

УДК 165+808

DOI 10.25513/1812-3996.2017.4.38-52

**ТАЙНА РОЖДЕНИЯ НОВОГО
(на материале пьесы Шекспира «Ромео и Джульетта»)
II. Творческая лаборатория¹**

А. Э. Петросян

Россия, г. Тверь

Информация о статье

Дата поступления

30.01.2017

Дата принятия в печать

15.09.2017

Дата онлайн-размещения

15.12.2017

Ключевые слова

Новое, оригинальность,
творчество, любовь, Шекспир,
«Ромео и Джульетта»

Аннотация. Внешняя канва повествования у Шекспира остается почти нетронутой. Он рассказывает ту же историю, что и Брук, близко придерживаясь его сюжетной линии и воспроизводя фактические обстоятельства, в которых действуют герои. Но это лишь кажущееся родство, поверхностное совпадение. Пьеса Шекспира гораздо богаче, многообразнее и глубже, чем «оригинал». В ней применяются совсем иные художественные приемы; ее метафоры и аллюзии более многомерны и впечатляющи; в ней встречаются многочисленные инверсии и портреты, дающие ключ к пониманию поступков.

**THE MYSTERY OF THE NEW
as exemplified in Shakespeare's play "Romeo and Juliet"
II. The laboratory of creation**

A. E. Petrosyan

Russia, Tver

Article info

Received

30.01.2017

Accepted

15.09.2017

Available online

15.12.2017

Keywords

The new, originality, creativity,
love, Shakespeare, "Romeo and
Juliet"

Abstract. In the second part, the curtain upon the Shakespeare's laboratory of creation is lifted. The ways and techniques by which he remakes and supplements the material, adjusting it to his own purport, come to light. The outcomes of the research undertaken are summarized, and the notion of the new as well as what precisely the new in the play consists in briefly formulated.

¹ Окончание. Начало см.: Вестн. Ом. ун-та. 2017. № 2 (84). С. 75–90.

Рекомпозиция материала

Шекспир насыщает и драматизирует историю. Он уплотняет и ускоряет события, сообщает им внутреннюю динамику и «вулканизм», тем самым оживляя ленивое и вялое повествование и придавая ему притягательность и магический заряд. Месяцы Брука у него в буквальном смысле сжимаются в дни. А после смерти Тибалта сюжет и вовсе приобретает калейдоскопическую быстроту и неудержимо стремится к развязке.

Строки, как правило, спрессовываются, становясь более наполненными и выразительными. Так, фрагмент из Брука, где Джульетта описывает обуревающие ее чувства:

Ее нежные изящные члены оцепенели от ужаса.

Ее золотые волосы встали дыбом на застывшей голове.

А потом страх, в котором она жила,

Пробился сквозь ее тонкую кожу потом – холодным, как лед в горах.

(Her dainty tender partes gan shever all for dred.

Her golden heares did stand upright, upon her chillish hed.

Then pressed with the feare that she there lived in,

A sweat as colde as mountain yse, pearst through her slender skin [1, p. 178]) –

у Шекспира укорачивается вдвое, но при этом превосходит в точности и эмоциональном воздействии:

Мелкой холодной дрожью разливается страх по жилам
И почти что обледеняет животворящее тепло.

(I have a faint cold fear thrills through my veins

That almost freezes up the heat of life [2, p. 195].)

То, что казалось вычурным и напыщенным, сразу же становится естественным и понятным – едва ли не медицинским диагнозом состояния юной особы.

Наконец, в речах персонажей – даже тех, от которых меньше всего можно ждать, – зачастую открывается удивительная глубина. Она сопровождается легкой иронией, обычно неосознанной, как бы выражающей парадоксальность самой жизни. Например, Капулет, изъясняющийся простодушно, описывает свою роль в выборе супруга для дочери такими словами:

Мое согласие – это только часть;

Коль скажет: «Да», – внутри ее решенья

Найдется и оно.

(My will to her consent is but a part;

An she agree, within her scope of choice

Lies my consent [2, p. 24].)

Фраза старика выглядит софизмом в духе античных диалектиков. Дочь свободна в своем выборе. Но без отцовского благословения она не может принять решение. И в то же время воля отца не самостоятельна и не имеет решающего значения;

она приобретает смысл только постольку, поскольку совпадает с выбором дочери. Но по дальнейшем размышлении становится ясно, что в этой невольной игре смыслов выражается внутренний конфликт отца, желающего ей счастья и вместе с тем стремящегося приспособиться к условностям мира, в котором приходится жить. Тем самым в нескольких строках удается передать изначальную неразрешимость противоречий, опутывающих человека, и иронию подчиняющих его обстоятельств.

Но возможно, самым важным ходом Шекспира стала перестановка сцены гибели Тибалта. Во всех предшествующих версиях она происходит гораздо позже брачной ночи героев и потому всего лишь прерывает их наслаждение друг другом. Джульетта, узнав, что Ромео пролил кровь Тибалта и приговорен к изгнанию, оплакивает кузена и страдает от предстоящей разлуки с мужем. Ею владеет горькое сожаление, но она не испытывает душераздирающих страстей (рис. 1). Шекспир же вставляет эту сцену между ее венчанием с Ромео и их брачной ночью. И оттого через сердце Джульетты проносятся вихри.



Рис. 1. Ромео и Джульетта в келье у брата Лоуренса. Гравюра по рисунку Г.У. Банбери. Между 1792 и 1796.

Нужно принять не просто кровного врага семьи, с чем Джульетта уже успела смириться, но того, кто только что лишил жизни близкого человека. Она встает перед невероятно сложным выбором: с одной стороны, уязвленная и опозоренная семья, а с другой – тот, кто поклялся ей в любви, но растоптал надежды на примирение, да к тому же еще обрек себя на изгнание, и кого она может никогда больше не увидеть. Положение Ромео немногим лучше. Совсем недавно он пытался втолковать Тибалту, что они

гораздо ближе, чем тому кажется, в надежде на скорое прекращение вражды. Теперь же приходится идти к жене с руками, обгаренными кровью ее родственника, и в качестве человека без будущего, неспособного ей предложить даже совместную жизнь. То, что утром казалось полным радужных надежд, обернулось крахом мечтаний и ожиданий. И виновником всему – именно он, Ромео.

