителях и позаботиться о продолжении рода

171 Здесь и далее цитаты из поэмы Брука приводятся в нашем переводе. – Т. III.

и дает ему торжественную клятву, что не будет упускать возможности видаться с другими дамами. Так, Брук описывает, с каким вниманием Ромео изучает красоту всех девушек, присутствующих на празднике в доме Капулетти. Страсть героя Шекспира, напротив, сродни безумию: он так одержим ею, что, несмотря на увещания друга, не желает и не считает возможным бороться с нею. Причину своих страданий герой на протяжении всей пьесы видит в жестокой судьбе, а потому в большинстве случаев не придает значения советам друзей и Брата Лоренцо изменить собственное отношение к обстоятельствам своей жизни, явить терпение, дать волю глазам. Данная особенность характера героя и обусловленное ею эмоциональное неприятие неугодных ему обстоятельств жизни, выражающееся в бунте против судьбы, во многом предопределяет его поступки на протяжении всего действия пьесы и их трагический исход.

3.2.3. Первая встреча Ромео и Джульетты

Встрече Ромео и Джульетты в пьесе Шекспира предшествуют не имеющие аналога в источниках слова героя о его тревожном сне, содержание которого остается неизвестным читателю, и о его дурном предчувствии:

...My mind misgives
Some consequence yet hanging in the stars
Shall bitterly begin his fearful date
With this night's revels and expire the term
Of a despised life closed in my breast
By some vile forfeit of untimely death. (Romeo and Juliet, I.4.107-111)

Упоминание в этом контексте о звездах в совокупности с эпитетом, который характеризует Ромео и Джульетту в первом сонете ('star-crossed lovers'), способствует созданию впечатления, что трагическая участь главных героев предопределена высшей волей, осуществляемой посредством влияния звезд. Важно отметить, что упоминание о звездах соседствует здесь со словами, в которых Ромео единственный раз за всю пьесу недвусмысленно выражает провиденциалистский взгляд на судьбу:

But He, that hath the steerage of my course,
Direct my sail! (I.4.112-113)

Как упоминалось во Второй главе данной работы, суждения о небесных светилах могут отсылать в творчестве Шекспира к диаметрально противоположным концепциям судьбы. Впоследствии высказывания о звездах будут связаны в речи Ромео с выражением фаталистических представлений. Однако здесь он говорит о силе, властной над его судьбой, как о личности ('He') и, более того, напрямую обращается к этой личности, добровольно подчиняя свою жизнь ее воле. Если, находясь вне состояния аффекта, Ромео последовательно выражает общие для христианской культуры своего времени взгляды на человеческую судьбу, то, когда его воля и разум оказываются подчинены всепоглощающему чувству, будь то любовь или ненависть, в его сознании начинают доминировать фаталистические представления, которые и подталкивают его в конечном итоге к непоправимым ошибкам.

Как и в обоих источниках, в пьесе Ромео не остается незамеченным в доме Капулетти. И Пэйнтер, и Брук упоминают о том, что по неизвестным им причинам юношу не пытаются прогнать. Шекспир уделяет достаточно большое внимание этому эпизоду, дополняя его рядом деталей, значимых в плане их композиционной роли и заключенного в них символического потенциала.

Во-первых, именно этот поступок Ромео дает Тибальту дополнительный повод для ненависти к юноше и является косвенной причиной рокового поединка между героями. Таким образом, обстоятельства первой встречи Ромео и Джульетты таят в себе причины последующей трагедии. Во-вторых, важна реакция Капулетти на намерение Тибальта проучить Ромео. Отец Джульетты характеризует своего врага как человека «добродетельного» ('virtuous' – I.5.68) и призывает Тибальта смирить свой гнев. При этом в его последней фразе исполненные негодования реплики, обращенные к племяннику, перемежаются требованиями к слугам прибавить света ("More light, more light!" – I.5.87). Осознанный шаг к миру, призыв обуздать свой гнев и не допустить кровопролития, таким образом, связывается на ассоциативном уровне в этой сцене, как и во всей пьесе, со стремлением к свету.

Первой встрече Ромео и Джульетты и их внезапно зарождающемуся чувству в обоих источниках посвящены пространные описания и рассуждения автора. Этот эпизод дает и Пэйнтеру, и Бруку особый повод для выражения своих представлений о человеческой судьбе, об определяющих ее силах, а также о том, каким образом эти силы действуют на чувства, желания и поступки человека. Так, Брук подробно описывает

пробуждение чувства в душе Джульетты: стрела, выпущенная богом любви, проникает через ее глаз в сердце и побеждает ее разум (“His whetted arrow loosed, so touched her to the quick,/ That through the eye it strake the heart, and there the head did stick”; Б: 233-234). Фортуна же предоставляет молодым людям подходящий случай заговорить друг с другом: “Dame Fortune did assent their purpose to advance” (Б: 245). Аналогичное высказывание встречаем и у Пэйнтера: “Fortune offered them a very meete and apt occasion” (П: 85). Помощь богини судьбы сводится к тому, что благодаря обстоятельствам у героев появляется предлог для разговора: некий Меркуцио сжимает своей ледяной ладонью руку Джульетты, а прикосновение Ромео к ее другой руке оказывается теплым, за что девушка и принимается благодарить его. В ответ юноша у Пэйнтера благодарит «небеса», а у Брука – «богов» (множественное число), за предоставленную ему возможность «послужить» девушке.

Пэйнтер	Брук
...The heauens haue ben so fauorable to employe me to do you some agreeable seruice. (П: 86)	...The gods have granted me such favour from the sky, That by my being here some service I have done. (Б: 292-293)

Интересно, что при общем сходстве этих фраз два автора связывают высшую волю с разными субъектами: если слово ‘gods’ отсылает однозначно к языческому дискурсу, то слово ‘heavens’ могло ассоциироваться и с христианским у автора и его читателей. Отметим также, что в конце того же монолога Ромеус объявляет Джульетте о своей готовности служить ей до конца своих дней и утверждает, что лишь об этой милости он просит Бога как о единственной награде за пережитые им страдания (“For I of God would crave, as price of pains forepast,/ To serve, obey, and honour you, so long as life shall last”; Б:297-298).

Упоминание всезнающим автором и его героем в одном и том же контексте Фортуны, богов и Бога как сил, в некоторой мере определяющих человеческую судьбу, показывает, что для Пэйнтера и особенно для Брука эти слова и связанные с ними ключевые образы культуры находятся практически в отношениях «свободного варьирования»; в тексте этих авторов во многом нейтрализуется принципиальное различие, существующее на мировоззренческом уровне между концепциями судьбы, к которым отсылают эти слова и образы.

Прежде чем перейти к рассмотрению аналогичной сцены в пьесе Шекспира, отметим еще одну особенность источников: в признаниях и обещаниях, которыми сразу же обмениваются при первой встрече Ромео и Джульетта, проявляется их предельная рассудительность. Так, у Пэйнтера Джульетта недвусмысленно отвечает на признания юноши, что «готова и расположена к тому, чтобы подчиниться» ему (“beying ready and dysposed to obey you”; II: 86).

Если в обоих источниках авторы не упускают возможности выразить представление о том, что любовь Ромео и Джульетты предопределена свыше, то в словах шекспировских героев упоминания о судьбе и о силах, ее обуславливающих, отсутствуют вовсе. Однако диалог влюбленных в пьесе, благодаря особенностям его построения, наряду со словами первого пролога о судьбе героев и фразой Ромео о его предчувствии, поддерживает впечатление, что внезапно вспыхнувшее между героями чувство предопределено некой высшей силой. Подхватывая образы друг друга, герои создают целостный текст, наполненный для них одинаковым смыслом (в отличие от большинства диалогов других героев пьесы, зачастую вкладывающих противоположный смысл в одни и те же слова и образы). Возникающее от этого впечатление предопределенности их союза усиливается благодаря рифме, появляющейся в их диалоге и сообщающей их речи особую гармонию.

При помощи образов из области религиозного дискурса, на которых строится их диалог, Ромео и Джульетта конструируют реальность, не соответствующую окружающей действительности и во многом противостоящую ей. В их диалоге, построенном на метафорическом соотнесении сближения с возлюбленной и паломничества к святыне, находят отражение традиции средневековой поэзии (слияние культа Прекрасной Дамы и Богородицы или святой) и католической культуры в целом (культ святых), последовательно осуждаемые протестантами как проявление идолопоклонства. Проблема идолопоклонства занимает чрезвычайно важное место в идейной структуре всего произведения. Впоследствии Джульетта признается Ромео, что он – ее «божественный кумир» (“a god of my idolatry”; II.2.114); оба героя на протяжении всей пьесы уподобляют друг друга солнцу и лишь друг с другом связывают свое представление о вечном блаженстве, которое ассоциируется в культуре с образом небес (‘Heaven’).

Учитывая генетическую связь использованных героями образов с традициями католической культуры и характер их восприятия и оценки в английской культуре эпохи

Шекспира, можно утверждать, что драматург предопределяет двойственность восприятия этой сцены зрителем. С одной стороны, сила поэтических образов, использованных в речи влюбленных и обретающих воплощение в их поступках, заставляет увидеть происходящее на сцене глазами самих героев, ощутить силу овладевшего ими чувства. С другой стороны, зрители неизбежно воспринимают слова и поступки Ромео и Джульетты сквозь призму системы представлений и оценок, обусловленных во многом протестантским учением, которое, в свою очередь, резко осуждало любые формы идолопоклонства как один из самых тяжких грехов, заслуживающих особенно строгого наказания. Взаимодействие двух упомянутых взглядов на поступки и судьбу героев в целом поддерживается автором на протяжении всего действия пьесы.

В новелле и поэме, когда главные герои узнают о принадлежности друг друга к враждующим семьям, они начинают говорить о произошедшем как о забаве Фортуны, сулящей им страдания. Так, Ромео восклицает:

Пэйнтер	Брук
[He] wroth beyonde measure that <i>Fortune</i> had sent him to so daungerous a place. (П: 86)	...Fierce <i>Fortune</i> doth he blame, That in his ruth and wretched plight doth seek her laughing game. (Б: 327-328)

Джульетта же начинает подозревать, что юноша, будучи врагом ее семьи, намеревается навлечь на нее позор, однако вскоре отказывается от этих мыслей и задумывается о том, что благодаря ее браку с Ромео между их семьями смогут водвориться вечный мир и любовь (“...It maye so come to passe as this newe aliaunce shall engender a perpetuall peace and Amity betweene hys House and mine”; П: 88).

У Шекспира в речи обоих героев упреки Фортуны как виновнице их любви, предположения о недобрых намерениях возлюбленного, мысли о возможном примирении семей вовсе отсутствуют, и это не случайно. В своих кратких, но исполненных внутреннего драматизма репликах герои выражают уверенность в том, что против собственной воли они связаны друг с другом чувством любви на всю жизнь. Так, Джульетта называет Ромео своей «единственной любовью» (‘only love’ – I.5.138) и говорит о том, что «должна» (‘must’ – I.5.141) его любить. Что касается мысли о примирении двух семей как возможном следствии любви Ромео и Джульетты, то ее из всех героев пьесы озвучивает лишь Брат Лоренцо. Сами же влюбленные слишком поглощены своим чувством и слишком сосредоточены на своей личной судьбе, которую

они не склонны мыслить в контексте судьбы рода, что проявляется особенно отчетливо в сцене второй встречи героев, прежде всего в их суждениях об именах.

3.2.4. Объяснение Ромео и Джульетты при второй встрече

Рассмотрим монолог Джульетты, в котором героиня, мысленно обращаясь к Ромео, призывает его отречься от своего имени и своего отца, чтобы ее личное счастье с возлюбленным стало возможно. В контексте первого пролога к пьесе, во многом определяющего характер восприятия и интерпретации всего действия, желание юных героев отделить свою судьбу от судьбы рода представляется заведомо неосуществимым.

Начиная со своей первой встречи, герои переименовывают в разговоре друг с другом предметы и явления действительности. Так, при виде Джульетты Ромео называет ее солнцем, а ее комнату – Востоком; причем в данном случае мы имеем дело не со сравнением или метафорой как стилистическим приемом, а с названием, переименованием как таковым:

It is the east, and Juliet is the sun.

Arise, fair sun, and kill the envious moon... (II.2.3-4)

Когда Ромео заговаривает с Джульеттой, девушка выражает удивление и страх, что возлюбленный будет схвачен ее родными. На ее слова герой возражает, что единственное оружие, которое может нанести ему смертельную рану, – ее неодобрительный взгляд, что при ее благосклонности никакая опасность ему не страшна. Герой уходит от ответа, подменяя прямые значения слов, использованных Джульеттой, переносными. Психологическая убедительность и красота созданных им поэтических образов словно маскируют оставшуюся неразрешенной проблему враждебного отношения родных Джульетты к ее возлюбленному. В отличие от шекспировского героя, юноша у Брука и Пэйнтера дает возлюбленной весьма обстоятельный ответ, суть которого сводится к тому, что судьба не допускает случайности: если ему суждено погибнуть, то бессмысленно противиться этой участи, но он сумеет достойно ответить врагу. Интересно, что у обоих авторов одно и то же отношение Ромео к своей судьбе, при частичном совпадении формулировок, выражается посредством разных «языков судьбы», один из которых (у Пэйнтера) связан с провиденциалистскими взглядами, а другой (у Брука) – с фаталистическими:

Пэйнтер	Брук
<i>... My Life is in the Hand of God, who only can dispose the same...</i> yf any Man had sought menes to beryeue mee of my Lyfe, I should (in the presence of you) haue made him know what mine ability had ben to defend the same. (П: 88)	[My life] Even from my birth <i>committed was to fatal sisters three.</i> <i>They may in spite of foes draw forth my lively thread;</i> And they also, whoso saith nay, asunder may it shred. But who to reave my life, his rage and force would bend, perhaps should try unto his pain how I it could defend. (Б: 500-504)

Отметим, что в данном случае в аналогичных эпизодах новеллы и поэмы различные системы представлений о судьбе выражаются двумя авторами достаточно последовательно. У Пэйнтера в продолжении диалога влюбленных Ромео ссылается на волю Бога, заявляя Джульетте о своем намерении оставить ее до тех пор, пока он не сможет узаконить их союз: “...Vntill sutch tyme as God shall giue me leaue to make you the entier owner and possessor of [my heart].” (П: 90) У Брука после того, как герои обмениваются клятвами, Ромеус возносит благодарность богам (‘the Gods’ – Б: 549) за их помощь.

У Шекспира в этой сцене герои не апеллируют ни к высшим силам, ни к представлениям о судьбе. Они видят божество друг в друге и ощущают себя создателями и полновластными хозяевами той поэтической реальности, которую творят «поверх» окружающей действительности и по законам которой стремятся действовать. Этот взгляд на судьбу отчетливым образом противопоставляется взгляду, который излагает при своем первом появлении в следующей сцене Брат Лоренцо.

3.2.5. Появление Брата Лоренцо

Описание аббата, которое приводит в своей новелле Пэйнтер, ближе к шекспировскому, чем у Брука. В новелле Брат Лоренцо с самого начала подробно характеризуется как знаток природы и магии. При этом познания героя в области магического искусства не осуждаются автором, так как он «не злоупотребляет» ими (“bicause hee did not abuse the same”; П: 90).

Важно отметить, что в этой трагедии Шекспира проблема магии как таковой не ставится вовсе, и даже само слово ‘magic’ не используется по отношению к действиям

Брата Лоренцо. Изучение различных трав и их свойств с момента первого появления героя на сцене связывается здесь с глубоким проникновением в универсальные законы, действующие в мироздании, единые для природного мира и для человека как духовного существа. В процессе их постижения акцент делается на самом акте познания, в ходе которого человек открывает, как мудро устроено мироздание.

Первый монолог Брата Лоренцо одновременно служит раскрытию образа героя и постановке чрезвычайно значимых для всего произведения проблем. По мысли героя, ничто в мире не является само по себе ни благом, ни злом. Все можно обратить как к добру, так и ко злу, в зависимости от того, как использовать Божие творение. Так и в человеке есть качества, которые могут быть обращены в достоинства или в недостатки, стать средством спасения или гибели. Божественная благодать и злая воля борются за господство над душой человека; победа последней приводит к полному подчинению человека злу и к его гибели (II.3.23-26).

Эти слова аббата задают один из важнейших контекстов интерпретации судьбы Ромео и Джульетты, в жизни которых благое чувство любви послужило стимулом к самоубийству.

3.2.6. Брак Ромео и Джульетты

Решение Брата Лоренцо обвенчать Ромео и Джульетту продиктовано, как и в источниках, его надеждой положить конец вражде между двумя родами.

For this alliance may so happy prove,
To turn your households' rancour to pure love. (II.3.87-88)

Однако герой Шекспира выражает значительно больше опасений относительно судьбы влюбленных, чем в аналогичных сценах герои Брука и Пэйнтера. В отличие от них, в пьесе Брат Лоренцо отвечает на слова Ромео о его страсти к Джульетте и намерении обвенчаться с ней упреком в непостоянстве. Драматург, таким образом, акцентирует внимание на проблеме воли: по замечанию монаха, решения и поступки Ромео оказываются продиктованы сиюминутными впечатлениями (“...Young men's love then lies/ Not truly in their hearts, but in their eyes”; II.3.63-64), и это качество юноши осмысляется как проблема, которая может явиться причиной трагических последствий:

Women may fall, when there's no strength in men. (II.3.76)

Под словом 'strength' здесь подразумевается именно сила воли, способность подчинить свои чувства разумному началу. Многие высказывания Брата Лоренцо, как в этой сцене, так и в предыдущей, афористичны и обретают особую звучность благодаря рифме, появляющейся еще в конце второй сцены второго действия. Некоторые сентенции аббата звучат одновременно как предупреждения, советы влюбленным и предсказания, основанные на жизненном опыте:

ROMEO

O, let us hence; I stand on sudden haste.

FRIAR LAURENCE

Wisely and slow; they stumble that run fast. (II.3.89-90)

Сходную мысль монах выражает в своем строгом ответе на восторженные слова Ромео, с которыми тот обращается к Джульетте перед венчанием:

Therefore love moderately; long love doth so. (II.6.14)

Этот краткий диалог заслуживает особого внимания в свете нашей темы. Намереваясь обвенчать Ромео и Джульетту, Брат Лоренцо просит небо благословить союз влюбленных и оградить их от невзгод. В ответ юноша произносит страстный монолог, в котором утверждает, что любое горе, уготованное им судьбой, ничтожно по сравнению с радостью от предстоящего бракосочетания и что одна минута радости способна затмить собою все последующие страдания. С похожими словами у Пэйнтера и Брука Джульетта обращается к своему возлюбленному во время брачной ночи.

Пэйнтер	Брук	Шекспир
...But now that I hold you betwen my armes, let death and fortune doe what they list. For I count my selfe more than satisfied of all my sorrowes pad, by the	But now what is decreed by fatal destiny, I force it not; let Fortune do, and death, their worst to me. Full recompensed am I for all my passéd harms,	ROMEO Amen, amen! but come what sorrow can, It cannot countervail the exchange of joy That one short minute gives me in her sight: Do thou but close our hands with holy words,

fauour alone of your presence. (II: 93)	In that the Gods have granted me to clasp thee in mine arms. (Б: 859-862)	Then love-devouring death do what he dare; It is enough I may but call her mine. (II.6.3-8)
---	---	---

В отличие от своих предшественников, Шекспир отчетливым образом противопоставляет этот взгляд влюбленных на свою судьбу сочувственному, но более отстраненному взгляду Брата Лоренцо, который вновь обращается к юноше с предостережением, воспринимаемым в контексте всей пьесы как предсказание:

These violent delights have violent ends
And in their triumph die, like fire and powder,
Which as they kiss consume. (II.6.9-11)

Аналога этим словам, позволяющим в очередной раз заострить внимание на проблеме воли (B₂), нет ни в одном из двух источников пьесы. Немаловажно использование в этом контексте эпитета ‘violent’ в сочетании со словами ‘delights’ и ‘ends’. Слово ‘violent’, связанное с идеей насилия, ненависти, вражды, на когнитивном уровне вполне естественным образом сочетается со словом ‘end’ в значении «итог», «смерть». Иначе обстоит дело со словосочетанием ‘violent delights’, которое является оксюмороном и стоит в одном ряду с такими оксюморонами, как ‘brawling love’ и ‘loving hate’, играющими существенную в концептуальном отношении роль в структуре пьесы. Любовь потомков двух враждующих родов словно несет на себе след жестокости, ярости, свойственной их родным и предкам, и эти противоречащие любви порывы в конечном итоге обретут выражение в самоубийстве влюбленных героев. Данный поступок неоднократно трактуется в пьесе как акт ненависти к себе: по словам Брата Лоренцо, Джульетта проявила жестокость по отношению к себе, совершив самоубийство (“did violence on herself”; V.3.264); сходным образом монах характеризует намерение Ромео покончить с собой (“doing damned hate upon thyself”; III.3.118).

Хотя в этой же сцене Джульетта подчеркнута немногословна в проявлении своих чувств, монолог, который она произносит в ожидании возлюбленного, проникнут тем же «яростным восторгом», который замечает и осуждает Брат Лоренцо в словах Ромео. Желая ускорить приход ночи и появление возлюбленного, Джульетта призывает Феба

скорее умчать свою колесницу на запад, чтобы земля скорее погрузилась во мрак. В присутствующей в ее словах антитезе дневного света и ночной тьмы привычные для европейской культуры коннотации, соответственно, добра и зла, радости и горя меняются местами. День, солнце воспринимаются героиней как соперники возлюбленного, который является для нее единственным источником света. Сходные образы и мотивы присутствуют в пьесе и в словах других героев: отца Джульетты, который говорит о присутствующих на празднике в его доме дамах как о «ступающих по земле звездах», самого Ромео, который называет Джульетту солнцем во время второй встречи с ней. Столь часто воспроизводимый в пьесе прием связан с проблемой самообмана, искаженного видения действительности.

С этой же проблемой связан мотив слепоты, также актуализируемый в словах Джульетты в совокупности с образом ночи: "...If love be blind,/ It best agrees with night" (III.2.9-10). В этой афористической фразе героини привычные коннотации слова «слепой» также меняются на свою противоположность, вследствие чего образ вселенной, созданный в словах героини, противопоставляется той картине мира, которая воспринимается современниками Шекспира как общепринятая и соответствующая действительности.

В мире, который рисует в своем монологе Джульетта, даже восприятие смерти опосредовано впечатляющим поэтическим образом, и потому мысль о ней не связывается с привычной гаммой переживаний: героиня просит ночь, чтобы после смерти Ромео она обратила его тело в тысячи звезд и усыпала ими небо и чтобы люди, полюбив за это ночь, перестали чтить вульгарно яркое солнце (III.2.21-25).

Следует отметить, что антитеза света и тьмы, дня и ночи присутствует в описании чувств героев и у Пэйнтера: по его словам, если бы Ромео мог управлять небесами, то после его бракосочетания Земля всегда была бы покрыта ночным мраком, чтобы он мог вечно пребывать с Джульеттой. Однако у Шекспира эта антитеза играет гораздо более важную в концептуальном отношении роль: она лежит в основе глобального противопоставления двух образов мира, реальности и поэтической иллюзии, связана с проблемой заблуждения и идолопоклонства, которые образуют один из контекстов осмысления и интерпретации трагической истории героев. Кроме того, в отличие от источников, в пьесе слова об ожидании ночи и предстоящем блаженстве окрашены в

трагические тона: эти слова Джульетты звучат после убийства Тибальта – события, лишаящего влюбленных надежды на совместное счастье. А за монологом героини следует ее разговор с Кормилицей, в котором она узнает о произошедшем и в котором внезапно рушится созданный ею поэтический образ.

Прежде чем приступить к сопоставительному анализу сцены убийства Тибальта в пьесе и в источниках, рассмотрим монологи, которые произносят влюбленные во время брачной ночи, а также комментарии автора у Брука и Пэйнтера. Эти фрагменты источников не имеют аналога в пьесе Шекспира, но представляют особый интерес для нас в связи с концентрацией использованных в них слов с семантикой судьбы и рассуждений о непостоянной Фортуне. Отсутствие аналогов в пьесе Шекспира следует рассматривать, на наш взгляд, как «значимое отсутствие», как сознательный отказ драматурга от рассмотрения проблемы судьбы и воли в данном ключе.

Описывая путь Ромео к Джульетте, Брук сравнивает героя с кораблем, который после долгих скитаний по бурным морям, *ведомый счастливой звездой*, обретает покой в желанном порту. Далее автор выражает надежду на то, что Бог (“God grant...”) убережет Ромео от невзгод, пока юноша не обрел блаженства с возлюбленной (800-808), чтобы независимо от благоволения *Фортуны* он достиг того, к чему стремится (818-819). За этими словами, последовательно отражающими, казалось бы, концепцию христианского провиденциализма, следуют рассуждения о судьбе, близкие мифологическому фатализму.

В обоих произведениях описывается, как Ромео направляется к Джульетте, «ведомый *доброй Фортуной*» (“conducted by *good fortune*,” – П: 93; “*good fortune* guide his way,” – Б: 828). В последующем разговоре влюбленных, который, в отличие от шекспировского, не омрачен ни убийством Тибальта, ни близостью расставания, Ромео упоминает о том, что Фортуна никогда не баловала его (“I neuer receyued so much of *fortune's grace*,” – П: 93; “Though cruel *Fortune* be so much my deadly foe,” – Б: 865). Однако герой Брука замечает также, что теперь пришло время забыть о прежних заботах и невзгодах (“behind our back the curséd care to cast”; Б: 880), так как Фортуна сулит им счастье (“Since *Fortune* of her grace hath place and time assigned”; Б: 881). Размышляя о блаженстве, которое обрели в ту ночь влюбленные, автор поэмы сетует на то, что его самого *Фортуна* не удостоила столь щедрых даров (“But *Fortune* such delight as theirs did

never grant me yet”; Б: 908), и потому он не в силах правдиво описать то, что произошло между его героями; единственное, о чем он может судить, – это о том, что «слепая богиня» (“*the blindfold goddess*” – Б: 911), по воле которой пал не один правитель, начала смотреть на двоих влюбленных благосклонно.

При расставании с Джульеттой Ромео говорит, что будет приходить к ней точно так же каждую ночь до тех пор, пока *Фортуна* не предоставит случай (“*until Fortune had prouided sure occasion*”; П: 94), чтобы объявить об их женитьбе всему миру. Счастье героев продолжается в течение одного или двух месяцев. Далее оба автора прибегают к своему излюбленному образу – образу *колеса Фортуны*. По словам Пэйнтера, *завистливая богиня* поворачивает свое колесо (“*lady Fortune enuious of their prosperity, turned hir Wheele*” – П: 94), и на смену блаженству в судьбу героев приходят горе и жестокая смерть (П: 95). Брук же пускается в еще более длинные рассуждения (21 строка: 932-953) о *Фортуне*, в которых совмещаются представления о слепой богине и *Роке*. По его словам, внезапные перемены испытывает в жизни каждый, но разным людям *Рок* дает разные жребии: кому-то больше радости, кому-то больше горя. Ромео относится к последним. Тех, кого *добрая Фортуна* сначала вознесла к небесам, *завистливая Фортуна* низвергает на землю.

3.2.7. Убийство Тибальта

И в новелле, и в поэме описывается, как в пасхальные дни сходятся представители двух родов – Монтекки и Капулетти – и как между ними, во многом из-за подстрекательств Тибальта, завязывается настоящая битва, в которой многие гибнут или оказываются изувечены. Ромео (Ромеус), узнав о произошедшем, предпринимает попытки прекратить драку. Он произносит слова, в которых вражда двух кланов представлена как тяжкий грех и угроза миру. Герой восклицает, что их семьи своей враждой вызывают *Божий* гнев (“*the prouocation of God’s iust wrath*,” – П: 95; “*God’s farther wrath*,” – Б: 1001) и нарушают порядок во всем обществе (“...Our two families... are the cause that this common wealth doth grow vnto disorder,” – П: 95; “with this new uproar confound all this our common weal,” – Б: 1002). У Пэйнтера герой также называет их вражду убийственной для всего мира (“*slaunderous to the whole World*”; П: 120). Проводя параллель с пьесой, заметим, что в ней эти слова соответствуют в наибольшей степени

репликам Герцога. Ромео Шекспира не мыслит столь глобальными категориями: он, как уже отмечалось выше, сосредоточен на своей личной судьбе.

Попытки юноши прекратить драку оказываются тщетными: никто не прислушивается к его призыву. Тибальт замечает героя и атакует его. Тот пытается избежать поединка и прибегает к увещаниям: в новелле он просит Тибальта не заставлять его переходить границы своей *доброй воли* и разума (“...Prouoke mee not I beseeche thee to pasethe boundes of my good will and mynde”; П: 96). В поэме Ромеус подчеркивает, что намерен не ввязываться в драку, а разнять дерущихся, и призывает Тибальта последовать его примеру (“I but part the fray... leave off thy malice now, and help these folk to part”; Б: 1011, 1014). Его противник интерпретирует поведение юноши как проявление трусости и продолжает наступать. В итоге Ромео (Ромеус) наносит Тибальту смертельную рану, защищаясь, что умаляет его ответственность за совершенное им убийство. Это обстоятельство обуславливает также характер восприятия и интерпретации этого события другими героями: Брук описывает, как все, особенно дамы, оплакивают жребий (*‘luckless lot’* – Б: 1060) Ромео, который, будучи невиновен в произошедшем, вынужден страдать по вине Фортуны (*‘Fortune’s guilt’* – Б: 1060). Сходным образом убийство Тибальта характеризует у Брука Кормилица, говоря о нем как о «преступлении Фортуны» (*‘Fortune’s crime’* – Б: 1223).

В шекспировской пьесе драка, подобная той, которую описывают Брук и Пэйнтер на этом этапе развития сюжета (хотя и менее кровопролитная), изображается в первой сцене первого действия. Как было сказано выше, она, таким образом, задает широкий контекст происходящим в пьесе событиям. Шекспир использует этот материал, реорганизуя его сообразно со своей целью. Слова, подобные тем, которые говорит Ромео Тибальту перед роковым поединком, в первой сцене произносит Бенволио, в образе которого словно обретает независимое существование добрая воля главного героя новеллы и поэмы. Обращаясь ко всем дерущимся, Бенволио призывает их разойтись, ибо они «не ведают, что творят» (“...You know not what you do”; I.1.64). Когда же появляется Тибальт и бросает вызов Бенволио, тот отвечает, что лишь пытается блюсти мир и просит противника помочь ему прекратить драку (“...Manage it [thy sword] to part these men with me”; I.1.68).

Последующие события, разворачивающиеся в этой сцене пьесы с момента появления Ромео, отмечены особым внутренним драматизмом. Наряду с двумя поединками – между Тибальтом и Меркуцио, а далее – между Ромео и Тибальтом, – здесь происходит столкновение между двумя системами представлений о верном, должном, достойном и двумя связанными с ними интерпретационными парадигмами. Носителями одной из них на протяжении пьесы являются Бенволио, а также Брат Лоренцо и Герцог. Носителями другой – Меркуцио, Тибальт и другие представители враждующих родов. Столкновение этих двух систем выражается, в частности, в противоположной оценке, которую дают Бенволио и Меркуцио попыткам Ромео предотвратить поединок. Если Бенволио говорит впоследствии, что Ромео отвечал на оскорбления Тибальта достойно (III.1.153), и отзывается с большим уважением о смиренной просьбе героя не нарушать мир, то Меркуцио характеризует поведение своего друга как «отвратительную покорность» (“vile submission” – III.1.72; дословный перевод наш, – Т.Ш.), видит в нем лишь трусость и безволие. «Эпицентром» столкновения этих парадигм становится сознание самого Ромео, который при виде убитого друга осознанно отказывается от своего исходного намерения противопоставить ненависти любовь, характеризует как женскую слабость попытку предотвратить драку (“O sweet Juliet,/ Thy beauty hath made me effeminate”; III.1.113-114) и подчиняет свои действия ярости и жажде мести (“...Fire-eyed fury be my conduct now”; III.1.124), видя в этом проявление подлинного достоинства и отваги (“valour” – III.1.115). Именно эта вторая система представлений и оценок, которую изначально разделяет Меркуцио и к которой в итоге склоняется Ромео, предопределяет поступки обоих героев, приводящие к непоправимым последствиям: Меркуцио бросает вызов Тибальту в тот момент, когда поединка можно было избежать, а Ромео впоследствии вызывает на бой Тибальта, уже обрекшего себя на смертную казнь в результате совершенного им убийства. Шекспир, таким образом, возлагает ответственность за двойное убийство на всех троих героев, показывая, что трагические последствия их столкновения коренятся в воле каждого из них, а не в воле рока или одного Тибальта (как у Брука или Пэйнтера).

При этом ни Меркуцио, ни Ромео не ощущают на себе этой ответственности и обвиняют в своей горькой участи судьбу или других героев. Так, Меркуцио, получив смертельное ранение, трижды проклинает «оба дома» – Монтекки и Капулетти – как виновников своей гибели (III.1.91, 99-100, 106); Ромео, убив Тибальта, в ужасе

воскликает, что одурачен судьбой (“O, I am *fortune's* fool!” – III.1.136). Недооценивая собственную волю как фактор судьбы и как причину только что произошедшего несчастья, герой возлагает ответственность за случившееся на волю неотвратимого рока и под влиянием этого представления продолжает совершать необдуманные поступки, приближающие трагический финал:

This day's *black fate* on more days doth depend;

This but begins the woe, others must end. (III.1.119-120)

Этот вывод Ромео становится не только следствием пережитых им событий, но и причиной, мировоззренческим основанием его последующих решений и действий. Таким образом, выбор той или иной концепции судьбы героем Шекспира оказывается фактором его судьбы.

Заслуживает внимания и реакция Джульетты на известие о том, что Ромео убил Тибальта. Из всех трех Джульетт героиня Шекспира проявляет наибольшую силу воли и рассудительность, самостоятельно обуздывая порыв негодования и отчаяния, в то время как у Кормилицы на протяжении почти всей сцены вырываются неконтролируемые стенания. У Пэинтера и Брука Кормилица, напротив, помогает героине смириться с произошедшем, причем в новелле она играет в данном эпизоде роль, аналогичную роли Брата Лоренцо у Брука и Шекспира. Некоторые ее аргументы совпадают с мыслями, которые выражает монах в последующем разговоре с Ромео. У Пэинтера этот эпизод отсутствует вовсе. Брук, а вслед за ним и Шекспир, вводят его как один из существенных в концептуальном отношении элементов сюжета, в котором Брат Лоренцо излагает свой взгляд на события жизни героев и на соотношение судьбы и воли в целом. Сопоставительному анализу данных фрагментов текста поэмы и пьесы посвящен следующий подраздел.

3.2.8. Разговор Ромео и Брата Лоренцо после убийства Тибальта

В поэме Брука Ромеус, узнав о вердикте Герцога, погружается в состояние безумия и призывает смерть, однако он не забывает вознести молитву о Джульетте, в отличие от героя Шекспира, который слишком сосредоточен на собственном горе. Только молится герой Брука языческим богам: он просит счастья для Джульетты и наказания для тех, кто лишил их обоих счастья (Б: 1303-1306). Брат Лоренцо предпринимает попытки успокоить

юношу, однако тот остается глух к его увещаниям. Как впоследствии у Шекспира, мотивы глухоты ('forestoppéd ears' – Б: 1317) и безумия обладают большой смысловой нагрузкой в этом эпизоде и у Брука.

В двадцати строках (Б: 1325-1345) Брук пересказывает сетования Ромео на всех виновников его несчастья, включая Природу, время и место рождения, звезды, Парок ('fatal sisters three' – Б: 1329), его кормилицу и повивальную бабу, Купидона, Фортуну, все характеристики которой перечисляются самым подробным образом ("deaf and blind,/ Unconstant, fond, deceitful, rash, unruthful, and unkind"; Б: 1343-1344). Наконец, он винит себя в том, что убил Тибальта, вместо того, чтобы пасть в поединке с ним.

У Шекспира в аналогичном эпизоде диалог безутешного Ромео и Брата Лоренцо строится совершенно иным образом: попытка монаха заставить юношу изменить свое отношение к произошедшему и к судьбе в целом приводит к спору героев о значении слов; в их разговоре сталкиваются два языка, отражающие два противоположных образа мира и характера интерпретации действительности. Ромео, узнав от монаха, что приговорен Герцогом к изгнанию, восклицает, что слово «изгнание» – лишь ложный аналог слова «смерть», так как за пределами Вероны, вдали от Джульетты, жизнь для него невозможна. В ответ Брат Лоренцо характеризует отношение Ромео к решению Герцога как «смертный грех» и «черную неблагодарность» и называет приговор проявлением «милости» (ведь по закону юноша заслуживал смертной казни), которую герой не способен «увидеть» из-за своего безрассудства и духовной слепоты. Но Ромео продолжает возражать, говоря, что ссылка, которую монах называет милостью, на самом деле является пыткой и упрекает Брата Лоренцо в том, что тот с такой бессердечностью терзает его словом «ссылка» (III.3.10-58). Проблема слова оказывается связана здесь тесным образом с проблемой интерпретации судьбы.

Страдания Ромео достигают своего предела, когда в келью монаха приходит Кормилица и сообщает герою о терзаниях Джульетты. Мысль о том, что он повинен в горе возлюбленной, заставляет героя совершить попытку самоубийства. Интересно, что этим поступком герой стремится «убить» свое имя, которое, по словам Кормилицы, в отчаянии повторяет Джульетта. Наряду с проблемой самоубийства как акта ненависти по отношению к себе в этой причудливой логической цепочке, которая ведет от слов Кормилицы о страданиях Джульетты к решению Ромео покончить с собой,

актуализируется проблема соотношения имени и сущности. В словах Ромео, предшествующих монологу Брата Лоренцо, устанавливается тождество между именем и тем, что оно называет (III.3.102-108). В этом контексте спор героев о значении слов является одновременно спором о сути происходящих событий, о заключенном в них объективном смысле, само наличие которого ни один из двоих героев не отрицает.

На слова юноши о его намерении покончить с собой Брат Лоренцо отвечает в обоих произведениях длинным монологом и своими увещаниями в итоге добивается желаемого результата. Шекспир почти дословно воспроизводит в первых строках монолога Брата Лоренцо слова героя Брука. У обоих авторов монах восклицает, что Ромео (Ромеус) ведет себя не как мужчина, а как женщина или, хуже того, как дикий зверь:

"Art thou," quoth he, "a man? Thy shape saith, so thou art; Thy crying, and thy weeping eyes denote a woman's heart. For manly reason is quite from off thy mind outchased, And in her stead affections lewd and fancies highly placed: So that I stood in doubt, this hour, at the least, If thou a man or woman wert, or else a brutish beast. (Б: 1354-1358)	Art thou a man? thy form cries out thou art: Thy tears are womanish; thy wild acts denote The unreasonable fury of a beast: Unseemly woman in a seeming man! Or ill-beseeming beast in seeming both! (III.3.109-113)
--	---

Однако, при сходстве цели, темы и начальных строк двух монологов, на уровне содержания, общего посыла и отраженной в них системы представлений о судьбе и воле они совершенно различны. Рассмотрим их поочередно.

Первые несколько десятков строк монолога в поэме Брука занимают теоретические рассуждения о судьбе, представляющие собой творческое осмысление крайне популярного в Англии шекспировского времени произведения Боэция «Утешение Философией»¹⁷². Монах уподобляет человека, испытывающего неудачу, кораблю, попавшему в бурю, и противопоставляет два типа поведения: поддаться неудачам и погибнуть или проявить стойкость и спастись (Б: 1259-1378). Если человек поддается отчаянию, то только удваивает свое несчастье и не устраняет его причину. Истинное же

172 Один из современных Шекспиру переводов трактата Боэция «Утешение Философией» был выполнен самой королевой Елизаветой I. См., напр.: Riddehough, Geoffrey B. Queen Elizabeth's Translation of Boethius' "De Consolatione Philosophiae" // The Journal of English and Germanic Philology, Vol. 45, No. 1 (Jan., 1946). Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1946. Pp. 88-94.

спасение можно получить в мудрости, которая позволяет обрести подлинную свободу (Б: 1378-1390), так как Фортуна не может навредить мудрому человеку. Тот, кто привык к ударам судьбы, находится в более выгодном положении, чем человек, избалованный благополучием, так как никакие неудачи не могут вызвать у него отчаяния. Для того чтобы подчинить себе обстоятельства, даже неблагоприятные, надо сначала обуздать свою неразумную волю ('witless will' – Б: 1400), прибегнув к главному лекарству от всех болезней – терпению. Переменчивость – свойство мира; но непостоянная Фортуна может изменить только то, что по своей природе непостоянно, поэтому стойкий, твердый в своих убеждениях и намерениях человек ей неподвластен (Б: 1391-1406). Отметим, что последняя мысль созвучна словам шекспировской Джульетты: "O *Fortune, Fortune*, all men call thee fickle:/ If thou art fickle, what dost thou with him/ That is renown'd for faith?" (III.5.60-62).

