

Библиотека Классической Литературы

УИЛЬЯМ ШЕКСПИР

Комедии

Перевод с английского

Москва  2015

УДК 821.111-22
ББК 84(4Вел)-6
Ш41

Перевод с английского

Вступительная статья *О. Постнова*

Серия «100 главных книг»

Оформление *Н. Ярусовой*

Серия «Библиотека всемирной литературы»

Оформление *Н. Ярусовой*

В оформлении суперобложки использованы
фрагменты работ художников *Дэниела Маклиса*
и *Ганса Гольбейна Младшего*

Серия «Шедевры мировой классики»

Оформление *А. Саукова*

Шекспир, Уильям.

Ш41 Сон в летнюю ночь : [комедии : перевод с английско-го] / Уильям Шекспир ; вступ. ст. О. Постнова. — Москва : Издательство «Э», 2015. — 640 с.

ISBN 978-5-699-84077-9 (100 ГК)

ISBN 978-5-699-84078-6 (БВЛ)

ISBN 978-5-699-84081-6 (ШМК)

Романтическая комедия и фарс, реалистическая правдивость и волшебство, утонченные изречения и площадные шутки — комедии Уильяма Шекспира вот уже несколько столетий идут на театральных сценах, поражая непревзойденной живостью и остроумием.

В сборник вошли: «Укрощение строптивой», «Много шума из ничего», «Двенадцатая ночь», «Мера за меру», а также «Сон в летнюю ночь» — о перипетиях любви и проказах нечистой силы.

УДК 821.111-22
ББК 84(4Вел)-6

ISBN 978-5-699-84077-9 (100 ГК)
ISBN 978-5-699-84078-6 (БВЛ)
ISBN 978-5-699-84081-6 (ШМК)

© О. Постнов, предисловие, 2015
© Т. Щепкина-Куперник, перевод.
Наследники, 2015
© М. Зенкевич, перевод. Наследники, 2015
© Издание на русском языке, оформление.
ООО «Издательство «Э», 2015

Содержание

СМЕХ ВЕЛИКОГО ТРАГИКА

Олег Постнов

7

УКРОЩЕНИЕ СТРОПТИВОЙ

Перевод М. Кузмина

25

СОН В ЛЕТНЮЮ НОЧЬ

Перевод Т. Щепкиной-Куперник

151

МНОГО ШУМА ИЗ НИЧЕГО

Перевод Т. Щепкиной-Куперник

241

ДВЕНАДЦАТАЯ НОЧЬ

Перевод А. Кроненберга

369

МЕРА ЗА МЕРУ

Перевод М. Зенкевича

497

КОММЕНТАРИИ

631

5

СМЕХ ВЕЛИКОГО ТРАГИКА

I. ВОПРОСЫ БЕЗ ОТВЕТОВ

Драматическая поэзия Шекспира, даже при самом поверхностном с ней знакомстве, вызывает необычное и плохо поддающееся анализу чувство — чувство тайны. И чувство это не исчезает по мере погружения в шекспировский мир, напротив: оно обостряется. Судя по количеству книг, посвященных Шекспиру и уже давно составивших «вавилонскую библиотеку», пути постижения этой тайны мало связаны с рациональными методами изучения литературных произведений. Тайна, между тем, все же существует и время от времени дает себя знать. Процесс «обожествления» Шекспира, начавшийся еще при его жизни, из века в век лишь набирал силу. Однако на фоне его вначале возник внезапно «шекспировский вопрос», ставящий под сомнение личность творца прославленных пьес, а затем «толстовский вопрос», не менее сложный, но более важный. Ведь если у произведений отнят автор, то сами они от этого не страдают. Но если отрицается всякая их ценность, то не только вопрос об авторстве отпадает, но делаются ненужными любые их интерпретации. Кому нужны старые бездарные пьесы? А Толстой утверждал со всем пылом и настойчивостью, ему присущими, что «Шекспир не может быть признаваем не только великим, гениальным, но даже самым посредственным сочинителем» («О Шекспире и о драме», 1906).