Поместив своих героев в невыносимые обстоятельства, Шекспир ставит над ними жестокий эксперимент. Но это совершенно необходимо, ибо, чтобы проверить их чувства и «измерить» любовь, требуется лабораторная чистота. Зачастую и простое влечение у молодых бывает настолько сильным, что ослепляет их, заставляя совершать безумные поступки. Но подлинная любовь ярче всего проявляет себя там и тогда, где и когда уродливая проза жизни заглушает страсть и людьми перестают руководить порывы. Если даже в этих условиях влюбленные продолжают тянуться друг к другу, значит, их чувства слишком глубоки, чтобы остыть от ледяных веяний жизненных ветров.

Однако пока речь шла лишь о технической стороне дела, касающейся инструментов и методов переработки Шекспиром исходного материала. Но еще важнее тот особый идейный заряд, который не просто отличается от заложенного в «оригинале», но во многом является даже его противоположностью. Как замечает Х. Хадсон, «в пьесе мало формально оригинального», но зато она «переворачивает отношения вещей»: если «раньше персонажи служили своего рода каркасом, поддерживающим повествование», то теперь «повествование используется как канва для изображения героя и жизни» [3, р. 199]. Сюжет и действующие лица как бы отходят на задний план, обнажая общий смысл истории, то, ради чего она рассказывается. В результате поэма Брука, посвященная бурным перипетиям частной жизни двух семей и изобиловавшая нелепыми и забавными излишествами, так свойственными тому времени, превращается в гимн любви, возвышающийся над условиями и обстоятельствами конкретных биографий и толкующий о человеческой природе как таковой.

Переработка элементов

Персонажи Брука и их поступки, естественно, не вполне укладывались в линию, намеченную Шекспиром. И ему пришлось чуть-чуть переставить акценты и слегка изменить отношения между основными действующими лицами, что неизбежно подразумевало и некоторую корректировку их характеров. Правда,

больших правок и не требовалось. Всё необходимое в основном уже содержалось у Брука. Оставалось лишь четче оттенить то, что отвечало изменившимся установкам, и заретушировать черты, которые в их свете выглядели ненужными или даже неуместными. Главное заключалось в том, чтобы отъединить героев от их окружения, отрезать от прошлого и тем самым создать ощущение, что не судьба привела их в объятия друг друга, а случайная встреча породила их общую судьбу. Но это подразумевало хирургическую точность в нанесении штрихов.

Разумеется, прежде всего пришлось подработать образ героини. Бруковская Джульетта – «хитрая девица», которая знает, как «ввести в заблуждение мать». Ей несложно по выражению лица определять, чего та хочет. В свою очередь, мать не очень доверяет дочери. Когда Джульетта «с серьезным и печальным видом» собирается в церковь, с ней отправляют не только кормилицу, «чтобы обуздать ее похоть», но еще и доверенную служанку, которая должна присматривать за ними обеими [1, р. 106]. Девушке известны признаки влюбленности, и она способна диагностировать собственное состояние. Она сметлива, расчетлива и практична и недаром после изгнания Ромео полностью не отвергает ухаживания Париса.

Между тем Шекспиру требуется невинная девушка, без шлейфа взаимоотношений с миром, с чистотой помыслов и чувств. Шекспир отбирает у нее опыт, ловкость и коварство. Увязывание брака с умиротворением враждующих он приписывает брату Лоренсу и тем самым превращает ее в хрупкое создание, относящееся к событиям, происходящим вокруг нее, с любопытством, но и с опаской. Вот почему Джульетте не может быть еще и четырнадцать лет [2, р. 24]. Глядя на мир широко распахнутыми глазами, она должна быть способна к удивлению и радоваться самым невинным вещам.

Это вовсе не значит, что Джульетта непроходимо наивна. Она весьма сообразительна и изобретательна, когда хочет добиться своей цели. К тому же ей присуще немалое остроумие, позволяющее, твердо держась своей линии, внушить собеседнику то, что тот предпочитает думать. Когда Джульетта встречается с Парисом в келье брата Лоуренса и жених настойчиво проявляет к ней знаки внимания, она не поощряет его, но и не осаживает, а отвечает двусмысленными намеками, которые при желании могут быть восприняты как «авансы», но в действительности (для человека, посвященного в реальный ход вещей) выглядят язвительными насмешками.

Парис. Удачно встретились, моя жена!
Джульетта. Могла бы быть, коль я была женой.
Парис. Должны быть ей – и станете в четверг.
Джульетта. Что суждено, то будет.
Брат Л. Ясно дело.
Парис. Вы собрались на исповедь сегодня?
Джульетта. Ответить Вам – что исповедь начать.
Парис. Любовь ко мне не прячьте Вы от брата.
Джульетта. Признаюсь Вам, что я люблю его.
Парис. Уверен я, что любите меня.
Джульетта. Раз так, не лучше ли признаться в этом
Не перед Вами, а когда уйдете?
(*Paris.* Happily met, my lady and my wife!
Juliet. That may be, sir, when I may be a wife.
Paris. That may be must be, love, on Thursday next.
Juliet. What must be shall be.
Friar L. That's a certain text.
Paris. Come you to make confession to this father?
Juliet. To answer that, I should confess to you.
Paris. Do not deny to him that you love me.
Juliet. I will confess to you that I love him.
Paris. So will ye, I am sure, that you love me.
Juliet. If I do so, it will be of more price,
Being spoke behind your back, than to your face [2, p. 181].)