Далее герой выражает стандартное представление о колесе Фортуны, согласно которому в человеческой жизни чередуются удачи и неудачи (Б: 1403-1412). В связи с этим Брат Лоренцо упрекает юношу в том, что тот не хочет прибегнуть к помощи своего разума (Б: 1413-1418). Эмоции замутняют взгляд, поэтому необходимо подняться над ними и посмотреть на свое положение беспристрастно (Б: 1419-1422). Вслед за этими общими рассуждениями монах обращается к конкретным событиям жизни Ромеуса и пытается представить их герою в новом свете.

Сначала Брат Лоренцо вспоминает об обстоятельствах убийства Тибальта и приходит к заключению, что Ромеус повел себя достойно. Это происшествие обрадовало друзей юноши и повергло в уныние врагов. За этим замечанием следует вывод, который не мог бы сделать шекспировский аббат, рассматривающий убийство Тибальта само по себе как катастрофу: по словам героя Брука, Ромеусу следует разделить радость друзей по случаю этого события, а не скорбь своих врагов (Б: 1423-1428). Следующий аргумент, который приводит монах, был бы также невозможен для героя Шекспира: госпожа¹⁷³ Ромеуса – Любовь – одарила юношу такими благами, что сами боги позавидовали его счастьем (Б: 1431-1435):

Love is thy Lord; thou ought'st obey and not thy prince accuse.
For thou hast found, thou know'st, great favour in his sight.

173 В оригинале используется слово 'Lord', обозначающее лицо мужского пола.

He granted thee, at thy request, thy only heart's delight.

So that the **gods** envied the bliss thou lived'st in...

В связи с этим герой Брука поднимает проблему неблагодарности (которая актуальна и для Шекспира, но решается в словах его аббата в совершенно ином ключе): “To give to such unthankful men is folly and a sin.” (Б: 1436)

Следующая мысль, которую пытается донести до Ромеуса монах, сводится к тому, что и в ссылке у героя есть возможность не утратить счастье. По его словам, достойный человек, где бы он ни находился, не может ощущать себя изгнанником: Ромеус найдет возможность встречаться со своими друзьями в Мантуе (Б: 1443-1454), а горечь от разлуки с Джульеттой заглушат воспоминания об их былом счастье (Б: 1455-1459).

На примере предшествующих событий Брат Лоренцо показывает Ромеусу, что невзгоды и удачи сменяют друг друга с отчетливой периодичностью. Он упоминает о безответной любви юноши к Розалине и о той радости, которая пришла на смену его страданиям (Б: 1460-1469). На основании этих соображений аббат делает следующий вывод: за нынешним горем, ниспосланным Фортуной, в жизни героя должно последовать счастье (Б: 1470-1480).

Теперь обратимся к монологу шекспировского героя. Почти дословное воспроизведение первых фраз аналогичного фрагмента поэмы в начале этого монолога свидетельствует о том, что драматург непосредственно опирается на текст своего предшественника. Вполне очевидно и то, что он понимает происхождение образов и теоретических рассуждений, которыми наполнена речь героя Брука. Несколько ранее в этой же сцене аббат говорит юноше о своем намерении утешить (‘comfort’) его философией, которую характеризует как броню (‘armour’) и лекарство (‘sweet milk’: дословно – «сладкое молоко») от всех превратностей судьбы (‘adversity’) (III.3.55-57). Легко усмотреть в этих словах аллюзию на содержание и само название знаменитого трактата Боэция.

При этом важно отметить, что исходное намерение шекспировского героя остается нереализованным: Ромео с негодованием пресекает попытки аббата утешить его теоретическими рассуждениями; находясь в состоянии аффекта, герой остается глух к разумным доводам. Обращенные к нему фразы монаха он продолжает интерпретировать на свой лад, выхватывая из них отдельные слова и наполняя их собственным смыслом. В

этих условиях только подлинный риторический шедевр может изменить ход мысли и эмоциональный настрой героя. Результатом диалога героев, предшествующего рассматриваемому здесь монологу, становится полная коммуникативная неудача: Ромео и Брат Лоренцо говорят в буквальном смысле на разных языках, характеризуя происходящие события, и в том числе используют разные «языки судьбы». Монолог Брата Лоренцо позволяет изменить эту ситуацию на противоположную, не нарушив при этом психологической достоверности происходящего на сцене.

В этом монологе можно выделить три логические части. Первая представляет собой глубокий анализ внутреннего состояния героя сквозь призму христианской антропологии и обличение его мыслей и стремлений, породивших в нем намерение покончить с жизнью. Вслед за героем Брука аббат уподобляет юношу, с одной стороны, женщине, а с другой – дикому зверю. Первое сравнение позволяет акцентировать внимание на такой его черте, как господство эмоционального начала над волей и разумом, второе – на той ярости, жестокости, которая и послужила причиной самоубийства и убийств, совершенных героем в пьесе (об этом упоминалось ранее в связи со словосочетанием ‘violent delights’). Важно отметить, что второе из этих сравнений использует в своем первом монологе и Герцог: “... You men, you beasts,/ That quench the fire of your pernicious rage/ With purple fountains issuing from your veins” (I.1.83-85). Кроме того, в третьей сцене пятого действия Ромео сам сравнивает себя с диким зверем, обращаясь к Бальтазару с требованием покинуть его и угрожая ему жестокой расправой в случае неповиновения (“The time and my intents are savage-wild/ More fierce and more inexorable far/ Than empty tigers or the roaring sea”; V.3.37-39). В контексте монолога Брата Лоренцо эти повторяющиеся сравнения и метафоры, а также слова с семантикой ярости и насилия (‘rage’, ‘wild’, ‘violent’, ‘furious’ и однокоренные им слова) служат не только усилению экспрессивности высказываний, но и позволяют поставить особенно остро целую совокупность проблем, связанных с проблемой воли.

Сходство человека с диким зверем осмысливается как результат утраты им не просто разумного, но и божественного начала и, следовательно, как несоответствие человека его высокому предназначению. Эту мысль аббат выражает имплицитно, напоминая Ромео о том, что в нем самом соединены воедино небо и земля:

Why rail'st thou on thy birth, the heaven, and earth?
Since birth, and heaven, and earth, all three do meet
In thee at once. (III.3.119-121)

Помимо привычной пары 'heaven' и 'earth', монах упоминает 'birth' – рождение, вероятно, как прообраз акта творения, тем самым возвращая понятию жизни его мистический смысл в сознании Ромео и заставляя его взглянуть на самоубийство в первую очередь как на святотатство, покушение на божественное начало в себе самом. Кроме того, самоубийство осмысливается в этом монологе как предательство, преступление героя против своей любви и самой возлюбленной. Наконец, стремление покончить с жизнью рассматривается как результат глубокого искажения в душе человека, вследствие которого все благое, что есть в нем, обращается по его собственной воле к гибели. Воля героя, неспособная подчинить его внешнюю форму ('shape'), любовь ('love') и ум ('wit') осуществлению их подлинного предназначения, уподобляется ростовщику, то есть человеку, который, согласно представлениям эпохи¹⁷⁴, использует принадлежащие ему богатства недолжным и недостойным образом (III.3.122-125).

Центральная мысль, которую аббат стремится донести до юноши в этой части своего монолога, заключается в том, что подлинная причина его бедствий не во внешних обстоятельствах жизни, а в направлении воли. Эта идея соотносится с мыслью, которую выражает аббат в своем первом монологе, рассуждая о растениях: ничто в созданном Богом мире не может быть благим или дурным само по себе; все предметы и явления становятся таковыми в зависимости от того, какое применение находит им человек. Из-за дурной воли тело ('shape') оказывается восковой формой, недостойной человека; любовь – лицемерием, лжесвидетельством ('perjury'); ум становится сопоставим с порохом, воспламеняющимся в неподходящий момент из-за неосторожного обращения (III.3.126-134).

Вторая логическая часть монолога представляет собой анализ конкретных обстоятельств жизни Ромео с позиций провиденциализма; здесь Брат Лоренцо ставит своей целью утешить юношу, заставить его увидеть источник надежды в тех событиях, которые до сих пор вызывали в его душе лишь отчаяние. Аббат перечисляет те

¹⁷⁴ Todeschini, Giacomo. The Incivility of Judas: "Manifest" Usury as a Metaphor for the "Infamy of Fact" (*infamia facti*) // Money, Morality and Culture in Late Medieval and Early Modern Europe / ed. by Vitullo, Juliann and Wolfthal, Diane. Farnham: Ashgate Publishing Ltd., 2010. P. 34.

обстоятельства, которые свидетельствуют о том, что герою сопутствует удача: Джульетта жива, жив и он сам, несмотря на намерение Тибальта убить его, казнь заменена изгнанием (III.3.135-142). Эти *благоприятные обстоятельства* (*'fortune'*) Брат Лоренцо характеризует словом *'blessing'*¹⁷⁵, которое в текстах эпохи часто означает дары Бога человеку. Невнимание Ромео к этим «дарам» аббат характеризует как неблагодарность.

Наконец, в третьей части своего монолога Брат Лоренцо в повелительных предложениях призывает Ромео к конкретным действиям: отправиться к Джульетте и утешить ее, утром вовремя покинуть Верону, оставаться в Мантуе до тех пор, пока у героев не появится возможность объявить о своей женитьбе, испросить прощения у Герцога, примирить две семьи и воссоединиться. (III.1.146-154).

Реакция Ромео на монолог Брата Лоренцо ("How well my comfort is revived by this!" – III.3.165) свидетельствует о том, что аббату удалось утешить героя, изменив его образ мыслей. Реакция же Кормилицы показывает, что эти слова ученого монаха доступны восприятию даже самого простого, далекого от философии и богословия человека (III.3.159-160).

Последовательно рассмотрев оба монолога, сделаем несколько выводов о наиболее существенных различиях между ними. В отличие от героя Брука, шекспировский аббат избегает пространных абстрактно-теоретических рассуждений. Все его утверждения и доводы непосредственно связаны с его адресатом, то есть с самим Ромео – с его состоянием, намерениями, событиями его жизни, поступками, которые ему следует совершить. Если у Брука Брат Лоренцо высказывает множество общих суждений о судьбе, то герой Шекспира избирает другой путь: он в первую очередь стремится вернуть событиям и явлениям их подлинные имена в сознании юноши и таким образом изменить характер их восприятия. В отличие от героя поэмы, у драматурга аббат отражает в своей речи стройную, целостную систему представлений, обретающую последовательное выражение в характеристике явлений действительности. Наиболее существенным отличием является то, что шекспировский герой призывает юношу искать утешение не в представлении о переменчивости судьбы, не в мысли, что за неудачами должны последовать благоприятные перемены; источник утешения (*'comfort'*) Ромео находит

175 OED: "A beneficent gift of God, nature, etc.; anything that makes happy or prosperous." (Oxford English Dictionary on CD-ROM, 2nd ed. Vers.4.0. [Электронный ресурс] Oxford: Oxford University Press, 2009)

благодаря Брату Лоренцо в возможности увидеть и воспринять известные ему обстоятельства своей жизни в положительном ключе и в способности подчинить свои душевные стремления (В₁) воле (В₂) и разуму. В заключение отметим, что монолог шекспировского аббата значительно лаконичнее, чем соответствующий фрагмент поэмы. Первый включает лишь 47 стихов, в то время как второй занимает 110 более длинных строк.

3.2.9. Расставание Ромео и Джульетты

У Шекспира в этой сцене герои предстают перед нами лишь в момент расставания, когда они при помощи поэтической иллюзии тщетно пытаются отсрочить час прощания, называя утро ночью, а также пытаются заглянуть в будущее, предугадать свою судьбу. В аналогичных сценах произведений Пэйнтера и Брука влюбленные обращают друг к другу пространственные монологи и при встрече, и при расставании. Пытаясь осмыслить свою судьбу, они снова многократно возвращаются к излюбленному образу *колеса Фортуны*.

В обоих источниках разговор героев открывается словами юноши о *непостоянной Фортуне* (“*frayle and inconstaunte Fortune*” – П: 100; “*frail unconstant Fortune, that delighteth still in change*” – Б: 1546), которая то возносит своих «друзей» к небесам, то, повернув свое «скользкое» колесо (“*slippery wheel*” – Б: 1548), низвергает их на землю. Герой сетует на то, что Фортуна не позволила ему осуществить свою мечту – примирить родителей, а потом вести благополучную жизнь согласно воле Бога и в течение отпущенного Им срока (“*according to the scope and lot determind by Almighty God,*” – П: 100; “*unto the bounds that God hath set,*” – Б: 1564).

Поведение Ромео (Ромеуса) в этой сцене отличается разумностью и сдержанностью. Он не теряет самообладания и находит нужные слова, чтобы успокоить возлюбленную. У Пэйнтера он призывает Джульетту со смирением пережить в его отсутствие все, что ниспослет ей *Господь* (“*paciently to beare so well myne absence, as that whych it shal please God to appoint*”; П: 118). У Брука Ромеус обращается к *Богу* с просьбой о помощи во всех испытаниях, которые ему предстоит пережить. Джульетта прерывает своими рыданиями его речь в тот момент, когда юноша, по-видимому, хочет выразить

мысль о власти Бога над человеческой судьбой ('fatal dooms'): "For what above by *fatal dooms*¹⁷⁶ decreéd is, that God..." (Б: 1574).

В ответ Джульетта умоляет Ромеуса позволить ей сопровождать его в изгнании. Если юноша, рассуждая о своей судьбе, упоминает и *Форту*ну, и *Бога* как силы, определяющие ход событий на земле, то в словах Джульетты отражается лишь представление о *Форту*не ("whither *Fortune* shall guide thee"; П: 101). У Брука к мольбе Джульетты примешивается и упрек: героиня сетует на то, что возлюбленный, оставляя ее, поступает как бесчувственное *орудие жестокой Фортуны* ("the *instrument of Fortune's cruel will*,/ Without whose aid she can no way her tyrannous lust fulfil"; Б: 1591-1600) и что своевольная богиня, будто сговорившись со Смертью, не прерывает ее жизнь и наслаждается ее страданиями (Б: 1588-1589).

Ответы героя у Пэйнтера и Брука разнятся. В новелле поддерживается (хотя и не вполне последовательно) оппозиция между упованием Ромео на волю Бога, его разумным смирением перед высшим промыслом, с одной стороны, и эмоциональным отношением Джульетты к происходящему как к проискам судьбы – с другой.

У Пэйнтера Ромео умоляет Джульетту *во имя Бога* ("in the Name of God" – П: 101) не пытаться следовать за ним: он объясняет, какие опасности могут быть сопряжены с ее бегством. Чтобы ее утешить, он заявляет о своем твердом намерении через несколько месяцев воссоединиться с возлюбленной и объявить всем об их браке. Герой Брука, подобно монаху в предшествующем эпизоде, пытается «утешить» собеседницу «философией» на манер Боэция, но со свойственным ему акцентом на образе своевольной и непостоянной *Фортуны*. Он призывает Джульетту, руководствуясь разумом, явить мудрость и подавить в себе бунтующую волю ("If thou be bent t'obey the lore of reason's skill/ And wisely by her princely power suppress *rebelli*ng will"; Б: 1687-1688), ведь *Фортуна* непостоянна, и за ниспосланными ею страданиями должно последовать счастье; непостоянство – единственное, в чем она постоянна ("For *Fortune* changeth more than fickle fantasy;/ In nothing *Fortune* constant is save in unconstancy"; Б: 1667). Весьма характерно то, что у Брука прослеживается связь между идеей мудрости, подразумевающей стоическое принятие невзгод, и представлением о непостоянстве *Фортуны* как о залоге будущих перемен к лучшему. Однако после расставания с Джульеттой Ромео сам

176 'Dooms' – в данном контексте – синоним слова 'Fates' («Парки»).

обращает упреки ко всем сверхъестественным силам, которых воспринимает как виновников своего горя (“the restless stars... the *fatal sisters* three, and *Fortune full of change*” – Б: 1753-1754).

Интересен следующий комментарий Брука, перекликающийся со словами шекспировских героев в аналогичной сцене: “Then hath these lovers' day an end, their night begun,/ For each of them to other is as to the world the sun” (Б: 1725-1726). Автор пишет, что с рассветом в жизни влюбленных наступает ночь, так как они являются солнцем друг для друга. Сходную мысль выражают влюбленные в пьесе:

ROMEO

More light and light; more dark and dark our woes! <...>

JULIET

Then, window, let day in, and let life out. (III.5.36, 41)

Данное противопоставление объективного и субъективного, мира влюбленных и окружающей действительности, хотя и возникает порой в поэме, не проводится столь последовательно, как в пьесе. У Шекспира этот намеченный в источниках контраст перерастает в противопоставление реальности и мира, порожденного воображением героев, и играет в пьесе чрезвычайно важную композиционную роль. Сосуществование, взаимное сближение и отталкивание этих миров, в каждом из которых свой источник света, свое небо, своя система координат, образуют одну из внутренних «пружин» произведения и получают разное осмысление в свете представленных в нем интерпретационных парадигм.

Диалог, в котором Ромео и Джульетта по очереди убеждают друг друга в том, что рассвет еще не наступил, что за окном поет не жаворонок, а соловей, не только позволяет передать эмоциональное состояние героев, тщетно стремящихся отсрочить момент расставания, но и способствует раскрытию проблемы ложной интерпретации действительности. Показательно, что в данной сцене герои отказываются от своей трактовки происходящего, осознав, что она таит в себе угрозу их жизни.

В момент расставания героям словно приоткрывается их трагический конец: в глазах Джульетты Ромео так бледен, будто он мертвец на дне могилы (III.5.56). Юношу

также поражает мертвенная бледность возлюбленной, однако он сразу же пытается объяснить увиденное естественными причинами (III.5.58-59). В свете финала пьесы, где и Ромео, и Джульетта перед смертью видят друг друга мертвыми, слова, которые они произносят при расставании, звучат как предсказание об их трагическом конце. В проявляющейся таким образом способности героев предчувствовать, предугадывать будущее можно усмотреть подтверждение фаталистической концепции судьбы, исключающей возможность изменить ход предопределенных событий. Однако, как было показано в Разделе 1.2, представление о способности человека или Бога предвидеть будущее могло сочетаться у современников Шекспира в рамках христианского учения с мыслью о возможности избежать предуготовленного¹⁷⁷. Драматург оставляет зрителю возможность выбора того или иного способа интерпретации событий, не давая очевидных ответов, а заставляя их сопереживать влюбленным и пытаться осмыслить их судьбу.

После расставания с Ромео Джульетта обращается к Фортуне, выражая в своих словах распространенное представление об изменчивости судьбы как о последней надежде человека, которого постигло несчастье:

Be fickle, *fortune*;
For then, I hope, thou wilt not keep him long,
But send him back. (III.5.62-64)

В источниках эту близкую фаталистическим взглядам мысль многократно выражают не только влюбленные, но и Брат Лоренцо. Однако с этой идеей совмещается у шекспировской Джульетты и другая: судьба не властна над тем, кто отличается подлинной верностью:

If thou art fickle, what dost thou with him.
That is renown'd for faith? (III.5.61-62)

Такой взгляд на судьбу значительно ближе идее, которую выразил в своем трактате Боэций, положив начало традиции совмещения провиденциалистских представлений о судьбе и образа колеса Фортуны в европейской культуре.

¹⁷⁷ Horan, Timothy J. Ibid. P. 282.

3.2.10. Решение супругов Капулетти выдать дочь за Париса и реакция Джульетты

В произведениях Брука и Пэйнтера мать Джульетты в разговоре с дочерью проявляет беспокойство и заботу о ней, а также, во всяком случае на словах, смирение перед высшей волей. Стремясь утешить Джульетту, она говорит о том, что в смерти кузена явилась воля Бога (“*Thibault, whome... it pleased God to cal away*”), которой бессмысленно пытаться противостоять (“*to withstande his Almightye will*”; П: 103), тем более что душа его сейчас испытывает блаженство (аналогичные мысли мы находим у Брука; Б: 1795-1798). Шекспир же делает акцент на такой черте Леди Капулетти, как жажда мести: парадоксальным образом, его героиня пытается утешить Джульетту, внушив ей мысль, что Ромео будет отомщен за убийство Тибальта (III.5.87-92). Драматург показывает, таким образом, что ни трагические последствия их вражды, ни строгие наказания, которые сулит им Герцог, не способны оказать должного воздействие на сознание представителей двух кланов и не ведут их к глобальному переосмыслению своих действий и принципов.

В связи с разговором Джульетты и Леди Капулетти следует отметить и еще один нюанс: у Шекспира этот диалог образует текст, в который обе героини вкладывают противоположный смысл. В свете повторяющейся в произведении развернутой метафоры человеческой судьбы как текста, который каждый человек интерпретирует исходя из правил своего языка, этот неоднократно используемый в пьесе принцип построения диалога играет в ней концептуально значимую роль.

Рассмотрим реакцию Джульетты на намерение родителей выдать ее замуж за Париса. У Брука героиня умоляет их не заботиться о ней и положиться на волю Фортуны. В этом контексте Фортуна отчасти соотносится с христианским Богом, воле которого необходимо довериться, но оказывается ближе идее Рока: она характеризуется как яростная – ‘*fierce*’, а не благая (Б: 1920-1923). В обоих источниках интересна следующая деталь: узнав об отказе дочери покориться его воле, отец Джульетты напоминает ей о безграничной власти их предков – римлян – над своими детьми и о том, что он, будучи ее отцом, волен распоряжаться ее судьбой, подобно всемогущему Богу (“*I take the omnipotency of that Almightye God*”; П: 106).

У Шекспира мы не находим подобных фраз, однако в поведении и словах его героя проводится параллель между представлением последнего о Боге и характере Его власти над человеком, с одной стороны, и представлением о природе своей власти над судьбой и волей дочери. В порыве злобы отец Джульетты заявляет, что если раньше, имея лишь одну дочь, он и его супруга считали себя обделенными Божией милостью, то теперь им и вовсе следует считать себя проклятыми:

That *God* had lent us but this only child;
But now I see this one is one too much,
And that we have a curse in having her. (III.5.165-167)

Бог Капулетти – бог мстительный и проклинающий, и в обращении с дочерью сам герой воспроизводит ту же схему отношений между своевольным, карающим, не знающим милости господином и его лишенным собственной воли подчиненным. Весьма неожиданно антагонистом отца Джульетты в этой сцене становится Кормилица, которая не просто заступается за девушку, но и смело противопоставляет представлению Капулетти о Боге свое собственное, и его понятию о том, что должно, – свое понимание.

God in heaven bless her!
You are to blame, my lord, to rate her so. (III.5.168-169)

Такую реакцию Кормилицы на слова отца Джульетты мы встречаем только у Шекспира.

Образ деспотичного, карающего господина, который в этой сцене являет в своем поведении отец Джульетты, героиня проецирует и на свои представления о высших силах. Не встречая понимания и милости в родном отце, она видит проявление безразличия или жестокости по отношению к себе в действиях небесных сил:

Is there no pity sitting in the clouds,
That sees into the bottom of my grief? <...>
Alack, alack, that heaven should practise stratagems
Upon so soft a subject as myself. (III.5.197-198, 210-211)

В отличие от Капулетти, духовный отец Джульетты – Брат Лоренцо – являет совершенно иной образ отца. Если первый занимает позицию своевольного языческого бога по отношению к дочери, то второй, проявляя внимание к воле своих духовных чад,

соответствует христианскому образу господина, типологически соотносимого с образом самого Бога. Этот контраст между двумя типами отношений подчеркивается благодаря следующей композиционной особенности: отклоняясь от текстов источников, Шекспир переносит краткую встречу Джульетты и Париса в пространстве и во времени. В источниках Парис навещает возлюбленную в ее доме после ее разговора с Братом Лоренцо. У Шекспира их встреча происходит в келье аббата сразу после сцены, в которой отец Джульетты демонстрирует полное безразличие к воле (В₁) дочери; перед появлением героини Брат Лоренцо, напротив, призывает Париса отнестись с бóльшим вниманием к воле ('mind') возлюбленной:

You say you do not know the lady's *mind*:

Uneven is the course, I like it not. (IV.1.4-5)

Несколько меняя последовательность эпизодов и обстоятельства встречи Париса и Джульетты, Шекспир также сообщает разговору героев особую драматическую напряженность. У Пэйнтера и Брука юноша навещает героиню после того, как Брат Лоренцо уже открыл ей способ избежать повторного замужества; она обращается с ним спокойно и любезно, и он уходит от нее совершенно очарованным. В аналогичном эпизоде у Шекспира сталкиваются уверенность Париса в том, что его собственная воля и воля отца Джульетты уже решили их судьбу, и тщательно скрываемое героиней твердое намерение избежать повторного замужества любой ценой. На языковом уровне уверенность Париса выражается в использовании настоящего времени вместо будущего, модальных глаголов 'must' и 'will' и выражения 'I am sure'. Джульетта же, как и в разговоре с матерью, «маскирует» свое намерение правдивыми, но лишенными конкретики фразами, которые Парис ошибочно интерпретирует в соответствии со своими желаниями и ожиданиями, проявляя таким образом нечуткость и слепоту.

В последующем разговоре с Братом Лоренцо Джульетта заявляет, что повторный брак невозможен для нее, так как он противоречит не только ее собственной воле, но и воле самого Бога, соединившего ее сердце с сердцем Ромео: "God join'd my heart and Romeo's " (IV.1.55). Интересно, что в обоих источниках героиня приводит сходный в своей мировоззренческой и догматической основе довод, хотя и звучащий значительно более абстрактно: 'I haue but one God, one husband and one faith' (II: 106)

У Пэйнтера Брат Лоренцо в ответ сообщает Джульетте, что сам Бог открыл ему, как избежать беды: "...Our *Lord God* hath opened a way vnto me both to deliuer you and Rhomeo from the prepared thralldom" (П: 107). У Брука же герой говорит, что это решение подсказал ему Св. Франциск. Благодаря этим отсылкам к Богу или Святому как инициаторам спасительных, но противозаконных действий, отчасти снимается проблема использования запретного искусства. Однако в то же время Брат Лоренцо отдает себе отчет в том, что нарушает человеческий закон и в какой-то мере даже оскорбляет своими действиями Бога: "I am able to helpe my selfe againste the common Lawe of Men, when necessity doth serue: specyally in thynges wherein I know mine eternal *God* to be least offended" (П: 108). В этом проявляется некоторая непоследовательность: выходит, что, с одной стороны, принятое героем решение трактуется им как подсказанное самим Богом, с другой стороны, оно все же воспринимается как сомнительный шаг с точки зрения соблюдения человеческого и Божиего закона. Еще больше противоречий мировоззренческого характера обнаруживают слова героя Брука. Он утверждает, что заботится о спасении своей души ввиду приближающегося конца жизни, но в то же время, чтобы избежать опасности, готов пойти на нарушение закона, если этот поступок не идет вразрез с законом «мстительного Юпитера» ("...when/ The work to do is least displeasing unto *God*,/ Not helping to do any sin that wreakful *Jove* forbode"; Б: 2114-2116). В начале же своего монолога он трактует несчастье Джульетты как «вызов гневной Фортуны» ("th'assaults of *Fortune's* ire" – Б: 2040), от которой он находит защиту. Налицо очередной пример смешения христианских и языческих представлений о силах, определяющих человеческую судьбу, в источниках пьесы.

Как было отмечено выше, проблема использования магического искусства как таковая не ставится в шекспировской трагедии. Драматург делает в этой сцене акцент на другом – на решимости Джульетты пойти на самые тяжкие муки, чтобы сохранить верность своему супругу. Монах сначала проверяет, готова ли девушка смириться с решением родителей из страха и женской слабости, утверждая, что ее брак с Парисом невозможно предотвратить. В ответе, который дает Джульетта, привлекает внимание значительное изменение в ее языке: от прежних опозитизированных образов смерти и страданий, которые встречались в ее монологах в предшествующих действиях, героиня приходит к перечислению реалистических и подчеркнуто антиэстетических

подробностей, связанных в ее сознании с самыми тяжкими муками, на которые она готова пойти.

Удостоверившись в том, что героиня обладает достаточной решимостью и силой воли ('strength of will' – IV.1.72), чтобы воспользоваться найденным им средством, аббат намекает на это средство при помощи такой формулировки, которая благодаря использованному в ней парадоксу вызывает отчетливую ассоциацию со смертью и воскресением Христа. Спасение Джульетты Брат Лоренцо видит в чем-то подобном смерти, но способном, победив смерть, избежать ее: "A thing like death to chide away this shame,/ That copes with death himself to scape from it..." (IV.1.74-75). Аналогия между средством, которое собирается предложить Джульетте аббат, и смертью и воскресением Христа проводится и на основе следующей детали: Джульетта должна вернуться к жизни через три дня после мнимой смерти. По-видимому, данная параллель позволяет подчеркнуть жертвенный характер поступка героини.

В отличие от произведений Пэинтера и Брука, где Брат Лоренцо использует повелительные предложения, призывая Джульетту явить твердость, отбросить непостоянство и присущий женщинам страх, герой Шекспира выражает те же мысли в форме вопросительных и условных предложений, тем самым подчеркивая, что решение в конечном итоге за самой героиней. Это отличие монолога шекспировского аббата от соответствующих фрагментов текста источников в плане модальности речи представляется еще более явным в контексте совпадений лексического характера.

Брук	Шекспир
Cast off from thee at once the weed of <i>womanish</i> <i>dread</i> ...	If no <i>inconstant</i> toy, nor <i>womanish</i> <i>fear</i> ,
That no <i>inconstant</i> toy thee let thy promise to fulfil... (Б: 2145-2146)	Abate thy valour in the acting it. (IV.1.119-120)

Хотя в разговоре с Братом Лоренцо шекспировская героиня исполнена решимости, когда она готовится воспользоваться средством аббата, ее, как и в обоих источниках, начинают терзать сомнения. Пытаясь представить себе, что придется ей увидеть и испытать, если она, очнувшись, окажется одна в склепе, героиня, как и в предыдущей сцене, рисует картины, отталкивающие физиологическими подробностями и отчетливым

образом контрастирующие с ее прежними высказываниями о смерти. На наших глазах Джульетта проходит мучительный путь из иллюзорного пространства, сконструированного в ее сознании при помощи поэтического языка, в мир реальный; если прежде ее речь была переполнена метафорами и другими тропами, то теперь она использует слова в основном в их прямом значении. В этой перемене стилистики отражается перемена в отношениях героини с миром: от стремления «заслониться» от действительности, где царит вражда, в параллельно существующем мире своей любви, Джульетта приходит к попытке изменить реальное положение вещей, саму действительность, прежде увидев ее такой, какая она есть.

3.2.11. Реакция героев на известие о смерти Джульетты

Обнаружив, что Джульетта мертва, герои Пэйнтера и Брука проклинаят жестокую судьбу и злую смерть, широко используя в своих словах прием олицетворения. В речи шекспировских героев, прежде всего отца Джульетты, олицетворение становится еще более развернутым, образным и психологически убедительным: Капулетти проклинаят злое время, которое «убило» их «торжество», и восклицает, что не Парис, а Смерть стала супругом Джульетты и его зятем, которому он вынужден будет оставить все, чем владеет (IV.5.36-40).

Важно отметить, что Капулетти называет Джульетту не иначе как «мое дитя» ('my child' – IV.5.62-64); многократно используя местоимение «мой» по отношению к дочери, к своей душе, своей радости, он фокусирует внимание на том, что смерть его единственного ребенка лишает смысла всю его жизнь. Жизнь Джульетты герой не мыслит в отрыве от собственной, и в реакции на ее утрату проявляется его эгоистическое отношение к дочери, на что тут же указывает Брат Лоренцо. Эксплицитное противопоставление взгляда аббата на происходящее взгляду безутешных близких Джульетты – важнейший элемент, который привносит Шекспир в эту сцену, отступая от текстов предшественников. Аббат произносит здесь важные слова о смерти как воссоединении с Богом ('Heaven') и обретении вечной жизни и в то же время призывает всех присутствующих увидеть случившееся как наказание, ниспосланное им свыше за какую-то вину, покаяться и стремиться впредь не нарушать высшую волю:

The heavens do lour upon you for some ill;
Move them no more by crossing their high will. (IV.5.94-95)

Таким образом, представлению о жестокой судьбе и своевольной смерти здесь противопоставляется христианская мысль о том, что жизнь не оканчивается физической смертью и что события жизни подчинены благому и справедливому замыслу. Показательно, что ни один из героев не способен разделить такой взгляд на судьбу в тот момент, когда переживает утрату. Отец Джульетты никак не реагирует на слова Брата Лоренцо. Ромео в следующей сцене забывает об обращенных к нему прежде словах аббата, лишь на время заставивших его изменить свой взгляд на судьбу.

Встрече Ромео с Бальтазаром, во время которой юноша узнает о смерти возлюбленной, предшествует рассказ Ромео о своем сне. Это один из трех эпизодов, не имеющих аналогов в источниках, которые могут быть истолкованы как мистические прозрения. Два из них – слова Ромео о своем предчувствии перед сценой его знакомства с Джульеттой и слова обоих влюбленных, произнесенные ими при расставании (III.5), – уже были рассмотрены в предыдущих разделах. При анализе последнего мы отметили, что он допускает множество трактовок в зависимости от той интерпретационной парадигмы, которую принимают герои и зрители в качестве основной, и, так или иначе, сохраняет ореол таинственности. Аналогичный вывод можно сделать и о сне Ромео, в котором юноша видит, будто Джульетта воскрешает его своим поцелуем, после чего он становится императором. Герой упоминает также, что он охвачен добрым предчувствием, ждет радостных вестей и ощущает, будто какой-то дух приподнимает его над землей. Хотя этот эпизод невозможно подвергнуть однозначной трактовке, общая тональность надежды, возвращения от смерти к жизни, от горя к торжеству (характерная для поздних трагикомедий Шекспира) словно обозначает иной путь развития событий, который пока еще открыт героям, но который закрывается, когда Ромео, получив известие о смерти Джульетты, поддается отчаянию и решает покончить с жизнью.

В ответ на слова Бальтазара, в которых выражается традиционное христианское представление о вечном блаженстве праведной души после физической смерти, Ромео восклицает: "Is it e'en so? Then I defy you, stars!" (V.1.24) Таким образом, здесь, как и в предыдущей сцене, в реакции героев на смерть Джульетты сталкиваются две интерпретационные парадигмы – христианская и фаталистическая. Причем выбор

последней становится для Ромео решающим фактором его судьбы: окончательно теряя веру в существование божественного Промысла, ощущая себя игрушкой в руках судьбы, герой отказывается от такой христианской добродетели, как терпение, явить которую призывает его Бальтазар (“I do beseech you, sir, have patience”; V.1.27) и которая могла бы спасти его от трагического конца¹⁷⁸.

Если героя Брука и Пэйнтера известие о смерти Джульетты, повергает в уныние, (“Rhomeo began woefully to Lamente, as though hys spyrites gryeued wyth the Tormente of his Passion at that instant would haue abandoned his Bodye”; П: 115), то в душе шекспировского Ромео оно вызывает порыв разрушительной ярости. Любовь и ненависть, в том числе ненависть к себе как истинная причина самоубийства, оказываются взаимосвязаны и в этой сцене. Охватившая героя ярость проявляется в том числе в характеристике, которую дает его внешнему виду Бальтазар: “Your looks are pale and wild, and do import/ Some misadventure” (V.1.28-29).

Следует обратить внимание и на другое отличие этой сцены от аналогичных фрагментов источников. У Брука и Пэйнтера мысль купить яд приходит юноше, когда тот, уже получив известие о смерти Джульетты, бесцельно блуждает по городу и случайно оказывается у лавки бедного аптекаря. Шекспир несколько меняет последовательность действий, что позволяет ему заострить внимание на проблеме воли. В пьесе Ромео, мгновенно принимая решение о самоубийстве, подчеркивает в своем монологе, что мысль о покупке яда пришла ему в голову еще раньше, чем появилась нужда в этом. По его словам, мысль словно опередила обстоятельства, заставившие его прибегнуть к этому средству: “O, this same thought did but forerun my need...” (V.1.53) То, что мысли героя принимают такую направленность, отражает особенности его мироощущения и обусловленное им направление его воли (В₁). Даже вне состояния аффекта герой не склонен видеть в не зависящих от него событиях проявление благой воли и не желает принимать свою судьбу в том случае, если она не соответствует его желанию и представлению о должном.

178 Сходную трактовку этой реплики Ромео мы находим в книге Л. Е. Пинского: «“Звезды” Ромео — «натуральные». Для самого Ромео это неблагоприятное сцепление случайностей, как бы под влиянием враждебных ему небесных светил; но, как тут же выясняется, эти «звезды» — прежде всего в нем самом, в его натуре, природных страстях, в овладевшем им отчаянии» (Пинский Л.Е. Указ. соч. С. 121.)

Проблема воли ставится и в последующем разговоре Ромео с Аптекарем. Хотя образ Аптекаря и сам эпизод покупки яда драматург заимствует из источников, этот разговор не имеет аналогов ни у Пэйнтера, ни у Брука. В этом диалоге Ромео фактически склоняет Аптекаря к нарушению закона, запрещающего продажу яда в Мантуе, пытаясь в духе идей Макиавелли подвести под этот поступок некоторое моральное обоснование: если закон не обеспечивает человеку достойное существование, то этот закон следует нарушить. Соглашаясь продать юноше яд, Аптекарь заявляет, что таково решение его бедности, но не его воли, и Ромео, вторя ему, говорит, что платит его бедности, а не воле (V.1.75-76). Утверждая, что поступает против воли, Аптекарь тем самым констатирует, что его судьба, складывающаяся в том числе из его решений и поступков, всецело обусловлена внешними обстоятельствами.

3.2.12. Самоубийство Ромео и Джульетты

Содержание соответствующих фрагментов текстов Пэйнтера и Брука практически идентично, местами присутствуют даже дословные совпадения. Тем разительнее контраст между ними и аналогичным эпизодом шекспировской пьесы. Главный герой источников пребывает в унынии, в душе шекспировского героя страсть к возлюбленной, боль от ее утраты сочетаются с яростью, звериной жестокостью. В пьесе Ромео направляется в склеп Капулетти, как на бой: он готов сразиться с Роком и со всеми, кто пожелает удержать его от осуществления его замысла, и этот настрой героя проявляется как в его поступках (убийство Париса), так и в словах (угрозы Бальтазару), которым нет аналога ни в одном из источников.

Требую, чтобы слуга не пытался помешать ему, Ромео угрожает ему жестокой расправой в случае неповиновения:

By heaven, I will tear thee joint by joint

And strew this hungry churchyard with thy limbs... (V.3.35-36)

В свете монолога, в котором Брат Лоренцо обличает и наставляет Ромео в третьей сцене третьего акта, эти угрозы осмысляются в контексте проблемы человеческой воли, ее соотношения с эмоциями и разумом. Подчиненность воли эмоциям, которую демонстрирует в этой сцене Ромео, рассматривается в рамках этой интерпретационной парадигмы как одна из основных причин трагических ошибок, совершаемых главным героем. К последним, на наш взгляд, следует отнести, в частности, убийство Париса.

Привнося этот эпизод в сюжет своей пьесы, Шекспир добавляет важные штрихи одновременно к образам Париса и Ромео¹⁷⁹. В первом проявляется нежная любовь, преданность возлюбленной, во втором – склонность к необузданной ярости, вынуждающей его против собственной воли убить человека, который приходится родственником его другу и самому Герцогу. Таким образом, Шекспир усложняет и углубляет образ каждого персонажа, показывая в нем проявление как доброй, так и злой воли.

Если главный герой поэмы и новеллы изображен в аналогичном эпизоде как несчастная жертва судьбы, неблагоприятного стечения обстоятельств, то герой Шекспира в этих сценах – активный субъект, принимающий одно решение за другим. Как и в сцене убийства Тибальта, он наносит удар противнику не защищаясь, а по собственной инициативе. Хотя Ромео и пытается отговорить Париса от поединка, он проявляет непонимание к стремлению юноши защитить честь умерших, покоящихся в склепе (в том числе самой Джульетты), и своими действиями невольно провоцирует драку, которой можно было бы избежать. Таким образом, автор не оправдывает своего героя кознями Фортуны, а напротив, возлагает ответственность за совершаемые им поступки на него самого, а не на его злую судьбу, актуализирует проблему человеческой воли как источника зла и фактора судьбы.

Обратим внимание на то, что поступки и решения Ромео оказываются предопределены во многом не внешними факторами, а внутренними, главным из которых становится то представление о силах, определяющих человеческую судьбу, которое разделяет герой. Мысль о том, что его судьба подчинена жестокой или попросту безразличной силе, делает бессмысленным в его глазах следование по пути христианских добродетелей, таких как смирение, кротость, лишает целую совокупность нравственных императивов мировоззренческой основы (при этом сам герой осознает свое поведение как греховное, оперируя в своем кратком разговоре с Парисом такими словами, как ‘sin’, ‘tempt’), в результате чего юноша начинает полностью руководствоваться овладевающими им эмоциями. Его представление о судьбе предопределяет и характер осмысления уже совершенных им поступков: убив Тибальта, Ромео восклицает, что

179 Смирнов А. А. Примечания и комментарии к «Ромео и Джульетте» // У. Шекспир. Полное собрание сочинений: в 8-ми томах / под общ. Ред. А. А. Смирнова и А. А. Аникста. М.: Искусство, 1957-1960. Т. 3, с. 491.