Ко всему прочему, если «шекспировский вопрос» еще можно представить себе решенным (хотя, судя по всему, Шекспир ушел из этого мира так, чтобы это никогда не случилось, и не тут ли корень его полного равнодушия к собственной славе?), то мнения Толстого, который вынашивал свои идеи пятьдесят лет и наконец воплотил их в огромном и страстном очерке, принципиально неопровержимы. Ниже я постараюсь показать самую их суть. Но даже и без этого, как, в самом деле, нам понимать Шекспира? К примеру, один из лучших его знатоков датчанин Георг Брандес находил, что в поэтическом и драматическом отношении ранняя пьеса Шекспира, комедия «Тщетные усилия любви» (1589, переработана в 1597-м), «вышла самой не-

значительной из всех им написанных; даже в Англии она никогда почти не ставилась, да вряд ли и годится сколько-нибудь для сцены». А спустя век американский литературовед Харолд Блум, задавшись вопросом о том, с какого именно момента «Шекспир впервые стал Шекспиром», пришел к выводу, что «его первый бесспорный шедевр — это поразительные «Тщетные усилия любви» и что «ни у кого из писателей нет и никогда не было такого неистощимого запаса слов, цветистое буйство которых так велико в «Тщетных усилиях любви». Право, есть от чего прийти в недоумение. Ведь такой разноречивой оценкой ставит под вопрос вообще нашу «способность суждения» в отношении пьес Шекспира.

О чем же толкуют те тысячи и тысячи шекспироведческих работ, если мы не в состоянии ответить даже, существовал ли в действительности Шекспир и гениальны или бездарны его сочинения? Если об одной и той же вещи знатоки и эксперты высказывают прямо противоположные мнения, а это значит, увы, что они ничем не отличаются от профанов и их суждения — в сущности, произвол? Единственное, хоть и сомнительное, преимущество такого положения дел сводится к полной «свободе слова» в отношении Шекспира: столь запутанный клубок противоречий едва ли может быть запутан еще сильнее. Ведь, в конце концов, не столь уж опасно ошибиться там, где ошибались и ошибаются по сию пору все. Между тем приобщение к тайне всегда увлекательно, даже если тайна не будет в итоге разгадана в полной мере.

II. Биография

Он, похоже, позаботился и о том, чтобы, вопреки грандиозной его славе, о нем никто ничего не знал. Все выглядело так, будто он уехал юношей из родного Стратфорда-на-Эйвоне в Лондон, дабы, преуспев там в каком-либо деле, вернуться назад зрелым мужчиной, джентльменом, с опытом жизни и непустым кошельком. То, что это дело состояло в написании (вначале перелицовке) пьес, в их постановке и исполнении, ничего особенного, по всей видимости, не значило. Свое дело он исполнял хорошо, и этого было довольно. Вернувшись на родину, он больше не прикасался к перу и скончался пятидесяти трех лет, в 1616 году, в самый канун собственного дня рождения. Так замкнулось кольцо этой загадочной судьбы. Дотошные шекспирологи сумели по косвенным данным восстановить этапы театральной карьеры Шекспира и хронологию написания им пьес, но, как известно, ни одной его рукописи, кроме завещания, обнаружить до сих пор не удалось. Что касается его внутренней жизни, то о ней пытались судить, опираясь на те

крохи сведений, которые можно было почерпнуть из его произведений. Тот же Георг Брандес создал грандиозную литературную постройку, призванную представить нам во всей полноте духовную эволюцию великого поэта. Результат получился почти убедительным.