Но, как только Парис переходит невидимую черту, предъявляя права на Джульетту, тон ее становится жестче, а словам добавляется горечи. И она довольно ясно дает понять, что не испытывает радости от его назойливых ухаживаний:

Парис. Как ты измучила лицо слезами.
Джульетта. То вряд ли кто сочтет победой слез.
Оно и так – отнюдь не совершенство.
Парис. Ему вредишь ты словом больше слез.
Джульетта. Но это правда, а не измышленья.
И говорю я про свое лицо.
Парис. Лицо – мое, ты на него клеветтешь.
Джульетта. Возможно, потому что не мое.
(*Paris.* Poor soul, thy face is much abus'd with tears.
Juliet. The tears have got small victory by that,
For it was bad enough before their spite.
Paris. Thou wrong'st it more than tears with that report.
Juliet. That is no slander, sir, which is a truth;
And what I spake, I spake it to my face.
Paris. Thy face is mine, and thou hast slander'd it.
Juliet. It may be so, for it is not mine own [2, p. 181–182].)

В последней фразе выражается не только отношение к Парису, но и усталость от той человеческой паутины, в которой приходится жить. Это вздох разочарования любящей души, желающей быть искренней, но обреченной прятать свои чувства за ширмой невесты кем установленных «приличий».

Особый шарм простодушию Джульетты придает сцена объяснения в любви (рис. 2), которая, отличаясь от бруковской лишь в едва уловимых деталях, тем не

менее, подчеркивает ее непосредственность и чистоту.



Рис. 2. Ромео и Джульетта. Сцена у балкона¹.
Акт II сцена II. Спрангер Барри в роли Ромео,
мисс Носситер в роли Джульетты.
Рисунок Р. Пайла. 1759

У Брука, как и у Буасто, Ромео намекает на физическую близость, говоря, что изнывает от любви к ней и страшится потерять то, что надеется завоевать, и она выражает готовность уступить ему при условии заключения брака [1, p. 97–98]. Шекспировский же влюбленный об этом даже не помышляет. На вопрос Джульетты: «Что может удовлетворить тебя этой ночью?» – он отвечает: «Твоя клятва верности в любви в обмен на мою». И Джульетта, без всяких «задних мыслей», заговаривает о браке, который представляется ей естественным закреплением любви. И тогда:
Судьбу свою метну к твоим ногам
И за тобой пойду, куда ты скажешь.
(*And all my fortunes at thy foot I'll lay
And follow thee my lord throughout the world* [2, p. 85–86].)

Подобно искусному хирургу, Шекспир своим художественным скальпелем вырезает из этой сцены пару-тройку «лишних» замечаний и подробностей. И, даже не добавляя к ней ничего существенного и во всем остальном почти совпадая с Бруком, он создает совершенно иной – не просто целомудренный, но прозрачно-искренний – образ

юной девы, которая не ищет подтекстов в признаках возлюбленного, хотя отдает себе отчет в том, что люди иногда совершают низкие поступки.

Неверно думать, что Джульетта у Шекспира приземленно-практична. И тем более нелепо звучат слова о том, что в отличие от по-петрарковски «романтичного» Ромео, она «задает прагматические вопросы»: согласен ли он на брак с ней? где и когда его можно найти ближайшим утром? и т. д. [4, р. 75]. Просто «честные намерения в любви» для нее совпадают со стремлением вступить в законные отношения, которые видятся ей способом освящения взаимной преданности и верности. А значит, смысл любви – не в плотских утехах, а в слиянии душ.

Под стать возлюбленной меняется и Ромео. Он становится более тонким и чувствительным и остро ощущает свою молодость и отчужденность от окружающих. Обращаясь к брату Лоуренсу, который предлагает ему спокойно обсудить создавшееся после убийства Тибалта и решения об изгнании положение, Ромео неожиданно резко возражает:

Не говори о том, чего не знаешь.
Будь молод ты, как я; люби Джульетту,
Женат хотя бы час...
(Thou canst not speak of that thou dost not feel.
Wert thou as young as I, Juliet thy love,
An hour but married... [2, р. 150])

Он не хочет ничего слышать об умиротворяющей мудрости.

Бруковский Ромео вполне удовлетворяется формулой:

Достоинство всегда – невольник беспокойства,
Но мудрость в бедствиях находит радостный покой.
(Vertue is alwayes thrall to troubles and annoye
But wisdom in adversitie findes cause of quiet joye [1,
р. 135].)

Но шекспировский герой отвергает утешение. Ему не нужно никаких благ, если они предлагаются в обмен на Джульетту. Он готов вырвать с корнем целый город и перевернуть судьбу правителя – лишь бы это позволило ему сохранить любовь.

При этом Шекспир проводит труднопреодолимую границу даже между героями и их родителями. Юный, энергичный и порывистый Ромео, с одной стороны, и «старый Монтаю» и «болезненная леди Монтаю» – с другой. Они отдалены от сына и не пользуются его доверием. Дистанция между ними больше напоминает отношения с внуком.

Но супруги Монтаю хотя бы как-то заботятся о сыне, тогда как родители Джульетты если и не равнодушны к ней, то не выказывают глубоких чувств. Единственное достоинство отца – патриархальное

гостеприимство. Когда Капулет выходит из себя и требует свой длинный меч, его жена не слишком вежливо напоминает, что ему больше приличествует костьль [2, р. 12–13]. Он по-старчески нетерпелив и нетерпим. Что же касается самой леди Капулет, то она представляет собой едва ли не самый отталкивающий персонаж пьесы. Выйдя замуж за старика – естественно, не по любви, а чтобы занять положение в обществе, – она даже на могиле дочери не выражает ни нотки сожаления, а только сокрушается о себе самой:

О, этот смерти лик, как колокольчик,
Дает мне знать о близости могилы.
(O me! This sight of death is as a bell,
That warns my old age to a sepulcher [2, р. 253].)

Но любовь противостоит не только отцветшему и дряблему, но и вульгарному и пошлему. Эти качества воплощаются у Шекспира в кормилице. Однако и тут нет ничего принципиально нового. Они во многом намечены уже в поэме Брука.