одурачен Фортуной; убив Париса, заключает, что Парис «записан» вместе с ним самим «в одной и той же книге злой судьбы»¹⁸⁰ (V.3.82). Последний образ типологически соотносится с библейским образом Книги Жизни, в которую вписаны имена праведников, а также с образом книг, в которых отражены человеческие деяния и по которым будут судить каждого на Страшном Суде. Герой использует здесь традиционную концептуальную метафору судьбы (C₂) как текста, однако автором этого текста оказывается в его восприятии не Бог и не сам человек, а злая судьба (C₁). Эта регулярно воспроизводимая в пьесе метафора будет рассмотрена в следующем разделе в связи с постановкой и решением проблемы интерпретации судьбы.

Заметим, что метафора судьбы как текста используется и в источниках, однако в них она лишена того символического потенциала и той смысловой нагрузки, которой обладает в пьесе Шекспира. Так, Ромео характеризует задуманное им самоубийство на могиле возлюбленной как лучшую эпитафию их любви ("What epitaph more worth, or half so excellent,/ To consecrate my memory, could any man invent,/ As this our mutual and our piteous sacrifice Of life, set light for love?" – Б: 2649-2650). Аналогичным образом осмысляет свое предстоящее самоубийство и Джульетта.

В обоих источниках самоубийству Ромео предшествует его молитва ко Христу (Б: 2674-2680). Герой вспоминает о том, что Христос, чтобы спасти его, воплотился от Девы Марии, и просит его сжалиться над отягощенной грехами душой:

Take pity on my sinful and my poor afflicted mind!

For well enough I know, this body is but clay,

Nought but a mass of sin, too frail, and subject to decay. (Б: 2674-2680)

Весьма характерно то, что мысль о собственной греховности связывается в этом эпизоде с представлением о теле как о горсти праха ("this body is but clay"). Тело характеризуется здесь как "mass of sin"; таким образом, в этой молитве выражается представление, чуждое христианству: тело само по себе не рассматривается в ортодоксальном христианском учении как источник греха¹⁸¹.

Сетуя на то, что герой покончил с жизнью, лишь немного не дождавшись пробуждения Джульетты, автор винит «злую смерть» в том, что она столь рано разделила

¹⁸⁰ Пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник.

¹⁸¹ Аверинцев С. С. Указ. соч. Т. 4, с. 31.

«небесный дух Ромеуса» (“Romeus' heavenly sprite”) и его «прекрасную земную форму» (“his fair earthy corse” – Б: 2688). Таким образом, проблема самоубийства как греха не ставится здесь вовсе, и главным субъектом действия, на котором лежит ответственность за трагический финал, оказывается злая судьба, а не сам герой. Более того, слова, которые произносит Ромеус перед смертью, оставляют впечатление, что его готовность разлучиться с телом – скорее благое стремление. Отраженное в его молитве пренебрежение к телу, представление о его связи с грехом более присуще многим философским учениям античности (стоицизм, неоплатонизм и др.), для которых характерно восприятие тела как «темницы» или «гробницы» души¹⁸². Самоубийство не рассматривается в рамках этой системы представлений как абсолютное зло. В этом контексте обращение героя с молитвой не к абстрактному богу, а к самому Христу, упоминание о воплощении Христа и о том, что Он пришел на землю спасти человечество и в том числе лично его – Ромео, представляются весьма странной непоследовательностью, результатом эклектического совмещения противоречащих друг другу мировоззренческих систем.

Герой Шекспира, напротив, весьма последователен в своих поступках и суждениях. При виде Джульетты он снова говорит о своем желании освободиться от гнета звезд (“shake the yoke of inauspicious stars” – V.3.111-112), тем самым выражая комплекс фаталистических представлений о судьбе, в контексте которых самоубийство в данных обстоятельствах воспринимается как логичный и даже возвышающий человеческую душу шаг¹⁸³.

В последних строках своего монолога герой уподобляет яд проводнику, а себя – отчаявшемуся кормчему, который направляет на скалы истерзанный бурей корабль жизни. В этих словах можно усмотреть аллюзию на знаменитый фрагмент Второй книги трактата Боэция: «Наконец, следует тебе запастись терпением, чтобы перенести то, что происходит во владениях Фортуны, если уж однажды ты склонил шею под ее ярмом. И если бы ты пожелал установить закон, чтобы удержать ее или предугадать уход той, которую ты по своей воле избрал своей госпожой, разве было бы это правильным, ведь

182 Шичалин Ю. А. Душа // Новая философская энциклопедия: В 4 тт. / Под ред. В. С. Стёпина. М: Мысль, 2010. Т. 1, с. 710.

183 Кузнецова Т. И. «Письма к Луцилию» Сенеки-философа // Античная эпистолография: очерки / отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек; АН СССР. Институт мировой литературы им. А. М. Горького. М.: Наука, 1967. С. 82, 93.

отсутствие терпения лишь ухудшило бы жребий, который изменить ты не в силах. Если ты отдаешь свой корабль на волю ветров, он будет двигаться не сообразно твоим желаниям, а куда повлекут его их яростные порывы»¹⁸⁴.

Этот фрагмент перефразирует многократно в своем произведении и Брук, больше концентрируясь, однако, на последующих фразах, рисующих столь дорогой ему образ колеса Фортуны: «Ты отдал себя во власть Фортуны, следует, чтобы ты подчинился обычаям повелительницы. Зачем ты пытаешься удержать стремительное движение вращающегося колеса? О глупейший из смертных, если Фортуна обретет постоянство, она утратит свою природу и перестанет быть зависящей от случая»¹⁸⁵. Совершенно иначе расставляет акценты Шекспир. В отношении его героя к судьбе как проблема осмысливается отсутствие такой добродетели, как терпение, вследствие чего человек оказывается во власти «яростных порывов» своих смятенных чувств.

Интересно, что при виде убитого Париса и мертвого Ромео Брат Лоренцо произносит слова, в которых отражается чуждая ему система представлений: «Какой недобрый час (*“unkind hour”*)/ Виною этих роковых событий (*“lamentable chance”*)?» Драматург отражает таким образом, на наш взгляд, универсальную особенность человеческого мироощущения: в момент глубокого потрясения человек склонен интерпретировать происходящие события в фаталистическом ключе или же как трагические случайности. Однако для некоторых героев этот способ восприятия событий составляет основу мироощущения, в то время как другие подчиняют сиюминутные субъективные впечатления прочно укорененному в их сознании представлению о существовании объективного и благого смысла, заключенного в любых событиях. К числу последних и относится Брат Лоренцо. Призывая только что пробудившуюся Джульетту последовать за ним, он говорит, что их планам не позволила осуществиться «сила, слишком могущественная, чтобы можно было ей противостоять» (*“A greater power than we can contradict”*; дословный перевод наш – Т.Ш.; V.3.153), а впоследствии, пересказывая произошедшие события собравшимся возле склепа жителям города, интерпретирует их как проявление воли небес, которой следовало покориться (*“bear this work of heaven with patience”* – V.3.261). Со словом ‘Heaven’ в тексте Шекспира

184 Бозций. Указ. соч. С. 205.

185 Там же.

связывается, как правило, тот же комплекс представлений, что и с прямыми отсылками к христианскому Богу и Божественному провидению¹⁸⁶.

Наконец, рассмотрим обстоятельства самоубийства Джульетты. Свое решение героиня принимает столь же молниеносно, как и Ромео, когда тот получает известие о ее смерти. В этом еще одно принципиальное отличие шекспировского текста от источников, где самоубийство героини предваряет длинный монолог, в котором героиня сетует на злую Фортуны ("spiteful Fortune" – Б: 2745). Кроме того, в поэме и новелле девушка выражает убежденность в том, что после смерти ее ждет блаженство:

O welcome Death," quoth she, "end of unhappiness,

That also art beginning of assured happiness... (Б: 2774)

Героиня Шекспира не рассуждает ни о посмертных муках, ни о блаженстве, в обретении которого, согласно христианским взглядам, не может быть уверен ни один человек, тем более намеревающийся покончить с жизнью. Как и самоубийство Ромео, аналогичный поступок Джульетты продиктован в пьесе всепоглощающим эмоциональным порывом.

3.2.13. Заключительные сцены

Обращаясь к заключительному эпизоду произведений, рассмотрим сначала соответствующие фрагменты источников. Их содержание и характер отражения в них представлений о судьбе и воле практически идентичны, что позволяет сосредоточить внимание на одном из текстов при его сопоставлении с последней сценой шекспировской пьесы.

Итак, рассмотрим этот эпизод в тексте Брука. Мертвых Ромеуса и Джульетту обнаруживают караульные, после чего сажают в темницу Брата Лоренцо и слугу юноши, которых подозревают в убийстве, а на следующий день рассказывают о произошедшем Герцогу и жителям города. Когда последние собираются возле склепа, аббат, выступающий здесь прежде всего как обвиняемый, а не как свидетель, обращается ко всем присутствующим с пространной речью, главная цель которой – самооправдание.

186 Marx, Stephen. Shakespeare and the Bible. Oxford: Oxford University Press, 2000. P. 9.

Вначале Брат Лоренцо характеризует произошедшее как дело рук безумной Фортуны (“the wreak of *frantic Fortune's rage*” – Б: 2841) и сразу же заявляет о своей невинности, призывая в свидетели самого Бога, на Суд которого ему вскоре предстоит явиться (Б: 2853-2854). Далее он последовательно разбирает улики, которые свидетельствуют против него, – его слезы, факт его присутствия возле склепа в то время, когда Ромео и Джульетта были обнаружены мертвыми, и железные орудия, которые были при нем. Он доказывает, что слёзы, напротив, являются проявлением невинности, приводя в пример евангельский эпизод, когда сам Христос заплакал (Б: 2863-2865). Час, когда он был пойман, по его словам, также не должен служить уликой (Б: 2868-2874), ведь сам Христос говорил о том, что в любой час человек может склоняться как к добру, так и ко злу: все зависит от его выбора (“But at all times men have the choice of doing good or bad”; Б: 2872). Наконец, он настаивает на том, что и железные орудия не могут рассматриваться как улика, так как материал не является благим или негодным сам по себе: благой или дурной может быть только воля человека (Б: 2876-2879). Интересно, что проблема воли ставится в поэме в традиционном христианском ключе в контексте столь причудливых логических построений, имеющих целью самооправдание, и вовсе не актуализируется в связи с рассуждениями (Б: 2876-2879) героев о судьбе.

Наконец, Брат Лоренцо подчеркивает, что вовсе не испытывает угрызений совести (Б: 2895-2896), и призывает в свидетели *Бога*, волей которого он на этот раз объясняет произошедшее (“*whose mighty hand doth wield them in their violent sway*”; Б: 2905), хотя в начале своего монолога называл виновницей гибели Ромео и Джульетты *жестокую Фортуну*. Непоследовательность на мировоззренческом уровне проявляется и в том, что аббат оценивает самоубийство влюбленных как подвиг любви, на который они пошли с исполненным силы и терпения сердцем (“with strong and patient heart did yield themselves to cruel death”; Б: 2912; комбинацию слов ‘strong’ и ‘patient’ мы находим в обоих текстах). Важно отметить, что в пьесе Шекспира проблема самоубийства, напротив, ставится в связи с проблемой отсутствия такой христианской добродетели, как терпение. Интересно, что в некоторых фрагментах текста Пэйнтера аббат все же говорит о самоубийстве как о греховном поступке, но лишь вскользь: так, он оправдывает свое решение прибегнуть к магическим средствам, чтобы спасти Джульетту от повторного брака, своим стремлением не допустить ее самоубийства, которым она подвергла бы опасности свою душу (“*hazarde the daunger of hir soule*”; П: 122).

Говоря о своей роли в судьбе влюбленных, монах подчеркивает, что своими действиями намеревался угодить *Богу*, пытаясь примирить два рода: “Thinking to work a work well pleasing in God's sight” (Б: 2929-2931). Его аргументы в свою защиту представляются окружающим весьма убедительными, а полученное благодаря монаху и подтвержденное письмом Ромеуса знание об истории любви юных героев наполняет душу их родителей и близких сожалением, которое кладет конец вражде. По воле *Юпитера* (“mighty Jove it would”; Б: 3010) сожаление совершает то, что не могли сделать ни память об уже совершенных убийствах, ни мудрые увещания и угрозы Герцога.

В заключительных стихах поэмы говорится о том, что Ромео и Джульетту хоронят в мраморной гробнице, украшенной эпитафиями, чтобы увековечить память о столь совершенной, глубокой и достойной восхищения любви: “So perfect, sound, and so approved love” (Б: 3012). Характеризуя чувство влюбленных героев таким образом, автор в очередной раз проявляет непоследовательность, так как его предисловие к произведению содержит прямо противоположную оценку истории их любви.

Теперь рассмотрим аналогичный эпизод шекспировской пьесы и обратим особое внимание на систематические отклонения от текстов источников, которые допускает драматург.

При виде мертвых героев Первый Караульный и Герцог выражают одновременно ужас, недоумение и намерение разобраться в сути произошедшего. Играя двумя значениями слова ‘ground’ («земля» и «причина»), они противопоставляют то, что доступно их зрительному восприятию, – вселяющую ужас картину смерти – и неведомые им объективные причины (“true ground” – V.3.180, “spring... head... true descent [of the ambiguities]” – V.3.218), приведшие к этому видимому результату. Эта установка, заданная в словах героев, способствует осмыслению сюжета в свете причинно-следственных связей.

В словах Герцога также звучит призыв противопоставить и подчинить несчастье терпению (“let mischance be slave to patience”; V.3.221). С образом этого героя связано представление о способности человеческой воли возвышаться над обстоятельствами. Терпение трактуется в этом контексте как качество, способствующее незамутненному и верному восприятию происходящих событий, как одна из главных добродетелей, которая должна определять характер отношения человека к ударам судьбы и отсутствие которой

у главных героев является одной из причин разворачивающихся в пьесе трагических событий.

В отличие от аббата Пэйнтера и Брука, в пьесе Брат Лоренцо, рассказывая другим героям историю влюбленных, ставит своей целью не оправдать себя, а раскрыть истинную причину (“true ground”) произошедшего. Его краткий, емкий рассказ, вбирающий в себя все основные элементы сюжета, позволяет автору ретроспективно охватить эти события в их взаимосвязи и определенным образом расставить смысловые акценты, задать некую целостную модель их восприятия и интерпретации. Так, в отличие от героя Брука и Пэйнтера, шекспировский аббат говорит о произошедших событиях в целом как о проявлении *воли небес* (“work of heaven” – V.3.261), а конкретно о самоубийстве – как об акте жестокости, лишенном ореола героизма (Джульетта, по его словам, совершила насилие над собой: “did violence on herself”; V.3.264). Кроме того, герой Шекспира выражает готовность принять самое суровое наказание, если он будет признан хотя бы отчасти виновным в гибели влюбленных.

Мысль о том, что в произошедшем проявилась воля Провидения, развивает в своем монологе Герцог, добавляя к сказанному аббатом еще один смысловой акцент, перекликающийся со словами из Пролога к трагедии: гибель влюбленных – это одновременно и следствие многолетней вражды двух родов, и наказание за нее, и ниспосланное Небесами средство ее преодоления:

See, what a scourge is laid upon your hate,
That heaven finds means to kill your joys with love. (V.3.292-293)

Не менее важен и другой акцент: все жители города, окружившие в этой сцене мертвых Ромео и Джульетту, по словам Герцога, причастны к произошедшему, все наказаны (“all are punish'd” – V.3.295) и вместе с тем все оказываются объединены тем порывом к миру, взаимному прощению и взаимной любви, которые выражаются в конечном итоге в примирении отцов Ромео и Джульетты, а с ними – и обоих кланов Монеттки и Капулетти. В том, что все герои в этой заключительной сцене объединены чувством ужаса, вины, страдания и движением к миру, стремлением искоренить привнесенное ими в мир зло, можно усмотреть отголоски религиозного культа как древней основы трагедии. Шекспир усиливает и актуализирует целую совокупность этих ассоциативных связей благодаря использованию слова ‘sacrifice’ по отношению к Ромео

и Джульетте: отец девушки называет мертвых влюбленных «жертвой вражды» двух родов (“sacrifices of our enmity” – V.3.304). Важно отметить, что в отличие от слова ‘victim’, которое также может быть переведено на русский язык как «жертва», слово ‘sacrifice’ связано с идеей жертвоприношения как в том числе акта восстановления божественного порядка, попорченного человеком. С ним связана и мысль о том, что даже страдание и смерть могут быть не лишены высшего смысла и благой цели.

Наконец, отметим в заключение, что суд Герцога, который Шекспир, в отличие от Брука и Пэйнтера, выносит за рамки действия, может быть рассмотрен как некий прообраз Страшного Суда, на котором одни будут помилованы, а другие наказаны (“Some shall be pardon'd, and some punished”; V.3.308). Решение Герцога остается неизвестным для зрителей; покрыта тайной и судьба умерших героев. Так как самоубийство многократно проблематизируется в пьесе и оценивается как тяжкий грех, как поступок, недостойный человека и равноценный святотатству, будучи рассмотрено в контексте данной интерпретационной парадигмы, самоубийство главных героев может быть воспринято как проступок, обрекающих их на вечные муки. Однако многие современники Шекспира вслед за Джоном Фоксом – автором чрезвычайно популярной в Англии того времени «Книги мучеников»¹⁸⁷ – оставляют вопрос о посмертной судьбе самоубийц без однозначного ответа, руководствуясь следующим аргументом: ни один человек не может знать, что происходило в чужой душе перед самой смертью, и, кроме того, не способен оценить глубину Божией милости к человеку¹⁸⁸.

187 Foxe, John. *Acts and Monuments of the Christian Church* / G. Townsend, ed. N. Y.: AMS Press, 1965.

188 Anderson, David K. *Violence Against the Sacred: Tragedy and Religion in Early Modern England*. Montréal: McGill University, 2008.

3.3. Поиск верной интерпретации и объективного смысла как проблема в пьесе

Подводя итог сопоставительному анализу, проведенному в предыдущем разделе, для начала обратим внимание на одну чрезвычайно важную особенность трагедии, отличающую ее от произведений Пэйнтера и Брука и имеющую большое значение в свете темы нашего исследования. С самого начала проблема судьбы связывается в пьесе с проблемой интерпретации благодаря метафорическому соотнесению попыток героев понять смысл происходящего с процессом чтения, их стремления наполнить происходящее угодным им смыслом – с процессом создания текста, их желания изменить свою судьбу – с отказом от использования существующих имен и названий и повторным называнием предметов и явлений окружающей действительности. Таким образом, мотивы чтения, зрения, создания текста, переименования, суждения о словах оказываются непосредственно связаны в пьесе с постановкой и решением проблемы судьбы и воли.

Рассмотрим несколько высказываний героев пьесы, в которых проводится параллель между процессами чтения текста и интерпретации судьбы. Первый эпизод, на который следует обратить внимание, – краткий диалог Ромео и слуги Капулетти, которому поручили пригласить перечисленных в списке гостей, несмотря на то что сам он не умеет читать. Эта забавная в своей нелепости ситуация не имеет аналогов ни в одном из источников пьесы. Образ человека, вынужденного действовать в соответствии с написанным и врученным ему текстом, но не умеющего читать, не только способствует созданию комического эффекта, но и обладает большим символическим потенциалом, связанным с осмыслением проблемы знания, понимания и действия. Этот символический план актуализируется благодаря сближению в репликах Ромео и Слуги процесса чтения, то есть понимания написанного, знания языка и возможности интерпретации судьбы.

На вопрос слуги, умеет ли он читать, Ромео отвечает: “*Ay, mine own fortune in my misery*” (I.2.58). Хотя данный ответ, на первый взгляд, представляется не более чем остротой, в контексте последующих событий, заранее известных с высокой долей вероятности шекспировскому зрителю, эта реплика героя обретает глубокий смысл: поведение Ромео на ключевых этапах развития сюжета как раз демонстрирует его неумение «читать», то есть понимать, верно интерпретировать свою судьбу в своем

несчастью, приводящее героя к непоправимым ошибкам. Так, известие о смерти Джульетты Ромео «читает» в конце пьесы как результат действия жестоких звезд и, руководствуясь этим пониманием «прочитанного», совершает самоубийство в тот момент, когда его мечта о счастье с возлюбленной особенно близка к осуществлению.

Вернемся к диалогу Ромео и слуги и рассмотрим две последующие реплики:

SERVANT

Perhaps you have learned it without book: but, I
pray, can you read any thing you see?

ROMEO

Ay, if I know the letters and the language. (I.2.59-61)

Продолжая рассмотрение этого диалога в контексте чтения как метафоры интерпретации судьбы, мы обнаруживаем, что и второй ответ Ромео не лишен символического подтекста. Правильное понимание текста возможно лишь при условии знания языка, на котором он написан. Ромео во многих эпизодах пьесы отказывается понимать и принимать тот «язык», на котором, по мысли Брата Лоренцо, обращается к нему высшая сила.

Показательно, что аббат, пытаясь в третьей сцене третьего акта изменить отношение Ромео к его судьбе, прежде всего стремится вернуть событиям в сознании страдающего героя их подлинные имена, после того как тот переименовал их на свой лад, чтобы Ромео сумел верно «прочитать» эти события, понять и принять свою судьбу.

Спор героев о сути происходящего нередко выражается в пьесе в споре о словах: герои словно пытаются интерпретировать свою судьбу, используя разные языковые коды. В результате они часто называют одно и то же явление словами с разной семантикой и противоположными коннотациями; так, в рассмотренном выше примере Ромео называет свое изгнание из Вероны смертью и упрекает Брата Лоренцо в том, что тот неверно называет эту «смерть» ссылкой, а далее в репликах героев сталкиваются две полярные интерпретации ссылки – как «милости», с одной стороны, и как жестокой «пытки», с другой. Кроме того, имеет место и обратная ситуация: различные предметы и явления герои называют одним и тем же словом. Так, противоположные смыслы связываются разными героями со словом «небо». В продолжении того же спора Ромео и Брата Лоренцо юноша безапелляционно утверждает, что небеса – это место пребывания Джульетты; в центре универсума, на месте, отведенном в религиозной картине мира самому Богу,

находится для него возлюбленная, и с ней связывается идея вечного блаженства. Полифоническое звучание слово «небо» обретает и во внутренне полемичном монологе Брата Лоренцо, который он обращает к супругам Капулетти, оплакивающим Джульетту. Монах заостряет их внимание на разнице между «небом», которое желали для Джульетты земные родители, то есть земным благополучием, и небесами, уготованными ей ее Отцом Небесным. В обоих контекстах он использует слово 'heaven'.

Интересно, что отношение одних и тех же героев к слову на протяжении пьесы колеблется от ощущения, что слова вершат судьбу до мысли об их произвольности. В сцене объяснения Ромео и Джульетты оба героя рассуждают о возможности отречься от своего имени, чтобы, вопреки родительской вражде, обрести счастье в любви друг к другу. Однако в ряде других эпизодов те же герои демонстрируют восприятие слова как материального объекта или живого существа, обладающего реальной силой и властью над их судьбой. В этом двойственном отношении героев к слову находят отражение как средневековые философские споры реалистов и номиналистов, так и глобальные изменения, происходящие во времена Шекспира в культуре английского общества: слово постепенно утрачивает тот статус, который оно имело в религиозной культуре средневековья¹⁸⁹. В целом связь между постижением смысла происходящих в мире событий и проникновением в смысл слов, укорененная в сознании средневекового человека, сохраняет свою актуальность для современников и героев Шекспира и составляет основу регулярно воспроизводимых в их речи концептуальных метафор. Так, Фрэнсис Бэкон пишет в своем трактате о природе как о «книге Божиих дел» ("the book of God's works"), постигать смысл которой столь же важно для человека, как и читать «книгу Божиего слова», то есть Библию¹⁹⁰. Это отношение к предметам и явлениям окружающего мира, к происходящим в нем событиям как к системе знаков, верное «прочтение» которых ведет к пониманию объективного смысла, заложенного в них самим Богом, демонстрирует в своих словах и поступках Брат Лоренцо. Показательным является в этом отношении его первый монолог, в котором он, рассуждая о свойстве растений, делает

189 Колесов В. В. Реализм и номинализм о слове и универсалии // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. №2 / 2016. СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 2006. С. 39-54.

190 Bacon, Francis. Advancement of Learning // Bacon, Francis. Essays, or, Counsels Civil and Moral / ed. by William C. Taylor. London: Charles Kinght & Co, 1840. P. 91.

универсальный вывод о действующих в мироздании законах, общих для материального и духовного мира.

Этой установке на постижение, «прочтение» объективного смысла, заключенного в событиях и явлениях действительности, противостоит в пьесе стремление других героев придать своему субъективному образу мира статус реальности. Благодаря способности языка давать имя несуществующему герои словно творят свою альтернативную вселенную поверх мира реального, причем действительность и порожденная ими психологически убедительная иллюзия находятся одновременно в отношениях подобия и антитезы. В каждом из этих двух миров есть «небо» как место блаженного существования, ад как место томления, «солнце» как источник света, смысла, правды. Это повторное называние явлений действительности другими именами связано с проблемой самообмана, осознанного погружения в иллюзию, грозящего губительной ошибкой. Так, при расставании в спальне Джульетты влюбленные пытаются убедить себя в том, что утро еще не наступило, и называют жаворонка соловьем, а зарю – светом метеора, и лишь осознание смертельной опасности, которую таит в себе этот самообман, заставляет героев признать реальным происходящее вокруг, а не плод своего воображения.

Брат Лоренцо видит в любви Ромео и Джульетты силу, способную преобразить существующий мир, искоренить вражду между двумя семьями. Интересно, что у Пэйнтера и Брука эту цель озвучивает также и Ромео (Ромеус), в отличие от одноименного героя Шекспира. Однако в пьесе влюбленные, поглощенные сильным и внезапным чувством, не ставят перед собой цели изменить реальность. В своей речи они создают иной, противостоящий реальности мир, где они не Монтекки и не Капулетти, где иной источник света и смысла, иная топонимика, однако он оказывается слишком хрупким, эфемерным. Проблема роковой подмены реального иллюзорным, которая поднимается в ироническом ключе в монологе Меркуцио о снах, является, таким образом, одной из основных составляющих трагического конфликта пьесы. Преданность своей иллюзии характеризует мироощущение многих героев, в том числе Париса и отца Джульетты. Первый убежден в том, что его чувство является взаимным, второй – в том, что он имеет полную власть над волей и судьбой дочери. Многие диалоги героев – разговор Джульетты после расставания с Ромео и Леди Капулетти, а также ее разговор с Парисом в келье Брата Лоренцо – образуют текст (“That’s a certain text”; IV.1.21), который

каждый из говорящих наполняет своим смыслом и интерпретирует противоположным образом, нежели собеседник. Подобно тому как каждый читает один и тот же текст в соответствии с правилами своего языка, каждый интерпретирует одни и те же события в соответствии с особенностями того «языка судьбы», который соответствует его мировоззрению.

Обобщая сказанное, заметим, что драматург ставит и решает проблему судьбы и воли в своей пьесе в тесной связи с проблемой слова и, в частности, поэтического языка. Мысль о том, что использованное недолжным образом слово, хотя оно и является неосязаемым, как воздух (“airy word” – I.1.89), может послужить причиной катастрофы и способно вершить судьбу целых родов, находит отражение в первом монологе Герцога: по его мысли, именно легкомысленные слова, брошенные друг другу отцами Ромео и Джульетты, послужили причиной междоусобных смут, трижды потрясавших город.

Проблема собственно поэтического языка с его способностью создавать психологически убедительную иллюзию поднимается еще в самом начале пьесы – в словах Ромео о его любви к Розалине и в реакции на них его друга Бенволио. В монологе влюбленного юноши за искусственным нагромождением оксюморонов теряется образ самой возлюбленной; подметив склонность Ромео подменять реальность собственным текстом, Бенволио призывает друга «дать волю глазам» и тем самым обратиться к самой действительности, выйти за рамки мира, порожденного его воображением и обретшего бытие в языке.

Сходный путь приходится пройти и Джульетте. В ожидании брачной ночи героиня создает эстетически прекрасный образ смерти, не связанный ни с чем безобразным, не вызывающий мысли о боли и страдании. Однако столкновение с реальной смертью, необходимость повлиять своими поступками на действительность, мысль о том, что ей предстоит пережить в фамильном склепе, кардинальным образом меняют характер отношений героини с реальностью, а следовательно, и ее язык: в ее речи появляются образы смерти, изобилующие натуралистическими подробностями.

Таким образом, на наших глазах глубокие потрясения вынуждают главных героев выйти за пределы иллюзии, нашедшей выражение в поэтических шедеврах, пройти мучительный путь из сконструированного ими мира в реальность. Однако, отчасти вследствие их склонности видеть в своей судьбе действие враждебной силы (Фортуны,

рока), этот путь оканчивается для них категорическим неприятием действительности, которая, на самом деле, таит в себе возможность осуществления их мечты.

Выводы к Главе III

Как показал сравнительно-сопоставительный анализ трагедии «Ромео и Джульетта» и ее двух источников, Шекспир сталкивает и противопоставляет в своей пьесе разные концепции судьбы и воли (в первую очередь фатализм и провиденциализм), в отличие от своих предшественников, в произведениях которых имеет место эклектическое совмещение элементов противоречащих друг другу систем представлений и соответствующих им «языков судьбы».

Неосознанный выбор в пользу фаталистической концепции судьбы, интерпретация происходящего в свете идеи неотвратимого рока в значительной мере предопределяют поступки главных героев, приводящие к трагическому финалу. Их суждения о причинах и смысле совершающихся событий на протяжении большей части пьесы контрастируют с суждениями Брата Лоренцо, последовательно выражающего провиденциалистский взгляд на судьбу. Проблема осмысления действительности, выбора между противоречащими друг другу интерпретациями заостряется в пьесе, в частности, благодаря метафорическому соотнесению стремления героев осмыслить происходящее с процессом чтения, их желания наполнить события своей жизни определенным смыслом – с процессом создания текста, их попыток изменить свою судьбу – с повторным называнием предметов и явлений окружающей действительности. Судьба героев в их собственном восприятии образует текст, и в условиях множественности «языков судьбы» и соответствующих им интерпретационных парадигм, актуализируемых в пьесе, драматург остро ставит перед зрителем вопрос поиска объективного смысла, «истинной причины» (“true ground”) происходящих в произведении трагических событий.

Глава IV. Проблема судьбы и воли в трагедии «Макбет»

Если в пьесе «Ромео и Джульетта», как было показано в предыдущей главе, Шекспир сталкивает фаталистическое и провиденциалистское мировоззрения, то в трагедии «Макбет» система представлений, основанная на вере в Божественное провидение, противостоит, с одной стороны, тем же фаталистическим концепциям, а с другой – той системе взглядов на судьбу и волю, которую мы характеризуем с некоторой долей условности как составляющую «макиавеллизма». Эти три системы представлений и соответствующие им интерпретационные парадигмы столь отчетливо противопоставляются в пьесе на разных уровнях ее организации, что нам представляется целесообразным построить анализ данной трагедии на последовательном выявлении отраженной в пьесе системы оппозиций между:

- 1) верой в Божественное провидение и обусловленной ею совокупностью представлений, с одной стороны, и взглядами, ассоциирующимися с учением Макиавелли, с другой;
- 2) провиденциализмом и фаталистическими концепциями судьбы и воли.

4.1. «Макиавеллизм» и провиденциализм

4.1.1. Бесчисленные завтра, завтра, завтра

Для многих героев трагедии мысль о будущем становится отправной точкой размышлений о собственной судьбе, порой подталкивающих к преступным действиям, порой вселяющих ложную уверенность, дающих надежду или вызывающих страх¹⁹¹. Таким образом, рассуждения героев о будущем не только отражают совокупность их представлений о судьбе и воле, но и являются факторами их судьбы. Так, мысли, вызванные в сознании Макбета предсказаниями ведьм, начинают вершить его судьбу помимо его воли.

Одним из чувств, связанных в пьесе с мыслью о будущем, является беспокойство. Страхом перед неизвестностью и неопределенностью проникнуты, в частности, слова Леди Макдуф, обращенные к ее юному сыну. Обеспокоенная отъездом мужа, героиня спрашивает у мальчика, как они будут жить дальше, и получает простые ответы,

191 Hill, John S. Op. cit. P. 114.

наивность которых парадоксальным образом сочетается в контексте всей пьесы и вызываемых ими библейских ассоциаций с неисчерпаемой мудростью. В этом коротком диалоге происходит столкновение двух взглядов на будущее и способов отношения к нему.

LADY MACDUFF

Sirrah, your father's dead;

And what will you do now? How will you live?

SON

As birds do, mother.

LADY MACDUFF

What, with worms and flies?

SON

With what I get, I mean; and so do they. (IV.2.31-34).

В словах мальчика присутствует отчетливая аллюзия на образы Нагорной проповеди («птицы небесные»), на примере которых Христос учит людей «не заботиться о завтрашнем дне», то есть не беспокоиться и доверить свою судьбу Богу, положиться на Его благой Промысел (Мф. 6:25-26).

Показательно, что Леди Макдуф не понимает смысла сравнения, которое, по-видимому интуитивно, использует ее сын. Образ ребенка, в котором по принципу парадокса сочетаются наивность и мудрость, беззащитность и сила имеет глубокие корни в Евангелии (Мф. 18:3, 21:16), и это евангельское понимание детского находит отражение в «Макбете». По наблюдению К. Брукса, образ младенца, возникающий как в сюжете, так и в метафорах пьесы, связан с парадоксами, которые лежат в основе идейной структуры произведения¹⁹². Особое внимание критик уделяет фрагменту монолога Макбета, в котором герой уподобляет жалость голенькому новорожденному младенцу (“naked new-born babe” – I.7.21). В этом монологе противопоставляются друг другу группы образов, связанные, с одной стороны, с жалостью, а с другой – с честолюбием. Каждое из этих двух чувств предстает в образе наездника, причем первый, олицетворяющий жалость,

192 Brooks, Cleanth. *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. New York, Reynal & Hitchcock, 1947. Pp. 44-46.

несмотря на кажущуюся хрупкость, достигает своей цели, а второй – олицетворение честолюбия – терпит неудачу (I.7.20-28).

Отношение к судьбе, которое выражает в своих кратких репликах сын Макдуфа, противостоит в пьесе всепоглощающему стремлению Леди Макбет (а позже – самого Макбета) всецело подчинить будущее своей воле, проконтролировать осуществление собственного плана на каждом этапе его реализации. Взгляд ребенка в понимании Леди Макбет – образец наивности, слабости:

...The sleeping and the dead
Are but as pictures: 'tis the eye of childhood
That fears a painted devil. (II.2.53-55)

Однако логика развития сюжета показывает, что именно отношение Леди Макбет к своей судьбе, кажущееся ей разумным, приводит к безумию. На протяжении пьесы разумное и безумное, как во многих евангельских заповедях, меняются местами. Когда будущее, ради которого супруги не пренебрегали никакими средствами, становится для них настоящим, они невольно начинают формулировать свое отношение к происходящему в их жизни в виде парадокса. Показательны в этом отношении две фразы, отражающие горький вывод, к которому приходят Макбет и Леди Макбет независимо друг от друга (III.2.8-9, III.2.22-27). Оба признаются в следующих друг за другом репликах, что предпочли бы оказаться на месте своих жертв, чем наслаждаться «сомнительным счастьем» (“doubtful joy” – III.2.7), в котором они, в отличие от убитых ими людей, лишены покоя (‘peace’). Тема – проблема счастья – и парадоксальный характер этих фраз заставляют вспомнить о парадоксах Нагорной проповеди, в которой полностью переворачиваются стереотипы земного счастья и благополучия. Так, Макбет завидует им же убитому Дункану, который, в отличие от него, «спит спокойно» и для которого «горячка жизни кончилась» (III.2.26-27).

Этот вывод, однако, не приводит супругов к глобальному переосмыслению своих прежних установок. Забота о будущем продолжает определять поступки Макбета, и, лишь узнав о смерти жены, он отчетливо ощущает, что логическим пределом всех его «бесчисленных завтра» является «пыльная смерть» (“dusty death” – V.5.23), делающая бессмысленными все его прежние цели и лишаящая смысла в его глазах всю его жизнь.

Свойственная супругам Макбет привычка связывать смысл и цель своего существования с будущим и подчинять все желания и поступки мысли о предстоящем благополучии контрастирует в пьесе с призывом «не заботиться о завтрашнем дне», который актуализируется в сознании зрителя благодаря наивным, на первый взгляд, словам сына Макдуфа. Два взгляда на соотношение судьбы и воли, стоящие за этими представлениями о будущем, последовательно противопоставляются и сталкиваются на протяжении всей пьесы. Если последний восходит к христианскому учению, то первый ассоциируется у современников Шекспира со взглядами Макиавелли, изложенными в его трактате «Государь», и их популярной интерпретацией. С каждым из этих взглядов связаны свои системы представлений о судьбе, свободе воли, достойном и недостойном поведении, должном и недожном и свои концептуальные метафоры, пронизывающие весь текст произведения. Рассмотрению этих представлений, характеру их отражения и взаимодействия в пьесе и посвящен данный раздел.

4.1.2. Проблема смысла и цели

Контраст между двумя типами отношения к судьбе, отраженными в словах супругов Макбет и сына Макдуфа, можно было бы ошибочно интерпретировать как оппозицию, соответственно, действия и бездействия, предусмотрительности и непредусмотрительности. Однако христианский взгляд на судьбу, предполагающий доверие Богу и готовность подчиниться Его воле, разделяют в пьесе, помимо сына Макдуфа, и другие герои, вовсе не уступающие Макбету в своей решительности и целеустремленности. Это в первую очередь Банко и сам Макдуф – бесстрашные войны, судьба которых в некоторых чертах повторяет судьбу Макбета: Банко также в начале пьесы защищает власть Дункана от мятежников, а позднее узнает о судьбе своих потомков из уст ведьм; Макдуф отстаивает права законного наследника на трон Шотландии – Малькольма – в борьбе с его противником подобно тому, как в начале пьесы поступает Макбет по отношению к Дункану. Сходства между обстоятельствами жизни обоих героев и судьбой Макбета позволяют заострить внимание зрителей на принципиальных различиях между мыслями, поступками и представлениями главного героя и его противников. Рассмотрим для начала один из наглядных случаев столкновения этих взглядов.

Вскоре после того, как герои узнают о предательском убийстве Дункана, Макбет с показным отчаянием восклицает, что ужас произошедшего лишает жизнь всякого смысла (II.3.89-93). Хотя в данном случае Макбет лукавит, эти слова отражают особенности его мироощущения, согласно которому человеческая судьба лишена какого-либо постоянного и объективного смысла. Его восклицаниям противостоит реакция Банко и Макдуфа:

BANQUO

In the great hand of God I stand; and thence
Against the undivulged pretence I fight
Of treasonous malice.

MACDUFF

And so do I. (II.3.127-129)

Сущность различий между двумя мироощущениями можно выразить через отношение героев к судьбе. Для Макбета и его супруги все происходящее на земле лишено объективной цели существования, и главным фактором в определении своей личной цели и путей ее достижения становятся для них собственные стремления (или «воля» - B_1). Ощущение самостоятельности в выборе своей судьбы сопряжено, с одной стороны, с ощущением свободы и независимости, а с другой – с чувством незащищенности, порождающим подозрительность и жестокость. Банко и Макдуф, напротив, признают, что их судьба не в их руках, а в «великой длани Божьей», и именно высший Промысел в их понимании определяет для каждого цель и указывает пути ее достижения; от человека же требуется подчинить свою волю высшей воле (B_1). Образ «длани Божьей» в словах Банко связан, с одной стороны, с ощущением защищенности, так как ничто не может произойти против благой воли Всевышнего, а с другой стороны – с чувством ответственности за свои поступки, так как эта же метафора связана с представлением о человеке как орудии в руках Бога¹⁹³.

4.1.3. Проблема воли и мотив преодоления внутреннего препятствия

В обеих системах представлений существенное место занимает проблема воли (B_2), связанная с идеей преодоления препятствий (в первую очередь – внутренних) на пути к осуществлению цели, поставленной перед человеком им самим или высшей силой. В

193 К этому образу в речи Малькольма позже отсылает слово 'instruments' (IV.3.238).

рамках христианской парадигмы главным препятствием является злая воля (B_1), то есть желания и стремления, противящиеся в человеческой душе высшей воле. Моменты преодоления этой преграды находят отражение в исполненных внутреннего драматизма монологах тех же героев – Банко и Макдуфа.