Если обойти кругом знаменитый памятник Гоголю работы Н. А. Андреева в той последовательности, которую наметил сам скульптор чередой персонажей на барельефе, опоясывающем пьедестал, но при этом смотреть не на барельеф, а вверх, на сидящую фигуру Гоголя, то можно проследить, как молодой жизнерадостный человек постепенно утрачивает улыбку, превращается в угрюмого человека, преждевременного старика, и вот уже из-за складки плаща виден лишь один его нос, заостренный, как у покойника. Примерно тот же итог — и как раз в те же годы, в начале XX века, — был достигнут издателем русского полного собрания сочинений Шекспира С. А. Венгеровым. «В нашем издании, — писал он, — мы держимся единственного вполне научного метода — хронологического, при котором пред читателем проходит вся внутренняя жизнь великого писателя. Лучше всякой биографии выясняется при таком последовательном ознакомлении история его творческого настроения — в начале жизни радостного, веселого, бодрого, полного веры в торжество идеи даже при величайших несчастьях и безнадежно-мрачного в конце земного поприща, когда углубление в основные вопросы человеческого существования уничтожило всякие иллюзии и способность к самообольщению».

Но, несмотря на внешнюю правомерность этих выводов, при более внимательном чтении Шекспира — особенно его комедий, приходящихся как раз на раннее его творчество и, следовательно, долженствующих заключать в себе эту самую «веселую и бодрую веру в торжество идеи», — мы можем вдруг обнаружить, что и датский, и русский литературоведы сами сделали жертвами некой иллюзии и самообольщения. Возможно, нам даже покажется, что прав был Толстой, когда писал, что Шекспир, «сам актер и умный человек», собственно, притворялся. «С первых же слов его видно преувеличение: преувеличение событий, преувеличение чувств и преувеличение выражений. Сейчас видно, что он не верит в то, что говорит, что оно ему не нужно, что он выдумывает те события, которые описывает, и равнодушен к своим лицам, что он задумал их только для сцены и потому заставляет их делать и говорить только то, что может паразитить его публику...»

Мы теперь постараемся выяснить, действительно ли это так и в самом ли деле нельзя доверять Шекспиру — или, возможно, дело совсем в другом. К примеру, в том, что исследователи поспешили заключать о личности автора по его произведениям, что, вообще говоря, в наше время считается довольно грубой

филологической ошибкой. Для выяснения этого вопроса нам понадобится, как уже было сказано, более пристально взглянуть в текст шекспировских драм и поискать в них ответы на наши недоумения.

III. ГРАНИЦЫ КОМИЧЕСКОГО В ТРАГЕДИИ

Одна из раздражавших Толстого особенностей поэтики Шекспира — «несмешные шутки» его героев, не всегда к тому же уместные. Возьмем, однако, для начала «удачный», то есть понятный нам пример. Трагедия «Юлий Цезарь» (1599) относится по традиции к третьему периоду творчества Шекспира, знаменовавшему перелом в его мировоззрении: именно в это время из «радостного, веселого, бодрого» человека он превращается в «безнадежно-мрачного» автора страшных и кровавых трагедий. Если захотеть, этот «перелом» можно найти прямо в тексте пьесы. Она начинается сценой, в которой два трибуна, Марулл и Флавий, оба противники Цезаря, пытаются остановить толпу, идущую его приветствовать. Вот как это происходит у Шекспира:

«М а р у л л

Вы, сударь, ваше ремесло какое?

2 - й г р а ж д а н и н

Правду сказать, сударь, я ремесленник неважный, если сравнить меня с хорошим мастеровым.

М а р у л л

Твое ремесло? Отвечай прямо.

2 - й г р а ж д а н и н

Ремесло, сударь, надеюсь, такое, что могу им заниматься без угрызенья совести: я починая грехи¹.

М а р у л л

Какое ж ремесло? Ты, плут шуточный, ремесло какое?

2 - й г р а ж д а н и н

Нет, пожалуйста, сударь, не гневайтесь, не надрывайтесь. Впрочем, если надорветесь, я вам помогу.

М а р у л л

Что? Ты можешь мне, грубиян?

¹ Здесь у Шекспира игра в созвучья слов: sole — подошва и soul — душа (прим. переводчика).