Более того, кормилица Брука вдобавок еще корыстолюбива и распутна. За «интерес» («promest hure») она приносит Джульетте «торжественную клятву», что будет исполнять всё, что ей прикажет молодая хозяйка [1, р. 102]. Кроме того, когда Ромео «достает из кармана золотые кроны и отдает ей» как «небольшое вознаграждение», та берет их как само собою разумеющееся и, естественно, ничего об этом не сообщает Джульетте [1, р. 104]. Все оценки и суждения кормилицы поверхностны и конъюнктурны; они выражают не ее чувства и привязанности, а то, что диктуется обстоятельствами. Что выгодно ей в данный момент или кажется полезным, то и оказывается настоящей правдой. Узнав об изгнании Ромео и видах Капелетти на Париса, она расхваливает Джульетте нового жениха вдесятеро больше, чем делала это в отношении прежнего. Свой совет выйти за графа кормилица мотивирует просто: Парис тут, а Ромео в изгнание; что за радость – чахнуть и горевать? Мало того, если даже Ромео вернется, это не конфуз, а дополнительное удовольствие. Вместо одного она получит сразу двоих. Один будет пользоваться ею как законной венчанной женой, а с другим можно удовлетворять страсть [1, р. 174–175]. Понятно, что такие рассуждения больше подобают не любящей душе, а беспринципной сводне, готовой найти оправдание любому повороту дел.

Шекспир радикально не меняет слов и поступков кормилицы, а только слегка подправляет их, разворачивая ее к свету. Но этого хватает, чтобы она начала играть совсем другую роль. Она единственная в доме, кто по-настоящему любит Джульетту и

пользуется ее доверием, но слишком приземлена, чтобы понять любовь юной деви. Сердце пожилой женщины чутко, но не благородно.

Кормилица советует Джульетте выйти замуж за Париса, так как Ромео не чета ему. Она уподобляет Париса орлу и утверждает, что Ромео против него тряпка. По ее мнению, новая партия будет для Джульетты более счастливой; а если и нет, что толку от покойника [2, р. 177–179]? Несмотря на возмущение Джульетты, шекспировская кормилица не так уж и безнравственна. Она «хоронит» Ромео – но это горькая правда. С точки зрения общества, изгнанник равнозначен мертвецу. И он не конкурент Парису хотя бы потому, что как бы мало ни дал тот Джульетте, это всё равно гораздо больше того, что она может ждать от Ромео. Устами пожилой женщины говорят здравый смысл и жизненный опыт.

Что касается других пороков кормилицы, то они тоже смягчены. Когда Ромео предлагает ей деньги («Вот плата за труды»), та отказывается их брать: «Нет, сэръ, ни пенни», – и только его настойчивость решает дело [2, р. 111]. Она, конечно, вздорна и сварлива. Встретив на улице Ромео с его приятелями, кормилица сначала бойко кокетничает с Меркуцио, хотя тот бросает ей двусмысленные выражения, касающиеся ее возраста. Но затем, когда молодой человек прощается, называя ее «древней госпожой», кормилица за глаза обрушивает на него угрозы и ругань, заявляя, что она ему не «девица для флирта» и не позволит так непочтительно с собой обращаться, и выставляя его «наглецом» и «жалким плутом». Однако видно, что эта женщина внутренне беззащитна и ранима и больше, чем на молодого насмешника, обижается на сопровождающего ее слугу Петра, который за нее не вступился [2, р. 108–109]. Более того, она чувствительна и отзывчива и готова помочь чем может. Видя, как Джульетта переживает о том, что Ромео, приговоренный к изгнанию, может не прийти в условленное время, кормилица сама вызывается найти его и привести к ней [2, р. 146]. Точно так же, когда Ромео сообщает ей, что придет в сад к Джульетте со своим слугой, она, боясь, что тот может стать причиной огласки, не просто соглашается устроить все дела, но и выражает готовность справиться с ними одной [2, р. 111–112]. У Шекспира кормилица – это не извращенная интриганка, а преданное, но грубое сердце, которое в своих планах опирается на «правду жизни», а не на возвышенные помыслы или спонтанную искренность души.

Таким образом, Ромео и Джульетта становятся воплощением юной любви, противопоставляемой

погрязшему в дрязгах и мелочной суетности миру. Они свободно говорят о теле, но всё время думают о душе. Инстинктивно чувствуя, что любовь в основе своей – телесного происхождения, влюбленные, тем не менее, понимают, что она воплощается в духовных формах, приобретая в них свой подлинный смысл, чуждый всему косному, дряхлому и наносному. Вот почему всё, что прикасается к ним, также облагораживается.

У предшественников Шекспира Парис демонстрирует расчетливость и эгоизм, что дискредитирует как его самого, так и предмет его любви. Шекспир придает чувствам Париса благородный оттенок и тем самым возвышает саму Джульетту, создавая особую атмосферу вокруг ее смерти. В старых версиях истории Парис появляется только после того, как влюбленные разлучаются. А у Шекспира он просит руки Джульетты и получает согласие ее отца еще до того, как та встречает Ромео [2, р. 24]. Это не человек, который строит свои расчеты на несчастье другого, а рыцарь, готовый умереть за честь возлюбленной.

Придя с цветами на могилу Джульетты, Парис застаёт там Ромео и думает, что тот собирается осквернить место упокоения своих врагов. Он пытается задержать его, чтобы передать властям, но погибает в схватке. Однако, умирая, Парис умоляет того, кого только что намеревался убить: «В могилу положи меня к Джульетте» [2, р. 234]. Его любовь к невесте так велика, что пересиливает боязнь унижения перед более удачливым противником, а благородство подразумевает соблюдение обязательств по отношению к ней даже после смерти.

Однако, наверное, самым большим вкладом Шекспира в характеры и действия персонажей являются созданные им образы Меркуцио и Бенволио. Первый вырос из довольно случайного персонажа, который в ранних версиях истории оттенял на балу, где впервые встретились герои (рис. 3), восприятие Ромео Джульеттой. Хотя они с разных сторон окружают девушку, та видит только Ромео, а Меркуцио не замечает.

А второй до Шекспира даже не имел имени и нужен был лишь для того, чтобы помочь Ромео «излечиться» от первой любви. Правда, у Брука его речь разрослась аж на несколько страниц, но суть ее от этого не поменялась [1, р. 79–81]. Советуя Ромео найти для себя другую даму сердца, безымянный персонаж косвенно способствовал завязке истории. Однако, выполнив отведенную ему роль, он навсегда исчезал с горизонта.