После сцены, в которой Макбет принимает окончательное решение убить короля Дункана, перед зрителем появляется Банко, жесты (отдает меч сыну и снова забирает) и слова которого отражают внутреннее смятение:

A heavy summons lies like lead upon me,
And yet I would not sleep: merciful powers,
Restrain in me the cursed thoughts that nature
Gives way to in repose! (II.1.6-9)

Из последующего краткого диалога героя с Макбетом зритель понимает, что «дурные мысли», которые пытается прогнать Банко, навеяны снами о «трех сестрах» и об их предсказаниях, сулящих славное будущее его потомкам и вызывающих в его душе тщеславные стремления (II.1.21-22). В те минуты, когда Макбет окончательно поддается своим «дурным мыслям», Банко противопоставляет аналогичному искушению молитву «благим силам» и твердое намерение сохранить «свободной грудь и верность безупречной». Таким образом, согласно христианской системе взглядов и оценок, он проявляет свободу и силу воли (B_2) в борьбе с собственным своеволием (B_1).

Аналогичную победу над собой одерживает Макдуф, когда он, узнав о жестоком убийстве своей семьи, сначала в ужасе бросает упрек небу, допустившему это злодеяние, но уже в следующей фразе принимает вину на себя и обращает к небесам молитву об убитых, о Шотландии и даже о самом Макбете, исполненную одновременно решимости и смирения (IV.3.223-227; 231-235). Интересно, что в «Хрониках Англии, Шотландии и Ирландии» Р. Холиншеда – главном источнике сюжета трагедии «Макбет» – Макдуф сначала получает известия о расправе над своей семьей и лишь потом решает убедить Малькольма возглавить поход против узурпатора¹⁹⁴. Шекспир меняет эти события местами, в результате чего выходит, что намерение его героя свергнуть Макбета определяется не личными мотивами, а отношением к нему как к врагу Шотландии ('fiend

194 Holinshed, Raphael. Holinshed's Chronicles of England, Scotland and Ireland, Vol. 5. London: J. Johnson et al., 1808 (reprinted from the second edition, 1587). P. 274.

of Scotland' – IV.3.232) и всего миропорядка: в разговоре с Малькольмом он говорит, что страдания их соотечественников «бьют небо по лицу»¹⁹⁵ (IV.3.5-6). Макдуф и воины, переходящие на его сторону (V.2), не мыслят свою судьбу в отрыве от судьбы своей страны: они словно объединены общей судьбой. Шотландия представляется им как единое охваченное болезнью существо ("the sickly weal" – V.2.27), путь к «очищению» которого ('to purge'¹⁹⁶ – V.2.28) лежит через победу каждого из них над своей злой волей и лишь затем – через их общую победу над узурпатором.

Мотив преодоления внутренних преград, метафора очищения, обращение за помощью в борьбе с «дурными мыслями» к сверхъестественным силам присутствуют и в словах Макбета и Леди Макбет в моменты принятия решений, и это сходство делает особенно явной мировоззренческую дистанцию, отделяющую супругов от Банко, Макдуфа и их единомышленников. Опасаясь, что ее супруг сам не решится приблизить славное будущее преступными действиями, Леди Макбет возлагает надежды на свои исполненные «отваги» речи ("the valour of my tongue" – I.5.25), которыми она сумеет «очистить» ('chastise') его душу от всего, что не позволяет ему приступить к захвату власти. Слово 'chastise' наряду с глаголом 'purge' широко использовалось в религиозном дискурсе эпохи в сочетании со словами с семантикой греха и зла. Использование героиней этого глагола в столь непривычном контексте показывает, что в понимании Леди Макбет злом, недостатком, которые следует преодолеть усилием воли, является совесть и все естественные чувства, удерживающие человека от достижения своей цели. Подобно тому как Банко и Макдуф в момент душевного смятения обращаются за помощью к Богу ('Heaven', 'merciful powers'), Леди Макбет обращается к «духам смертельных мыслей» и просит их закрыть ей пути к покаянию, «чтоб приступы душевных угрызений/ Не потрясли ни замысла, ни дела» ("That no compunctious visitings of nature/ Shake my fell purpose, nor keep peace between/ The effect and it!" – I.5.43-45).

Как бы зловеще ни звучали монологи героини, важно отметить, что она вовсе не одержима иррациональной тягой к злодейству. Напротив, она руководствуется вполне рациональными соображениями, основанными на определенной системе координат.

195 Здесь и далее при цитировании трагедии «Макбет» на русском языке по умолчанию используется перевод М. Л. Лозинского.

196 Значения «исцелить» и «очистить» настолько тесно взаимосвязаны в использовании английского слова 'purge', что в OED они объединены в одно: "To make physically pure or clean; to cleanse; to rid of whatever is impure or extraneous; to clear or free of, from". (Oxford English Dictionary on CD-ROM, 2nd ed. Vers.4.0. [Электронный ресурс] Oxford: Oxford University Press, 2009.)

Последняя, однако, в корне отличается от общепринятой. Понятия должного и недолжного, достойного и недостойного ставятся героиней в зависимость не от абсолютных и неизменных категорий добра и зла, а от личной цели человека: хорошо и достойно то, что способствует ее достижению; дурно и недостойно то, что этому препятствует. Последнее, следовательно, необходимо устранять усилием воли (B_2) во внутреннем мире и решительными действиями – во внешнем, проявляя большую степень отваги. Слова с семантикой смелости – ‘valour’ и ‘dare’ – используются многократно в репликах супругов и обретают такие устойчивые компоненты смысла, как «способность поправить святое». В этом отношении героиня словно следует принципам Макиавелли, который меняет смысл понятия ‘virtu’, связанного изначально с абсолютной категорией добродетели, и связывает его с идеей относительного блага и пользы (см. Раздел 2.3).

Смещение в традиционной системе представлений о добре и зле происходит и в сознании Макбета, предваряя его последующие преступления, о чем свидетельствует логика его рассуждений о словах ведьмы в третьей сцене первого акта:

This supernatural soliciting
Cannot be ill, cannot be good: if ill,
Why hath it given me earnest of success,
Commencing in a truth? (I.3.129-132)

Уже здесь герой исходит из представления о зле как об относительной категории: то, что сулит успех лично ему, не может иметь дурной природы. Однако в последующих строках он отвергает и противоположное предположение, так как чувствует, что внушенная ему мысль о будущем величии рождает в нем противоестественные стремления (“against the use of nature” – I.3.136) и потому не может быть благой.

4.1.4. Проблема свободы и рабства воли

Обратим внимание на слова, выражающие первоначальный отказ героя от преступных действий, к которым подталкивают его предсказания ведьм:

If chance will have me king, why, chance may crown me,
Without my stir. <...>
Time and the hour runs through the roughest day. (I.3.143-144, 147)

Эти слова показывают, что власть над собственной судьбой Макбет приписывает воле «случая». Использование в данном контексте модального глагола ‘will’, частично сохраняющего семантику волеизъявления, в сочетании с дважды повторяющимся словом ‘chance’ отражает представление о своевольной Фортуне (в отличие от глаголов ‘shall’ или ‘must’, которые могли бы быть использованы для выражения фаталистических представлений о предрешенности судьбы).

Показательно, что Холинshed мотивирует намерение Макбета отказаться от коварного замысла иначе – решением положиться на божественное Провидение:

...But yet he thought with himselfe that he must tarie a time, which should aduance him thereto (by the diuine prouidence)...¹⁹⁷

На место Провидения Шекспир ставит случай в сознании своего героя, и это незначительное, на первый взгляд, отступление от текста источника отражает особенности замысла драматурга: последующие злодеяния Макбета во многом обусловлены тем пониманием судьбы, которое он изначально разделяет. В этой системе представлений нет места Провидению, и судьба человека определяется лишь двумя факторами – волей случая и его собственной волей. Отказ от попыток достичь желаемого (В₁), упование на случай и время оцениваются в рамках этой парадигмы как непозволительная слабость, и потому герой так скоро меняет свое решение: оно лишено сколько-нибудь прочного обоснования на мировоззренческом уровне.

В связи с этим уместно вспомнить слова Макиавелли из третьей главы «Государя»:

Римлянам не по душе была поговорка, которая не сходит с уст теперешних мудрецов: полагайтесь на благодетельное время, – они считали благодетельным лишь собственную доблесть и дальновидность. Промедление не может обернуться чем угодно, ибо время приносит с собой как зло, так и добро, как добро, так и зло¹⁹⁸.

Словно руководствуясь советом Макиавелли, Макбет отказывается от исходного намерения положиться на время (“time and the hour”) и решает действовать без промедления, являя, как ему кажется, «доблесть и дальновидность».

Данная установка героя постепенно приводит его к следующей формуле:

...Be it thought and done. (IV.1.148)

¹⁹⁷ Holinshed, Raphael. Op. cit. P. 268.

¹⁹⁸ Макиавелли Н. Указ. соч. С. 9.

Интересно, что в оригинале при выражении этой и других сходных мыслей в нескольких случаях Макбет не называет себя в качестве субъекта действия: либо используется страдательный залог (P.V.), либо в позиции субъекта (S) оказываются его мысли и желания. Рассмотрим два примера (дословный перевод фрагментов наш, – Т.Ш.):

Strange <i>things</i> (S) I have in head, that <i>will to hand</i> ; Which must <i>be acted</i> (P.V.) ere they may <i>be scann'd</i> (P.V.). (III.4.138-139)	Странные намерения есть в моей голове, которые стремятся к руке; Которые должны быть осуществлены, пока их не обнаружили.
...From this moment The very <i>firstlings of my heart</i> (S) shall be The firstlings of my hand. And even now, To crown my thoughts with acts, <i>be it thought and done</i> (P.V.)... (IV.1.146-148)	Отныне Первенец моего сердца будет (должен быть) первенцем моей руки. И прямо сейчас, Чтобы увенчать мои мысли делами, пусть пришедшее на ум будет сделано.

Синтаксические особенности этих и некоторых других высказываний способствуют глубокому раскрытию состояния героя. Говоря о своих мыслях (“things... in head”) и желаниях (“firstlings of my heart”) как о субъектах своих поступков, он представляет эти поступки как автоматизированные, неподконтрольные своей воле (B₂) действия. Вот еще один парадокс, который реализуется таким образом в сюжете пьесы: стремление Макбета самостоятельно выстраивать свою судьбу, руководствуясь лишь собственной волей (B₁), приводит к тому, что герой вовсе утрачивает свободу воли (B₂). Данная мысль проводится и посредством других элементов пьесы. Отметим еще лишь два из них.

Во-первых, обращает на себя внимание загадочный образ кинжала, который словно указывает Макбету путь в покои Дункана и будто опережает его действия, когда герой отправляется к королю, чтобы убить его. Этот образ можно трактовать в символическом ключе – как воплощение преступных мыслей героя, получающих реальную власть над его волей (B₂). Особенно глубокий смысл этот образ обретает в свете слов, которые Макбет произносит после первой встречи с ведьмами, размышляя о происходящих в его душе тревожных изменениях:

My thought, whose murder yet is but fantastical,
Shakes so my single state of man that function
Is smother'd in surmise, and nothing is
But what is not. (I.3.138-141)

Мысли о том, что еще не совершено, то есть о том, чего нет в реальности, прокладывают путь в реальность словно в обход воли (В₂) Макбета. А смешение в сознании героя реальности и «несуществующего» находит отражение в еще одной грамматической особенности его речи – частом использовании сослагательного наклонения.

Во-вторых, обратим внимание на контраст между словами ведьм при их первой и второй встрече с Макбетом. В третьей сцене первого акта они лишь констатируют факты, относящиеся к прошлому, настоящему и будущему; таким образом, они оставляют Макбету и Банко возможность самостоятельно делать выводы из сказанного ими. В первой сцене четвертого акта они не только приоткрывают будущее, но и навязывают сознанию Макбета собственную ложную интерпретацию правдивых образов будущего и даже дают герою конкретные указания, используя повелительное наклонение. Таким образом, по мере развития сюжета герой все больше лишается свободы интерпретации действительности и свободы выбора.

Настойчиво повторяемая в словах Макбета и его супруги идея о необходимости сократить путь от мыслей и желаний до их воплощения, созвучная приведенным выше словам Макиавелли, оценивалась резко отрицательно в контексте религиозных и научных представлений эпохи. Человеку шекспировского времени было свойственно настороженное отношение к помыслам и желаниям. Согласно религиозной парадигме, стремления человека чаще оказываются орудиями Дьявола, а не Бога в силу искаженности человеческой природы, и потому, руководствуясь ими, человек рискует невольно стать рабом Дьявола. Так, хотя Макбет убежден в том, что он самостоятелен в своих действиях, для Макдуфа очевидно, что его противник прислуживает злему духу или, конкретнее, самому Дьяволу как падшему ангелу:

And let the angel whom thou still hast served
Tell thee, Macduff was from his mother's womb
Untimely ripp'd. (V.8.14-16)

Показательно, что мысль о подчиненности Макбета злым силам, о его несвободе Макдуф выражает мимоходом, как самоочевидную.

Настороженное отношение к мыслям и стремлениям выражали также и некоторые философы эпохи Возрождения, хотя они руководствовались иными соображениями. В контексте ряда научных и философских концепций эпохи мысли и желания ставились в

зависимость (частично или полностью) от внешних по отношению к человеку факторов – естественных процессов и движения светил, и потому непосредственно обусловленные ими действия не рассматривались как свободные. Так, Помпонацци, настаивавший на том, что человеческая судьба предопределяется звездами и подчинена естественным причинам, оставил последнюю «лазейку» для свободы воли в способности человека отказываться от поступков, к которым подталкивают его мысли и чувственные стремления¹⁹⁹. Отсутствие этой способности означало бы полную подчиненность всего происходящего в мире природным законам, что подвело бы черту под гуманистическими обоснованиями человеческого достоинства.

Как видно из рассмотренных выше монологов Банко и Макдуфа, внутреннюю независимость от мыслей и стремлений, которые приходят к человеку против его воли, герои обретают во многом благодаря молитве. Слова о молитве и молящихся в пьесе отражают идеал взаимодействия воли Бога и человека и играют особую роль, когда речь идет о монархе. Так, о прежней королеве – супруге Дункана – мы узнаем, что она «жизнь провела коленопреклоненной» и, дословно, «умирала каждый день своей жизни» (аллюзия на слова апостола Павла – 1Кор. 15:31), а об английском короле Эдварде – что по его молитвам безнадежно больные люди получают исцеление и вся Англия осенена божественной благодатью. Образы предыдущей правящей четы Шотландии и английского короля оттеняют образы Макбета, теряющего способность молиться после совершенного им убийства, и его супруги, молитвы которой обращены к демоническим силам.

Интересно отметить, что в словах обоих супругов часто происходит «переворачивание» характерных для жанра молитвы метафор слуха и, особенно, зрения. Молящийся просит Бога «призреть» на него и открыть ему глаза – Макбет просит звезды скрыться, чтобы свет «не видел» (“let not light see” – I.4.52) его «желаний сумрачные бездны» и чтобы его собственный глаз не видел совершающую преступление руку. В этом и многих других высказываниях, построенных на метафоре чувственного восприятия (‘sense’), находит отражение стремление героев к самостоятельности, независимости от высшей воли, попытка не позволить ей вмешаться – непосредственно или посредством

199 “Pomponazzi goes on to recognise that the will possesses an ultimate refuge in which to exercise its freedom. This refuge consists of a suspension of the act of volition or choice in the face of intellective deliberation...” (Poppi, Antonio. Op. cit. P. 659).

совести – в их собственный план. Эта совокупность метафор получает неожиданное воплощение в четвертом акте в образе безумной Леди Макбет, которая ходит по сцене с широко раскрытыми глазами, но ничего не видит и не понимает (глагол ‘to see’ объединяет оба значения).

Итак, на уровне композиции сюжета, сквозных мотивов, образности и синтаксических особенностей речи героев реализуется чрезвычайно важный парадокс: следствием представлений Макбета и его супруги о судьбе и воле, должном и недолжном, результатом их стремления самостоятельно вершить свою судьбу в соответствии с собственными желаниям (B_1), словно руководствуясь принципами, изложенными в трактате Макиавелли, становится для них потеря свободы (B_2). Напротив, подчинение своих стремлений высшей воле, сопряженное с ограничением личной свободы, парадоксальным образом, приводит их противников к обретению свободы более высокого порядка: “The time is free,” (V.6.94) – с такими словами Макдуф выносит на сцену голову Макбета в конце пьесы.

4.2. Фатализм и христианство

4.2.1. Образ ведьм и проблема предсказания

Образ ведьм в трагедии «Макбет» является одним из самых сложных, гибридных, не поддающихся однозначной интерпретации. Из поступков и слов этих героинь зритель может делать выводы об их целях, знании, методах воздействия на человека, но некоторые неизбежно возникающие вопросы остаются абсолютно не проясненными: по замечанию К. М. Бриггс²⁰⁰, невозможно сказать, являются ли они ведьмами как таковыми, то есть земными женщинами, практикующими запретное магическое искусство, или сверхъестественными существами, например, злыми духами – феями, под описание которых в трактате Короля Иакова I «Демонология» они больше всего подходят. Неопределенность такого рода присутствует и в главном источнике сюжета трагедии – хронике Холиншеда, который пишет, что явившиеся Макбету и Банко странные существа были не то феями, не то богинями судьбы²⁰¹. Шекспир, по-видимому, стремится сохранить эту неопределенность на протяжении всей пьесы, благодаря чему на таинственные фигуры «трех сестер» проецируются разные мифологические, религиозные образы и реалии современной общественно-политической жизни, а одновременно – те мировоззрения и интерпретационные парадигмы, которые с ними связаны. В результате перед зрителем, как и перед героями, встает проблема выбора одной из этих парадигм²⁰².

Существует немало работ, посвященных прототипам макбетовских ведьм. Л. Э. Шамас в своей диссертации приводит следующий впечатляющий список культурно значимых образов, с которыми ассоциировались или могли ассоциироваться шекспировские героини: Норны, Парки, Мойры, Сивиллы, музы, грации, эринии/фурии, Горгоны, а также фольклорные образы трех сестер, трех старых дев/ведьм²⁰³. Их слова, действия и ряд элементов пьесы получают разные интерпретации в свете разных связанных с ними мифологических, фольклорных сюжетов и контекстов.

Однако для нас в связи с проблемой соотношения судьбы и воли различия между такими прототипами этих героинь, как Мойры, Парки, Норны и др. не имеют

200 Briggs, Katherine M. *Pale Hecate's Team*. London: Routledge and Paul, 1962. P. 77.

201 Holinshed, Raphael. *Op. cit.* P. 268.

202 Muir, Kenneth. *Shakespeare's Tragic Sequences*. London: Hutchinson University Library, 1972. P. 143.

203 Shamas, Laura A. *Op. cit.* P. 3.

принципиального значения. Все эти прототипы связаны с фаталистическими концепциями, которые рассматриваются нами в данном разделе обобщенно, в сопоставлении с принципиально иной совокупностью представлений и оценок. Последняя сложилась на основе христианского учения, а оформилась в стройную систему под влиянием конкретных социально-политических реалий эпохи, таких как, с одной стороны, интерес к магии, а с другой – систематическое обличение ведьм и колдунов, теоретическое обоснование их преследования и сама практика их уничтожения. В контексте первой системы представлений таинственные героини «Макбета» воспринимаются как богини судьбы, пророчицы, сверхъестественные посредницы, осуществляющие предначертанное Роком. В рамках христианской парадигмы они служительницы Дьявола²⁰⁴; причем под данное широкое определение могут подходить и ведьмы как таковые, и злые духи, что делает несущественной в концептуальном отношении присущую шекспировскому образу неопределенность. Столкновение этих парадигм в пьесе при интерпретации роли ведьм, возникающее между ними внутреннее напряжение во многом определяет характер восприятия и других событий произведения, не связанных непосредственно с образами «трех сестер».

При первой встрече с ведьмами не только Макбет, но и Банко обращается к ним как к существам, имеющим реальную власть над его судьбой:

Speak then to me, who neither beg nor fear
Your favours nor your hate. (I.3.61-62)

Хотя герой заявляет, что не рассчитывает на их благоволение и не боится их ненависти, в самом этом утверждении находит отражение впечатление героя, что от их расположения или враждебности могут зависеть обстоятельства его жизни. Далее, когда первое предсказание ведьм сбывается, Макбет в разговоре с Банко не только наделяет их сокровенным знанием, но и приписывает им сверхъестественную власть над своей судьбой: это они, по его словам, сделали его Кавдорским таном (“those that gave the thane of Cawdor to me”; I.3.120). Позднее Макбет, уже достигший власти, при мысли о том, что не ему, а Банко суждено стать родоначальником королевской династии, пеняет ведьмам, что они водрузили на его голову «бесплодную корону» и вручили ему «праздный

204 См.: Paul, Henry N. The Royal Play of Macbeth. New York: Macmillan Company, 1950. P. 282; Bradley, A. C. Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth. 2nd edition. London: Macmillan, 1905.

скипетр» (III.1.60-61). Несколько иначе, но также в фаталистическом ключе интерпретирует слова ведьм Леди Макбет при своем первом появлении на сцене: силу, предопределившую, в ее понимании, восхождение супруга на престол Шотландии, она определяет как «рок» ('fate'), а роль ведьм она трактует как «сверхъестественную помощь» ('metaphysical aid') в осуществлении предначертанного (1.5.27-29).

В сознании одного и того же героя на протяжении действия пьесы могут сменяться разные способы отношения к предначертанному: Макбет вначале колеблется между намерением приблизить предсказанное ему величие собственными действиями и мыслью о том, что предсказание, если оно верно, осуществится в любом случае и без его непосредственного участия (I.3.144-145). После второй встречи с ведьмами, несколько успокоенный их предсказанием, он все же решает перестраховаться, «взять залог с судьбы» ("take a bond of fate" – IV.1.84) и обезопасить себя от одного из врагов – Макдуфа. Наконец, несколько раз на протяжении пьесы герой в духе античной трагедии пытается изменить свою судьбу. Высказывания, отражающие это стремление, связаны с идеей борьбы: либо рок предстает в образе противника, которому герой бросает вызов (III.1.70-71; Макбет обращается непосредственно к року, используя слово 'fate'), либо герой готовится к сражению, в котором, согласно предсказанию, должен быть повержен, но тем не менее не отступает до конца (V.5.51-52; V.8.30-33). В обоих случаях участь героя ассоциируется с заранее предопределенным исходом битвы, и он до последнего сопротивляется, даже тогда, когда окончательно теряет надежду на победу.

Данные фаталистические представления обладают в пьесе значительной психологической убедительностью на некоторых этапах развития действия. Однако постепенно изначальные предположения о власти ведьм, озвученные некоторыми героями, обнаруживают свою иллюзорность, и в результате несостоятельными представляются те модели интерпретации действительности, которые связаны в культуре эпохи с мифологическими прототипами этих загадочных существ.

В сцене, где вместе с «тремя сестрами» присутствует Геката, появляются и другие ведьмы, в результате чего три первых теряют в глазах зрителей то свойство уникальности, которое позволяло проецировать на них образы мифологических трио, прежде всего Парок, Мойр и Норн. В отличие от перечисленных богинь судьбы, они, как выясняется еще при их втором появлении на сцене, не имеют реальной власти над человеческой

судьбой. Так, по словам Первой ведьмы, корабль моряка, на которого она затаила злобу, «не может потонуть» (“cannot be lost” – I.3.24), то есть не ей принадлежит власть над жизнью и смертью; она может в отместку лишь запугать и измучить свою жертву (“Yet it shall be tempest-tossed”; I.3.25).

По мере развития действия в сознании Макбета и Банко ведьмы сменяют роль мифологических существ, вершащих судьбу всего сущего, на привычную для христианской культуры роль искусителей, типологически восходящую к образу Дьявола и прислуживающих ему злых духов. Если в сознании Макбета эта смена интерпретационных парадигм происходит только к концу пьесы (V.7.19-22), то Банко уже после исчезновения ведьм в третьей сцене первого акта склоняется ко второй из двух интерпретаций. Он определяет в соответствии с христианской парадигмой и природу этих существ (“instruments of darkness”; I.3.123), и их цель – гибель человеческой души (“to win us to our harm”; I.3.124), и метод их воздействия на человека (“tell us truths... to betray's/ In deepest consequence” – I.3.124-127), и именно этот взгляд сообщает несравненно большую логическую связность последующим событиям пьесы, чем первоначальная интерпретация образа трех сестер как посредников Рока.

Показательно, что при первой встрече с Макбетом ведьмы сразу же исчезают, как только герой задает им два главных вопроса – об источнике их знания и о цели, которую они преследуют, приоткрывая перед ним будущее (I.3.76-79). Их исчезновение производит впечатление, что именно ответы на эти вопросы могли бы выявить тщательно скрываемую сущность этих загадочных существ. Заданные Макбетом вопросы волновали умы многих современников Шекспира в связи с историческими и современными свидетельствами о сбывавшихся предсказаниях тех людей и существ, в которых было принято видеть слуг Дьявола. Обратим внимание на то, что, когда сбывается первое предсказание ведьм, Банко выражает удивление: “What! Can the devil speak true?” (I.3.106) В сознании героя, как и многих англичан эпохи Возрождения, было очень устойчиво представление о Дьяволе как об обманщике (Иоанн 8:44), а также о том, что знанием о будущих событиях обладает только Бог. Многочисленные свидетельства об осуществлении того, что было предсказано «орудиями мрака», заставляло людей усомниться в верности данных представлений. Поэтому король Иаков I уделяет значительное внимание в своем трактате «Демонология» вопросу об источнике знания

Дьявола и его служителей о будущем, а также о цели, которую преследуют последние, предсказывая человеку его судьбу.

По мнению ряда исследователей²⁰⁵, в трагедии «Макбет» нашло отражение знакомство Шекспира с трактатом короля. Это предположение основано и на «внутренних» особенностях пьесы, некоторые из которых будут упомянуты ниже, и на внешних обстоятельствах ее создания: именно король Иаков как главный покровитель труппы Шекспира был и главным зрителем его пьес; главным – в том отношении, что его запросы драматург волей-неволей должен был учитывать в первую очередь, чтобы угодить ему²⁰⁶. Кроме того, принимая во внимание тот факт, что трагедия «Макбет» очевидным образом посвящена прославлению династии Стюартов (к которой принадлежал сам король) и что ее постановка была, скорее всего, приурочена к визиту короля Дании Христиана в Англию летом 1606 г.²⁰⁷, король Иаков I должен был присутствовать на премьере пьесы в числе ее первых зрителей.

Возвращаясь к двум вопросам Макбета, обращенным к ведьмам, посмотрим, какие ответы на них могли найти современники Шекспира в трактате английского короля. Рассматривая вопрос о том, каким образом Дьявол и его служители получают знание о будущем, король в первую очередь подчеркивает, что полным и совершенным знанием могут обладать только Бог и служащие Ему духи. Дьявол же знает о том, что произойдет, либо благодаря накопленному за тысячелетия опыту, позволяющему предвидеть следствия определенных причин, либо благодаря тому, что он до своего падения имел доступ к Божественному знанию²⁰⁸.

Король Иаков также подчеркивает в своем трактате, что доступ к знанию о будущем человек может получить не только посредством магии (как это делают ведьмы), но и другим, законным путем – благодаря науке, жизненному опыту или дарам Святого Духа²⁰⁹. Бог, как и Дьявол, также может открывать будущее верным ему людям, однако

205 См., напр.: Kernan, Alvin. Shakespeare, the King's Playwright: Theater in the Stuart Court, 1603 -1613. New Haven: Yale UP, 1995.

206 Ibid. Pp. xviii – xix.

207 Ibid. Pp. 75-76.

208 King James I. Daemonologie. Project Gutenberg [EBook], 2008. P. 6.

URL: <https://archive.org/stream/daemonologie25929gut/25929-pdf#page/n0/mode/2up> (accessed on 14/06/2016).

209 При этом король, как и другие протестанты, настаивает на том, что чудеса, видения и пророчества прекратились в человеческой истории после утверждения христианской церкви (Ibid. P. 51). Этим убеждением объяснялось его нежелание продолжать идущую от короля Эдварда Исповедника традицию касаться людей, больных золотухой, с целью их исцеления.

предсказания, исходящие от Бога и от Дьявола, преследуют противоположные цели, даже если они в равной степени правдивы: Бог приоткрывает человеку будущее, чтобы спасти его душу, Дьявол – чтобы погубить ее²¹⁰. Эта оппозиция находит отражение в «Макбете»: пророческий дар связан в пьесе не только с ведьмами, но и с образом святого – английского короля Эдварда, который благодаря этой и другим сверхъестественным способностям исцеляет свой народ от телесных и духовных болезней ('evil'). С этим же образом связана в пьесе намеченная в трактате короля оппозиция между двумя родами чудесного: король Иаков противопоставляет друг другу чудеса Бога и Дьявола как реальное преобразование действительности – иллюзорному²¹¹. В пьесе король Эдвард, по рассказам Малькольма, по-настоящему исцеляет своих подчиненных от болезни, а все чудесное, что связано с образами ведьм и Гекаты, сводится к созданию убедительных иллюзий, оказывающих пагубное воздействие на человеческую волю. Создание иллюзий, согласно трактату короля, – главный метод, который используют злые духи, называемые феями ('fairies')²¹².

Вывод

Образы ведьм сохраняют свою загадочность на протяжении всей пьесы, что является составляющей замысла драматурга. В рамках христианской парадигмы в связи с их образами в пьесе ставится проблема убедительности иллюзий, которые использует Дьявол, чтобы погубить человека. В рамках фаталистических концепций эти фантастические героини рассматриваются как посредники рока, осуществления которого невозможно избежать. Стоит отметить, что комплекс представлений Макбета о судьбе тяготеет, скорее, к «макиавеллизму», чем к фатализму, хотя некоторые элементы последнего ему также свойственны. Однако его первоначальная трактовка ведьм как посредников рока (а не как «орудий мрака») приводит к ошибке, имеющей трагические последствия. Проблема неверной интерпретации предсказаний знакома античной мысли и может даже лежать в основе трагедий («Царь Эдип»), однако идея, согласно которой предсказание может сознательно использоваться в целях обмана, чужда античным произведениям, но органична христианской культуре.

210 Ibid. P. 19.

211 Ibid. P. 20.

212 Ibid. Pp. 58-59.

4.2.2. Природа дихотомии космоса и хаоса и ее отражение в трагедии

Структурные элементы «великих трагедий» Шекспира и, в частности, пьесы «Макбет» во многом определяются дихотомией космоса и хаоса и представлениями, связанными с переходом от состояния божественного порядка к глобальному разладу – безумию, войнам, стихийным бедствиям – и обратно. По мнению ряда исследователей шекспировского творчества, в этих пьесах присутствует некая общая сюжетообразующая схема, имеющая корни в основополагающих представлениях о человеческой воле и судьбе мира, государства, рода, отдельного человека²¹³. В данном разделе мы предпринимаем попытку определить сущность этих воззрений, их природу и характер отражения в пьесе.

4.2.2.1. «Когда закона мы нарушим меру, возникнет хаос»

Этот вопрос поднимался неоднократно исследователями шекспировского творчества. В частности, для объяснения внутренних структурных элементов трагедий драматурга применяется понятие «великой цепи бытия» как совокупности уровней бытия, связанных отношениями иерархии и подобия и охватывающих все сущее – от Бога до элементов природного мира. Нарушение порядка в одном из звеньев этой цепи приводит к разладу во всем мироздании и к разрушению прежнего универсума. Так, по мнению ряда ученых²¹⁴, можно охарактеризовать сущность и общую закономерность развития трагических событий, происходящих во множестве шекспировских произведений.

Наиболее полное и емкое выражение этих представлений некоторые исследователи, вслед за Тильярдом, видят в монологе Улисса из трагедии «Троил и Крессида» (Troilus and Cressida, I.3.75-137)²¹⁵, в котором герой, объясняя военную неудачу греков отсутствием должного порядка в их стане, рисует масштабную картину мироздания, пронизанного отношениями господства и подчинения, и показывает, что нарушение этих отношений грозит крушением всего универсума.

213 См., напр.: McAlindon, Thomas. *Shakespeare's Tragic Cosmos*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

214 См., напр.: Tillyard, Eustace M. W. *The Elizabethan World Picture*. London: Transaction Publishers, 2011. Pp. 3-8.

215 Ibid.; Fletcher, Angus. *Time, Space and Motion in the Age of Shakespeare*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 2007. P. 131.

По словам Улисса, когда в мире нарушается порядок, «грубая сила» начинает решать, что должно, а что – нет, стирается грань между должным и недолжным, верным и неверным. Все начинает определяться не законом, а властью; власть, не ограниченная законом, приводит к своеволию; воля, не ограниченная внутренним нравственным законом и разумом, вырождается в необузданное желание, которое в союзе с властью приводит к полному разрушению окружающего мира и, в конечном итоге, к саморазрушению.

Наряду с идеей хаоса, слова Улисса отражают одно из важнейших представлений античной философии, связанное с понятием логоса. Это понятие является «концентрированным выражением таких функций досократовского правящего начала (архэ), как власть (одновременно безличная и божественная) меры и закона, сохранение единства и порядка во взаимопревращении стихий, вовлечение человека в процесс преобразования хаоса в космос», а в учении стоиков трактуется как «мировая разумно-творческая эфирно-огненная субстанция, Зевс и судьба»²¹⁶. Возникает закономерный вопрос: является ли представление, отраженное в целой совокупности элементов трагедий Шекспира, укорененным в античных философских учениях, или существует некоторое различие между пониманием дихотомии космоса и хаоса, запечатленным в словах Улисса, и тем, которое определяет на глубинном уровне структурные элементы шекспировских трагедий?

4.2.2.2. Представление о космосе и хаосе в философских учениях античности и в христианстве: сходства и различия

В некотором отношении античные представления, к которым отсылают слова Улисса, близки христианским. Не случайно понятия «логос» и, в меньшей степени, «хаос», были восприняты христианскими мыслителями и использовались для выражения некоторых важнейших аспектов нового религиозного учения. В контексте обоих мировоззрений своевольное нарушение закона, установленного благой высшей силой, будь то разумный принцип или Бог, осмысливается как причина зла, страдания, стихийных бедствий, войн, любого глобального разлада в мироздании. Однако следует обратить внимание на существенное различие между восприятием хаоса в античных философских

216 Доброхотов А. Л. Логос // Новая философская энциклопедия: В 4 тт. / Под ред. В. С. Стёпина. М: Мысль, 2010. Т. 2, с. 445-446.

системах и в христианстве. На наш взгляд, это различие проводится весьма последовательно в пьесах Шекспира.

Согласно ряду античных представлений, отраженных, в частности, в монологе Улисса, жизнь как бы движется по кругу между двумя противоположными, но переходящими друг в друга состояниями хаоса и космоса, и человеческая воля играет в этом бесконечном движении достаточно значимую роль: поступки человека могут способствовать возникновению дисбаланса в упорядоченном мире или, напротив, возвращению в мир меры и порядка. Однако в ряде античных философских учений, в частности у неоплатоников, труды которых оказали особое влияние на культуру эпохи Возрождения, возникает диалектическая концепция хаоса, в которой он связывается не только с деструктивной, враждебной всему сущему силой: он мыслится одновременно как «всепорождающее и всеуничтожающее начало», которое производит «разъединение и становление в умопостигаемом мире»²¹⁷. Следовательно, в рамках этой системы представлений хаос осмысляется вне категорий добра и зла, прекрасного и отвратительного ('fair' и 'foul').

В христианском универсуме отношения божественного порядка и враждебной Богу разрушительной силы представляются иначе. Их осмысление связано с богословской интерпретацией ключевых эпизодов Библии, более или менее явные отсылки к которым встречаются во многих трагедиях и трагикомедиях Шекспира, в том числе в «Макбете» и «Буре». Для того чтобы увидеть систематический характер этих отсылок, их символический, смыслообразующий потенциал и композиционную роль, в общих чертах обрисуем христианский взгляд на отношения Бога, противостоящей ему разрушительной силы и человеческой воли в их исторической динамике и в свете христианской эсхатологии.

Согласно распространенному в христианстве представлению, Бог кладет предел хаосу («бездне») при сотворении мира²¹⁸ и создает идеальное пространство – Эдем,

217 А. Ф. Лосев. Хаос // Философская энциклопедия. В 5-и т. – М.: Советская энциклопедия. Под редакцией Ф. В. Константинова. 1960-1970.

218 «В христианской литературе понимание хаоса опосредовано библейской экзегезой. В Книге Бытия 1,2 говорится о “тьме над бездною”, бывшей до сотворения мира. Эта «бездна»... по своему значению (темная, бездонная, страшная пустота) исключительно близка к греческому понятию хаоса и отождествляется с ним (по крайней мере со времен Августина...)». (Бородой Т. Ю. Хаос // Новая философская энциклопедия: В 4 тт. / Под ред. В. С. Стёпина. М: Мысль, 2001. Т. 4, с. 291)

которое остается непроницаемым для сил тьмы вплоть до грехопадения человека, хотя хаос, понимаемый как бездна, продолжает существовать в виде ада²¹⁹. Вследствие грехопадения весь земной мир отпадает от Бога, и восстановление исходной гармонии, божественного порядка оказывается невозможным в рамках человеческой истории: любой порядок является относительным и временным, так как утверждается на зыбком фундаменте искаженной первородным грехом природы. Эта неискоренимая в полной мере «дурная природа» (*'evil nature'*) может внезапно пробудиться в человеке и разрушить порядок изнутри, как в истории брата Просперо – Антонио (“...In my false brother/ Awaked an evil nature.” – Буря, I.2.92-93); или же она может изначально сопротивляться любым попыткам подчинить ее закону, как в случае с Калибаном (“...On whose nature/ Nurture can never stick.” – Буря, IV.1.188-189). Таким образом, из-за первородного греха созданный Богом мир оказывается уязвимым для Дьявола и ада. Однако через смерть и воскресение Христа ад становится проницаемым для Бога, что делает возможным спасение души из бездны и преобразование человеческой природы. В результате возникает оппозиция между «миром сим», который по-прежнему «лежит во зле» и подчиняется разрушительной силе Дьявола, и Царствием Небесным, по законам которого стремятся строить свою жизнь «верные», образующие Церковь. Неизбежный конфликт между двумя этими мирами в конце истории должен перерасти в глобальную, всеохватывающую борьбу. Хаос в этом контексте «приобретает у христианских экзегетов эсхатологическое значение, поскольку в Апокалипсисе (Откр. 17:8) говорится, что в конце времен “зверь выйдет из бездны”»²²⁰. Одержатъ победу в этой битве предстоит Богу и всем, кто будет на Его стороне, после чего Его порядок будет установлен в Новом Творении, где обретут вечную жизнь «верные», и окончательно отделен от бездны – пристанища Дьявола и его слугителей (злых духов и грешников).

Движение от порядка к его разрушению и к преодолению возникающего хаоса в трагедиях и трагикомедиях Шекспира связывается, на наш взгляд, не столько с запечатленным в словах Улисса античным представлением о круговороте хаоса и космоса, сколько с определенной традицией осмысления истории мира, увиденной сквозь призму Священного Писания. В контексте этого мировоззрения разрушение порядка типологически связано с грехопадением (а также с падением Люцифера, о чем будет

219 Там же.

220 Там же.

сказано в Главе 5); усилия, направленные на восстановление распавшегося мира, связываются с искупительной жертвой Христа и описанной в Апокалипсисе битвой между воинствами Бога и Зверя, а возвращение порядка – с окончательной победой Бога в конце истории и Новым Творением, а также (реже) со схождением Христа во ад. Отчетливые аллюзии²²¹ на все упомянутые библейские эпизоды присутствуют во многих трагедиях и трагикомедиях Шекспира, в том числе в «Макбете».

4.2.2.3. Подход к анализу шекспировских аллюзий на библейский текст

Прежде чем приступить к выявлению и анализу аллюзий на библейские эпизоды в трагедии «Макбет», проясним связанный с этим процессом вопрос теоретического характера. Существует множество подходов к трактовке шекспировских аллюзий на Библию – от их рассмотрения как декоративных элементов, не несущих в себе значимой смысловой нагрузки, до попыток аллегорического прочтения пьес в свете актуализируемых в них библейских смыслов. Поэтому, учитывая столь широкий разброс взглядов на данную проблему, во избежание терминологической и методологической путаницы, кратко обозначим особенности подхода и состав основных понятий, которые используются нами в продолжении данного раздела.

В этой части исследования ключевым является для нас понятие «аналогия»: мы исходим из того, что посредством разного рода аллюзий некоторые образы и события шекспировских пьес преподносятся как *подобные* библейским; последние задают, таким образом, контекст, в котором первые обретают более глубокий, универсальный смысл. Те элементы библейского текста и явления религиозной культуры, отсылки к которым содержатся в произведениях Шекспира, рассматриваются нами как прецедентные феномены. Особое внимание при этом уделяется прецедентным ситуациям - «эталонным» ситуациям, обладающим в сознании представителей того или иного лингвокультурного сообщества определенными коннотациями²²². Соотнесение элементов шекспировского и

221 Здесь и далее слово «аллюзия» используется в самом широком значении, которое оно обретает в англоязычной библеистике, а не как наименование стилистического приема. Пример такого использования этого слова применительно к творчеству Шекспира мы находим, в частности, в монографии С. Маркса, определяющего слово “allusion” как «совокупность взаимосвязей между смыслами и значениями, на которую указывает Библия в шекспировских произведениях и Шекспир — в Библии, высвечивается благодаря аллюзии» (перевод наш, – Т. III.). (Marx, Stephen. Op. cit. P. 13.)