2 - й г р а ж д а н и н

Ну, да, подкину вам подметки.

М а р у л л

Так ты, значит, чеботарь?

2 - й г р а ж д а н и н

Да! Только и живу шилом. И только шилом вмешиваюсь в дела торговцев и женщин. Я, по правде, врач старой обуви. Когда она в опасности, я ее выручаю из беды. Самых лучших людей, когда-либо ходивших на воловьей шкуре, мне случалось ставить на ноги благодаря своему ремеслу.

Ф л а в и й

Зачем же ты теперь не за работой, —

Зачем людей ты этих за собою

По улицам таскаешь?

2 - й г р а ж д а н и н

Я для того таскаю их за собою, чтобы они скорее изнасили свою обувь, таким образом я добуду побольше работы. Шутки в сторону: мы сегодня празднуем, чтоб видеть Цезаря и выразить свой восторг по случаю его торжества».

(Пер. П. Козлова)

Пожалуй, и Толстой признал бы эти шутки удачными: ведь простолудин любит посмеяться над барином, и Толстой это отлично знал и сам изображал. Но в приведенной сцене важно другое: сапожник, «плут шутливый», сам же и объявляет: шутки в сторону. И после того, действительно, шуткам приходит конец. До самого финала пьесы перед нами разыгрываются сцены одна печальней и страшней другой. А если свериться со списком последовавших за «Цезарем» произведений, то и в самом деле может показаться, что Шекспиру стало не до шуток: «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Макбет», «Антоний и Клеопатра». И тем не менее как раз эти пьесы вызвали нарекания Толстого за «несмешные и неуместные шутки». В этот новый период своего творчества — период, знаменовавший вершину трагизма, — Шекспир решительно нарушил ту границу, которую четко обозначил в «Цезаре» чеботарь: смех пронизал самую фактуру его драматических произведений, сделался неотделимым от нее. Его герои — по обстоятельствам ли, по склонности ли характера — буквально поражены шутливостью, порой во вред себе и к недовольству не только Толстого, но и действующих лиц пьесы: они словно бы не могут остановиться. Таков глупец Полоний, кривляющийся, как шут, хотя шутить

ему совсем не хочется: он пытается разгадать причину безумия Гамлета и изложить *как можно короче* свои догадки Клавдию и Гертруде. Вот что из этого выходит:

« П о л о н и й

Благополучно дело
Окончено. Пресветлый государь
И государыня, распространяться,
Что значит преданность, что власть монарха,
Зачем день — день, ночь — ночь и время — время,
Все значило бы это расточать
И день, и ночь, и время по-пустому.
И так как краткость есть душа ума,
А многословие — его прикраса,
Я буду краток. Сын помешан ваш.
Так называю я его затем,
Что в чем ином и состоит безумство,
Когда не в том, что человек безумен?
Но не о том...

К о р о л е в а

Помене искусства,
Но дела больше!

П о л о н и й

Честью вам клянусь,
В моих словах несколько нет искусства.
Что он безумен — это правда; правда,
Что жаль его, и жаль, что это правда.
Метафора глупа, так прочь ее!
Я без искусства к делу приступаю.
Мы приняли, что он сошел с ума, —
Что остается нам? Открыть причину
Сего эффекта — правильной: дефекта,
Затем, что дефективный сей эффект
На чем-нибудь основан. Вот в чем дело!»

(Пер. А. Кронеберга)

Только после этого ему удастся наконец добраться до сути и прочесть письмо Гамлета к Офелии. Вероятно, и об этом словесном потоке Толстой не сказал бы, что «шутки продолжают быть несмешными и, кроме неприятного чувства, похожего на стыд, который испытываешь от неудачных острот, вызывают и скуку своей продолжительностью»; но не сказал бы лишь пото-