Рис. 3. Бал у Капулетов, где Ромео впервые встречается с Джульеттой. Картина У. Миллера. Конец XVII в.

У Шекспира и Меркуцио, и Бенволио весьма значительные фигуры. Они не просто занимают в пьесе более обширное место. Из них возникают два полюса юности – искрометная и где-то легкомысленная жизнерадостность и уравновешенное и не по годам рассудительное отношение к жизни. Они составляют тот фон, на котором раскрывается характер Ромео, его натура, жаждущая настоящих чувств. Не пустого веселья или умеренного достоинства, а всей полноты самовыражения, находящего свою кульминацию в любви.

Шекспир противопоставляет возвышенную любовь Ромео беззаботной чувственности Меркуцио, который как живет без ориентиров, так и погибает из-за бессмысленной ссоры, начатой им без всякого основания по ничтожному поводу. Встревая в перепалку Тибалта с Ромео, которая начинает уже стихать, он подбрасывает жару и ни с того ни с сего называет того крысоловом и кошачьим королем, заявляя, что хочет взять одну из его девяти жизней [2, р. 124–125]. За показной бравадой и колкостью Меркуцио прячется страх перед глубинными проявлениями души, которых он до конца не понимает.

Бенволио, казалось бы, является противоположностью самолюбивого и любящего себя цинизма и может трезво судить о вещах, и потому ему

вряд ли грозят превратности судьбы. Но в действительности он оказывается еще более несчастным, чем и Меркуцио, и Ромео, мало что получая от этого мира и не срывая его цветов. У него нет ни простого удовольствия от повседневного и доступного, ибо он выше этого, ни беззаветной преданности, растворения в другом, так как это для него – детская увлеченность и самообман. В результате ему не достаются ни короткая, искрящаяся жизнь и легкая и нелепая смерть Меркуцио, ни полная бурной любви и внутренних терзаний жизнь с печальным концом Ромео. Ему остается жить – размеренно и бессодержательно. И даже его добрые намерения заставляют других страдать.

В самом начале пьесы Бенволио говорит Ромео, что плачет об угнетенности его сердца. На что тот отвечает, что это «грех любви». К собственным печалям, теснящим его грудь, переживания Бенволио добавляют новые, которые придавливают ее извне. Тем самым неумелая и неуместная благожелательность превращается в еще большую боль [2, р. 20]. В последней сцене, где присутствует Бенволио, он докладывает князю о схватке Ромео с Тибалтом честно и обстоятельно. И князь выносит вердикт, выказывая к нему полное доверие [2, р. 130–132]. Вот главное достоинство Бенволио – порядочность и здравый

смысл; на него всегда можно положиться. Но вряд ли оно является тем, чему станут завидовать.

Ключевое звено

Несмотря на все ухищрения Шекспира, юные влюбленные, отчужденные от окружающих, не могли бы вынести только на своих хрупких плечах тему чистой любви, противостоящей сермяжной повседневности. Они нуждались в «посреднике», который не просто послужил бы мостиком, соединяющим их с миром, но и высветил бы замысел автора и позволил бы передать его в чеканном виде. Требовалось такое звено, которое, встав в центр повествования, свело бы воедино отдельных «подретушированных» персонажей и сюжетные линии и направило бы их на решение «сверхзадачи» – прояснение трагизма юной любви, неизбежности ее краха, обреченности в суетном мире.

Такой фигурой стал брат Лоуренс. У предшественников он хотя и не совсем обычный, но всё же монах, для которого главные добродетели человека – благоразумие и терпение. Шекспир же добавляет ему искренности и благородства, природного ума и подлинной мудрости. Как какая-то заботливая стихия, встает Лоуренс между влюбленными, но он всё же недостаточно могущественен, чтобы уберечь их от несчастий. «Не святой, а мудрец в монашеском одеянии, – замечает Шлегель, – почтенный и кроткий старик, почти возвышенный в своей посвященности в дела безжизненной природы и чрезвычайно притягательный своим столь же точным знанием человеческого сердца, применяемым с особой жизнерадостностью и остроумием» [5, с. 402]. Шекспир окутывает Лоуренса атмосферой таинственности, заставляя поверить в происходящие вокруг него чудеса. Тот живет в согласии с природой, чуть ли не сливаясь с ней. И легкое недоверие к тому, что он делает, смягчается благоговением перед его личностью.

Чтобы придать достоверности образу Лоуренса, Шекспир показывает его в саду собирающим травы и рассуждающим об их достоинствах. Рассуждения набожного старика полны глубокого смысла. Повсюду в природе он находит символы морального порядка. Та же мудрость, с которой он видит ее насквозь, делает его властителем человеческих сердец.

Правда, нельзя не заметить, что шекспировский Лоуренс тоже имел долгую предысторию. Он постепенно менялся, обрастая чертами и характеристиками, которые не очень вписывались в первоначальный образ. У Банделло монах себе на уме и от-

части даже пронырлив. Чтобы исключить для себя всякие эксцессы, он стремится заручиться поддержкой некоторых уважаемых людей – так в его друзья оказываются и отцы Ромео и Джульетты. Соединяя влюбленных, брат Лоренцо рассчитывает на то, что брак не только поспособствует примирению сторон, но и позволит ему самому завоевать расположение правителя города, который в этом был очень заинтересован [6, р. 251]. Буасто несколько рафинирует этот образ. У него монах предстает седобородым благообразным старцем; хоть и трусливым и эгоистичным, но умным и проникательным, умеющим найти путь к человеческому сердцу и завоевать доверие окружающих [7, р. 41–42]. А у Брука он начинает превращаться в того величественного персонажа, который был так необходим Шекспиру.

Прежде всего, бруковский Лоуренс – это мудрец, который не просто рассыпает афоризмы, но произносит их к месту и добивается нужного эффекта у собеседника. Например, он не только утешает Ромео после того, как тот узнал о своем изгнании, но и объясняет ему, что жизнь переменчива и в любой момент наказание может быть отменено.