222 Гудков Д. Б. Теория и практика межкультурной коммуникации. М.: Гнозис, 2003. С. 107-108.

библейского текстов производится на основании таких составляющих прецедентной ситуации, как дифференциальные признаки и атрибуты²²³.

Данный подход к интерпретации параллелей между пьесой и Библией имеет много общего с приемами средневековой экзегетики, в первую очередь с прообразованием (typology) и мидрашем (midrash), которые широко использовались для выявления и интерпретации параллелей между отдельными книгами, главами и эпизодами самой Библии. Например, Иона, проведший трое суток во чреве кита, мыслился в рамках этой традиции как прообраз Христа, воскресшего на третий день. Важно отметить, что такая аналогия ни в коей мере не лишала повествование об Ионе буквального смысла в сознании средневекового человека: из двух реальных в его понимании событий более раннее могло восприниматься как образ более позднего (или наоборот), не теряя при этом собственной конкретно-бытовой (а в данном случае – и богословской) значимости. Данные приемы экзегетики были настолько прочно укоренены в сознании человека эпохи Средневековья и Возрождения²²⁴, что во многом определяли механизмы восприятия и интерпретации не только любого текста или произведения искусства, но и окружающей действительности. В непосредственно переживаемом им событии человек мог видеть прообраз события библейского²²⁵.

Косвенное подтверждение этому мы находим, в частности, в словах, которые произносят герои трагедии «Король Лир» при виде обезумевшего от горя Короля и мертвой Корделии:

KENT

Is this the promised end?

EDGAR

Or image of that horror?

(King Lear, V.3.261-262)

Показательно, что, хотя герои этой трагедии, будучи язычниками, не могли знать об «обещанном [в Библии] конце [мира]» ('promised end'), Шекспир наделяет их знанием,

223 Там же.

224 Hill, John S. Op. cit. Pp. 127-137.

225 Marx, Stephen. Op. cit. Pp. 14-16.

особенностями мышления и восприятия, свойственными человеку его эпохи: они воспринимают и осмысливают то, что происходит на их глазах, как «образ» финальных катастрофических событий человеческой истории, предсказанных Иоанном Богословом в последней книге Библии (Отк. 6-18)²²⁶. Причем осмысление действительности как «образа» иного события нисколько не умаляет страданий, которые испытывают упомянутые герои при виде чужого горя. В словах этих героев находит отражение тот механизм восприятия действия пьесы, который должен сработать и в сознании зрителей при осмыслении всего произведения и который определяет особенности нашего подхода к анализу библейских аллюзий в шекспировском тексте.

Итак, перейдем к анализу роли и символического потенциала аллюзий на упомянутые выше библейские эпизоды в трагедии «Макбет». Рассмотрим их в том порядке, в котором они встречаются в пьесе.

4.2.2.4. «Увековечить новую Голгофу»

Пространство, в котором разворачивается действие трагедии, с самого начала предстает искаженным, погруженным в состояние хаоса: разгул стихии (гром и молния), появление ведьм и их слова, в которых основополагающие духовно-нравственные категории, выражаясь словами Улисса, теряют имя (“Fair is foul and foul is fair” – I.1.9), являются проекцией и одновременно следствием смуты, произошедшей в Шотландии. В следующей сцене мы узнаем о мятеже Макдональда, который был подавлен Макбетом и Банко. Причем в рассказе Старшины о ходе сражения Шекспир несколько отклоняется от текста своего основного источника – хроники Р. Холиншеда: если у последнего Макдональд сам кончает жизнь самоубийством, а Макбет лишь отрубает голову мятежнику и посылает ее королю, то герой Шекспира побеждает врага в разгаре сражения. Это отступление от исходного текста, по-видимому, призвано акцентировать доблесть Макбета, представить его как фигуру поистине героическую. В дальнейшем повествовании о сопротивлении, оказанном Макбетом и Банко войску норвежского короля и его союзника – Кавдорского тана, заслуга двоих полководцев также оказывается

²²⁶ Сходные наблюдения представлены и в книге Л. Е. Пинского «Шекспир. Основные начала драматургии». В частности, в связи с мировоззрением Эдгара и использованием в его речи слова ‘gods’, отсылающего, казалось бы, к языческим представлениям, автор замечает: «Религия Эдгара — христианская (множественная форма «боги» — условная дань «малому времени» легенды), а не натуральная религия древнего мира, не культ сил природы первых актов» (Пинский Л.Е. Указ. соч. С. 335).

значительно большей, чем у Холиншеда, где решающую роль в победе над противником сыграла хитрость Дункана²²⁷. Докладывая королю о военных подвигах двоих полководцев, Старшина говорит, что они «не то стремились омыться в дымящихся ранах, не то хотели увековечить новую Голгофу»²²⁸ (“Except they meant to bathe in reeking wounds,/ Or memorise another Golgotha,/ I cannot tell.” – I.2.40-42). На основе каких признаков проводится аналогия между полем брани и Голгофой, не вполне очевидно. Попробуем разобраться, что подразумевается в данном контексте при упоминании места, где был распят Христос.

Как место казни множества преступников, усеянное их костями, Голгофа могла ассоциироваться с насильственной смертью как таковой и местом массовых захоронений; отсюда использование этого слова в английском языке в качестве нарицательного как синонима слова «кладбище». Однако в данном значении слово «Голгофа» едва ли могло сочетаться по смыслу с глаголом ‘memorise’ (здесь - «увековечить»). «Увековечить» можно значимое событие, а не просто место гибели множества людей. И это событие – сражение Банко и Макбета с врагами Шотландии соотносится с библейским, скорее, на основе такого признака двух ситуаций, как страдание во имя спасения. На этом этапе развития сюжета роль Макбета и Банко в спасении Шотландии от мятежников соотносится с ролью Христа в спасении мироздания от власти и разрушительной силы Дьявола.

4.2.2.5. «Здесь небо радушьем веет»

Итак, в начале пьесы Макбет предстает перед нами как «Божий воин»²²⁹, через подвиги которого в мир возвращается порядок. Акцентируя доблесть героя на уровне сюжета и используя рассмотренную выше библейскую аллюзию, Шекспир усиливает контраст между двумя состояниями, в которых пребывает Макбет в начале действия и после убийства Дункана. Эти противоположные друг другу состояния осмыслялись в богословских категориях эпохи как, соответственно, «рабство Богу» и «рабство Дьяволу». Переход от одного из них к другому типологически связан в сознании человека

227 Согласно Холиншеду, войску короля Свена были преподнесены яства, в которые по приказу Дункана добавили ягоды, обладающие снотворным свойством. Под действием этих ягод норвежские войны не смогли дать отпор внезапно атаковавшему их войску Макбета (Holinshed, Raphael. Op. cit. P. 267).

228 Дословный перевод наш. – Т. III.

229 Так в конце пьесы будет назван сын Сиварда, погибший в поединке с Макбетом (V.6.86).

шекспировского времени с грехопадением – поступком Адама и Евы, в результате которого блаженное состояние человека и всего мира было навсегда утрачено. Параллель между преступлением супругов Макбет и прецедентной ситуацией грехопадения весьма очевидна и проводится на основе таких дифференциальных признаков, как наличие искусителя (в «Макбете» это ведьмы как «агенты» Дьявола), решающая роль жены, склоняющей мужа к преступлению, стремление обоих супругов обманным путем добиться власти и, наконец, изменение в состоянии природы. Большинство этих параллелей не нуждается в подробном комментарии, и потому остановимся лишь на образе природы: обратим внимание на контраст между тем, как представлена общая обстановка во владениях Макбета до и после убийства Дункана.

То, что природный мир отзывается катаклизмами на преступления человека, является общим местом в произведениях Шекспира и литературе его эпохи в целом. Отметим, что описание стихийных катаклизмов, происходящих после убийства короля, Шекспир частично заимствует из другой части хроник Холиншеда, не связанной с историей Макбета²³⁰. Автору важно показать, как «противоестественный» поступок супругов Макбет приводит к тому, что все в природе начинает совершаться против своего естества.

OLD MAN

'Tis unnatural,
Even like the deed that's done. <...>

ROSS

And Duncan's horses--a thing most strange and certain--
Beauteous and swift, the minions of their race,
Turn'd wild in nature, broke their stalls, flung out,
Contending 'gainst obedience, as they would make
War with mankind. (II.4.10-11, 14-18)

Это описание произошедшего в природе разлада соотносится с вышеупомянутым представлением о системе иерархических отношений, пронизывающих все сущее («великая цепь бытия»), нарушение которых на одном из уровней грозит глобальной

230 Holinshed, Raphael. Op. cit. P. 235.

катастрофой. Данное представление, заимствованное мыслителями поздней античности из философии неоплатонизма и адаптированное к христианскому учению, безусловно, образует один из основных культурных контекстов осмысления упомянутых событий. Однако другой не менее значимый контекст – библейский – задается благодаря аналогии с грехопадением, и в свете этой аналогии особое значение обретает описание природы в сцене, предшествующей осуществлению замысла супругов.

По приезду в имение Макбета Банко и Дункан выражают свое восхищение гармонией, царящей в этих местах:

This guest of summer,
The temple-haunting martlet, does approve,
By his loved mansionry, that the heaven's breath
Smells wooingly here...
Where they most breed and haunt, I have observed,
The air is delicate. (I.6.3-6, 9-10)

Слова Банко о том, что небо здесь «радушнее веет», передают ощущение, что владения Макбета отмечены божественной благодатью. А упоминание ласточки (martlet) вызывает целый комплекс ассоциаций, связанных с идеей гармоничного сосуществования природы и человека²³¹. В Англии издавна существовало поверье, что ласточки доверяют людям и потому свивают свои гнезда вблизи их жилищ; к ним следовало относиться с осторожностью и уважением, а потревожить их считалось дурной приметой²³². Английский фольклор сохранил следы и других представлений, связанных с этой птицей:

The martin and the swallow
Are God Almighty's bow and arrow²³³.

(Городская и деревенская ласточки – лук и стрела всемогущего Бога [Перевод наш. – Т.Ш.])

Эта группа ассоциаций усиливается в словах Банко благодаря эпитету “temple-haunting” («обитатель храма»).

Итак, имение Макбета – пространство, в котором вскоре должно произойти преступление, – на этом этапе развития действия представляется отмеченным особой

231 Thiselton-Dyer, Thomas. Folk-lore of Shakespeare. London: Griffith & Farran, 1883. Pp. 128-130.

232 Ibid.

233 Forster, Thomas. Researches about Atmospheric Phenomena. London: Harding, Mavor, and Lepard, 1823, p. 262.

благодатью: в нем царит гармония между небом и землей, человеком и природой, что связывает его на ассоциативном уровне с образом Эдема. Подобно тому как грехопадение Адама и Евы положило конец блаженному существованию и сосуществованию человека и природы, преступление главного героя нарушает исходный божественный порядок, а точнее, порядок, возвращенный на шотландские земли после им же подавленных мятежей. Разительный контраст между двумя состояниями главного героя и двумя состояниями природы заостряет проблему свободы выбора, человеческой воли как одного из главных факторов судьбы не только отдельного человека, но и всего мира.

4.2.2.6. Привратник в аду

Следующий фрагмент пьесы, который был связан в сознании шекспировских современников с целой группой библейских ассоциаций, - монолог привратника в начале третьей сцены второго акта. Осознание концептуальной значимости и композиционной роли этого монолога стало приходить к литературоведам относительно недавно – во второй половине XX в., параллельно с появлением обширных исследований в области английской религиозной драмы эпохи Средневековья. Тогда впервые были установлены отчетливые параллели между этой сценой «Макбета» и одним из эпизодов средневековых мистерий – «Схождением Христа во ад» (“Narrowing of Hell”).

В основу сценариев этих пьес было положено апокрифическое Евангелие от Никодима, в котором рассказывается, в частности, о том, как Христос, спустившись после смерти в ад – пространство, прежде недоступное для Бога, – выводит из него всех ветхозаветных праведников во главе с Адамом и Евой, вопреки попыткам Дьявола и его служителей остановить их. Как было сказано выше, этот эпизод осмыслялся современниками Шекспира как один из ключевых моментов в судьбе мироздания, один из шагов на пути к восстановлению божественного порядка и ограничению разрушительной власти Дьявола над Божиим творением.

Как показывает в своей диссертации К. А. Шрейер, отголоски этого эпизода, хорошо знакомого современникам Шекспира по лишь недавно запрещенным мистериям, различимы не только в словах Привратника, но и в звуковых и визуальных образах,

сопровождающих его монолог²³⁴. Шекспировский герой воображает себя привратником в аду (свое поведение он сам характеризует при помощи неологизма – глагола “devil-porter”; II.3.16), рисует перед зрителями образы томящихся в адском огне грешников, и так входит в роль, что лишь холод заставляет его вспомнить о том, где он находится на самом деле. Повторяющийся стук в ворота, многократно прерывающий монолог Привратника, его выражающие недоумение и растерянность вопросы «Кто там?» и «Кто это?», упоминание Вельзевула и «другого дьявола» отсылали к прецедентной ситуации, в которой злые духи, в том числе Вельзевул, приходят в смятение, услышав стук Христа в ворота Ада. Чередуя продолжительного стука за сценой и взволнованных вопросов на сцене задавало узнаваемый ритм, который в сочетании с явными словесными аллюзиями на знакомый эпизод приводил к наложению в сознании зрителей сцены шекспировской трагедии на средневековую пьесу, в результате чего возникало множество многомерных ассоциаций между появлением Макдуфа – будущего спасителя Шотландии – в замке Макбета и сошествием Христа во ад. К акустическим образам и ассоциациям добавлялись и визуальные, связанные с особенностями организации действия в пространстве: герой, с которым связана надежда на последующее восстановление порядка, приходит «извне»; видимо, именно ради достижения этого эффекта Шекспир «заставляет» Макдуфа опоздать на пир в замке Макбета.

Важно отметить, что символический пласт, который возникает в пьесе благодаря этой параллели, не ограничивается рамками данной сцены. Стук в ворота раздается еще до появления Привратника, когда Макбет после убийства Дункана на несколько мгновений остается в одиночестве и ожидает возвращения супруги. Этот звук усугубляет его состояние ужаса от совершенного преступления, обостряет ощущение вины:

Whence is that knocking?

How is't with me, when every noise appals me?

What hands are here? ha! they pluck out mine eyes.

Will all great Neptune's ocean wash this blood

Clean from my hand? (II.2.57-61)

234 Schreyer, Kurt A. *Period pieces: Remnants of mystery drama in Shakespeare*. PhD Dissertation. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007. Pp. 166-204.

Устанавливающаяся в этой реплике ассоциативная связь между акустическим образом (стук в ворота) и визуальным (окровавленные руки, которые невозможно отмыть) в совокупности с последующими вербальными отсылками к образу ада актуализируется снова в начале пятого акта в безумном поведении и словах Леди Макбет:

Out, damned spot! out, I say!.. Hell is murky! <...> To bed, to bed! there's knocking at the gate. (V.1.34-35, 62)

Подобно злым духам и томящимся в аду грешникам из упомянутого эпизода средневековой мистерии, супруги остаются невольниками этого уподобленного аду мира своих владений, в то время как другие герои по своей воле по очереди покидают его, чтобы вернуться во главе с Макдуфом и преобразить это пространство (“make good of bad” – II.4.41).

4.2.2.7. «Взгляните на образ Страшного Суда!»

Если слова Привратника и вся совокупность акустических и визуальных эффектов, сопровождающих появление Макдуфа, вызывали в памяти современников Шекспира сюжет о схождении Христа во ад, то последующие реплики героев в той же сцене отсылают в еще более явной форме к образам Откровения Иоанна Богослова. При виде убитого короля Макдуф, подобно героям пьесы «Король Лир» (см. цитату выше), говорит о трагическом событии, свидетелем которому он стал, как об «образе» (‘image’) конца света:

... Up, up, and see
The great doom's image! Malcolm! Banquo!
As from your graves rise up, and walk like sprites,
To countenance this horror! (II.3.74-77)

Слово ‘doom’ в данном контексте может трактоваться не столько как Страшный Суд, сколько как конец времен, то есть совокупность взаимосвязанных в сознании средневекового человека событий, включающих гибель мироздания после разрушительных стихийных бедствий и финальной битвы между добром и злом, воскресение умерших, их шествие ко Христу и, наконец, Страшный Суд. Хотя слово ‘doom’ могло использоваться в английском языке шекспировского времени и в

нейтральном значении²³⁵, не только для обозначения заключительного момента человеческой истории, в этой сцене содержится сразу несколько аллюзий на упомянутые библейские события. В процитированной выше реплике Макдуф призывает спящих пробудиться и встать с постели подобно тому, как мертвые, воскресая, выходят из гробов. В последующей реплике Леди Макбет уподобляет возгласы Макдуфа «ужасающему» ('hideous') звуку трубы:

What's the business,
That such a hideous trumpet calls to parley
The sleepers of the house? (II.3.78-80)

В Книге Откровения этот звук предшествует, с одной стороны, глобальным стихийным бедствиям (Главы 8-9), а с другой – преображению «царства мира» в «царство Господа», которому не будет конца (Откр. 11:15).

Аллюзии на события, предсказанные Иоанном Богословом, как показывают приведенные цитаты из трагедий «Макбет» и «Король Лир», образуют один из важнейших контекстов осмысления природных катаклизмов и катастроф социально-политического и духовного характера, которые составляют сюжетную основу этих произведений. С этими событиями соотносятся в концептуальном плане идеи противостояния божественного порядка и хаоса, финальной победы добра над злом. А на эмоционально-познавательном уровне с ними связано одновременно ощущение ужаса (в репликах Макдуфа и Эдгара присутствует слово 'horror') от предстоящих бедствий и страданий, трепета перед божественным откровением и, что не менее важно, надежда на восстановление справедливости, мира, гармонии после окончания истории.

4.2.2.8. «Божий воин»

С этой победой Божьего воинства над Дьяволом, предсказанной в Книге Откровения, соотносится в пьесе победа войска законного наследника – Малькольма – над Макбетом. В словах Малькольма предстоящее сражение осмысляется как битва вселенского масштаба, в которой не он, а сам Бог ("powers above" - «высшие силы»)

235 Oxford English Dictionary on CD-ROM, 2nd ed. Vers.4.0. [Электронный ресурс] Oxford: Oxford University Press, 2009. Одно из значений слова 'DOOM' (4b) объясняется в словарной статье как 'final fate, destruction, ruin, death' («участь, окончательное разрушение, гибель»).

выступает как главный противник узурпатора, в то время как принц и его подчиненные предстают лишь орудиями Всевышнего.

...The powers above

Put on their instruments. (IV.3.237-239)

Привлекает внимание в связи с этим образ Сиварда Младшего, отсутствующий у Холиншеда и введенный Шекспиром без какой-либо видимой необходимости. Этот эпизодический герой появляется на сцене, казалось бы, лишь для того, чтобы бросить вызов Макбету и бессмысленно погибнуть в поединке с ним. Как мы узнаем позже, не ему, а Макдуфу – человеку, «не рожденному женщиной», было суждено победить тирана, и смерть юного война будто подтверждает тщетность человеческих усилий перед волей судьбы. Однако в устах Сиварда Старшего смерть сына получает совсем иную интерпретацию. Узнав о том, что его сын умер в бою, герой восклицает:

Why then, God's soldier be he!

Had I as many sons as I have hairs,

I would not wish them to a fairer death... (V.6.86-88)

В условиях, когда судьба человека, народа и всего мира во многом предрешена высшей волей, а судьба души простирается за пределы физической смерти, первостепенной значимостью с христианской точки зрения обладает не результат действий человека, а намерение, направление его воли – то, чью сторону он принимает в битве между Богом и Дьяволом.

Выводы к Главе IV

Античные представления о «круговороте» хаоса и космоса словно соперничают в творчестве Шекспира с теми принципами осмысления судьбы человека, государства, всего мироздания, которые были сформированы христианским учением и особенностями его преломления в религиозной и культурной жизни эпохи. Именно последние, на наш взгляд, играют структурообразующую роль в трагедии «Макбет» и в той или иной мере, по-видимому, в других трагедиях и трагикомедиях Шекспира (данная проблема могла бы стать предметом отдельного литературоведческого исследования). Переходы от космоса к хаосу и в обратном направлении воспринимаются в таком случае не как составляющие вечного круговорота (ассоциирующегося также с образом колеса Фортуны), в который

вовлечен универсум, а как элементы целенаправленного исторического процесса, которые соотносятся на основе подобия с ключевыми переломными моментами Священной истории, такими как грехопадение, крестная жертва и воскресение Христа²³⁶, сошествие Христа во ад, конец времен, Страшный Суд и Новое творение. Последние, будучи актуализированы в сознании зрителя посредством вербальных, визуальных и даже акустических ассоциаций, задают один из важнейших контекстов осмысления событий и судьбы героев пьесы.

Изложенные в данной главе наблюдения позволяют нам сделать следующий вывод: три отраженные в творчестве Шекспира системы представлений о судьбе и воле сталкиваются и противопоставляются в трагедии «Макбет» на уровне композиции, системы персонажей, сквозных образов и мотивов, а также совокупности использованных в пьесе прецедентных феноменов. При этом христианские представления о судьбе и воле, в том числе в их историческом и эсхатологическом аспектах, отражены в пьесе на значительно более глубоком уровне, чем две другие мировоззренческие системы, и задают модель целостного восприятия и интерпретации действия пьесы.

236 У. Найт указывает на связь между шекспировскими трагедиями и христианским ритуалом, основу которого составляет переживание жертвы и воскресения Христа: "In the world of Shakespearean tragedy this unique act of the Christ sacrifice can, if we like, be felt as central. Shakespeare gives us a human and infinitely varying interpretation of the sacrificial ceremony, but the relation is important. Moreover, Shakespeare's final plays celebrate the victory and the glory, the resurrection and the renewal, that in the Christian story and in its reflection in Christian ritual succeed the sacrifice." (Knight, Wilson G. *Shakespearian Production: with especial reference to the Tragedies*. London: Faber and Faber, 1964 (some parts published as *Principles of Shakespearian Production* in 1936, revised 1949). P. 158.)

Глава V. Проблема судьбы и воли в поздней трагикомедии Шекспира «Буря»

5.1. Особенности фабулы и сюжета пьесы, системы персонажей и образа Просперо, способствующие актуализации проблемы судьбы и воли

Герои поздней трагикомедии Шекспира «Буря» многократно обращаются прямо или косвенно к проблеме судьбы и воли, пытаясь интерпретировать происходящие с ними события, осмыслить разницу между желаемым, кажущимся и действительным. Их размышления и споры обретают особое значение в свете того аналогического измерения, которое возникает у основных событий пьесы: благодаря особенностям композиции и образу главного героя, поступки Просперо вызывают устойчивые ассоциации с действиями высшей силы, а остров, на который распространяется его власть, может восприниматься как модель мироздания. Руководствуясь этими соображениями, мы начнем анализ проблемы судьбы и воли в «Буре» с рассмотрения образа главного героя и особенностей композиции сюжета.

Образ Просперо стоит особняком в творчестве Шекспира: на протяжении большей части пьесы этот герой контролирует действия других персонажей без их ведома благодаря своему сверхъестественному знанию и магической власти. Его могущество превосходит власть земных владык, его целостное знание о происходящем противопоставлено фрагментарному знанию других героев: он не только охватывает своим взглядом прошлое и настоящее в их взаимосвязи, но и предвидит будущее и до некоторой степени предопределяет его. Просперо возвышается над остальными персонажами трагикомедии, причем в некоторые моменты – в буквальном смысле этого слова: в нескольких эпизодах (III.3) он наблюдает за другими героями с «верхней сцены» – той части сценического пространства, откуда в театре эпохи Шекспира могли спускаться боги и духи²³⁷. Таким образом, на протяжении пьесы Просперо играет по отношению к остальным персонажам и миру острова роль, аналогичную роли сверхъестественной силы в человеческой судьбе и во всем мироздании; причем в тексте содержатся предпосылки для соотнесения образа Просперо и с христианским Богом, и с языческими богами, и даже с античным роком, о чем будет подробно сказано в

237 Смирнов А. А. Английский театр в эпоху Шекспира // Очерки по истории европейского театра. СПб: Academia, 1923. С. 142-178.

следующем разделе. В результате на образ главного героя проецируются разные религиозные и мифологические образы силы, определяющей человеческую судьбу, а на пространство острова – разные соответствующие им образы мира.

Это аналогическое измерение, создающееся в пьесе, чрезвычайно значимо для постановки и решения проблемы судьбы и воли. Зритель имеет возможность сопоставить отношение героев к буре, кораблекрушению, мнимой потере близких и звучащие в пьесе предположения о силе, стоящей за этими злоключениями, со своими собственными предположениями о намерениях Просперо и, наконец, с объективным знанием о целях волшебника, раскрывающихся в полной мере лишь в последнем действии трагикомедии. Вопрос о том, имеют ли инициированные главным героем события какой-либо смысл и если да, то какова их конечная цель, получает вполне определенный ответ в пятом акте, в диалоге Ариэля и Просперо (“...They being penitent,/ The sole drift of my purpose doth extend/ Not a frown further”; V.1.28-30). Отказываясь от идеи мести и утверждаясь в собственном намерении привести своих врагов к раскаянию, главный герой выбирает модель поведения, аналогичную действиям библейского Бога.

Вопрос о цели происходящего не теряет своей актуальности и в отношении событий, на которые не распространяется план Просперо. Суждения о них также присутствуют в пьесе, но все они, в отличие от первой группы суждений, так и сохраняют статус предположений: мир за пределами острова остается для героев таинственным, недоступным в полной мере человеческому пониманию, мысль о нем способна вызывать душевное смятение даже в душе самого Просперо. Однако значительно большую психологическую убедительность обретают предположения о судьбе и соответствующие им принципы интерпретации действительности, которые оказываются верными в отношении событий, инициированных главным героем.

Таким образом, в «Буре», как во многих других пьесах, сталкивается несколько взаимоисключающих концепций сверхъестественной силы и ее роли в человеческой судьбе, с которыми на разных этапах действия и в сознании разных героев типологически соотносятся образ и поступки Просперо. Это в первую очередь все те же концепции провиденциализма и фатализма (в его разных вариациях). Кроме того, в словах и действиях некоторых героев находят отражение представления, вовсе исключающие рассмотрение событий человеческой жизни в свете какой-либо высшей, не зависящей от человека цели.

Отметим, что мы трактуем параллели между образом Просперо и Богом или богами не в аллегорическом ключе, а как аналогии, способствующие созданию символического измерения в пьесе. Хотя действия Просперо соотносятся с действиями высшей силы в Библии и некоторых мифологических системах на протяжении большей части пьесы, в отдельных эпизодах герой предстает перед нами обычным человеком, сомневающимся, страдающим от козней своих врагов.

В связи с этим следует обратить внимание на несколько деталей, при помощи которых в пьесе словно очерчиваются границы тех эпизодов, где роль Просперо обретает аналогическое измерение. Это прежде всего образы книги, посоха и мантии героя. Книга ассоциируется в пьесе с идеей сокровенного знания и мудрости, мантия и посох могут быть истолкованы как символы власти над стихиями и обстоятельствами. Так, все три детали связываются с теми аспектами образа Просперо, на основе которых он сближается с представлением о высшей силе: сверхъестественная власть и знание²³⁸.

Особенно интересен в этом отношении образ мантии. Драматург словно «примеряет» на своего персонажа роль христианского или языческого бога, подобно тому, как сам Просперо надевает на себя волшебный плащ. Во всех сценах, где власть волшебника переходит границы человеческой власти, он предстает перед нами в магическом облачении. Драматург не случайно с такой тщательностью прописывает эту деталь: в первом акте герой, только что устроивший мнимое кораблекрушение, появляется на сцене в мантии (“wearing a cloak”), затем, прежде чем рассказать Миранде историю своего изгнания из Милана и прибытия на остров, без видимой причины просит дочь помочь ему снять плащ. Далее, переходя к повествованию о своей жизни на острове и об устроенной им буре, Просперо снова надевает мантию (“He dons his mantle”) и не расстается с ней на протяжении последующих сцен вплоть до середины пятого акта, где он, исцелив своих врагов от безумия, окончательно снимает с себя плащ (“I will discase me and myself present...” – V.1.85), а также решает сломать свой посох (“I’ll break my staff” – V.1.54) и утопить книгу (“I’ll drown my book” – V.1.57). Таким образом, герой из

238 По замечанию С. Маркса, хотя богословы говорят о Боге как о всемогущей и всезнающей личности, в иудео-христианской культуре Бог нередко предстает в образе человека, существующего на более высоком уровне, нежели обычные люди, и наделенным, в отличие от них, несоизмеримо большей *властью* и *знанием*: “Theologians postulate that the Judaeo-Christian God is omnipotent and omniscient. But such infinite attributes cannot be conveyed in human terms, so the Bible represents them metaphorically as a finite contrast between superhuman and merely human. God appears as a person who lives on a higher level, possessing *power* and *knowledge* that people lack.” (Курсив наш. – Т. III.) (Marx, Stephen. Op. cit. P. 10.)

повелителя стихий и духов становится земным владыкой, занимая даже более низкое положение на общественной «лестнице», чем его прежний враг — Алонзо.

Анализируя значение образа мантии в пьесе, следует обратить внимание и на фразу, которую произносит Просперо, снимая свой плащ, в начале разговора с Мирандой: “Lie there, my art” (дословно, «Лежи здесь, мое искусство»; I.2.25). Словами 'my art' герой называет здесь свой плащ. Слово 'art' многократно используется в «Буре» (наряду со словом 'magic') в значении «волшебство», но, благодаря его широкой семантике, в контексте всей пьесы оно может отсылать также к театральному искусству, которым превосходно владеет Просперо, о чем свидетельствует поставленная им пьеса-маска. В критической литературе, посвященной «Буре», сказано немало о связи образа Просперо с собирательным образом драматурга²³⁹. Хотя этот вопрос выходит далеко за рамки темы данной работы, обратим внимание на тот факт, что мантия становится в пьесе одновременно символом сверхъестественной власти и искусства. Так в образе Просперо связываются между собой образы высшей силы и драматурга²⁴⁰, а на центральную сюжетную линию проецируются как мифологические и библейские эпизоды, связанные с осмыслением проблемы судьбы и воли, так и процесс создания, постановки и исполнения драматического произведения.

Чтобы достичь своей конечной цели, Просперо создает ряд тщательно продуманных театральных иллюзий, зрителями и «исполнителями» которых он делает других героев²⁴¹, и хотя в конце пьесы эти иллюзии оказываются развенчаны, они успевают за короткое время преобразить души Алонзо, Фердинанда, Калибана и в некотором отношении даже Миранды. Сходные цели ставит перед собой драматург. Посредством иллюзий действует порой и библейский Бог, о чем мы читаем, в частности, в книге пророка Исаии в 66:4:

Therefore will I chuse out their delusions,
and I will bring their feare vpon them,
because I called, and none woulde answere: I
spake and they woulde not heare: but they did
euill in my sight, and chose the things which
I would not.

...Так и Я употреблю их обольщение и
наведу на них ужасное для них: потому
что Я звал, и не было отвечающего,
говорил, и они не слушали, а делали злое
в очах Моих и избирали то, что негодно
Мне.

239 Marx, Stephen. Op. cit. P. 12-13, 23.; Middleton Murry, John. Shakespeare's Dream // Palmer D. J. Shakespeare 'The Tempest'. London: Macmillan, 1968. P. 110.

240 Marx, Stephen. Op. cit. P. 9.

241 Александренко М. В. Проблема поколений в трагикомедиях У. Шекспира. Отцы и дочери. Диссертация. М, 2003. С. 198.; Marx, Stephen. Op. cit. P. 23.

Совмещение в одном и том же образе и сюжете разных планов, границы между которыми порой оказываются размытыми, а порой, напротив, обозначаются очень отчетливо, приводит к тому, что между пластами «наложенных» друг на друга иллюзий (театральная иллюзия, созданная драматургом перед зрителем, и иллюзии, навеянные по воле Просперо другим героям) возникают зазоры. Это, в свою очередь, позволяет драматургу заострить наше внимание на самом феномене иллюзорности театрального действия и, в конечном итоге, событий человеческой жизни. В результате автор подводит зрителя к непосредственному восприятию жизни как инсценированного высшей силой действия, в котором люди, подобно персонажам «Бури», оказываются одновременно действующими лицами и зрителями. В этом отношении наиболее показательным является монолог Просперо в первой сцене четвертого акта, в котором драматург создает все условия для того, чтобы зрители, как и сам герой, невольно ощутили себя актерами в драме жизни — “such stuff as dreams are made on” (IV.1.156-157), чтобы вместе с театральной иллюзией им представилась зыбкой, неустойчивой и иллюзорной привычная им действительность и чтобы, таким образом, созерцание театрального действия стало и для них актом самопознания. Возможно, с выполнением этой художественной задачи и связаны в произведении происходящие на наших глазах «облачения» и «разоблачения», целый ряд созданных и развеянных драматургом иллюзий.

Итак, благодаря особенностям композиции «Бури», ее пространственной организации и символическим деталям, на протяжении большей части сценического действия остров воспринимается как модель мироздания, в которой Просперо выполняет роль сверхъестественной силы, причем при помощи множества средств и приемов подчеркивается, что это не более чем роль. И, подобно тому как актер прекращает исполнять свою роль, уходя со сцены, Просперо избавляется от атрибутов сверхчеловеческого знания и сверхъестественной власти, готовясь навсегда покинуть остров.

Во втором разделе данной главы мы рассмотрим основные события, инициированные главным героем, и обратим особое внимание на моменты столкновения различных способов их восприятия и осмысления (в аспекте причины и цели) в словах разных героев, а также в образах, которые могут отсылать одновременно к нескольким взаимоисключающим концепциям судьбы и воли.

5.2. События, составляющие план Просперо, в глазах зрителей, самого героя и других персонажей

5.2.1. Буря и кораблекрушение: рок, нелепая случайность или проявление благой воли?

Благодаря тому, что сцена бури предшествует в пьесе появлению Просперо, сами зрители в течение некоторого времени пребывают во власти иллюзии: исполненные отчаяния реплики персонажей, звуки грома заставляют их поверить в то, что герои обречены судьбой на гибель в волнах.

Многие реплики, звучащие в этой сцене, отражают весьма отчетливо представления разных героев о соотношении судьбы и воли. Боцман, желая, чтобы его господу покинули палубу и не мешали матросам бороться со стихией, пытается убедить их в том, что единственное средство, к которому они могут обратиться в данной ситуации, – это молитва, причем не столько о спасении от смерти, сколько о спасении души. Совершенно иной тип отношения к бедствию находит отражение в словах Антонио и Себастьяна, которые полагают, что их неминуемая гибель – результат нелепой случайности – неверных действий пьяных матросов; согласно их представлениям, в происходящем нет проявления какой бы то ни было высшей воли. Фаталистическая интерпретация происходящего также звучит в этой сцене, однако данные представления преподносятся здесь в комическом ключе: Гонзало видит надежду на спасение в том, что Боцман, позволяющий себе недостаточно почтительное обращение со своими господами, достоин виселицы, а не смерти в море, и именно к такой участи определен судьбой от рождения. Однако, по-видимому, это высказывание следует воспринимать как остроту. Подобно тому, как впоследствии Гонзало, чтобы отвлечь и развеселить короля, будет озвучивать утопические идеалы современности, в этой сцене он строит свою остроту на не менее популярных для его времени фаталистических представлениях. В конце сцены, перед лицом смерти, его тон меняется: он призывает своих спутников присоединиться к молитвам короля и принца и далее, в последний раз выразив сожаление по поводу своей участи, произносит фразу, почти дословно воспроизводящую одно из прошений Господней молитвы (“Thy will be done...” – «Да будет воля Твоя...»):

The wills above be done! (I.1.63)

Таким образом, разброс представлений о судьбе и воле, отраженных в этой сцене, весьма велик – от христианского провиденциализма, выражающегося в смирении перед волей Бога, до фаталистического представления о предопределенности человеческой доли и, наконец, концепции, вовсе исключающей высшую силу как фактор человеческой судьбы.

Итак, в первой сцене пьесы и герои, и зрители пребывают в заблуждении: они убеждены в том, что кораблю неаполитанского короля угрожает реальная опасность. Однако в следующей же сцене Просперо в разговоре с Мирандой развеивает эту иллюзию, показывая, что буря не причинила никому ни малейшего вреда и была первым шагом к осуществлению его плана.

В этой сцене (II.2) дважды встречается аллюзия на прецедентное высказывание библейского происхождения. Просперо, желая уверить Миранду в том, что никто из потерпевших кораблекрушение не пострадал, произносит следующие слова:

... There is no soul —
No, not so much perdition as an hair
Betid to any creature in the vessel... (I.2.29-31)

В культуре, для которой Библия оставалась главным прецедентным текстом, эти строки и контекст, в котором они звучат, могли вызывать в сознании зрителей не только абстрактную идею Божественного провидения, но и конкретный эпизод из Деяний св. Апостолов, в котором присутствует подобная фраза. В 27-й главе этой книги Нового Завета повествуется о том, как корабль, на котором везут Апостола Павла на суд в Рим, попадает в шторм и, когда все находящиеся на корабле теряют надежду на спасение, Павел открывает им, что по Божию промыслу «ни одна душа [из них] не погибнет» (Деяния св. Апостолов 27:22), а позже — что ни у кого из них «не пропадет волос с головы» (Деяния св. Апостолов 27:34); после двухнедельного скитания им удастся высадиться на остров Милет.

Параллель между эпизодами «Бури» и Библии, возникающая благодаря этому прецедентному высказыванию в сознании читателя и зрителя, позволяет актуализировать представление о Божественном промысле и о том, что бедствия, заставляющие ощутить близость и ужас смерти, используются Богом для вразумления человека. С этой же целью, как мы узнаем в конце пьесы, поднимает бурю и Просперо. Параллели между двумя

эпизодами – шекспировским и библейским – можно усмотреть и в поведении людей после их чудесного спасения. И в библейской книге, и в «Буре» явное чудо находит отклик в душе лишь немногих людей: воины, плывшие с Апостолом Павлом и имевшие возможность убедиться в его пророческом даре, намереваются перед высадкой на остров умертвить всех узников (включая самого Павла), чтобы те не сбежали; корабельщики думают лишь о том, как бы спастись самим, и готовы тайно покинуть на лодках севший на мель корабль, оставив своих соратников без средств к спасению. Сходную ситуацию мы наблюдаем в «Буре»: из всех персонажей, высадившихся на остров, лишь Гонзало воспринимает произошедшее с ними как чудо, в то время как другие всецело предаются либо своему горю (Алонзо), либо собственным коварным и тщеславным мыслям (Антонио, Себастьян), что едва не приводит к убийству Алонзо и Гонзало.

Показательными в этом отношении являются противоречащие друг другу высказывания Гонзало и Антонио в первой сцене второго действия. Гонзало, пытаясь утешить короля, обращает его внимание на чудесные обстоятельства их спасения, а Антонио, цинично иронизирующий над каждой фразой престарелого советника, попросту отрицает сказанное им:

GONZALO

That our garments, being, as they were, drenched in the sea, hold notwithstanding their freshness and glosses, being rather new-dyed than stained with salt water.

ANTONIO

If but one of his pockets could speak, would it not say he lies? (II.1.64-69)

Здесь используется один из излюбленных приемов Шекспира – столкновение противоположных точек зрения на одно и то же событие или явление. Зритель оказывается перед выбором: чью интерпретацию принять как истинную, кто из героев слеп, кто зряч, чьими глазами следует смотреть на происходящее. Как и во многих других случаях, ответ на этот вопрос не очевиден, однако он содержится в тексте и открывается внимательному зрителю; в предшествующей сцене Ариэль, описывая устроенную им бурю, говорит примерно то же, что и Гонзало, об обстоятельствах спасения героев:

On their sustaining garments not a blemish,
But fresher than before. (I.2.218-219)

В противоположных суждениях Гонзало и Антонио об очевидном (состояние их одежды) можно усмотреть столкновение наивного и реалистичного взглядов на события: уверенное отрицание чудесного в словах Антонио и Себастьяна в некоторые моменты обретает большую психологическую убедительность, чем слова «благоразумного святоши» (“Sir Prudence” – II.1.291), который неустанно «читает мораль» (“upbraid our course” – II.1.292), – таким представляется Гонзало двоим заговорщикам. Однако при ближайшем рассмотрении становится ясно, что ошибки в суждении об очевидном допускают именно Антонио и Себастьян и что взгляд Гонзало противостоит их видению действительности как зрение – слепоте. Эта оппозиция зрения и слепоты в восприятии происходящего разными героями распространяется и на суждения о смысле, цели, причине событий. Слова Гонзало, в которых выражается вера героя в существование непостижимой благой воли, уязвимые для циничных насмешек других героев, наиболее верно отражают сущность происходящих в пьесе событий. А уверенность двоих заговорщиков в своей безнаказанности и в том, что они имеют власть над собственной и чужой судьбой, оказывается глубоким заблуждением.