му, что, как и в случае с Фальстафом, им специально отмечено, такой стиль «случайно» подходит к характеру действующего лица. Но уж зато самому принцу, притворяющемуся безумцем, он подобных речей не спускает и пишет, что «нет никакой возможности найти какое-либо объяснение поступкам и речам Гамлета и потому никакой возможности приписать ему какой бы то ни было характер <...> Гамлет во все продолжение драмы делает не то, что ему может хотеться, а то, что нужно автору: то ужасается перед тенью отца, то начинает подтрунивать над ней, называя его кротом, то любит Офелию, то дразнит ее и т. п.». Пока что не станем это оспаривать, а только заметим две вещи: во-первых, то, что Шекспир с большой последовательностью вводит в действие своих трагедий шутников, шутов, глупцов и безумцев самых разных мастей, заставляя их тормозить, искажать или даже ломать логическое развитие драмы; и во-вторых, что Толстой не отрицает чего-то вроде особой преднамеренности со стороны Шекспира в его отношении к своим героям: «ни на одном из лиц Шекспира, — говорит он, — так поразительно не заметно его, не скажу неумение, но *совершенное равнодушие* к приданию характерности своим лицам, как на Гамлете»: согласно Толстому, все они говорят одним и тем же «выдуманном» языком, перемежая реплики «несмешными шутками» вопреки тому, что так «никто никогда не говорил». Он бы мог с полным правом сказать это и обо всех последующих трагедиях Шекспира, как, впрочем, и о тех, что предшествовали «Юлию Цезарю», в частности о «Ромео и Джульетте» (1595), где стихия юмора тоже не знает границ. Вспомним, например, «вызывающий скуку своей продолжительностью» каскад остроумных слов «острый», «букет», «цвет», «вежливость»:

Меркуцио. Ну, да ведь известно, что я — цвет вежливости.

Ромео. Букет цветов.

Меркуцио. Это верно!

Ромео. У меня вот башмаки тоже с букетами.

Меркуцио. Прекрасно сказано... Остри, пока изнаются твои остроносые башмаки, пока подошвы у них оттреплются! Острота все еще останется у них на кончике: острота без конца!

Ромео. Чудесная острота на подметки к изношенным башмакам!

Меркуцио. Разними нас, добрый Бенволио! С моим остроумием — одышка!»

(Пер. Ан. Григорьева)

Таким образом, из всех трагедий только в «Юлии Цезаре» Шекспир нашел нужным определить границу комического. Во всех других господствует эта «острота без конца».

IV. ГРАНИЦЫ ТРАГИЧЕСКОГО В КОМЕДИЯХ

Но что же тогда ждать от комедий? Мы очень скоро обнаружим ожидаемое. Большая их часть приходится на ранний период творчества Шекспира. И — удивительным образом — комментаторы в один голос говорят о них почти то же самое, что говорил и Толстой о «Лире».

Наиболее ранняя «Комедия ошибок» (1592), как, впрочем, и все прочие его драматические сочинения (кроме только «Тщетных усилий любви»), покоится на мощном фундаменте двухтысячелетней традиции. Сюжет ее восходит к античной сказке, которая была переделана безвестным греком в драму, которая, в свою очередь, превратилась под пером Плавта в латинский фарс, воскрешенный неведомым итальянцем и затем переложившийся современником Шекспира в английскую комедию, — и только уже в этом виде сюжет наконец попал к Шекспиру. Знаток античности Ф. Зелинский скрупулезно проанализировал все эти метаморфозы — от древнегреческой сказки до комедии — и пришел к заключению, что Шекспир не улучшил, а ухудшил произведения, взятые им за образец. Прежде всего он махнул рукой на всякое правдоподобие и добавил к близнецам-братьям еще и близнецов-слуг. Далее, он не озаботился как-нибудь мотивировать (как это сделал Плавт) то, что имя потерявшегося брата было присвоено брату оставшемуся, да еще то же самое проделал и с именем пропавшего слуги. «У Шекспира совпадения накапливаются чудовищным образом, — пишет удивленно Зелинский. — Эмилия (мать обоих Антифолов) и Антифол Эфесский жили долгое время в том же городе, имея общих знакомых (герцога), и притом не видят друг друга и ничего друг о друге не слышат; Эгеон (отец) и Антифол Сиракузский после шестилетней разлуки в один и тот же день являются в тот город, где живет предмет их поисков. Совершенно невероятно затем описание самого крушения (в результате которого был потерян в младенчестве Антифол Эфесский) и т. д.». Все это заставляет почтенного профессора осторожно признать, что не «Комедия ошибок» принесла Шекспиру славу, а такие драмы, как «Гамлет» и «Лир». Но именно «Лира» проанализировал Толстой, тоже сравнил его с предшествующей интерпретацией трагедии и тоже нашел, что Шекспир «испортил» сюжет, выбросив рациональные обоснования поступков персонажей.