Мир полон и возможностей, и смен,

А значит, смена участи – его простой рефрен.

(The world is always full of chaunces and of chaunge,
Wherefore the chaunge of chaunce must not seeme to a
wise man straunge [1, p. 136].)

Монах не старается выгадать что-то лично для себя, а пытается вселить в Ромео уверенность и жизнелюбие. У Буасто он обнадеживает Джульетту тем, что у него есть сведения, будто правитель вскоре простит ее «рыцаря» и вернет назад, тогда как бруковский Лоуренс разъясняет Ромео небезнадежность его нынешнего положения: хотя ты не можешь видеться с друзьями в Вероне, зато они вольны встречаться с тобой в Мантуе; ты изгнан из Вероны, но им-то въезд в Мантую не воспрещен [1, р. 138]. И его мудрые слова достигают цели – Ромео уходит от него благодарный за науку и обещанное содействие.

Более того, узнав от Джульетты, что отец хочет выдать ее за Париса, монах, в отличие от своих прототипов, не столько думает о том, как выпутаться из сложной ситуации, сколько винит себя самого в произошедшем. Ибо, по его разумению, тайно поживив девушку с Ромео, он сам создал неразрешимую ситуацию, в которой та оказалась. И Лоуренс приходит к выводу, что лучше поставить под удар свою репутацию и доброе имя, чем допустить адюльтер [1, р. 165]. Это благородный старик, безусловно возвышающийся над остальными персонажами поэмы.

Однако, несмотря на достоинство и бескорыстие бруковского Лоуренса и даже его искреннюю решимость бросить вызов судьбе, именно она говорит его голосом. И в конечном счете он призывает покориться ей. У Шекспира же монах – живой мудрец, который способен сочувствовать и сопереживать. Это рассудительный философ, противопоставляемый пылкому и безоглядному влюбленному. Если в «оригинале» монах был всего лишь орудием, посредством которого судьба сыграла с влюбленными злую шутку, у Шекспира он становится осью повествования, своего рода оселком, на котором поверяются замыслы и помыслы героев. Он оказывается пусть и не героем истории, но ее ключевым звеном, без которого те не могли бы противопоставить себя окружающему миру. Его образ жизни по-прежнему созерцание и размышления, а оружие – терпение: в отношении любви, нападок, изгнания. Но теперь он не просто советник, а посредник между миром влюбленных и окружающей их реальностью.

Зачем это понадобилось Шекспиру? Чтобы продемонстрировать, что никакая сила не сможет остановить влюбленных. Именно к Лоуренсу как святому человеку и одновременно воплощению естественных сил обращают свой бунт Ромео и Джульетта. Его миссия – направлять молодых, показывать им путь, помогать в пределах возможного. Но им мало возможного; они хотят невозможного, а столкнувшись с границей, которую нельзя преступать, взрывают ее вместе с собой. Им тесны условности и установления; они требуют свободы для своих чувств. Ими руководят порывы и пыл юности, и они отвергают мудрость и дружескую руку Лоуренса, ибо даже в ней для них нет ничего, кроме оков.

Ромео прислушивается к монаху, когда тот рассуждает о его чувствах к Розалине и ее равнодушии. Но, когда речь заходит о настоящей страсти, дар убеждения монаха перестает работать. Терпение, предложенное в качестве лекарства от изгнания, Ромео с горячностью отвергает, и ничто другое на него тоже не действует. Правда, он покидает Лоуренса утешенным, но не его поучения стали тому причиной. В отличие от бруковского Ромео, которого монаху удается-таки наставить (“The old mans woords have fild with joy our Romeus brest” [1, p. 140]), шекспировского героя «излечивает» совсем другое средство. В самый разгар речи Лоуренса в келью приходит кормилица и, передав Ромео кольцо от Джульетты и напомнив о свидании, просит поторопиться, на что Ромео восклицает: «Нет лучше утешенья для меня» (“How well my comfort is reviv’d by this” [2, p. 156]). И он уходит от Ло-

уренса с единственной мыслью о предстоящей встрече с возлюбленной.

Позднее и Джульетта отвергает заботу старца. Когда ее, оплакивающую Ромео, Лоуренс сокрушенно призывает покинуть место, омраченное сразу двумя смертями, до прихода стражи:

Другая сила – ей нельзя перечить –
Расстроила наш план; уйдем отсюда...
(A greater Power than we can contradict
Hath thwarted our intents; come, come away...) –

она осекает его:

Ступай один, отсюда я – ни шагу...
(Go, get thee hence, for I will not away... [2, p. 246–247].)

Ибо благоразумие и терпение не представляют для молодых влюбленных никакой ценности. Они предпочитают умереть, нежели принять мудрость «приземленного» мира (рис. 4). Обуреваемые страстями, они бросают вызов и судьбе, и богу, и природным инстинктам.



Рис. 4. Сцена из пьесы «Ромео и Джульетта». Акт V, сцена III: «О, благодетель – кинжал». Рисунок М.У. Питерса. Конец XVIII в.

Понимание счастья влюбленными отнюдь не совпадает с тем, как оно выглядит в глазах окружающего мира, который катится по своему извечному пути. Жизнь, где они оторваны друг от друга, тускнеет и меркнет, опустошая их души. И в этом смысле

смерть для них оказывается не ужасным концом, а наоборот, концом ужаса, избавлением от несправедливо наложенного на них бремени.

Глядя на недвижимое тело Джульетты, Ромео смиряется со своей участью:

О, тут
Найду себе я вечный упокой
И сброшу уж ярмо зловещих звезд
С уставшей от мирских волнений плоти.
(O here
Will I set up my everlasting rest,
And shake the yoke of inauspicious stars
From this world-wearied flesh [2, p. 242].)

Но стоит ли называть его несчастливый? А может, прав Кроче, считавший и Ромео, и его возлюбленную Джульетту счастливыми с «их непреодолимым порывом к любви и радости» [8, p. 261]?