Таким образом, в пьесе используется один из прецедентных сюжетов Библии, включающий последовательность бури (или другого бедствия) и чудесного избавления от верной гибели: ужас, страдание и чудо, которые используют Бог в Библии и Просперо в «Буре» для вразумления людей, не оказывают на последних должного действия из-за их жестокосердия, что делает необходимой для достижения поставленной цели череду дальнейших испытаний, потрясений и чудес. Помимо рассмотренного новозаветного эпизода, следует упомянуть и один ветхозаветный, в котором раскрывается тот же принцип взаимодействия Бога с непокорным народом и который связан с «Бурей» не только на уровне сюжета, но и посредством прецедентного имени «Ариэль».

Имя 'Ariel' (в русском Синодальном переводе Библии - «Ариил») встречается в Библии в 29-й главе Книги пророка Исаии: так называет Исаия Иерусалим, обращаясь к нему от лица Бога с пророчеством о грядущих катастрофах и о последующем чудесном избавлении «избранного народа» от неминуемой гибели. В открывающейся в этой главе картине будущего, как и в «Буре», стремительно сменяют друг друга смертельная опасность и чудесное избавление, безумие и исцеление, ослепление и прозрение. Создание и разрушение иллюзий используется здесь Богом как главное средство воздействия на душу и разум непокорных Ему людей, как способ восстановления Своей

власти в сердце каждого из них и, в конечном итоге, во всем обществе. Сходным принципом руководствуется в своих действиях и Просперо: он возвращает себе власть не путем принуждения, а посредством разного рода иллюзий, бедствий и чудес, позволяющих пробудить в душах некоторых провинившихся героев чувства раскаяния и благодарности, желание восстановить разрушенный ими порядок и искупить свою вину.

Итак, в начале второй сцены первого акта, когда зрители узнают из монолога Миранды о том, что именно Просперо поднял бурю, в которой, как могло показаться в первой сцене, погибло множество достойных людей, этот герой в первые мгновения своего пребывания на сцене представляется подобным жестоким языческим богам (вроде Юпитера и Нептуна, упомянутых в монологе Ариэля в связи с поднятой им бурей), которые пользуются своей властью над миром и человеком без милосердия и сострадания. Однако ответные слова Просперо и его последующие действия актуализируют в сознании зрителя иной образ высшей силы и иную модель мира. Благодаря многократному использованию в пьесе разнообразных явлений библейской прецедентности, в числе которых прецедентные высказывания, прецедентное имя и прецедентный сюжет, многие поступки Просперо представляются аналогичными действиям библейского Бога. Образ главного героя и композиция сюжета выстраиваются таким образом, что в восприятии действий Просперо сталкиваются и сменяют друг друга разные способы интерпретации событий человеческой жизни – от фаталистических до провиденциалистских и, конкретнее, христианских. Так как цель Просперо остается не вполне ясной вплоть до конца пьесы, борьба этих интерпретационных парадигм поддерживается в сознании зрителя на всем протяжении сценического действия, благодаря чему проблема судьбы и воли остается предметом непрекращающейся рефлексии.

5.2.2. Попытка убийства: удобный случай или испытание?

В первой сцене второго акта, как было сказано ранее, провиденциалистские взгляды Гонзало на происходящее противопоставляются отношению других героев к тем же событиям. Это отношение определяет не только те выводы, которые делают персонажи из уже совершившихся событий, но и их дальнейшие поступки.

Антонио, для которого мысль о возможной гибели во время кораблекрушения была связана с идеей нелепой случайности и спасение которого от неминуемой смерти вовсе не является предметом для его рефлексии, продолжает осмыслять происходящее как

последовательность случаев, не имеющих объективного смысла. Удобным случаем ('occasion') представляется ему то обстоятельство, что все его спутники, за исключением Себастьяна, внезапно погружаются в сон, и судьбы последних будто бы оказываются в полном распоряжении двоих заговорщиков.

...The occasion speaks thee, and
My strong imagination sees a crown
Dropping upon thy head. (II.1.211-213)

Подчинять обстоятельства своей цели, извлекать из них выгоду и тем самым добиваться благополучия ('fortune') – основной принцип, которым руководствуется Антонио и который он внушает Себастьяну, упрекая его в бездействии:

Thou let'st thy fortune sleep--die, rather. (II.1.220)

Этот герой не предполагает, что событие, истолкованное им как случай, удобный для осуществления своего давнего намерения, может иметь некую цель, некий недоступный его пониманию и независящий от его желаний смысл. Однако для зрителя очевидно, что такое представление Антонио и Себастьяна о сложившейся ситуации является глубоким заблуждением. Спутники заговорщиков погружаются в сон не по воле слепого случая, а по воле Просперо: это волшебник посылает к ним Ариэля, чтобы тот сначала навеял на них сон, сделал их уязвимыми для козней злодеев, а потом внезапно разбудил их, тем самым предотвратив трагедию.

Цель, которую преследует при этом Просперо, не очевидна, ведь на чисто событийном уровне этот эпизод не играет какой-либо существенной роли: намерение двоих героев остается неосуществленным. Однако именно возникновение, оформление этого намерения и составляет главное содержание того внутреннего, чрезвычайно значимого события, которое происходит в этой сцене. Просперо создает условия, в которых тайные стремления героев становятся твердыми намерениями, равными по своему духовному содержанию самим действиям – убийству и братоубийству. Помимо того что в этих намерениях раскрывается механизм действия зла в мире, они чрезвычайно значимы и с точки зрения осмысления героями их собственной судьбы. Одним из стимулов к совершению злодеяния становится для Антонио и Себастьяна интерпретация того события, с которого начинается фабула пьесы: они рассматривают преступление

Антонио против Просперо как прецедент, как своего рода образец отваги, умения воспользоваться случаем:

Thy case, dear friend,
Shall be my precedent; as thou got'st Milan,
I'll come by Naples. (II.1.295-297)

Убедившись в намерениях Антонио и Себастьяна, Просперо дает им возможность отказаться от задуманного и лишь в последний момент, чтобы предотвратить трагедию, приказывает Ариэлю вмешаться в происходящее и разбудить остальных героев.

Таким образом, обстоятельства, которые представлялись Себастьяну и Антонио удобным случаем, предполагающим решительные действия с их стороны, оказываются четко продуманным испытанием. В тот момент, когда два героя ощущают себя хозяевами своей судьбы, события их жизни и их поступки (но не сами решения) находятся всецело во власти силы, о существовании которой они и не подозревают. Несостоятельной оказывается и интерпретация, которую герои дают событиям, предшествующим началу пьесы: вывод, который оба героя делают из давнего преступления Антонио, зиждется на их неполном знании о прошлом и настоящем и к концу пьесы окончательно обнаружит свою необоснованность.

Итак, в этом эпизоде происходит весьма явное столкновение двух интерпретационных парадигм; одна из них связана с восприятием обстоятельств жизни как совокупности событий, не имеющих объективного смысла или какой-либо не зависящей от человека цели. Другая же, напротив, включает представление о наличии недоступного человеческому пониманию благого плана, охватывающего прошлое, настоящее и будущее в их взаимосвязи. Иными словами, традиционные провиденциалистские взгляды сталкиваются здесь с новыми способами восприятия действительности, разрушающими прежде целостное представление о мире и человеческой судьбе и ассоциирующимися у современников Шекспира с идеями Макиавелли.

5.2.3. Проклятия гарпии: осуществление рока или театральная иллюзия?

В третьей сцене третьего акта удивительным образом переплетаются библейские и античные мотивы, что приводит к столкновению христианского и фаталистического представлений о силах, направляющих человеческую жизнь.

В этой сцене перед утомленными Алонзо, Антонио, Себастьяном и их свитой появляются странные существа (“strange shapes”), приносящие им богатые угощения. Но стоит героям дотронуться до еды, как перед ними предстает Ариэль в образе гарпии и насылает проклятия на «троих грешников» (“three men of sin” – III.3.54) за то, что те обрекли на смерть Просперо и его дочь. Вместе с Ариэлем исчезают все угощения, а духи, которые принесли их в начале сцены, с ужимками и насмешками уносят пустой стол. После этого Алонзо, Антонио и Себастьян погружаются в состояние беспросветного отчаяния и безумия.

Главным источником образов, использованных Шекспиром в этой сцене, несомненно, является «Энеида». Подобно гарпиям, изображенным в произведении Вергилия, Ариэль не позволяет усталым путникам притронуться к еде. Как и спутники Энея, некоторые из персонажей «Бури», присутствующие при этой сцене, вынимают мечи, готовясь сразиться с представшим перед ними чудовищем. Так же как гарпия Целена, «владеющая пророческим даром» и предрекающая героям «жестокий голод», Ариэль сообщает «троим грешникам» о каре, которая уже постигла их и которая ожидает их в будущем. Однако на фоне этого внешнего сходства особенно отчетливо выступают различия между содержанием двух сцен не только на сюжетном, но и на концептуальном уровне. В отличие от отвратительных и в то же время жалких гарпий, изображенных в «Энеиде», Ариэль предстает в образе грозного «служителя Рока» (“minister of Fate” – III.3.62; так возникает аналогия между Просперо и еще одной версией сверхъестественной силы – Роком). С одной стороны, он становится, таким образом, воплощением античного представления о судьбе и, шире, о силах, правящих человеческой жизнью. С другой стороны, образ гарпии позволяет автору развенчать эти представления, выявить их иллюзорность. Здесь гарпия — не персонаж шекспировской пьесы, а всего лишь роль, сыгранная Ариэлем по замыслу Просперо, а ее «пророчества» лишь частично приоткрывают смысл происходящих событий, но при этом одновременно вводят героев в заблуждение.

Этот же эпизод, вероятно, связан с двумя стихами из уже упоминавшейся 29-й главы Книги Пророка Исаии (Ис. 29:7-8). В этих стихах народы, осадившие Иерусалим (дословно: «сражающиеся против Ариэля»), уподобляются голодному и жаждущему человеку, которому снится, что он ест и пьет, но который, проснувшись, оказывается в еще большем изнеможении. Аналогичным образом, в данной сцене роскошные угощения,

появившиеся перед голодными и утомленными путниками, исчезают подобно сновидению, за которым следует мучительное пробуждение их больной совести.

Столь необычное переплетение и взаимодействие античного и библейского контекстов в одном из кульминационных эпизодов «Бури» требует нашего пристального внимания и интерпретации. С какой целью Просперо инсценирует это волшебное действо перед своими врагами?

В своем монологе Ариэль уличает Алонзо, Антонио и Себастьяна в преступлении, которое они совершили против Просперо, от имени Судьбы (Рока) подтверждает худшие подозрения Алонзо о гибели его сына и предрекает всем троим мучительный конец. Хотя в финале монолога Ариэля звучит призыв к покаянию, Просперо, судя по всему, не рассчитывает на то, что этот призыв найдет отклик в сердцах «троих грешников». Он видит, что Алонзо, услышав имя Просперо, испытывает лишь острое чувство вины, которое не способно привести к искреннему раскаянию и оказывает разрушительное действие на душу героя. При этом слова Просперо свидетельствуют о том, что он вполне доволен тем воздействием, которое оказала речь Ариэля на его врагов:

My high charms work

And these mine enemies are all knit up

In their distractions; they now are in my power... (III.3.89-91)

Однако ошибочно было бы утверждать, что вся эта сцена разыграна Просперо с единственной целью лишить своих врагов рассудка и полностью подчинить себе их волю. При помощи волшебных чар Просперо создает такие условия, в которых страдания, порожденные в душе героя осознанием своей виновности, фаталистическими представлениями и ошибочными суждениями о судьбе, усиливаются и достигают предела. В начале сцены Алонзо с уверенностью говорит о том, что его сын погиб (III.3.8) — подтверждение этому он слышит из уст Ариэля. Ему кажется, что море, словно наделенная собственной волей, враждебная ему стихия, насмехается над их тщетными поисками Фердинанда (“...And the sea mocks/ Our frustrate search on land.” – III.3.9), — таким же предстает море в словах Ариэля - «ненасытным» ('never-surfeited') и мстительным (III.3.55-56), а насмешку мы видим в конце сцены в лицах и жестах «странных существ» (“strange shapes”), уносящих принесенный ими ранее стол:

...Enter the Shapes again, and dance, with *mocks* and *mows*, and carrying out the table.

(III.3)

Эти и другие примеры показывают, что в словах Ариэля находит отражение мироощущение врагов Просперо, которое, будучи усугубленным, и повергает их в состояние безумия. Это мироощущение содержит близкое античному представление, согласно которому человеческой жизнью правят мстительные боги и Рок (“Destiny that hath to instrument this lower world” – III.3.54-55), не знающий милосердия. В этой картине мира восстановление порядка связано с беспощадным наказанием провинившихся.

Страшная, навевающая отчаяние картина, созданная в этой сцене, как бы оттеняет акт милости и всепрощения, который являет Просперо в конце пьесы. Так античному представлению о Судьбе, Роке ('Fate'), обнаруживающему в конечном итоге свою иллюзорность, Шекспир противопоставляет христианское представление о Провидении (“Providence divine” – I.2.159, “the immortal Providence” – V.1.189). Хотя обе системы представлений связаны с убеждением, что человеческая судьба определяется силой, действующей помимо воли самого человека, в отличие от языческой, христианская концепция включает в себя идею любви и милости Бога к каждому грешнику, и потому катастрофические, на первый взгляд, события осмысляются не как кара, а как испытание или наказание, призванные направить человека на верный путь.

5.2.4. Исцеление и встреча: свобода выбора или полная предопределенность?

План Просперо включает не только последовательность «внешних» действий. Как уже неоднократно упоминалось в данной работе, его конечной целью является действие «внутреннее», которое должно произойти в душе каждого отдельного персонажа, — очищение от зла через покаяние:

They being penitent
The sole drift of my purpose
Doth extend not a frown further. (V.1.28-30)

На внешнем уровне главному герою удастся полностью осуществить свой план: он возвращает себе миланский престол, освобождая его от власти узурпатора Антонио; примирение между ним и Алонзо, между Миланом и Неаполем скрепляется браком Фердинанда и Миранды. Но на уровне «внутреннем» герой лишь частично достигает

своей цели. Алонзо и Калибан говорят прямо о своем раскаянии. По репликам Фердинанда мы можем судить о значительной перемене, произошедшей и в его мироощущении. Тринкуло и Стефано в конце пьесы осознают свою беспомощность, и Просперо не оставляет надежды перевоспитать их: как и Калибан, они отправляются по повелению волшебника приготовить его пещеру к приходу гостей. Однако души главных злодеев — Антонио и Себастьяна — остаются во власти зла: эти герои продолжают делать циничные замечания, отрицают свою вину и оказываются непричастны к всеобщему веселию. Таким образом, хотя «небесная музыка» (“heavenly music” – V.1.52), призванная излечить героев от безумия, звучит для всех, не в каждом она производит должное действие.

В связи с этим необходимо обратить внимание на образ «небесной музыки» в последней сцене «Бури», на его роль и совокупность ассоциаций, которые он мог вызывать у шекспировских зрителей. В работах, посвященных поздним пьесам Шекспира, неоднократно упоминалось о символическом значении, которым обладает в пьесах драматурга музыка²⁴². Она звучит в кульминационные моменты, когда в душах персонажей совершается внезапный переход от горя и страдания к радости, от духовной слепоты к прозрению²⁴³, и в связи с этим вызывает устойчивую ассоциацию со схождением божественной благодати, способной привести гармонию в пораженный грехом мир. В «Зимней сказке» музыка раздается в момент «воскрешения» Гермiony, в «Перикле» божественные звуки (“the music of the spheres” – Pericles, V.1.229, “most heavenly music” – Pericles, V.1.232) доносятся до слуха главного героя в ту минуту, когда он вновь обретает дочь, и навевают на него сон, в котором ему открывается воля богини Дианы. Наконец, в «Буре» Просперо при помощи божественной музыки исцеляет помраченный ум своих врагов.

Параллель между действием, которое оказывает на сознание и души героев музыка Просперо, и действием божественной благодати позволяет нам увидеть финал пьесы в свете христианского учения о спасении и предположить, что таким образом драматург решает вопрос о соотношении предопределения и свободной воли. В то время как «небесная музыка» — образ благодати — призвана исцелить ('cure' – V.1.59) каждого персонажа, воля некоторых из них продолжает противиться ее «целебному» действию.

242 См., например: Lyne, Raphael. Op. cit.

243 Ibid. P. 73.

Таким образом в пьесе может быть отражено представление, характерное для католического (как и православного) и умеренных протестантских учений: благодать посылается человеческой душе независимо от ее заслуг по милости Бога, а то, будет она принята или нет, зависит во многом от воли самого человека. Интересно также, что Просперо, подобно библейскому Богу, приводит персонажей к этому решающему моменту духовного выбора через ряд испытаний с целью пробудить в них волю к добру, которая совместно с «божественной музыкой» позволила бы искоренить грех и восстановить гармонию в их душах. Интересно, что, как бы Просперо ни ограничивал свободу персонажей на протяжении всего действия, он оставляет за ними право выбора и настаивает на том, что этот выбор должны сделать именно они. Выходит, что Просперо использует свою волшебную силу не для того, чтобы заставить других персонажей поступить в соответствии с его волей, а для того, чтобы дать им возможность искупить свою вину и по собственной воле восстановить разрушенный ими порядок.

В связи с этим следует особенно отметить поведение и слова Калибана в последней сцене. Осознав свою глупость и неправоту, он уже не противится воле Просперо, как в первом акте, а реагирует с готовностью на повеление своего господина прибрать пещеру к приходу гостей:

Ay, that I will; and I'll be wise hereafter
And seek for grace. (V.1.295-296)

'Grace' означает не только «милость» и «прощение», но и «благодать» - “The free and unmerited favour of God as manifested in the salvation of sinners and the bestowing of blessings”²⁴⁴ («Свободная и ничем не заслуженная милость Бога, проявляющаяся в спасении грешников и дарах Святого Духа»). В контексте всей последней сцены пьесы это слово должно было вызывать у шекспировских зрителей широкий круг богословских ассоциаций, в свете которых покаяние Калибана, его решительный отказ от прежних намерений и желание снискать милость Просперо соотносились с покаянием грешника, открывающим путь действию божественной благодати²⁴⁵.

244 Oxford English Dictionary on CD-ROM, 2nd ed. Vers.4.0. [Электронный ресурс] Oxford: Oxford University Press, 2009.

245 Brooks, Harold F. The Tempest: What Sort of Play? // Annual Shakespeare Lecture of the British Academy, Vol. 64. Oxford: Oxford University Press, 1980. P. 39.

Обратим внимание на еще один момент, связанный с последней сценой пьесы, в котором сталкиваются христианские и языческие представления о судьбе. На вопрос Антонио о Миранде — не богиня ли она, разлучившая и соединившая их вновь, — Фердинанд отвечает:

Sir, she is mortal;

But by immortal Providence she's mine. (V.1.188-189)

Этот краткий диалог — один из наиболее показательных в пьесе случаев противопоставления языческого и христианского представлений о судьбе и Промысле. Если осмыслить предположение, которое высказывает Алонзо, в богословских категориях, можно заключить, что герой приписывает божественную силу и власть творению, а не Творцу, в отличие от его сына, который уже успел отречься от прежних иллюзий (при первой встрече с Мирандой Фердинанд также принимает ее за богиню). В Библии многократно воспроизводится один и тот же мотив: ложное представление о том, какая сила направляет человеческую жизнь, заставляет человека и целые народы приписывать волю Творца тем объектам созданного Им мира, посредством которых она воплощается, что приводит людей к одному из самых опасных заблуждений и тяжких грехов — идолопоклонству. Создавая и развенчивая иллюзии, Бог стремится искоренить это губительное заблуждение в человеческих душах и утвердить их в мысли, что лишь Он имеет безраздельную власть над прошлым, настоящим и будущим. Как показывают приведенные выше слова Фердинанда, к сходному результату приводят действия Просперо.

Вывод

Отдельные, ничем не связанные между собой действия персонажей пьесы, предпринятые ими по собственной воле, складываются в единую последовательность событий таким образом, что в них осуществляется замысел Просперо. Сам Просперо видит в событиях, происходящих на острове, средство достижения своей цели, последовательное воплощение собственного плана, на каждом этапе которого он посредством своего слуги Ариэля ограничивает разрушительное действие зла и стремится различными способами пробудить в других персонажах волю к добру. Между тем остальные герои воспринимают те же события вне их взаимосвязи и потому видят в них лишь прихоти своевольной судьбы. Так, благодаря аналогии между фигурой Просперо и

библейским образом Бога в пьесе актуализируется представление о существовании глубинного различия между видением происходящих на земле событий человеком, с одной стороны, и Богом — с другой, между намерениями человека и целостным планом Бога о человеке и человечестве²⁴⁶.

246 Middleton Murry, John. Op. cit. P. 111.

5.3. События, неподконтрольные Просперо, в восприятии разных героев

Практически все значимые события пьесы, на которые не распространяется власть Просперо, составляют «пролог» разворачивающегося на сцене действия. Данный раздел посвящен сопоставительному анализу двух версий этого «пролога», одна из которых принадлежит самому волшебнику, а другая – его брату Антонио.

Для обоих героев обращение к этим событиям непосредственно связано с мыслью о настоящем и о тех универсальных законах, действующих в человеческой судьбе, которыми следует руководствоваться в своих дальнейших поступках. Благодаря сосуществованию в «Буре» этих двух точек зрения на события, предшествующие действию пьесы, создаются условия для столкновения различных интерпретационных парадигм, связанных с осмыслением человеческой судьбы. Наша первая задача в этом разделе – определить сущность этих представлений и характер их отражения в речи героев. Кроме того, следует обратить внимание на отчетливо прослеживающуюся в пьесе связь между интерпретацией прошлого в устах обоих героев и их действиями, формирующими будущее. Наконец, отдельным предметом нашего анализа являются здесь слова с семантикой судьбы, те значения и коннотации, которые они обретают в речи Просперо и Антонио об одних и тех же событиях.

5.3.1. «Пролог» в интерпретации Просперо

Подробный рассказ Просперо о предательстве брата, о своем изгнании из Милана и чудесном спасении звучит во второй сцене первого действия как своеобразный ответ на вопрос Миранды о том, с какой целью была устроена буря. Интересно, что Просперо так и не дает дочери четкого и понятного ответа. Его слова оставляют впечатление, что смысл происходящего на сцене может быть понят только в контексте знания о прошлом, настоящем и будущем, которое доступно лишь самому волшебнику и частично приоткрывается им в разговоре с Мирандой.

Важно отметить, что в речи Просперо и в кратких репликах его дочери мы находим не просто перечисление событий, а анализ их глубинных причин и следствий. Рассказывая о предательском поступке Антонио, герой одновременно размышляет о том, что побудило брата к преступлению, какими стремлениями и мыслями он руководствовался, и, таким образом, его повествование о конкретных событиях

перерастает в анализ механизмов действия зла в мире и в человеческой душе. Когда Миранда узнает, что ее отец – Миланский герцог, она задается вопросом о том, как расценивать их пребывание на острове – как благословение или как результат чьих-то злых козней, и Просперо с уверенностью отвечает, что их нынешнее положение является одновременно результатом человеческого коварства и действия Божественного провидения:

PROSPERO

...By foul play, as thou say'st, were we heaved thence,
But blessedly holp hither. <...>

MIRANDA

How came we ashore?

PROSPERO

By Providence divine. (I.2.62-63, 158-159)

Наконец, говоря об устроенной им буре, Просперо упоминает о благоприятном положении звезд и о том, что теперь, когда судьба ему благоволит, для него настало время приступить к решительным действиям.

В этом монологе Просперо используется множество слов с семантикой судьбы, которые по своему происхождению связаны с разными, противоречащими друг другу мировоззренческими системами. С одной стороны, герой говорит о действии Божественного провидения, о том, что ему и Миранде было ниспослано благословение свыше, что дочь во время их скитаний по морю была наделена Небесами силой, которая помогла им обоим выдержать испытание. Слова 'Providence divine', 'blessed', 'Heaven' усиливают просвечивающие во всем монологе Просперо представления о непосредственном участии благого божества в человеческой судьбе. Эти представления и составляют основу мировоззрения героя.

Однако в его речи присутствуют и другие слова, восходящие к совершенно иным концепциям судьбы: это и глагол 'to fate', и слово 'accident', которое в сочетании с предлогом 'by' синонимично словам 'chance', 'fortune' (OED), и упоминание «щедрой Фортуны» ("bountiful Fortune") как его «дорогой госпожи» ("my dear lady"), и слова о «благоприятной звезде» ("auspicious star"), предоставляющей ему счастливую возможность. Какие представления связаны с этими словами в речи героя и в каких отношениях они находятся с идеями провиденциализма, очевидным образом

доминирующими в его мировоззрении? Имеет ли место здесь эклектическое совмещение противоречащих друг другу представлений или последовательное выражение некоего целостного мировоззрения, лишённого внутренних противоречий? Для того чтобы ответить на этот вопрос, проанализируем значение перечисленных слов с учетом контекстов, в которых они звучат.

Во-первых, привлекает внимание словосочетание “fated to the purpose”, которое использует Просперо по отношению к преступным действиям Антонио:

Fated to the purpose did Antonio open
The gates of Milan... (I.2.129-130)

Можно предположить, что поступки Антонио осмысляются главным героем как предопределенные волей рока, ведь таково основное значение глагола ‘to fate’. Однако вместо рока как силы, предопределяющей человеческую судьбу в фаталистических системах, здесь может подразумеваться злая воля (‘evil nature’ – I.2.93), которая, согласно христианским представлениям, овладевает человеком, если тот не пытается ей противостоять, и начинает определять его судьбу. Наконец, это слово в данном контексте может быть вовсе лишено семантики каузальности: в составе словосочетания ‘fated to the purpose’ оно может выражать ту решимость, с которой герой приступил к осуществлению своего замысла.

Во-вторых, в связи с освещением проблемы судьбы и воли заслуживает внимания следующий фрагмент монолога героя:

Know thus far forth.
By *accident* most strange, bountiful *Fortune*,
Now my dear lady, hath mine enemies
Brought to this shore; and by my *prescience*
I find my zenith doth depend upon
A most *auspicious star*, whose influence
If now I court not but omit, my *fortunes*
Will ever after droop. (I.2.177-185)

Интересно здесь и то, какой объем смысла и ассоциаций связан со словом ‘Fortune’, и сущность тех представлений о роли звезд в человеческой судьбе, которые выражает герой, ведь упоминания о Фортуне и о звездах в некоторых культурных контекстах могли

вызывать противоречащие друг другу концепции судьбы: первые – представление о случайности как о факторе судьбы, вторые – идею роковой предопределенности событий.

Как было показано во второй главе данной работы, высказывания о Фортуне как о виновнице происходящих на земле событий в эпоху Средневековья и Возрождения могли отсылать к совершенно разным концепциям судьбы. В частности, в некоторых контекстах Фортуна представала служительницей самого христианского Бога, и, таким образом, языческая богиня, выражаясь словами А. В. Михайлова²⁴⁷, словно обретала мифориторическое бытие в текстах, отражающих представления, далекие от языческих. То, что описывалось как действия доброй или злой Фортуны, могло восприниматься как совокупность, соответственно, благоприятных или неблагоприятных обстоятельств, ниспосланных человеку самим Богом с некой благой целью. Столь причудливое переплетение языческих и христианских образов позволяло отразить одновременно субъективное впечатление человека о благоволящем или не благоволящем ему могущественном существе, действующем в его судьбе помимо его воли, и объективное (с точки зрения большинства современников Шекспира) знание о проявлении Божиего промысла в человеческой судьбе.

Именно в этой своей «ипостаси» Фортуна могла сближаться по своей роли в мироздании со звездами. Хотя последние могли быть связаны с фаталистическими концепциями и их влияние зачастую рассматривалось как единственный фактор человеческой судьбы, наиболее авторитетным в эпоху Шекспира было представление, согласно которому звезды являются лишь орудиями в руках Бога, посредниками в осуществлении Его благого плана. И Фортуна, и звезды могли упоминаться в связи с обстоятельствами человеческой жизни, обусловленными в конечном итоге волей Провидения. В рамках этой провиденциалистской концепции, как уже неоднократно упоминалось, в качестве одного из значительных факторов судьбы рассматривается также воля самого человека, его умение и желание своими разумными поступками «помочь» благоприятному или противостоять отрицательному воздействию звезд, ответить достойно на щедрые дары или козни Фортуны.

Итак, учитывая синтетический характер «языка судьбы» шекспировского времени, слова Просперо о «щедрой» Фортуне, странном «случае» (или даже «случайности») и благоприятном положении звезд в контексте предшествующего упоминания о воле

247 Михайлов А. В. Указ. соч. С. 314-315.

Божественного провидения как о главном факторе судьбы следует рассматривать как выражение представлений, вписывающихся в концепцию провиденциализма. Эта система представлений о судьбе определяет в сознании и речи героя и характер интерпретации прошлого, и особенности его отношения к будущему. Привычка Просперо рассматривать события жизни как одновременно проявление воли Провидения и результат человеческого выбора, в частности, находит отражение в линии Миранды и Фердинанда: хотя сам Миланский герцог заинтересован в браке своей дочери и сына бывшего врага, в своем поведении в отношении Миранды и Фердинанда Просперо исходит в первую очередь не из собственных практических целей, а из самих чувств и поступков двоих влюбленных, которые он воспринимает как проявление воли небес ('Heaven'). К небесам же он обращает и молитву о счастье юных героев, не отказываясь при этом от решительных действий со своей стороны:

Fair encounter

Of two most rare affections! Heavens rain grace

On that which breeds between 'em! (III.1.74-76)

Следует отметить, что слово 'Heavens' встречается многократно в словах Просперо, а также Миранды, Фердинанда и Гонзало. Несмотря на то что это слово присутствует в большинстве случаев в составе фраз междометного характера, в данном случае оно используется весьма последовательно в тексте пьесы как элемент речевой характеристики героев, верящих в существование, могущество и благодать высшей силы. Интересно, что из троих врагов Просперо единственный герой, который один раз все же обращается с надеждой на помощь к небесам, – это Алонзо:

Give us kind keepers, heavens! (III.3.21)

Он же, единственный из троих врагов главного героя, искренне раскаивается в конце пьесы в своем преступлении. Таким образом, использование слова 'heaven' по отношению к высшей силе, определяющей человеческую судьбу, даже в междометных выражениях является весьма существенной характеристикой речи шекспировского героя, отражающей такую особенность его мироощущения, как способность увидеть проявление высшей и благой воли в событиях своей жизни.

5.3.2. «Пролог» в интерпретации Антонио

Во второй сцене первого акта Просперо повествует о событиях, ставших прологом к действию пьесы, а также намекает на свою цель, осуществление которой становится возможным благодаря воле Провидения. В конце следующей сцены Антонио, склоняя Себастьяна к убийству Алонзо, упоминает те же события в совершенно ином ключе. Он убеждает своего товарища в том, что судьба ('*destiny*'), спасшая их от гибели, предоставляет им счастливую возможность ('*occasion*') избавиться от невыгодной для них обоих власти Алонзо. По отношению к задуманному ими поступку все предшествующие события (включая свержение Просперо) были лишь прологом, а последующие всецело зависят от их воли ("...to perform an act/ Whereof what's past is prologue, what to come/ In yours and my discharge" – II.1.256-258).

Разговор Антонио с Себастьяном, едва не оканчивающийся убийством, начинается с описания соблазнительной иллюзии:

And yet me thinks I see it in thy face,
What thou shouldst be: the *occasion* speaks thee, and
My strong imagination sees a crown
Dropping upon thy head. (II.1.210-213)

Антонио говорит о короне, опускающейся на голову Себастьяна, как о порождении своего «могучего воображения» ("strong imagination"). Герой не скрывает, что его взгляд (в отличие от предвидения – '*prescience*' – Просперо) направлен не на постижение объективного, а на порожденный воображением образ, в котором объект желаний и стремлений ('*ambition*') обретает иллюзорное бытие. В свете этой же субъективной цели Антонио и интерпретирует предшествующие события. В приведенной ниже фразе инфинитив с частицей '*to*' выражает значение цели, и это значение усиливается благодаря семантике слова '*destiny*':

We all were sea-swallow'd, though some cast again,
And by that destiny to perform an act... (II.1.255-256)

Говоря о прошлом как о прологе к событиям, которые должны совершиться по его воле в ближайшем будущем, Антонио не уточняет, какие именно события образуют в его понимании этот «пролог». О преступлении Антонио против брата первым вспоминает

Себастьян и вскоре сам ссылается на него как на прецедент, образец поведения, который будет служить ему ориентиром:

Thy case, dear friend,
Shall be my precedent; as thou got'st Milan,
I'll come by Naples. (II.1.295-297)

Антонио умело подталкивает Себастьяна к этому выводу, говоря о том, сколь благоприятные перемены в его жизни повлекло за собой свержение Просперо. Особого внимания заслуживают его слова о совести как о «божестве», присутствие которого он не ощущает в своей груди (“I feel not/ This *deity* in my bosom.” – II.1.282-283). В этих словах содержится явная отсылка к христианскому представлению о совести как о голосе самого Бога в человеке. В них выражается не столько отрицание существования высшей воли, сколько нежелание героя считаться с ней; ощущение, что она может помешать ему, нарушить (‘molest’) его планы, его желание обладать безраздельной властью над собственной судьбой:

...Twenty consciences,
That stand 'twixt me and Milan, candied be they
And melt ere they molest! (II.1.283-285)

В заключение обратим внимание на слова с семантикой судьбы, используемые Антонио. Слова ‘destiny’ и ‘fortune’ лишены в его репликах исконного мифологического смысла. Первое в широком смысле отсылает к представлению о последовательности событий, устремленных к некой цели, и используется героем по отношению к событиям, которые ведут, с его точки зрения, к осуществлению его намерения. Слово ‘fortune’ используется здесь в составе двух фраз: “Thou let'st thy *fortune* sleep – die, rather” (II.1.220), и “And how does your content/ Tender your own good fortune?” (II.1.274-275) В обоих случаях оно используется для обозначения удачи, благополучия, мысль о которых связывается с представлением о решительных действиях на пути к осуществлению своих желаний (‘ambition’). Оба слова в данном контексте способствуют раскрытию представления героя о себе как о хозяине собственной судьбы, непосредственно выражающегося в словах “what to come/ In yours and my discharge” (II.1.257-258).

Итак, и Просперо, и Антонио обращаются к прошлому, обдумывая свои последующие поступки, и из их противоположных интерпретаций произошедшего

вытекают противоположные выводы о судьбе и воле, о том, какие действия следует предпринимать. На материале одних и тех же событий два брата рассказывают две истории с различными акцентами, оценками и выводами. У Просперо это история о механизмах действия зла в мироздании и о проявлении Божественного провидения. У Антонио – о победе целеустремленного человека над ограничениями судьбы и совести. Благодаря метафоре прошлого как пролога в речи обоих героев отражается осмысление судьбы как текста, у которого есть автор, которому присущи связность и смысл, в создании и прочтении которого человек должен сам принимать деятельное участие. Для Просперо главный автор этого текста – Провидение; для него обращение к прошлому, пристальное наблюдение за настоящим и проникновение в будущее благодаря магическому искусству имеют целью исследовать объективный смысл происходящего и на основе достигнутого понимания принять правильные решения, способствующие восстановлению порядка и гармонии. Иной тип отношения к судьбе проявляется в словах и поступках Антонио. События жизни осмысляются героем как направленные к осуществлению его собственного намерения и лишь в свете него обретающие смысл. Так как он осознает себя автором собственной судьбы, он сам ставит цель, а не пытается определить ее, сам вкладывает в произошедшее выгодные для себя смыслы, а не стремится постичь смысл, заложенный в них какой-либо высшей волей.

5.4. Разные типы отношений власти и подчинения в пьесе, их соотношение с библейскими и мифологическими архетипами

Проблема судьбы и воли тесно связана в пьесе с проблемой воспитания, а также с проблемой власти и подчинения, ввиду укорененной в сознании человека шекспировской эпохи привычки рассматривать отношения между господином и слугами, родителями и детьми как проекцию отношений между высшей силой и человеком²⁴⁸. Власть господина над подчиненным неизбежно связана с ограничением свободы воли последнего, и многочисленные варианты этой ситуации связываются с различными моделями отношений высшей силы и человека, отраженными в прецедентных для шекспировского времени мифологических и религиозных текстах. Одни из этих моделей сводятся к представлению о подавлении человеческой свободы со стороны высшей воли в целях поддержания всеобщего порядка (идеи Рока, естественной необходимости), другие, напротив, к порабощению воли человека с целью разрушения мирового порядка (представление о власти Дьявола над человеком в христианстве), третьи связаны с идеей частичного ограничения свободы человека ради его воспитания, обращения его воли к добру (представление о власти Бога над человеком в христианстве).

Из всех трех типов представлений о судьбе и воле, рассматриваемых в настоящей работе как релевантных при анализе данной проблемы, именно христианскому провиденциализму свойственно представление о Боге как о любящем отце, который не столько карает, сколько наказывает человека, то есть воспитывает его, в том числе посредством болезненного опыта. Представление о высшей силе, стремящейся восстановить порядок в мироздании путем долгого и мучительного процесса воспитания человека, а не за счет осуществления карающего закона, предопределяет особый идеал правителя, господина, отца: согласно представлениям эпохи, человек, обладающий соответствующим статусом, призван прообразовывать своими поступками действия самого Бога.

Отражение этого идеала господина, стремящегося воспитать своих подчиненных, пробудить в них чувства милосердия, раскаяния, любви, мы находим в нескольких шекспировских пьесах, например, в «проблемной пьесе» «Мера за меру» в образе Герцога

248 Шустилова Т. А. Концепты власти и подчинения в пьесе У. Шекспира «Буря» // Вестник МГОУ. Серия: Лингвистика. №2. М., Изд-во МГОУ, 2015. С. 32-40.

Винченцио. Однако таких героев немного в творчестве драматурга; гораздо более частыми являются в его произведениях образы правителей и отцов, чье несоответствие этому идеалу оказывается глубинной причиной возникающего в пьесе трагического конфликта. В «Буре» таким героем является Алонзо, который, будучи законным правителем Неаполя, в то же время лишен необходимых для господина качеств – самообладания, доброй воли – и сам нуждается в воспитании.

Помимо правителей, не соответствующих упомянутому идеалу, есть в шекспировских пьесах другая категория господ: это узурпаторы, как брат Просперо Антонио, соотносящиеся с образом Дьявола, Люцифера, восставшего против Бога падшего ангела, который стремится установить в мире свою иерархию, свой закон, свой порядок, являющийся, по существу, хаосом. Показательны в этом отношении слова, которые произносит Боцман во время бури, негодуя на нежелание Антонио, Алонзо и Себастьяна покинуть палубу. Его фраза “You do assist the storm” (I.1.14) буквально переводится как «Вы помогаете буре», причем использование вспомогательного глагола в утвердительном предложении сообщает высказыванию особую экспрессивность. В контексте ситуации, в которой произносятся эти слова, они могут быть поняты следующим образом: упрямство короля, герцогов и их свиты наносит не меньший вред всем, кто находится на корабле, чем сама буря. Именно это понимание и отражено в русских переводах пьесы. Однако в контексте всего произведения фраза Боцмана обретает дополнительный смысл: Антонио, предавший родного брата; Алонзо, вступивший в сговор с ним; Себастьян, тайно желающий захватить власть, принадлежащую брату, – все они оказываются на стороне Дьявола, угрожающего Божьему миру, и своими действиями «помогают» буре (хаосу, ассоциирующемуся с дьявольской властью) нарушить божественный порядок. Особый символический смысл обретает и следующая реплика Гонзало:

...You would lift the moon out of her sphere, if she would continue in it five weeks without changing. (II.1.185-187)

Гонзало произносит эти слова, обращаясь к Антонио и Себастьяну, которые поднимают его на смех в тот момент, когда он пытается отвлечь Алонзо от тягостных мыслей о сыне. Говоря о двух злодеях как о людях, готовых сбросить с неба светило,

Гонзало подмечает подлинную сущность этих героев, «помогающих буре» как враждебной миру силе принести хаос в мироздание.

На фоне поступков правителей, противостоящих в пьесе главному герою, особенно отчетливо обнаруживается типологическая соотнесенность роли Просперо в судьбе других действующих лиц пьесы с ролью библейского Бога в судьбе человечества. На протяжении всей пьесы этот герой непосредственно связан отношениями власти и подчинения в первую очередь со своей дочерью Мирандой, со своим слугой Ариэлем и другими духами, обитающими на острове, с Калибаном, которого он делает своим рабом, и, наконец, с Фердинандом, который проходит путь от раба Просперо к сыну волшебника. Все эти отношения и соответствующие им сюжетные линии могут быть типологически соотнесены с тремя издавна выделяемыми в христианском богословии вариантами отношений между Богом и человеком: рабством, наемничеством и сыновством²⁴⁹. Каждый из упомянутых героев в определенный момент в более или менее явной форме восстает против воли Просперо или, во всяком случае, сетует на свою несвободу, на необходимость исполнять поручения, смысл и цель которых ему непонятны. В отношениях каждого из них с главным героем можно выделить несколько этапов; они динамично развиваются на протяжении сценического действия и даже за его пределами (в пьесе ретроспективно представлена их предыстория). Разные способы отношения героев к собственной несвободе, к ограничениям, которые налагает на их волю Просперо, соответствуют различным моделям отношения человека к своей судьбе и высшей силе – от полного неприятия последней и бунта до смирения, от убежденности в ее жестокости до веры в ее благость.