«И все эти нарушения правдоподобия, — заключает Зелинский, — тем ощутительнее, что фабулу пьесы нам сообщает не комическое лицо вроде Плавтова прологиста, а трагическая фигура старика Эгеона, которого ведут на казнь за невольное нарушение жестокого эфесского закона». Итак, искомая деталь обнаруживается: трагическая фигура — в комедии. Для «классика» Зелинского это был явный недочет. Плавт поступил

правильно, а Шекспир — нет. Толстой тоже все время упрекает Шекспира в отступлении от «правил»: «Так, в драматическом искусстве техникой будет: верный, соответствующий характерам лиц, язык, естественная и вместе с тем трогательная завязка, правильное ведение сцен, проявления и развития чувства и чувство меры во всем изображаемом». А Шекспир этой «техникой» явно пренебрегает. Зачем?

В случае с Эгеоном, которого должны казнить, если он не найдет того, кто бы дал за него выкуп, мы, пожалуй, уже знаем ответ. «Неудачные шутки» и невеселые ошибки и путаницы этой странной комедии словно бы обрамлены нависшей над Эгеоном опасностью, и он спасается лишь потому, что череда «чудовищных совпадений», постепенно превращающих пьесу в тяжкий кошмар, наконец разрешается установлением истины, какового в мире Шекспира, как мы догадываемся, могло и не произойти. Но тогда, конечно, не было бы и комедии. Следовательно, граница трагического — развязка, финал. В нем все должно закончиться счастливо. Однако на протяжении пьесы одна сторона ситуации постоянно дополняется противоположной — точно так же, как это было и в трагедиях. И, таким образом, сквозь «вопиющее нарушение правдоподобия» начинает проступать определенный *новый* смысл: похоже, что для Шекспира уже тогда, в 1592 году, было важнее констатировать некоторые законы бытия, нежели разыгрывать «технически правильные» драматические этюды по раз навсегда выверенным схемам.

Это обстоятельство, разумеется, не осталось незамеченным. О переплетении трагического и комического, особенно в поздних комедиях Шекспира, говорят практически все комментаторы: собственно, это очевидно для любого зрителя или читателя шекспировских пьес. Отмечалось также, что такой «синтез <...> осуществляется сложным образом, в каждой комедии по-разному» (А. Смирнов). Однако значение этого синтеза вызывает весьма различные толкования. В частности, господствует точка зрения, согласно которой Шекспир в ранних своих комедиях стремился смягчить грубость фарса, которую диктовали и эпоха, и законы жанра. Но, во-первых, это происходило не всегда, а во-вторых, результаты «синтеза» не ограничиваются одним только смягчением фарсовой грубости. К примеру, «Укрощение строптивой» (1593) мало подходит для иллюстрации приемов «смягчения фарса», если рассматривать эту комедию с формальной точки зрения.

Структура пьесы, как это зачастую происходит у Шекспира, представляет собой переплетение нескольких сюжетных линий, восходящих к нескольким образцам. Пролог основывается, как и «Комедия ошибок», на сказке, только на сей раз не античной, а арабской, входящей в состав «Тысячи и одной ночи». История нищего, которого во сне переделали в знатного челове-