Не просто завершающим аккордом пьесы, но и ее кульминацией становится последняя сцена, добавленная самим Шекспиром. В ней собрано большинство основных персонажей, оставшихся в живых после трагических событий. От этого возникает ощущение, что автор как бы подводит итог повествованию. У некоторых критиков она вызывала недоумение. Они сетовали, что у Банделло, текстом которого Шекспир, по-видимому, не располагал, гораздо более выразительный финал. И в то же время им казалась странной и излишней «тягомотная» речь брата Лоуренса, чуть ли не вкратце пересказывающего содержание истории. Сценой смерти Джульетты, заключает, например, А. Скоттоу, «Шекспир не считал подходящим завершить диалог своей трагедии, но он удлиняет его, «возложив на брата неинтересное повествование о событиях уже представленных». Это происходит потому, что «брат из поэмы подводит итог всей печальной истории о влюбленных, а Шекспир следует этому, не задаваясь вопросом о его уместности» [9, p. 300–301]. Однако концовки поэмы и пьесы отнюдь не совпадают, и дополнение Шекспира не было дидактическим элементом или назиданием публике.

Слова монаха и правителя города призваны подчеркнуть бессилие человека перед стихией жизни и общественных установлений. Брат Лоуренс – воплощение знания и власти над секретами природы – склоняет голову и просит наказать его, если он в чем-то виноват. Но князь оправдывает его, называя праведником (“We still have known thee for a holy man” [2, p. 256]). Выходит, что даже праведник и мудрец бессилён перед потоком жизни, а чистая любовь обречена. В то же время сам князь признает свою беспомощность и придавленность обстоятельствами. «Мы все наказаны» (“All are punish’d” [2, p. 257]), – заключает он.

То, что случилось, неотвратимо – никак иначе не могло сложиться. Но загвоздка в том, что в этой пьесе Шекспира нет «никакого злого умысла». Беды, которые молодые навлекают на себя, обуславливаются «безрассудством их старших» [10, p. 87]. Не говоря уже о том, что удар судьбы настигает даже тех, кто не имеет к их прегрешениям прямого отношения, например Меркуцио, который перед смертью не раз повторяет: «Чума на оба ваших дома» (“A plague o’ both your houses” [2, p. 126]). А значит, наказание предназначается не только тем, кто непосредственно виновен, кто своими поступками сеет несправедливость, но и всем остальным, кто вольно или невольно образует среду, в которой разворачивается судьба героев.

Это обстоятельство озадачивает многих. Почему люди, не держащие зла за душой или вовсе не причастные к каким-либо проступкам, подвергаются наказанию наравне с виноватыми? Можно, конечно, ограничиться простым ответом: «Ромео и Джульетта» служит «лучшим примером» того, что «слепая судьба» разрушает жизнь человека не меньше, чем его собственная «порочность» [11, p. 96]. Но вряд ли это является тем, что в действительности хотел сказать Шекспир.

Возмездие настигает каждого далеко не случайно. Оно имеет вполне разумное оправдание. Все вовлечены в противостояние влюбленных с окружающим миром. В столкновении юного сердца со скользящими его устоями и нравами люди выступают как их носители, те, кто оживляет «мертвую» общественную ткань и спутывает ею любой душевный порыв. Они предстают как стражи границ, которых нельзя преступать, а тем самым в конечном счете – и как могильщики бескорыстной и безоглядной любви. В этом неотвратимом и непреодолимом конфликте между страстью юности и отвергающим ее зрелым и разумным миром, а не только и не столько в печальном конце двух влюбленных заключается истинная трагедия. Над маленькой и личной трагедией двух влюбленных и их семей возвышается большая трагедия любви, не способной выжить в мире, где правят своекорыстие и расчет, и мира, не способного вобрать в себя чистую любовь, не запятанную ее эгоизмом, пошлостью и душевной дряблостью и безразличием умудренных опытом людей.

Вместо заключения: оригинальное – из тривиального

Материал шекспировской пьесы практически полностью заимствован из литературных источников. И даже стилистические приемы и способы построения образов, не имевшие к нему прямого отно-

шения, во многом тоже «подсмотрены» у других авторов. Тем не менее «Ромео и Джульетта» служат разительным примером того, как из «старых», многократно обкатанных и успевших набить оскомину элементов можно создать абсолютно оригинальное и неповторимое произведение. Разумеется, это исключительный случай. Но в действительности в нем не так много уникального, как может показаться на первый взгляд.

Безусловно, далеко не всегда объем «взятого» у предшественников достигает таких масштабов. Тот же Шекспир во многих других произведениях проявил гораздо больше самостоятельности в построении сюжета, выборе персонажей и раскрытии их характеров. А комедия «Сон в летнюю ночь» и вовсе не имеет никаких литературных «первоисточников»; она отличается необычной структурой, непринужденным стилем и замысловатостью идей – настолько, что кому-то кажется даже шекспировской «философией в действии» [12, р. 19]. Однако даже в ней, как и во всех случаях, когда автор отказывается от чужих наработок и старается довериться исключительно собственной голове, он не выдумывает материал из ничего. Всё равно ему приходится опираться на чьи-то заметки и воспоминания или свои впечатления и наблюдения, из которых складываются канва и ткань повествования.

Любой материал потому и является таковым, что «пред-задан» автору, пред-шествует творческой переработке, т. е. представляет собой нечто «старое», из чего выстраивается новое произведение. То, что придает вещи новизну, лежит не внутри материала, а вне его, точнее над ним или под ним, составляя путеводную нить и основание для авторской фантазии. Новое, т. е. неизвестное и неизведанное, должно оформляться посредством устоявшегося, т. е. привычного и проверенного. Но имеющиеся формы мало приспособлены к представлению нового, и чем оно значительнее, тем больше разрыв [13, р. 131]. Вот почему материал переупорядочивается и приобретает определенную направленность только потому, что его подталкивает некая «внешняя» сила, обусловленная задачей, поставленной перед собой автором.