5.4.1. Калибан

Из слов Просперо и Калибана во второй сцене первого акта мы узнаем, что волшебник вначале проявлял отеческую заботу о дикаре, не переставая воспитывать его и обучать человеческому языку, даже деля с ним кров до тех пор, пока тот не попытался обесчестить его дочь. После этого характер взаимоотношений между Просперо и Калибаном меняется кардинальным образом. Придя к выводу, что дикаря можно

²⁴⁹ Святитель Григорий Богослов, Архиепископ Константинопольский. Творения: в 2 т. Том первый: Слова. Прил.: Свящ. Н. Виноградов. Догматическое учение св. Григория Богослова. М.: Сибирская Благовонница, 2007. 896 с. С. 466. «Мне известны три степени в спасаемых: рабство, наемничество и сыновство. Если ты раб, то бойся побоев. Если наемник, одно имей в виду – получить. Если стоишь выше раба и наемника, даже сын, стыдись Бога, как отца, делай добро, потому что хорошо повиноваться отцу».

вразумить лишь плетью, а не добротой (“...Whom stripes may move, not kindness...”; I.2.345), Просперо начинает обращаться с ним как с рабом. Причем важно отметить, что волшебник, малейшие прихоти которого могут исполнить повинующиеся ему духи, не нуждается в Калибане как в слуге. Он лишь поддерживает эту иллюзию, используя тяжелый физический труд как средство воспитания и надеясь изменить, облагородить дурную природу дикаря, периодически отчаиваясь, но все же не отступая от своего намерения.

Процесс воспитания понимается в эпоху Возрождения прежде всего как возвращение в человеке разумного ('reason'), то есть божественного, начала (“print of goodness” – I.2.352). Появление этого начала, хотя и в искаженном виде, в прежде бессмысленном существе, материальная природа которого многократно подчеркивается в словах Просперо ('earth', 'filth'), могло соотноситься в сознании шекспировских зрителей с сотворением человека по образу и подобию Божию из земного праха. Проступок же Калибана, его изгнание из пещеры Просперо, после которого доверительные отношения между двумя персонажами сменяются отношениями господина и раба, могут быть соотнесены с прецедентными ситуациями грехопадения и изгнания из рая. На языковом уровне косвенную аллюзию на первые главы Книги Бытия мы находим в этой сцене в словах Калибана: герой напоминает Просперо о том, как тот научил его называть «большее и меньшее светила, горящие днем и ночью» (“...The bigger light, and... the less,/ That burn by day and night”; I.2.335-336). Эти слова представляют собой вполне отчетливую библейскую реминисценцию:

And God made two great lyghtes: a greater lyght to rule the day, and a lesse lyght to rule the nyght... (Genesis 1:16).

Далее, узнав о плане Калибана и его нового господина Стефано убить Просперо и захватить власть на острове, волшебник не останавливает бунтаря, а использует его же проступок для того, чтобы дать ему возможность осознать свою глупость, испытать чувство стыда, а впоследствии искупить свою вину. Слова Калибана в последней сцене пьесы свидетельствуют о том, что этой цели волшебнику удастся достичь.

Таким образом, в отношениях Просперо и Калибана на протяжении пьесы можно выделить разные фазы, типологически соотносимые с тремя упомянутыми моделями – рабства, наемничества и сыновства. До первого серьезного проступка Калибана героев связывают отношения взаимной любви и доверия: Просперо обращается с дикарем с не

меньшей заботой, чем с собственной дочерью, обучая его языку и деля с ним кров. Отношения сыновства сменяются отношениями рабства после того, как Калибан обманывает оказанное ему доверие, проявляет неблагодарность и жестокость к своему господину. В конце пьесы во взаимоотношениях двоих героев намечается новый поворот: разочаровавшись в своих иллюзиях и осознав глубину своих заблуждений, Калибан решает исполнить поручения господина не из страха перед ним, а из желания угодить ему, снискать его милость ('grace' – V.1.296). Такой посыл характерен скорее для слуги, чем для раба.

5.4.2. Ариэль

Не меньшим динамизмом характеризуется развитие отношений Просперо и Ариэля. Рабство свободного духа колдунье Сикораксе противопоставляется в пьесе его труду на службе у своего избавителя и нового господина. В этом отчетливом противопоставлении, которое поддерживается в произведении, в частности, на уровне системы персонажей, прослеживается типологическая связь с пронизывающей библейский текст оппозицией рабства Богу, с одной стороны, и рабства Дьяволу – с другой. Оба состояния предполагают значительное ограничение свободы выбора человека, однако если в первом случае ограничения ведут к блаженству, то во втором – к окончательной потере свободы и безрадостному существованию. Эти противоположные сценарии отражены в судьбе Ариэля, для которого результатами подчинения Сикораксе стали страдания и потеря воли, а служба волшебнику увенчалась обретением свободы и блаженства.

Хотя исполнение поручений Просперо воспринимается свободолюбивым духом как утомительный труд, хотя Ариэль при первом появлении на сцене с нетерпением заявляет волшебнику о своих правах, отношения, связывающие его и Просперо, далеки от отношений господина и раба: волшебник, обладающий безграничной властью над духом, прибегает к увещаниям, почти к угрозам, но не к прямому давлению, когда тот проявляет своеволие, а впоследствии не упускает случая, чтобы от души поблагодарить Ариэля за его труд, напомнить ему о близком вознаграждении. Ариэль же, выполняя поручения Просперо, подходит к ним творчески (см. монолог об устроенной им буре), искренне желая угодить своему господину, во многом предупреждая намерения последнего и разделяя его чувства: как и сам Просперо, он испытывает сострадание к

провинившимся героям. Ариэлю небезразлично, любит ли его волшебник; в первой сцене четвертого действия он внезапно спрашивает Просперо об этом и получает утвердительный ответ:

ARIEL

Do you love me, master? no?

PROSPERO

Dearly my delicate Ariel. (IV.1.49)

Взаимная любовь, желание угодить друг другу – особенность взаимоотношений Просперо и Ариэля, указывающая на то, что они не сводятся к отношениям наемничества, а проникнуты значительно большей теплотой. Хотя воля Просперо налагает заметные ограничения на свободу Ариэля, по мере развития сюжета обнаруживается, что воля последнего во многом совпадает с намерениями его господина; таким образом, ограничение свободы сочетается в судьбе этого фантастического персонажа со значительной мерой свободы. Этот парадокс обретения свободы в неволе, восходящий в культуре шекспировской эпохи к христианской догматике, в частности к учению о человеческой и Божией воле, находит отражение и в судьбе Фердинанда: принц с терпением и твердостью принимает все налагаемые на его свободу ограничения и в награду получает «новую жизнь» ('second life').

5.4.3. Фердинанд

Первое впечатление о Фердинанде складывается у зрителей еще до его появления на сцене: из реплик матросов мы узнаем, что герой проводит последние минуты перед мнимым кораблекрушением в молитве, а из монолога Ариэля – о том, что принцу, как и другим героям, не удалось сохранить самообладание перед лицом смерти. На вопрос Просперо «Кто ж остался духом тверд?/ В сумятице кто сохранил рассудок?» Ариэль отвечает:

Not a soul

But felt a fever of the mad and play'd

Some tricks of desperation. All but mariners

Plunged in the foaming brine and quit the vessel...

The king's son, Ferdinand...

Was the first man that leap'd... (II.2.208-212, 214-215)

Благочестие принца сочетается, таким образом, изначально с отсутствием той воли (В₂), той силы духа, которая, согласно представлениям эпохи, должна быть неизменным качеством правителя.

Самообладанию учит героя Просперо, вначале подвергая его тяжким испытаниям, обращая его в своего раба, а впоследствии требуя от него безукоризненной целомудренности в отношениях с Мирандой до совершения брачного обряда. Если в начале пьесы герою явно недостает самообладания, то к концу действия это качество проявляется в нем в полной мере: в общении с Мирандой герой не предпринимает попыток перейти строго очерченных в речи Просперо границ дозволенного и сам осознает, что его поведение в отношении возлюбленной формирует их судьбу, как на духовном, так и на материальном уровне:

As I hope

For quiet days, fair issue and long life... <...>

The strong'st suggestion

Our worser genius can, shall never melt

Mine honour into lust... (IV.1.23-24, 26-28)

Достоинство выдержав все испытания, Фердинанд, выражаясь его же словами, обретает в Просперо «нового отца» ('second father') и получает «новую жизнь» ('second life'; V.1.195). «(Вторым) отцом» принято называть отца жены или мужа. Однако здесь, в сочетании со словами «вторая жизнь», данный образ также вызывает отчетливую ассоциацию с религиозным дискурсом эпохи, где эти слова использовались по отношению к Богу и жизни, которую Тот дает уверовавшему в него человеку, делая его «наследником» Своего Царства. К образу новой, райской жизни, которая открывается такому человеку, отсылает и следующая реплика Фердинанда:

Let me live here ever;

So rare a wonder'd father and a wife

Makes this place Paradise. (IV.1.122-124)

Посредством этой параллели в линии Фердинанда — сына Алонзо, ставшего «сыном» Просперо, как и в линии Калибана, актуализируется следующая прецедентная ситуация Библии: бывший «сын погибели» благодаря своей вере и верности своему истинному господину обретает в нем нового отца и новую жизнь.

5.4.4. Идеи вольного существования общества, исключая отношения власти и подчинения

Рассматривая вопрос о том, как отражается в пьесе социально-политический аспект представления о свободе воли, мы не можем обойти вниманием знаменитый монолог Гонзало о государстве, которое он, по его словам, основал бы на острове, если бы обладал королевской властью.

По мнению ряда исследователей шекспировского творчества, в этом монологе выражается представление самого автора об идеальном государстве, основанное на социальных теориях эпохи Возрождения. В качестве аргумента приводятся отчетливые параллели между словами Гонзало и эссе Мишеля Монтеня «О каннибалах» (“Des Cannibales”), где излагается точка зрения, согласно которой индейцы имеют значительно более совершенную форму общественного устройства, чем самые развитые европейские государства²⁵⁰. Кратко рассмотрим монолог шекспировского героя и соответствующий фрагмент эссе Монтеня и отметим лексические совпадения между двумя текстами:

“The Tempest”

...No kind of *traffic*
Would I admit; no name of *magistrate*;
Letters should not be known; *riches, poverty*,
And use of *service*, none; *contract, succession*,
Bourn, bound of land, tilth, vineyard, none;
No use of *metal, corn, or wine, or oil*;
No *occupation*; all men *idle*, all;
And women too, but innocent and pure;
No *sovereignty*;-- <...>

All things in common nature should produce
Without sweat or endeavour: *treason, felony*,
Sword, pike, knife, gun, or need of any engine,
Would I not have... (II.1.151-159, 162-165)

“Des Cannibales”

...Aulcune espece de *traficque* ; nulle
cognoissance de *lettres* ; nulle science
de nombres ; nul nom de *magistrat*, ny
de *superiorité politique* ; nuls usages
de *service*, de *richesse* ou de *pauvreté* ;
nuls *contrats* ; nulles *successions* ; nuls
partages ; nulles *occupations*
qu'oysifves ; nul respect de parenté que
commun ; nuls vestements ; nulle
agriculture ; nul *metal* ; nul usage de
vin ou de *bled*. Les paroles mesmes qui
signifient le mensonge, la *trahison*, la
dissimulation, l'avarice, l'envie, la
détraction, le pardon, inouyes²⁵¹.

250 Middleton Murry, John. Op. cit. P. 118.

251 Montaigne, Michel de. Essais de Montaigne. Paris : Garnier Frères, 1872. Pp. 179-180.

Наличие связи между монологом престарелого советника и утопиями эпохи не вызывает сомнений. Однако ответ на вопрос об отношении к этим теориям Гонзало и самого Шекспира представляется далеко не столь однозначным.

Гонзало произносит свой знаменитый монолог с целью отвлечь Алонзо от тягостных мыслей о сыне, развлечь его в ту минуту, когда в душе у короля и у всей его свиты «скверная погода». Престарелый слуга едва ли стал бы с полной серьезностью говорить своему господину о достоинствах общества, в котором нет отношений господства ('sovereignty') и служения ('service'). Вероятнее всего, сам Гонзало воспринимает свои слова как шутку и осознает противоречия, подмеченные в его монологе Себастьяном и Антонио:

GONZALO

...No sovereignty;--

SEBASTIAN

Yet he would be king on't.

ANTONIO

The latter end of his commonwealth forgets the beginning. (II.1.159-161)

Но в этой шутке одновременно выражается тоска героя по справедливости, гармонии, осознание несовершенства человеческого общества, в котором оказываются возможны измена ('treason'), тяжкие преступления ('felony') и убийство (его атрибуты — 'knife', 'sword', 'gun'); и одновременно в ней ощущается ирония по отношению к теориям, якобы позволяющим искоренить зло в человеческом обществе и обеспечить каждому счастливое, беззаботное существование. Самоирония отчетливо выражается в словах «И я своим правлением затмил бы/ Век золотой» ("I would with such perfection govern, sir,/ To excel the Golden Age"; II.1.172-173).

Античный образ «золотого века» типологически соотносится в сознании человека эпохи Возрождения с библейскими образами рая (Эдема) и Нового Творения, которые неоднократно актуализируются в «Буре». Первый из упомянутых библейских образов связан с самым началом человеческой истории, второй — с ее концом. Образы «золотого века» и рая относятся к далекому прошлому, образ Нового Творения — к будущему; все три несовместимы с настоящим, современным состоянием человечества и мира: в рамках античного мировидения человеческая история осмысливается как деградация, отдаление от идеала; согласно Библии, ныне существующий мир поражен злом вследствие

грехопадения, и полная гармония будет возможна лишь после того, как этот мир, а с ним и само зло, будут окончательно уничтожены.

В античных произведениях образ золотого века включал в себя представление не только об идеальных общественных отношениях, но и о гармонии между человеком и окружающим миром, которая проявлялась и в действиях человека по отношению к природе, и в щедрости, заботе природы о человеке: «Земля же/ Плодоносила сама, добровольно, без понужденья»²⁵². Эти строки перекликаются со словами Гонзало: “All things in common nature should produce/ Without sweat or endeavor” (II.1.162-163). Утрата этого блаженного состояния связывается с появлением у человека желания и возможности получать от природы при помощи орудий труда больше плодов, чем она могла дать ему добровольно. Нарушенная таким образом гармония уже не подлежит восстановлению, согласно античным представлениям, а потому по античным меркам идеал Гонзало является абсолютно невоплотимым: одно из главных условий существования его «республики» – забота природы о человеке представляется невыполнимым.

На основе представления о гармонии между человеком и природой и между людьми античный образ «золотого века» сближается с библейскими образами Эдема и Нового Творения. Однако Адам, как известно, был призван возделывать сад, созданный Богом, то есть, в отличие от образа «золотого века», образ рая исключает безделье, а равенство людей является равенством перед Богом, предполагает одинаково ревностное служение Ему²⁵³. Утрата человеком райского блаженства, согласно Библии, вызвана нарушением гармонии в отношениях между человеком и Богом в результате греха²⁵⁴, утраты Адамом и Евой изначальной чистоты. Следствием этого становится дисгармония между людьми, с одной стороны, и человеком и природой — с другой: если раньше природа подчинялась и служила человеку так же, как сам человек — Богу, то теперь разлад между человечеством и его Создателем приводит к разладу во всем мироздании. Таким образом, согласно христианским представлениям, невыполнимыми оказываются оба упомянутых нами условия, необходимые для создания описанного в монологе государства: люди не могут быть абсолютно «безвинны и чисты» (“innocent and pure” –

252 Вергилий, Публий Марон. Буколики. Георгики. Энеида / пер. с лат. С. Шервинского. М.: Художественная литература, 1971. С. 68.

253 Harrison, Peter. The Fall of Man and the Foundations of Science. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. P. 62.

254 Шердаков В. Н. Грех // Новая философская энциклопедия: В 4 тт. / Под ред. В. С. Стёпина. М: Мысль, 2010. Т.1, с. 555.

II.1.158), а гармония между человеком и природой не подлежит полному восстановлению в существующем мире.

Итак, идеал государственного устройства, отраженный в словах Гонзало, представляется, на наш взгляд, неосуществимым в полной мере человеку эпохи Возрождения. Но и сама мысль об «идеальности» описанного им государства вызывает серьезные сомнения.

Полное отсутствие отношений власти ('no sovereignty' – II.1.159) и подчинения ("use of service" – II.1.154) в человеческом обществе представляется невозможным человеку, унаследовавшему средневековую картину мира (последняя, хотя и успела пошатнуться на закате эпохи Возрождения, в целом сохранялась в сознании большинства современников Шекспира)²⁵⁵. Представление о строгой иерархии как неременном принципе общественного устройства обосновывалось, в частности, следующим доводом религиозного характера: в мире, оскверненном грехом, где человек лишен непосредственного общения с Богом, каждый должен иметь возможность научиться служить Ему, повинаясь людям, которые занимают более высокое место на социальной лестнице²⁵⁶. Один из основополагающих принципов, лежащих в основе христианской Церкви — прообраза Нового Творения, формулируется следующим образом: «Служите друг другу, каждый тем даром, какой получил» (1Петр 4:11). В самой «Буре», в разговоре Миранды и Фердинанда, мы видим, что даже свою любовь молодые люди осмысливают как взаимное служение, подчинение друг другу. Поэтому отсутствие служения ('no service'), так же как и отсутствие труда ("No occupation; all men idle, all;/ And women too"; II.1.157-158), едва ли могло оцениваться автором и многими его зрителями как черта идеального общества.

Итак, образ государства, созданный в монологе Гонзало, представляется, во-первых, невоплотимым как по меркам античных концепций, так и с точки зрения христианского учения по причине утраты изначальной гармонии между человеком и природой и врожденной греховности ('evil nature') самого человека. Во-вторых, эта модель общественного устройства вовсе не воспринимается как идеальная в рамках христианского мироощущения: отсутствие служения и отношений власти и подчинения в

255 Косиков Г. К. Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы. Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000: Учеб. пособие / Л. Г. Андреев, Г. К. Косиков, Н. Т. Пахсарьян и др. М.: Высшая школа, 2001. С. 8-39.

256 Harrison, Peter. Op. cit. P. 62.

человеческом обществе противостоит и недопустимо, согласно представлениям эпохи.

Но и в таком контексте, актуализируя в сознании зрителя и читателя античные и библейские образы, связанные с представлением о блаженном, гармоничном существовании человека, автор остро ставит вопрос о том, почему это состояние недостижимо в полной мере в современном мире, а также о том, каким образом может быть изменено человеческое общество, чтобы предательство, произвол, война, принуждение уступили в нем место любви, справедливости, миру и свободе. Эта проблема заостряется в данной сцене благодаря следующему сюжетному ходу: почти сразу после монолога старого советника мы оказываемся свидетелями заговора Антонио и Себастьяна против Алонзо и Гонзало, от воплощения которого предателей удерживает только магическая сила Просперо.

Согласно христианской концепции зла, причина несовершенства человеческого общества коренится в несовершенстве человеческой природы ('evil nature') или, используя библейский образ, человеческого сердца: по словам самого Христа, «изнутри, из сердца человеческого, исходят злые помыслы, прелюбодеяния, любодеяния, убийства...» (Марк 7:21). Шекспир не только знал эту фразу, но и стремился творчески осмыслить ее в своих произведениях, о чем свидетельствует, в частности, отчетливая аллюзия на нее в хронике «Генрих V»: в уста простого солдата автор вкладывает следующие слова о том, что «все преступления... исходят из сердца» ("All offences, my lord, come from the heart"; дословный перевод наш, – Т. III.; Генрих V, IV.8.46). Из этого утверждения следует, что человеческое общество может быть изменено в лучшую сторону на глубинном уровне лишь в том случае, если преобразится сердце каждого отдельного человека. Данные соображения, по-видимому, определяют цели Просперо и способы их осуществления: посредством своего «искусства» ('art') он прежде всего стремится воздействовать на сердца других персонажей, воспитать их, пробудить в них совесть и благую волю²⁵⁷, которые позволят ему преобразить общество, основанное на насилии, в общество, основанное на любви и взаимном служении.

257 Marx, Stephen. Op. cit. P.11

Выводы к Главе V

Благодаря особенностям композиции и образа главного героя, остров, на котором владычествует Просперо, может осмысляться как модель мироздания, а происходящие на нем события, предопределенные в значительной мере главным героем, вызывают многочисленные ассоциации с действиями христианского Бога, языческих богов или осуществлением рока. Посредством этих аналогий в пьесе воплощаются различные представления о соотношении судьбы и воли, причем особую целостность сюжет пьесы обретает в свете христианского взгляда на судьбу, согласно которому за всеми случайными и хаотическими на первый взгляд событиями человеческой жизни стоит благая сила, действующая в соответствии со своим планом, цель которого — спасение человечества, преображение его «злой природы» ('evil nature'). Это представление выражается также в слове «Провидение» ('Providence'), которое дважды используется в пьесе и противопоставляется на концептуальном уровне понятиям рока ('Fate', 'Destiny') и удачи ('Fortune').

План Просперо имеет целью научить других героев (а с ними — зрителей) видеть в событиях, как благоприятных, так и катастрофических, действие благой воли, ведущей человека к прекрасной, хотя и непостижимой цели и способной обращать зло на службу добру. Он учит не обольщаться, но и не отчаиваться, дает понять, что даже в событиях, представляющихся бессмысленными, есть глубокий смысл, но в то же время предостерегает от опрометчивых попыток интерпретировать его. Этот опыт позволяет персонажам, усвоившим урок Просперо (Гонзало, Алонзо), увидеть воплощение некоего благого плана и в тех событиях, на которые не распространяется власть волшебника, то есть ощутить действие Провидения в собственной жизни. Так, Гонзало восклицает в конце пьесы:

Was Milan thrust from Milan, that his issue
Should become kings of Naples? O, rejoice
Beyond a common joy, and set it down
With gold on lasting pillars: In one voyage
Did Claribel her husband find at Tunis,
And Ferdinand, her brother, found a wife
Where he himself was lost, Prospero his dukedom
In a poor isle and all of us ourselves

When no man was his own. (V.1.205-213)

Таким образом, у зрителя создается впечатление, что события «Бури» предопределены двумя планами. Один из них – это благой, но непостижимый план Провидения, то есть самого Бога, о котором как зрители, так и герои пьесы могут лишь предполагать, но в существовании которого многие из них уверяются к концу произведения. Вера в божественный Промысел возникает или укрепляется в их сознании во многом благодаря второму плану, автором которого является Просперо и который позволяет им осознать, что кажущиеся неудачи и потрясения являются лишь звеньями в цепи событий, ведущих к заранее определенной благой цели.

Параллель между действиями Просперо на острове и проявлениями воли библейского Бога в мироздании заставляет читателя и зрителя задуматься о том, что сила, правящая человеческой жизнью, не подавляет волю каждого отдельного человека, а лишь стремится направить ее в верное русло при помощи создаваемых и разрушаемых ею иллюзий, испытаний и наказаний, причем за наказанием следует милость, открывающая каждому возможность духовного преображения. Показательно, что далеко не все персонажи пьесы решают воспользоваться этой возможностью, и, на наш взгляд, этот факт следует интерпретировать не как неудачу Просперо, а как отражение христианского представления о свободе воли и о зле как о силе, неискоренимой в земном мире. Такое представление о зле связано с переживанием трагизма человеческого существования, которое находит отражение в знаменитом монологе Просперо в первой сцене четвертого акта (IV.1.146-163). Но явные параллели с образом Нового Творения, возникающие в произведении, напоминают читателю и зрителю о том, что, в отличие от плана Просперо, план Бога выходит за рамки человеческой истории, предполагает окончательное уничтожение зла и ничем не омраченное блаженство тех, кто с радостью и готовностью повинуетя воле своего Господина.

Заключение

«Язык судьбы» в пьесах Шекспира

Рассмотрев особенности постановки и решения проблемы судьбы и воли в трех пьесах Шекспира, систематизируем лексические средства, характерные элементы сюжета, мотивы, образы, приемы, соответствующие каждой из трех концепций судьбы и воли, отраженных в творчестве драматурга.

	C ₁ : сила, определяющая судьбу	C ₂ : последовательность событий в их взаимосвязи	C ₃ : итог жизни/ периода жизни
Провиденциализм	1.	2.	3.
Фатализм	4.	5.	6.
«Макиавеллизм»	7.	8.	9.

1. Согласно провиденциалистской системе представлений, сила, определяющая человеческую судьбу (C₁), – благая и совершенная личность, заботящаяся о человеке и при этом предоставляющая значительную свободу его воле. В творчестве Шекспира эта концепция, как правило, связана с образом христианского Бога, и потому к ней может непосредственно отсылать слово **‘God’**. Однако в силу запрета на произнесение этого слова со сцены (1606 г.) вместо него широко используются его синонимы, в том числе контекстуальные, – **‘Lord’**, **‘Providence (divine)’**, **‘heaven(s)’**, **‘sky’**, **‘divinity’**, а также написанное с заглавной буквы местоимение **‘He’**.

Слова, изначально отсылавшие к другим концепциям судьбы, такие как **‘Fortune’** и **‘gods’**, и упоминания о небесных светилах также могут встречаться в контекстах, в целом выражающих провиденциалистские взгляды. Фортуна (как олицетворение жизненных обстоятельств) и звезды воспринимаются в этих случаях не как первопричина происходящих в человеческой жизни событий, а как орудия, посредством которых высшая благая воля осуществляется на земле. Поэтому шекспировские герои, разделяющие данные представления, не обращаются ни к Фортуне, ни к звездам с упреками (в отличие, скажем, от героев Брука и Пэйнтера, а также других современников Шекспира, в речи которых слова о Боге и Провидении перемежаются обвинениями в адрес языческих богов), не бросают им вызов; они упоминают о богине судьбы и о небесных светилах в контексте рассуждений о благоприятных и неблагоприятных

обстоятельствах жизни, пытаюсь увидеть и те, и другие в положительном свете, как выражение благой воли Божественного провидения. В отдельных случаях христианские по своей сути представления о высшей силе и о ее отношении к человеческой воле могут выражаться и при упоминании языческих богов (см. монолог Гонзало). Это характерно для пьес, действие которых происходит в языческом мире («Король Лир») или условном пространстве и времени, где религиозная идентичность героев также представляется весьма условной («Буря»).

Система представлений о высшей благой воле и о характере ее взаимодействия с человеческой душой косвенно выражается в отношениях некоторых господ и слуг, отцов и детей (Просперо и Ариэль, Калибан, Фердинанд), обретающих аналогическое измерение благодаря особенностям построения сюжета и использованию различных явлений библейской прецедентности.

2. В связи с соответствующим представлением о судьбе как о последовательности взаимосвязанных событий (C_2) в шекспировских пьесах регулярно поднимается множество вопросов, связанных с различными аспектами и измерениями проблемы судьбы и воли. Перечислим те из них, которые, как было показано в данной работе, наиболее часто актуализируются драматургом и в свете которых интерпретируют события его пьес сами герои:

- 1) история (судьба рода, государства, человечества) как объект внимания и контекст, в котором рассматривается судьба отдельных героев; в трактовке событий прошлого можно наблюдать совмещение казуальных и телеологических подходов;
- 2) проблема нравственного выбора, греха и наказания;
- 3) проблема соотношения человеческих планов и Божьего промысла; осмысление фактов их несовпадения;
- 4) проблема соотношения человеческой и высшей воли как причин происходящих в человеческой душе изменений;
- 5) проблема зла и страдания (проблема теодицеи).

Приведем перечень регулярно воспроизводимых лексических единиц, метафор, разновидностей высказывания, приемов, мотивов и элементов сюжета, связанных в

творчестве Шекспира с постановкой и решением проблемы судьбы и воли в провиденциалистском ключе.

Среди лексических единиц, которые используются по отношению к судьбе (C²) героями, верящими в Божественное провидение, следует обратить особое внимание на слова, изначально ассоциировавшиеся с античными представлениями: **'fortune'**, **'fate'**, **'destiny'**. Они, а также однокоренные им слова, могут быть вовсе лишены изначально присущих им смыслов мифологического происхождения и выражать всего лишь последовательность событий. При этом использование слов **'destiny'** и, особенно, **'fate'** (в том числе как глагола) позволяет подчеркнуть их неотвратимый характер, высокую степень их предопределенности. Причем источником предопределения может являться в таком случае не только высшая сила ("the fated sky" – All's well that ends well, I.1.113), но и человеческая воля ("fated to the purpose" – The Tempest, I.2.129). Обратим внимание также на группу слов с семантикой плана, намерения: **'plan'**, **'design'**, **'intent'** и др. Они часто участвуют в постановке проблемы несовпадения человеческой и Божией воли, а также в рассуждениях о соотношении последних. Наконец, особого внимания заслуживает слово **'grace'**: связанное с ним представление о божественной благодати, о характере ее взаимодействия с человеческой душой и волей оказалось в центре философско-религиозных споров эпохи, и его использование в тексте пьесы (см., например, обещание Калибана впредь искать милости своего господина – "seek for grace" – V.1.296) в определенных контекстах могло актуализировать целую совокупность наиболее дискуссионных для современников Шекспира вопросов богословского характера о том, в какой мере воля Бога и человека определяют судьбу человеческой души.

Среди характерных тропов, способствующих осмыслению событий пьесы в провиденциалистском ключе, отметим образы «длани Господней», театра как метафоры жизни, а также метафоры зрения, слуха, глухоты, слепоты, построенные на соотнесении основных видов чувственного восприятия и стремления и/или способности человека к взаимодействию с высшей силой, к верной интерпретации происходящего в свете причины и цели, к принятию верных решений. В связи с этим следует также упомянуть мотивы ослепления и прозрения, играющие значительную роль во многих пьесах Шекспира.

Среди разновидностей высказываний, в которых регулярно актуализируется концепция провиденциализма, первостепенную роль играет молитва. Кроме того, верой в зависимость судьбы от Провидения и человеческой воли могут быть проникнуты некоторые пророчества: предсказанное не всегда трактуется шекспировскими героями как нечто неизбежное, неотвратимое.

Наконец, один из наиболее значимых приемов, позволяющих драматургу представить события пьесы в свете провиденциалистских взглядов на судьбу, – использование явлений библейской прецедентности – прецедентных имен, ситуаций, сюжетов, вызывавших в сознании шекспировских зрителей устойчивые ассоциации с определенными элементами библейского текста и принципами их интерпретации. Благодаря данным аналогиям современники Шекспира были склонны применять схожие принципы интерпретации к действию произведений драматурга при осмыслении судьбы его героев.

3. Идея судьбы как итога жизни (С₃) в рамках концепции провиденциализма связана в творчестве Шекспира со следующими регулярно актуализируемыми представлениями и принципами интерпретации событий. Во-первых, судьба личности рассматривается в контексте судьбы рода, страны, всего человечества. Так, например, в трагической гибели некоторых героев можно усмотреть искупительную жертву ('sacrifice'), которая приносится за весь род/народ и открывает путь к глобальному восстановлению мира («Ромео и Джульетта»). Во-вторых, в ряде пьес находит отражение идущее от католической традиции представление о посмертном существовании души в Аду, Рае или Чистилище. Наконец, в-третьих, посредством целой системы образов и прецедентных феноменов в пьесах отражаются эсхатологические представления ('doom'), в свете которых, согласно христианскому учению, и обретают смысл земные события, в том числе судьба каждого отдельного человека. Осмыслению действия шекспировских произведений в таком ключе способствуют прямые и косвенные отсылки к бедствиям, связанным с концом времен и приходом Антихриста, к Страшному Суду ('Doom') и Новому творению.

Отметим, что слова 'fate', 'destiny' и, значительно реже, 'fortune' могут быть использованы по отношению к итогу жизни (С₃) в равной степени в рамках всех трех рассмотренных в данной работе концепций судьбы. В данном контексте они, как правило, лишены каких-либо смыслов мифологического происхождения. Однако в семантике

слова ‘destiny’ порой актуализируется изначально связанное с ним понимание итога жизни как осуществления некой предписанной свыше цели, в целом актуальное (с некоторыми оговорками) и для христианского взгляда на судьбу.

4. Отраженные в творчестве Шекспира фаталистические концепции судьбы как активной силы, определяющей события на земле, весьма многообразны. К идее рока – безличной силы, принципа, которому подчиняется все сущее, могут отсылать слова ‘Fate’, ‘Destiny’, ‘Fates’ (Парки), ‘Heaven(s)’. Кроме того, герои могут приписывать власть над земным миром небесным светилам, рассматривая их как источник предопределения или орудие осуществления рока. Причину происходящего некоторые персонажи также склонны видеть в воле языческих богов, сверхъестественных антропоморфных существ, которые могут быть названы по имени (‘Jove’) или обобщенно: ‘god’ или ‘goddess’. Наконец, фаталистические представления могут быть связаны с образом Фортуны (‘Fortune’): в чередовании взлетов и падений, благоприятных и неблагоприятных обстоятельств, согласно этой точке зрения, словно проявляется ритм движения ее колеса (‘wheel’), которое невозможно ни изменить, ни замедлить. Ассоциирующиеся с этим образом кардинальные перемены в человеческой жизни представляются неизбежными; они могут служить источником как беспокойства, так и надежды.

5. При отражении представлений о судьбе как последовательности событий, всецело предопределенных высшей силой и исключаящих свободу человеческой воли, в шекспировских пьесах воспроизводятся прецедентные ситуации и сюжеты, характерные для античной литературы и культуры в целом. На сцене звучат предсказания (‘prophecy’, ‘prediction’), и герои своими действиями либо тщетно пытаются предотвратить предначертанное, либо стремятся приблизить его осуществление (супруги Макбет на разных этапах развития сюжета). Некоторые персонажи, ощутив свое бессилие перед волей судьбы, нередко бросают вызов высшей силе, и в качестве одного из способов борьбы против воли неумолимого рока рассматривают самоубийство как акт, позволяющий освободиться от власти жестокой или попросту безразличной к человеку высшей силы, выйти из-под ее контроля.

Подобно героям античных произведений, шекспировские персонажи, полагающие, что их судьбами распоряжаются языческие боги или подобные им сущности, в момент горя и отчаяния ощущают себя игрушками в руках богов (‘‘fortunes’s fool’’ – Romeo and

Juliet, III.1.136), упрекают их в жестокости, видят в собственных зловключениях проявление зависти высших сил к своему былому счастью.

6. Героям, в сознании которых доминируют фаталистические представления, не свойственны рассуждения о посмертной участи души, и итог жизни ('fate', 'destiny') мыслится, как правило, в трагическом ключе.

7. Тем героям, чей образ мысли и действий соотносится в сознании современников Шекспира с личностью и учением Макиавелли, не свойственно представление о судьбе (C₁) как о сверхъестественной силе. Слово '**Fortune**' используется в их речи не как обозначение активной силы, а исключительно как метафора, олицетворение независящих от человеческой воли обстоятельств, из которых, однако, «доблестный» человек способен извлечь для себя выгоду. В сходном значении используется слово '**chance**'.

8. Данное отношение к судьбе свойственно в наибольшей мере шекспировским злодеям, в которых отрицание сверхъестественных сил как фактора судьбы вселяет ощущение вседозволенности и безнаказанности. Независящие от них события представляются им цепью случайностей ('chance', 'occasion', 'accident'), которые лишены какого-либо объективного смысла и которые человек, обладающий способностью быстро реагировать на меняющиеся обстоятельства ('briefness', 'rashness'), должен использовать для достижения своей цели. Они оставляют за собой право наполнять эти события неким субъективным смыслом, выстраивать такие причинно-следственные связи между ними, в свете которых представлялись бы оправданными их дальнейшие злодеяния (см. аргументы, которые использует Антонио, чтобы склонить Себастьяна к убийству Алонзо).

В речи этих героев часто звучат насмешки над верой других персонажей в разного рода знамения, влияние небесных светил на человеческую жизнь, в существование нравственного закона, установленного Богом или богами. Отрицание этих представлений, основополагающих для большинства современников Шекспира, означает полное переворачивание общепринятой системы координат, что подчеркивается на уровне языка. В речи этих героев лексические единицы из области религиозного дискурса или же слова, связанные с традиционными ценностями, меняют свое значение или свои коннотации на противоположные: отвагой ('valour') называют способность совершить предательство, «очистить(ся)» ('chastise', 'purge') необходимо от угрызений совести. Вместо молитвы к Богу и прошений о духовном прозрении звучит своеобразная

«антимолитва», в которой герои выражают нежелание осознавать (при этом используются традиционные для религиозного дискурса метафоры зрения и слуха) ужас совершаемых ими преступлений, а также стремление искоренить в себе естественные человеческие чувства для достижения собственной цели.

9. Герои, придерживающиеся данной системы взглядов, связывают смысл своей жизни с будущим – с тем временем, когда их намерения, как они полагают, будут в полной мере осуществлены. Именно в свете этого предполагаемого итога они склонны осмысливать свою судьбу, рассматривая предшествующие и настоящие события как «пролог» ('prologue'; см. монолог Антонио – *The Tempest*, II.1.250-258). Однако, достигнув своей цели, герои нередко испытывают глубокое разочарование, так как осознают, что итог, к которому они устремляли свою жизнь, – безрадостное существование, омраченное угрызениями совести, и, наконец, «пыльная смерть» ("dusty death" – *Macbeth*, V.5.23). Стремление таких героев наполнить события своей жизни угодным им смыслом, стать полновластными хозяевами, авторами своей судьбы приводит их к ощущению бессмысленности существования, к впечатлению, что автор их судьбы (а именно эту роль они приписывали себе прежде) – глупец, слабоумный человек ("It [Life] is a tale/ told by an idiot.../ signifying nothing" – *Macbeth*, V.5.26-28). Полное несовпадение цели этих героев и их судьбы (С₃) акцентируется при помощи целого ряда средств. В частности, отметим обилие пассивных конструкций, используемых героями по отношению к собственным поступкам, что позволяет подчеркнуть их несамостоятельность, зависимость их действий от неподконтрольной им силы, реальность которой они упорно отрицают.

Характер соотношения разных концепций судьбы и воли в пьесах Шекспира

Сосуществование в шекспировских пьесах разных, взаимоисключающих концепций судьбы и воли является важнейшей частью авторского замысла. Драматург поддерживает напряжение между ними и соответствующими им трактовками разворачивающихся на сцене событий на протяжении всего действия своих пьес, вовлекая зрителя в процесс выбора между различными системами представлений и в процесс интерпретации событий, происходящих как на сцене, так и за ее пределами: пространство сцены и целый мир оказываются связаны между собой благодаря тому аналогическому измерению, которое имеют многие элементы пьес и, в частности,

благодаря часто воспроизводимой «театральной» метафоры (см. монолог Просперо – The Tempest, IV.1.146-163).

Разные системы представлений о судьбе и воле сталкиваются в рассмотренных пьесах как в эксплицитной, так и в имплицитной форме. К первой можно отнести диалог, спор героев о сути происходящих с ними событий, о том, как верно называть и характеризовать их, как следует относиться к ним и какие действия исходя из этого необходимо предпринимать (Ромео и Брат Лоренцо, Гонзало и Алонзо, Фердинанд и Алонзо). Сюда же следует отнести моменты перемены в мироощущении героев, когда последние под впечатлением от пережитых событий отказываются от прежних способов интерпретации действительности в пользу новых (Алонзо и Фердинанд проходят путь от фатализма к провиденциализму). Драматург отчетливым образом ставит проблему выбора той или иной интерпретационной парадигмы, одного или другого «языка судьбы» и показывает, как выбор, сделанный героем в пользу определенной концепции судьбы и воли, в значительной мере детерминирует его поступки, а значит, этот выбор, осознанный или подсознательный, сам по себе является значимым фактором судьбы героев.

Имплицитно разные системы представлений о соотношении судьбы и человеческой воли сталкиваются в тех случаях, когда герои, оказывающиеся в сходных (или одинаковых) ситуациях, приходят к противоположным выводам относительно собственной судьбы и судьбы в целом; условия для противопоставления их взглядов создаются благодаря наличию параллельных сюжетных линий (Банко и Макбет, Макдуф и Макбет, Антонио и Просперо). Особую роль играют также образы, ситуации, элементы сюжета, отсылающие одновременно к прецедентным феноменам как античного, так и библейского происхождения (сцена, в которой Ариэль изображает Гарпию – Буря, III.3, образ ведьм в трагедии «Макбет»), в свете которых судьба и воля осмысляются зачастую противоположным образом и конкретные события пьесы получают различную интерпретацию.

Сохраняя напряжение между разными взглядами на соотношение судьбы и воли, предоставляя зрителю значительную свободу в выборе принципов интерпретации действия и самой действительности, автор в то же время последовательно развенчивает определенные способы отношения к судьбе. Так, герои, разделяющие фаталистические представления, нередко оказываются во власти опасных заблуждений. Ошибки, которые они допускают на уровне восприятия конкретных фактов (спящая Джульетта

представляется Ромео мертвой), оказываются следствием глубинных заблуждений мировоззренческого характера (Ромео склонен видеть в своих злоключениях проявление воли жестокого рока и действия звезд как его посредников), которые приводят к непоправимым поступкам (самоубийство Ромео). Стремление же человека стать полновластным хозяином своей судьбы приводит парадоксальным образом к полному порабощению его воли, к ощущению несвободы и глубокой неудовлетворенности (супруги Макбет). Напротив, суждения героев, верящих в Божественное провидение, чаще всего оказываются верными на фактическом уровне (что свидетельствует об их способности к объективной оценке происходящего), а также подтверждаются самой логикой развития сюжета на мировоззренческом уровне.

Как было показано в Главе III, христианский взгляд на судьбу человека, нации всего мира обладает приоритетом перед двумя другими концепциями судьбы и при интерпретации структурных элементов трагедий и поздних трагикомедий Шекспира. На наш взгляд, именно в свете христианского, а не античного представления о судьбе человечества и всего мироздания обретают свой подлинный смысл переходы от хаоса к божественному порядку и в обратном направлении, которыми изобилуют трагедии и трагикомедии драматурга.

Однако, как неоднократно упоминалось в данной работе, разные концепции судьбы и воли и соответствующие им разные мировоззренческие системы ведут диалог, нередко переходящий в открытый спор, почти на равных в пьесах Шекспира. Драматург искусно показывает их взаимоисключающий характер, разводит в разные стороны различные представления, которые нередко совмещали самым причудливым образом его современники, и ставит как своих героев, так и зрителей перед необходимостью выбора того или иного способа отношения к судьбе и соответствующей интерпретационной парадигмы, в свете которой следует трактовать все происходящее в пьесе и за ее пределами.

Библиография

Произведения У. Шекспира

1. The Complete Works of William Shakespeare. Ware: Wordsworth Editions, 1994. 1263 p.
2. Shakespeare, William. The Tempest / C. Watts, ed. Ware: Wordsworth Editions, 2004. 125 p.
3. Shakespeare, William. The Tragedy of King Lear / W. J. Craig, ed. L.: Methuen, 1942. 249 p.
4. Shakespeare, William. Macbeth. New York: Simon & Schuster, 2003. 304 p.
5. Shakespeare, William. Measure for Measure / N. W. Bawcutt, ed. Oxford: OUP, 2008. 255 p.
6. Shakespeare, William. Romeo and Juliet. New York: Simon & Schuster, 2003. 368 p.
7. Шекспир У. Полное собрание сочинений в восьми томах / общ. ред. А. А. Смирнова и А. А. Аникста. М.: Искусство, 1957-1960.
8. Шекспир У. Буря / пер. с англ. М. Кузмина // Шекспир У. Пьесы в переводе М. Кузмина / ред. А. Н. Горбунов. М.: Московский рабочий, 1990. С. 325-432.
9. Шекспир У. Буря / пер. М. А. Донского // Шекспир У. Полн. собр. соч.: в 8 т. / общ. ред. А. А. Смирнова и А. А. Аникста. Т.8. М.: Искусство, 1960.
10. Шекспир У. Буря / пер. с англ. Т. Л. Щепкиной-Куперник // Вильям Шекспир. Избранные произведения. М.-Л.: ГИХЛ, 1950. С. 311-418.
11. Шекспир У. Гамлет. Избранные переводы: Сборник / сост. А. Н. Горбунов. М.: Радуга, 1985. 640 с.
12. Шекспир В. Двенадцатая ночь, или что угодно / пер. с англ. М. Л. Лозинского // Шекспир В. Полное собрание сочинений: В 8 т. / под ред. А. А. Смирнова. М.-Л.: Academia, 1937, Т. 1. С. 361-480.
13. Шекспир У. Макбет / пер. с англ. А. Кронеберга // Весь Шекспир. В 2 т. Т. 2. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. С. 487-525.
14. Шекспир У. Макбет / пер. с англ. М. Лозинского. М.; Л.: Гослитиздат, 1933.
15. Шекспир У. Макбет / пер. с англ. С. Соловьева // Спб.: Кристалл, 2001. 157 с.
16. Шекспир В. Ромео и Джульетта / пер. с англ. Б. Пастернака // Шекспир, В. Трагедии / пер. с англ. Б. Пастернака, примеч. А. А. Аникста, М. М. Морозова. Л.: Худож. лит., 1983. 384 с.
17. Шекспир У. Ромео и Джульетта / пер. с англ. Т. Л. Щепкиной-Куперник // Шекспир У. Полное собрание сочинений в восьми томах / общ. ред. А. А. Смирнова и

Другие источники

18. Bacon, Francis. Advancement of Learning // Bacon, Francis. Essays, or, Counsels Civil and Moral / ed. by William C. Taylor. London: Charles Kinght & Co, 1840. Pp. 88-212.
19. Bandello, Matteo. La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti che l'uno di veleno e l'altero di dolore morirono, con vari accidenti // Novelle di Matteo Bandello. A cura di Guiseppe Guido Ferrero. Torino: UTET, 1978.
20. Brooke, Arthur. Brooke's 'Romeus and Juliet' Being the Original of Shakespeare's 'Romeo and Juliet' Newly Edited by J. J. Munro / ed. J. J. Munro. N.Y.: Duffield and Company; London: Chatto & Windus, 1908.
URL: <http://www.shakespeare-navigators.com/romeo/BrookeIndex.html> (accessed on 18/11/2014)
21. Boaistuau, Pierre. Histoire troisieme, De deux amans, dont l'un mourut de venin, l'autre de tristesse // Histoires Tragiques. Edition critique publiée par Richard A. Carr. STFM. Paris: Librairie Honoré Champion, 1977.
22. Foxe, John. Acts and Monuments of the Christian Church / G. Touse, ed. N.Y.: AMS Press, 1965.
23. Holinshed, Raphael. Holinshed's Chronicles of England, Scotland and Ireland, Vol. 5. London: J. Johnson et al., 1808 (reprinted from the second edition, 1587). Pp. 233-235, 264-277.
24. King James I. Daemonologie. Project Gutenberg, 2008.
URL: <https://archive.org/stream/daemonologie25929gut/25929-pdf#page/n0/mode/2up> (accessed on 14/06/2016)
25. Marlowe, Christopher. The Jew of Malta. N.Y.: Dover Publications, 2003. 64 p.
26. Montaigne, Michel de. Essais de Montaigne. Paris: Garnier Frères, 1872. 582 p.
27. Painter, William. The Palace of Pleasure, Vol. 1. L.: Forgotten Books, 2013.
28. Raleigh, Walter. The History of the World // Works of Sir Walter Raleigh Now First Collected to Which are Prefixed the Lives of the Author by Oldys and Birch: 8 Vols. Vol. II - VII. Oxford: Oxford University Press, 1829.
29. The Book of Common Prayer: The Texts of 1549, 1559, and 1662 / B. Cummings, ed. Oxford: Oxford University Press, 2011. Pp. 99-182.

30. The Chester Mystery Cycle: A New Edition with Modernised Spelling / D. Mills, ed. East Lansing, MI: Colleagues Press, 1992.
31. The York Plays / R. Beadle, ed. London: Edward Arnold, 1982.
32. Боэций. «Утешение философией» и другие трактаты. М.: Наука, 1990. 416 с.
33. Вергилий, Публий Марон. Буколики. Георгики. Энеида / пер. с лат. С. Шервинского. М.: Художественная литература, 1971. 446 с.
34. Лютер М. О рабстве воли // Лютер М. Избранные произведения. СПб., 1994. С. 185-382.
35. Макиавелли Н. Государь. М.: Планета, 1990. 80 с.

Переводы Библии

36. Русский синодальный перевод.
37. Bishop's Bible. 1572. URL: <http://studybible.info/Bishops> (accessed on 13/06/2016)

Литература о проблеме судьбы и/или воли в творчестве Шекспира

38. Кокунова Ю. В. Наименования судьбы в произведениях У. Шекспира: опыт системного анализа: диссертация... кандидата филологических наук: 10.02.04. Иваново, 2001. 182 с.
39. Полторацкий А. И. Судьба у Шекспира // Понятие судьбы в контексте разных культур. М.: Наука, 1994. С. 260-267.
40. Шах-Азизова Т. К. Линия Гамлета, или герой драмы перед лицом Рока // Понятие судьбы в контексте разных культур. М.: Наука, 1994. С. 268-277.
41. Шустилова Т. А. Суждения о звездах в пьесах У. Шекспира и трактате У. Рэли «История мира» // Вестник Омского университета. №2 (76). М., Изд-во ОмГУ, 2015. С. 209-213.
42. Cannon, Charles K. "As in a Theater": Hamlet in the Light of Calvin's Doctrine of Predestination // Studies in English Literature, 1500-1900, Vol. 11, No. 2, Elizabethan and Jacobean Drama (Spring, 1971). Houston: Rice University Press, 1971. Pp. 203-222.
43. Cardim De Carvalho, Femando J. Decision-Making under Uncertainty as Drama: Keynesian and Shackleian Themes in Three of Shakespeare's Tragedies // Journal of Post Keynesian Economics, Vol. 25, No. 2 (Winter, 2002-2003). New York: M. E. Sharpe, Inc, 2003. Pp. 189-218.
44. Colley, John S. Drama, Fortune, and Providence in "Hamlet" // College Literature, Vol. 5,

- No. 1 (Winter, 1978). West Chester: College Literature, 1978. Pp. 48-56.
45. Elk, Martine van. "Determined to Prove a Villain": Criticism, Pedagogy, and "Richard III" // College Literature, Vol. 34, No. 4 (Fall, 2007) West Chester: College Literature, 2007. Pp. 1-21.
 46. Fabiny, Tibor. 'Rota Fortunae' and the Symbolism of Evil in Shakespearean Tragedy // Journal of Literature and Theology 3, No 3 (November 1989). Pp. 319-330.
 47. Fahmi, Mustapha. Of Gods, Heroes, and Men: Identity, Orientation, and Historical Providence in Shakespeare. PhD Dissertation. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2001. 215 p.
 48. Finkelstein, Richard. Pericles, Paul, and Protestantism // Comparative Drama, Vol. 44, No. 2 (Summer 2010). Kalamazoo, Mich.: Comparative Drama, 2010. Pp. 101-129.
 49. Hallett, Charles A. Change, Fortune, and Time: Aspects of the Sublunar World in "Antony and Cleopatra" // The Journal of English and Germanic Philology, Vol. 75, No. 1/2 (Jan. - Apr., 1976). Chicago: University of Illinois Press, 1976. Pp. 75-89.
 50. Harper, Wendy R. Polanski vs. Welles on Macbeth: Character or Fate? // Literature-Film Quarterly 14, No. 4. Salisbury, Maryland: Salisbury State University, 1986. Pp. 203-210.
 51. Horan, Timothy J. "To Frustrate Prophecies": Free Will and Occult Prognostication in Shakespeare's History Plays. PhD Dissertation. New York: St. John's University, 2001. 301 p.
 52. Hunt, Maurice. Malvolio, Viola, and the Question of Instrumentality: Defining Providence in "Twelfth Night" // Studies in Philology, Vol. 90, No. 3 (Summer, 1993). Chapel Hill: University of North Carolina Press. Pp. 277-297.
 53. Hunt, Maurice. Predestination and the Heresy of Merit in "Othello" // Comparative Drama, Vol. 30, No. 3 (Fall 1996). Kalamazoo, Mich.: Comparative Drama, 1996. Pp. 346-376.
 54. Lloyd, M. Antony and the Game of Chance / / JEGP: Journal of English and Germanic Philology, Vol. 61, No. 3. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1962.
 55. Kiefer, Frederick. Fortune and Occasion in Shakespeare: Richard II, Julius Caesar, and Hamlet // Fortune and Elizabethan Tragedy. San Marino, Calif.: The Huntington Library, 1983. Pp. 232-269.
 56. Kottman, Paul A. Defying the Stars: Tragic Love as the Struggle for Freedom in Romeo and Juliet // Shakespeare Quarterly, Vol. 63, No. 1 (2012). Pp. 1-38.
 57. O'Rourke, James L. The Subversive Metaphysics of "Macbeth" // Shakespeare Studies Vol.

21. Fairleigh Dickinson University Press, New Jersey, 1993. Pp. 213-27.
58. Smith, Barbara. Neither Accident nor Intent: Contextualizing the Suicide of Ophelia // South Atlantic Review, Vol. 73, No. 2 (Spring 2008). Atlanta: South Atlantic Modern Language Association, 2008. Pp. 96-111.
59. Soellner, Rolf. King Lear and the Magic of the Wheel // Shakespeare Quarterly, Vol. 35, No. 3 (Autumn, 1984). Washington, D. C.: George Washington University Press, 1984. Pp. 274-289.
60. Sondheim, Moriz. Shakespeare and the Astrology of His Time // Journal of the Warburg Institute, Vol. 2, No. 3 (Jan., 1939). Pp. 243-259.
61. Walker, Lewis. Fortune and Friendship in Timon of Athens // Texas Studies in Language and Literature, Vol. 18. Texas: University of Texas Press, 1977. Pp. 577-600.
62. Waters, D. D. Fate and Fortune in Romeo and Juliet // Shakespearean Criticism. Vol. 81. Gale, Detroit, 2004. Pp. 74-90.
63. Waddington, Raymond. B. Blind Gods: Fortune, Justice, and Cupid in the Merchant of Venice // ELH, Vol. 44, No. 3 (Autumn, 1977). Baltimore: The John Hopkins University Press, 1977. Pp. 458-477.

Литература о пьесах «Ромео и Джульетта», «Макбет» и «Буря»

64. Александренко М. В. Проблема поколений в трагикомедиях У. Шекспира. Отцы и дочери. Диссертация на соиск. уч. степ. канд. наук. М.: МАКС Пресс, 2006. 300 с.
65. Горбунов А. Н. О мнимом и сущем: три английские пьесы начала XVII века // Три пьесы английского Возрождения / пер. с. англ. Г. Кружкова. Томск: ИД СК-С, 2011.
66. Дуринова, Н. Н. "Весь мир - есть одна долгая притча": комментарии к переводам некоторых сцен трагедии В. Шекспира "Макбет". Саратов: Сарат. источник, 2011. 170 с.
67. Смирнов А. А. «Буря»: историко-литературная справка // Шекспир У. Буря / пер. М. А. Донского // Шекспир У. Полн. собр. соч. в 8 т. / Под общ. ред. А. А. Смирнова и А. А. Аникста. Т. 8. М., 1960.
68. Смирнов А. А. Примечания и комментарии к «Ромео и Джульетте» / В. Шекспир. Полное собрание сочинений: в 14 томах. М.: ТЕРРА, 1993. Т. 6, С. 489-505.
69. Шустилова Т. А. Концепты власти и подчинения в пьесе У. Шекспира «Буря» // Вестник МГОУ. Серия: Лингвистика. №2. М., Изд-во МГОУ, 2015. С. 32-40.

70. Andrews, John P. *Falling in Love: The Tragedy of Romeo and Juliet // Classical, Renaissance, and Postmodernist Acts of the Imagination: Essays Commemorating O. B. Hardison, Jr.* University of Delaware Press, Newark 1996. Pp. 177-194.
71. Barker, Francis & Hulme, Peter. *Nymphs and Reapers Heavily Vanish: the Discursive Contexts of "The Tempest"* // *Alternative Shakespeare* / J. Drakakis, ed. London, New York: Methuen, 1985. Pp. 191-205.
72. Brooks, Harold F. *The Tempest: What Sort of Play?* // *Annual Shakespeare Lecture of the British Academy*, Vol. 64. Oxford: Oxford University Press, 1980. Pp. 27-54.
73. Brower, Reuben A. "The Mirror of Analogy: The Tempest." *A Case Study in Critical Controversy: "The Tempest"* / eds. Gerald Graff and James Phelan. New York: St. Martin's Press, 2000. Pp. 183-202.
74. Daniell, David. *An introduction to the variety of criticism. The Tempest.* Basingstoke; London: Macmillan, 1989. 102 p.
75. Dobson, Michael & Wells, Stanley. *The Oxford Companion to Shakespeare.* Oxford, 2005. Pp. 470-474.
76. Hunter, Joseph. *Seene, Origin, Date of Shakespeare's "The Tempest".* L.: C. Whittingham, 1839. 151 p.
77. James, Henry. *Introduction to "The Tempest". - 1907 / Reprinted "The Tempest": A Casebook* / D. J. Palmer. ed. L.: Macmillan, 1968. Pp. 79-95.
78. Khoury, Joseph. *Machiavellian Providential Politics in Marlowe and Shakespeare: A Comparative Perspective.* PhD Dissertation. Ottawa: Carleton University Press, 2001. 366 p.
79. Knight, Wilson. G. *Myth and Miracle // The Crown of Life: Essays in Interpretation of Shakespeare's Final Plays.* L.: Methuen, 1965. Pp. 9-31.
80. Knoepfle, John. *Shakespeare's Henry V & the Geneva Bible // Essays in Medieval Studies*, Vol. 6. Illinois Medieval Association. Chicago, 2000. Pp. 94-101.
81. Levenson, Jill L. *Romeo and Juliet before Shakespeare // Studies in Philology*, Vol. 81, No 3 (Summer, 1984). Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1984. Pp. 325-347.
82. Lyne, Raphael. *Shakespeare's Late Work.* Oxford: Oxford University Press, 2007. 192 p.
83. McFal, Edwin K. *Tragic Hero to Antichrist: Macbeth, the Oedipus Tyrannus of the English Renaissance.* PhD Dissertation. Washington: University of Washington, 2005. 680 p.
84. Middleton Murry, John. *Shakespeare's Dream* // Palmer D. J. *Shakespeare 'The Tempest'.* London: Macmillan, 1968. Pp. 109-129.

85. Murphy, Patrick M. *The Tempest: Critical Essays*. New York: Routledge, 2001.
86. Palmer, David J. *Shakespeare "The Tempest"*. L.: Macmillan, 1968. 225 p.
87. Potkay, A. *The Story of Joy: from the Bible to Late Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 317 p.
88. Shamas, Laura A. *"We Three": The Mythology of Shakespeare's Weird Sisters*. PhD Dissertation. New York: Peter Lang, 2007. 301 p.
89. Still, Colin. *Shakespeare's Mystery Play: A Study of the Tempest*. Folcroft, Pa: Folcroft Library Editions, 1973. 255 p.
90. Walter, James. *From Tempest to Epilogue: Augustine's Allegory in Shakespeare's Drama* // PMLA, Vol. 98, No. 1 (Jan., 1983). Pp. 60-76. URL: <http://www.jstor.org/stable/462073> (Accessed on 17/11/2014)
91. White R. S. Introduction: Prospero 2000 // White R. S. *The Tempest*. Contemporary Critical Essays. Basingstoke: Macmillan, 1999. Pp. I-IX.

Литература о творчестве Шекспира

92. Аникст А. А. *Творчество Шекспира*. М.: Гослитиздат, 1963. 615 с.
93. Горбунов А. Н. Шекспировская теодицея ("Книга Иова" и "Король Лир") // Горбунов А. Н. *Шекспировские контексты*. М., 2006.
94. Микеладзе Н. Э. Библейские корни конфликта в пьесе "Мера за меру" // *Лики времени: Сборник статей / Отв. редактор Н. А. Соловьёва*. М.: Юстицинформ; Филологический факультет МГУ им. Ломоносова, 2009. С. 78-88.
95. Микеладзе Н. Э. Шекспир и Макиавелли: тема «макиавеллизма» в шекспировской драме. М.: ВК, 2005. 492 с.
96. Пинский Л. Е. *Шекспир. Основные начала драматургии*. М: Художественная литература, 1971. 606 с.
97. Шелогурова Г. Н. Хор ratio в "Гамлете": античная трагедия героя Возрождения / Г. Н. Шелогурова, И. В. Пешков // *Новое литературное обозрение*, 94 (6/2008). М.: НЛО, 2008. С. 61-84.
98. Шестов Л. И. Шекспир и его критик Брандес // Шестов Л. *Апофеоз бесчувственности*. М., 2000.
99. Шустилова Т. А. Милость и справедливость в комедии У. Шекспира «Мера за меру» и поэме А. С. Пушкина «Анджело» // *Знание. Понимание. Умение*. №2. М., Изд-во МосГУ, 2015. С. 231-238.

100. Beifuss, J. P. The Supernatural as a Tragic Dimension in Shakespeare's Tragedies // Interpretations, Vol. 8, No. / (1976). Dallas: Scriptorium Press, 1976. Pp. 24-37.
101. Bloom, Harold. Shakespeare the Invention of the Human. New York: Riverhead, 1999. 768 p.
102. Chambers, Edmund K. William Shakespeare: A Study of Facts and Problems. Oxford: Clarendon Press, 1930.
103. Fisch, Harold. The Biblical Presence in Shakespeare, Milton and Blake: a Comparative Study. Oxford: Clarendon, 1999. 362 p.
104. Greenblatt, Stephen. Hamlet in Purgatory. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2001. 344 p.
105. Greenblatt, Stephen. Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare. New York: W.W. Norton & Co, 2005. 448 p.
106. Guenther, Genevieve J. Magical Imaginations, or Instrumental Aesthetics from Sidney to Shakespeare. Berkeley: University of California Press, 2004. 234 p.
107. Housenick, Stephen A. An Original Interpretation of the Shakespearean Tragic Crisis: From Sacrificial Crisis to Proleptic Vision. PhD Dissertation. Indiana: University of Pennsylvania, 2005. 490 p.
108. Kernan, Alvin B. The Playwright as Magician. Shakespeare's Image of the Poet in the English public Theatre. New Heaven and London: Yale University Press, 1979. 176 p.
109. Knight, Wilson G. Shakespearian Production: with especial reference to the Tragedies. London: Faber and Faber, 1964 (some parts published as Principles of Shakespearian Production in 1936, revised 1949). 323 p.
110. Marx, Stephen. Shakespeare and the Bible. Oxford: Oxford University Press, 2000. 176 p.
111. Macdonald, Julia S. The Sense of Time in Spenser and Shakespeare: The Faerie Queene, Macbeth and Hamlet, The Winter's Tale and The Tempest. PhD Dissertation. Irving: University of Dallas Press, 2003. 190 p.
112. Noble, Richmond. Shakespeare's Biblical Knowledge and Use of the Book of Common Prayer as Exemplified in the Plays of the First Folio. L.: Society for Promoting Christian Knowledge, 1935. 314 p.
113. McAlindon, Thomas. Shakespeare's Tragic Cosmos. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 328 p.
114. O'Connell, Michael. Vital Cultural Practices: Shakespeare and the Mysteries / The Journal

- of Medieval and Early Modern Studies, Vol. 29, No 1 (Winter 1999). Pp. 149-168.
115. Ornstein, Robert. *A Kingdom for a Stage: The Achievement of Shakespeare's History Plays*. Cambridge: Harvard UP, 1972. 244 p.
 116. Presson, Robert K. Boethius, King Lear, and 'Maystresse Philosophie' // *Journal of English Literary History*, Vol. 24, No. 1. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1957. Pp. 406-424.
 117. Quinn, Michael. Providence in Shakespeare's Yorkist Plays // *Shakespeare Quarterly*, Vol. 10, No. 1 (Winter, 1959). Washington, D. C.: George Washington University Press, 1959. Pp. 45-52.
 118. Roe, John. *Shakespeare and Machiavelli*. Cambridge, D. S. Brewer, 2002. 232 p.
 119. Sacharoff, Mark. Suicide and Brutus' Philosophy in Julius Caesar // *Journal of the History of Ideas*, Vol. 33, No. 1 (Jan. - Mar., 1972). Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1972. Pp. 115-122.
 120. Schreyer, Kurt A. *Period pieces: Remnants of mystery drama in Shakespeare*. PhD Dissertation. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007. 224 p.
 121. Schwindt, John. Luther's Paradoxes and Shakespeare's God: The Emergence of the Absurd in Sixteenth-Century Literature // *Modern Language Studies*, Vol. 15, No. 4, Fifteenth Anniversary Issue (Autumn, 1985). Pp. 4-12.
 122. Smith, David M. *The Polyphonic Shakespeare: Bakhtin and the Problem of Drama*. PhD Dissertation. University of Denver, 1998. 366 p.
 123. Smith, Stephen W. *Wonder in Shakespeare's Late Romances: a Critical Inquiry*. PhD Dissertation. Irving: University of Dallas Press, 2001. 353 p.
 124. Tamblyn, William. F. Tragedy in "King Lear" // *The Sewanee Review*, Vol. 30, No. 1 (Jan., 1922). Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1922. Pp. 63-77.
 125. Tillyard, Eustace M. W. *Shakespeare's History Plays*. New York: Collier, 1962. 283 p.
 126. Tison, John L. Jr. Shakespeare's Consolatio for Exile // *Modern Language Quarterly*. No. 21. Durham: Duke University Press, 1960. Pp. 142-157.
 127. Thompson, Ann. *Shakespeare's Chaucer: A Study in Literary Origins*. New York: Barnes & Noble, 1978.
 128. Wilders, John. *The Lost Garden: A View of Shakespeare's English and Roman History Plays*. Totowa: Rowman and Littlefield, 1978.
 129. Wordsworth, Charles. *On Shakespeare's knowledge and use of the Bible*. London; Smith,

Elder, 1864. 323 p.

Литература о проблеме судьбы и/или воли в европейской культуре от античности до Возрождения

130. Горбунов А. Н. От сотворения мира до его конца // Мистерии Йоркского цикла / изд. подг. А. Н. Горбунов, В. С. Сергеева. М.: Ладомир: Наука, 2013. С. 767-829.
131. Лосев А. Ф. История античной эстетики, том VIII. М.: Искусство, 1992, 1994. 636 с.
132. Хилл К. Английская Библия и революция XVII века / пер. с англ. Т. А. Павловой. М.: ИВИ РАН, 1998. 490 с.
133. Юсим М. А. Макиавелли. Мораль, политика, фортуна. М.: Канон+, 2011. 576 с.
134. Airaksinen, Timo. Fortune is a Woman: Machiavelli on Luck and Virtue. Munchen: Accedo Verlagsgesellschaft, 2009.
135. Anderson, Judith H. "Come, Let's Away to Prison": Fortune and Freedom in "The Faerie Queene", Book VI // The Journal of Narrative Technique, Vol. 2, No. 2 (May, 1972). Ypsilanti: Journal of Narrative Theory, 1972. Pp. 133-137.
136. Burrill, Edgar W. Heredity as Fate in Greek and Elizabethan Drama // The Journal of English and Germanic Philology, Vol. 19, No. 4 (Oct., 1920). Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1920. Pp. 486-509.
137. Clare, Janet. 'Art Made Tongue-Tied by Authority': Elizabethan and Jacobean Dramatic Censorship. Manchester: Manchester University Press, 1990. 224 p.
138. Chew, Samuel C. Time and Fortune // ELH, Vol. 6, No. 2 (Jun., 1939). Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1939. Pp. 83-113.
139. Cottrell, Jack W. The Nature of Divine Sovereignty // Clark H. Pinnock (ed.), The Grace of God, The Will of Man. Grand Rapids: Zondervan, 1989. Pp. 97-119.
140. Greaves, Richard L. Society and Religion in Elizabethan England. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981. 934 p.
141. Hill, Charles. The Bible in the Seventeenth-Century English poetry // The Tanner Lectures on Human Values. Michigan, 1991. Pp. 85-107.
142. Hogle, Wolfram. From Hidden Necessity to Chance Remarks on the Roots of Scientific Rationality // American Philosophical Quarterly, Vol. 20, No. 3 (Jul., 1983). Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1983. Pp. 305-308.
143. Johnson, Austin. States of grace in early modern literature. Ph.D., Dallas, Texas: Southern

- Methodist University, 2013. 217 p.
144. Jorgensen, Paul A. A Formative Shakespearean Legacy: Elizabethan Views of God, Fortune, and War // PMLA, Vol. 90, No. 2 (Mar., 1975). Modern Language Association, 1975. Pp. 222-233.
 145. Kroll, Norma. The Towneley and Chester Plays of the Shepherds: The Dynamic Interweaving of Power, Conflict, and Destiny // Studies in Philology, Vol. 100, No. 3 (Summer, 2003). Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2003. Pp. 315- 345.
 146. Kwalbrun, Lara. Playing God's Chosen: Protestants, Jews, and sixteenth-century drama. PhD Dissertation. New York, City University of New York, 2003. 280 p.
 147. Lumpkin, Ben O. Fate in "Paradise Lost" // Studies in Philology, Vol. 44, No. / (Jan., 1947). Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1947. Pp. 56-68.
 148. Marti, Berthe. Seneca's Tragedies. A New Interpretation // Transactions and Proceedings of the American Philological Association, Vol. 76 (1945). Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1945. Pp. 216-245.
 149. McAlindon, Thomas. Magic, Fate, and Providence in Medieval Narrative and Sir Gawain and the Green Knight // The Review of English Studies, New Series, Vol. 16, No. 62 (May, 1965). Oxford: Oxford University Press, 1965. Pp. 121-139.
 150. Morgenbesser, Sidney, and James Walsh, eds. Free Will. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1962. 171 p.
 151. Patch, Howard R. Chaucer and Lady Fortune // The ModernLanguage Review 22.4 (1927). Pp. 377-388. URL: <http://www.jstor.org/stable/3714845>
 152. Patch Howard R. Fate in Boethius and the Neoplatonists // Speculum, Vol. 4, No. / (Jan., 1929). Cambridge, MA: The Medieval Academy of America, 1929. Pp. 62- 72.
 153. Popper, Arthur N. Walter Raleigh's History of the World and the Historical Culture of the Late Renaissance. The University of Chicago Press, Chicago & London, 2012.
 154. Poppi, Antonio. Fate, Fortune, Providence and Human Freedom // Schmitt B. The Cambridge History of Renaissance Philosophy. Cambridge University Press, 1988. Pp. 641-668.
 155. Randall, David. Providence, Fortune, and the Experience of Combat: English Printed Battlefield Reports, circa 1570-1637 // The Sixteenth Century Journal, Vol. 35, No.4 (Winter, 2004). Pp. 1053-1077.
 156. Shumaker, Wayne. The Occult Sciences in the Renaissance: A Study in Intellectual

- Patterns. Berkeley: University of California Press, 1973. 306 p.
157. Swain, Simon. Plutarch: Chance, Providence, and History // The American Journal of Philology, Vol. 110, No. 2 (Summer, 1989). Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989. Pp. 272-302.
158. Tillyard, Eustace M. W. The Elizabethan World Picture. New York: Vintage Books, 1976. 125 p.
159. Walsham, Alexandra. Providence in Early Modern England. Oxford: Oxford University Press, 1999. 405 p.
160. Ward, Allyn. E. Fortune Laughs and Proudly Hovers: Fortune and Providence in the Tudor Tradition // The Yearbook of English Studies, Vol. 39, No. 1|2, Literature and Religion (2009). Cambridge: Modern Humanities Research Association, 2009. Pp. 39-57.

Литература о европейской культуре античности, Средневековья и Возрождения

161. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М.: Наука, 1989. 272 с.
162. Богомолов А. С. Диалектический логос: Становление античной диалектики. М.: Мысль, 1982. 263 с.
163. Гаспаров М. Л. Избранные труды, Том I. О поэтах. М.: Языки русской культуры, 1997. 664 с.
164. Горбунов А. Н. От сотворения мира до его конца // Мистерии Йоркского цикла / Изд. подг. А.Н. Горбунов, В. С. Сергеева. М., 2013. С. 767-829.
165. Горфункель А. Х. Гуманизм – Реформация – Контрреформация // Культура эпохи Возрождения и Реформация: Сб. ст. / Отв. ред. Р. И. Хлодовский. М.: Наука, 1981. С. 7-18.
166. Колесов В. В. Реализм и номинализм о слове и универсалии // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. №2 / 2006. СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 2006. С. 39-54.
167. Косиков Г. К. Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы. Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000: Учеб. пособие / Л. Г. Андреев, Г. К. Косиков, Н. Т. Пахсарьян и др. М.: Высшая школа, 2001. С. 8-39.
168. Кузнецова Т. И. «Письма к Луцилию» Сенеки-философа // Античная эпистолография: очерки / отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек; АН СССР. Институт мировой литературы им. А. М. Горького. М.: Наука, 1967. С 81-112.

169. Культура Возрождения и религиозная жизнь эпохи. Сборник статей / под ред. Брагиной Л. М. М.: Наука, 1997. 224 с.
170. Стам С. М. Гуманизм и церковно-реформационная идеология // Культура эпохи Возрождения и Реформация: Сб. ст. / Отв. ред. Р. И. Хлодовский. М.: Наука, 1981. С. 29-39.
171. Лукасик В. Ю. Миф до Ренессанса. Античная мифология во французской поэзии позднего Средневековья. М.: Либроком, 2011. 224 с.
172. Andel, Nicole M. Need not Necessity: Purgatorial Torment and Healing in Medieval and Early Modern Drama. PhD Dissertation. Pittsburgh: Duquesne University Press, 2008. 243 p.
173. Anderson, David K. Violence Against the Sacred: Tragedy and Religion in Early Modern England. Montréal: McGill University, 2008. 290 p.
174. Butler, Elizabeth M. Myth of the Magus. Cambridge: Cambridge University Press, 2005 (first published 1948). 320 p.
175. Fletcher, Angus. Time, Space and Motion in the Age of Shakespeare. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 2007. 179 p.
176. Gersh, Stephen & Roest, Bert (eds.). Medieval and Renaissance Humanism: Rhetoric, Representation and Reform. Leiden: Brill, 2003. 315 p.
177. Gurnis-Farrell, Pamela M. Martyr Acts: Playing with Foxe's Martyrs on the Public Stage // Religion and Drama in Early Modern England: The Performance of Religion on the Renaissance Stage / J.H. Degenhardt and E. Williamson, ed. Burlington: Ashgate, 2011. Pp. 175-194.
178. Hardison, Osborne B. Three Types of Renaissance Catharsis / Renaissance Drama New Series 2. Chicago, University of Chicago Press, 1969. Pp. 3-22.
179. Harrison, Peter. The Fall of Man and the Foundations of Science. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 316 p.
180. Hill, John S. Infinity, Faith and Time: Christian Humanism and Renaissance Literature. Montreal; Buffalo: McGill-Queen's University Press, 1997. 216 p.
181. Mansfield, Harvey C. Machiavelli's Virtue. Chicago, Illinois: University Of Chicago Press, 1998. 460 p.
182. Riddehough, Geoffrey B. Queen Elizabeth's Translation of Boethius' "De Consolatione Philosophiae" // The Journal of English and Germanic Philology, Vol. 45, No. 1 (Jan., 1946). Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1946. Pp. 88-94.

183. Sanderson, Richard K. Suicide as Message and Metadrama in English Renaissance Tragedy // Comparative Drama, Vol. 26, No. 3 (Fall 1992). Kalamazoo, Mich.: Comparative Drama, 1992. Pp. 199-217.
184. Stewart, Robin S. Redeeming Time: Messianism and Opportunism in the Development of the English History Play. PhD Dissertation. Irvine: University of California Press, 2013. 291 p.
185. Tangney, John. R. The End of the Age of Miracles: Substance and Accident in the English Renaissance. PhD Dissertation. Durham, Duke University Press, 2009. 219 p.
186. Thiselton-Dyer, Thomas. Folk-lore of Shakespeare. London: Griffith & Farran, 1883. 527 p.
187. Thomas, Keith. Religion and the Decline of Magic. New York: Charles. Scribner's Sons, 1971. 736 p.
188. Todeschini, Giacomo. The Incivility of Judas: "Manifest" Usury as a Metaphor for the "Infamy of Fact" (*infamia facti*) // Money, Morality and Culture in Late Medieval and Early Modern Europe / ed. by Vitullo, Juliann and Wolfthal, Diane. Farnham: Ashgate Publishing Ltd., 2010. 247 p.
189. West, Robert H. Reginald Scot and Renaissance Writings on Witchcraft. Boston: Twayne Publishers, 1984.

Теоретические работы по литературоведению, лингвистике, семиотике и лингвокультурологии

190. Античная культура и современная наука: [Сб. ст. по материалам конференции 1983 г., посвящ. 90-летию А. Ф. Лосева] / АН СССР, Науч. совет по истории мировой культуры; редкол.: Б. Б. Пиотровский и др. М.: Наука, 1985. 344 с.
191. Аверинцев С. С. Судьба // Философская энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1970. Т. 5., с. 159.
192. Аверинцев С. С. Теодицея // Новая философская энциклопедия: В 4 тт. / Под ред. В. С. Стёпина. М: Мысль, 2010. Т. 4, с. 31.
193. Аверинцев С. С. Фатализм // Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 713-714.
194. Аверинцев С. С. Эсхатология // Новая философская энциклопедия: В 4 тт. / Под ред. В. С. Стёпина. М: Мысль, 2010. Т. 4, с. 467-470.

195. Арутюнова Н. Д. Истина и судьба // Понятие судьбы в контексте разных культур. М.: Наука, 1994. С. 302-315.
196. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Л.: Прибой, 1929. 248 с.
197. Бородой Т. Ю. Хаос // Новая философская энциклопедия: В 4 тт. / Под ред. В. С. Стёпина. М: Мысль, 2001. Т.4, с. 291.
198. Гак В. Г. Судьба и мудрость // Понятие судьбы в контексте разных культур. М.: Наука, 1994. С. 198-206.
199. Григорьев А. Бытие на грани. К вопросу о лейтмотиве трагедии в творчестве М. Хайдеггера // Катарсис: метаморфозы трагического сознания / Сост. и общ. ред. В. П. Шестакова. СПб.: Алетейя, 2007. С. 222-244.
200. Гудков Д. Б. Теория и практика межкультурной коммуникации. М.: Гнозис, 2003. 288 с.
201. Гуревич А. Я. Диалектика судьбы у германцев и древних скандинавов // Понятие судьбы в контексте разных культур. М.: Наука, 1994. С. 148-157.
202. Дильтей В. Типы мировоззрения и обнаружение их в метафизических системах / В. Дильтей // Культурология. XX век: Антология / гл. ред. и сост. Левит А. Я. М.: Юристь, 1995. С. 213-255.
203. Доброхотов А. Л. Логос // Новая философская энциклопедия: В 4 тт. / Под ред. В. С. Стёпина. М: Мысль, 2010. Т. 2, с. 445-447.
204. Ельмслев Л. Можно ли считать, что значения слов образуют структуру? // Новое в лингвистике, вып. II, М., 1963.
205. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. М.: Гнозис, 2004. 390 с.
206. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М.: Наука, 1987. 264 с.
207. Лосев А. Ф. История античной философии в конспективном изложении. М., 1989.
208. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М.: Мысль, 1993. 959 с.
209. Лосев А. Ф. Что читать по античной культуре // Студенческий меридиан. М., 1987.
210. Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII-XIX вв. // Античность как тип культуры. М.: Наука, 1988. С. 308-325.
211. Новиков К. Е. Фатализм // Новая философская энциклопедия: В 4 тт. / Под ред. В. С. Стёпина. М: Мысль, 2010. Т. 4, с. 161-162.
212. Орлова Н. М. Библийский текст как прецедентный феномен. Автореферат диссертации на соиск. уч. степ. докт. наук. Саратов: Изд-во Саратовского

университета, 2010. 50 с.

213. Попова З. Д., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика. М.: АСТ, Восток-Запад, 2007. 315 с.
214. Постовалова В. И. Судьба как ключевое слово культуры и его толкование А. Ф. Лосевым (фрагмент типологии миропониманий) // Понятие судьбы в контексте разных культур. М.: Наука, 1994. С. 207-214.
215. Силецкий В. И. Превратности Лахесис (доля-случай-рок) // Понятие судьбы в контексте разных культур. М.: Наука, 1994. С. 232-237.
216. Шамшурин В. И. Провиденциализм // Новая философская энциклопедия: В 4 тт. / Под ред. В. С. Стёпина. М: Мысль, 2010. Т. 3, с. 357-358.
217. Шердаков В. Н. Грех // Новая философская энциклопедия: В 4 тт. / Под ред. В. С. Стёпина. М: Мысль, 2010. Т.1, с. 554-556.
218. Шичалин Ю. А. Душа // Новая философская энциклопедия: В 4 тт. / Под ред. В. С. Стёпина. М: Мысль, 2010. Т. 1, с. 710-713.
219. Brooks, Cleanth. The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry. New York, Reynal & Hitchcock, 1947. 270 p.
220. Buechner, Frederick. Telling the Truth: The Gospel as Tragedy, Comedy, and Fairy Tale. New York: Harper, 1977. 112 p.

Справочная литература

221. Словарь библейских образов. - Спб.: Библия для всех, 2008. 1423 с.
222. Dictionary of Biblical tradition in English Literature / D.L. Jeffrey, ed. Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing Co, 2008. 960 p.
223. Oxford English Dictionary on CD-ROM, 2nd ed. Vers.4.0. [Электронный ресурс] Oxford: Oxford University Press, 2009.