Главным показателем новизны выступает не отказ от того, что имеется, и не механическое прибавление к нему всё большего числа элементов, а закладываемый в него идейный заряд. Именно он определяет принцип реконfigurирования материала и «подгонки» его под задачу. Оригинальность отнюдь не сводится к простому нарушению традиции. Ни со-

держание произведения, ни его композиция или структура сами по себе не свидетельствуют о творческой самостоятельности. Что же касается материала, которым располагает творец, то для оценки новизны он и вовсе не имеет большого значения. Гораздо важнее то, как материал подается и чему он служит. Если говорить кратко, новшеством следует считать вещь (идею), в которой производится оригинальное (ранее не встречавшееся) сопряжение компоновки и соотношения (структуры) имеющихся (старых) элементов с целью (предназначением), ради которой оно создается, – с коренной переработкой и приспособлением к ней отобранного из этих элементов ключевого звена в качестве ядра образуемой структуры. И в этом смысле оригинальность Шекспира в «Ромео и Джульетте» абсолютно бесспорна (см. табл. на с. 49).

Посыл (идейный заряд), который он вложил в свою пьесу, отсутствовал не только у авторов предшествовавших версий о несчастных влюбленных, но в явной форме никем до него вообще не был сформулирован. В чем же он заключается?

Любовь, безусловно, чувственный феномен. Однако природное и физиологическое в ней лишь оболочка, в которой гнездится духовное начало, выказывающее себя в телесных проявлениях. Именно эмоциональная привязанность и душевные порывы оплодотворяют чувства и наполняют их благородным содержанием, «оторванным» как от животных инстинктов, так и от социальных условностей и установлений. Однако чистая, т. е. незамутненная ими любовь и ее обратная сторона – беззаветная преданность – вступают в непримиримое противоречие с внешними условиями жизни и собственными страстями человека. И чем старше становится человек, чем больше оказывается накопленный им жизненный опыт, и чем он сильнее вплетается в паутину разнообразных отношений с другими людьми, тем сильнее эта реальность подавляет любовь.

Отсюда настоящая, верная и бескорыстная любовь может быть присуща только юным сердцам. И, овладевая ими, она изолирует их от мира и отчуждает от социально-интегрированных и искушенных людей. Вот почему такая любовь в принципе неспособна выжить в зрелой среде, которая с готовностью жертвует ею ради иных, более важных, с ее точки зрения, целей. Выживаемость самого человека обуславливается прежде всего его полезным опытом и приспособляемостью к разнообразным и меняющимся условиям, которые неизбежно размывают внутреннее постоянство, без которого чистая любовь совершенно немыслима. В предельном случае

Эволюция каркаса истории от да Порто до Шекспира (набросок)

<i>Parameters</i>	The mission (guiding idea)	The chief hero(es)	The main amendments	The key link
Авторы				
Да Порто	Предостережение влюбленным не преступать границы допустимого	Джульетта	1. Маркуччо как антипод Ромео 2. Монах как полноценный персонаж 3. Предыстория враждующих семейств как почва конфликта	Своеволие и безрассудство юности
Банделло	Призыв к влюбленным вести себя сдержанно – не поддаваться страстям и искушениям	Ромео	1. Монах обретает имя (Лоренцо) и смещается в центр повествования 2. Первая любовь Ромео как антипод чистоте и взаимности 3. Джульетта отодвигается на задний план и превращается в фон любви Ромео	Личность как средоточие любви и ее контролер
Буасто	Даже трагическая любовь может быть счастливой, если она настоящая и способна остановить вражду и прекратить распри	Ромео как рыцарь, а Джульетта как дама его сердца	1. Поляризация персонажей 2. Появление аптекаря как воплощения непреднамеренного зла 3. Превращение кормилицы в сводню, а брата Лоренцо – в труса и лицемера	Жертвенная любовь
Брук	Бросающие вызов судьбе не остаются безнаказанными, и выбравших жребий героев ожидает их же печальная участь	Судьба	1. «Омоложение» Джульетты с целью подчеркнуть ее неготовность к браку, равно как и легкомыслие и ветреность 2. Нерешительность Ромео и его жалобы на переменчивую судьбу 3. Представление любви героев как прихоти и причуды, а не глубокого чувства	Монах Лоуренс как орудие судьбы
Шекспир	Гимн чистой любви	Ромео и Джульетта как воплощение юной любви	1. Отделение героев от их окружения 2. Противопоставление Ромео обоим полюсам юности – Меркуцио и Бенволио 3. Искренняя и страстная любовь Джульетты на фоне приземленной житейской мудрости кормилицы	Монах Лоуренс как посредник между влюбленными и миром, полный жизни мудрец, способный сочувствовать и сопереживать

наиболее умудренные и успешные – те, кто отбрасывает ее как ненужный балласт и освобождается от оков, мешающих в обустройстве житейских дел. И наоборот, чем больше в зрелом человеке остается юношеской любви, тем более он беспомощен и тем меньше у него шансов вписаться в социальную «матрицу». И в этом смысле взросление человека и вызревание личности есть не что иное, как неуклонное изживание чистой любви.

Разумеется, влюбленные не должны непременно погибнуть. Смерть Ромео и Джульетты всего лишь символ конца любви. В действительности влюбленные, как правило, остаются жить. Но они выживают лишь в той мере, в какой сдерживают, «корректируют» свою любовь, подгоняя ее к стандартам «взрослого» мира, с насмешкой отвергаю-

щего «болезненную» привязанность юного сердца. Иначе говоря, «взрослые юноши» успешно встраиваются в окружающий мир ровно настолько, насколько им удастся «вытравить» из себя вселившееся в них чувство.

Уловив эту витавшую в воздухе идею, Шекспир переформулировал ее в качестве ориентира своей творческой работы. Задача состояла в том, чтобы реорганизовать доступный материал таким образом, чтобы тот позволил, с одной стороны, вызвать интерес у публики, а с другой – как можно точнее выразить природу любви. Поэтому ему пришлось подработать характеры и подправить слова и действия персонажей, а вместе с тем и немного переиначить отдельные линии сюжета, чтобы придать им нужный крен.

Прежде всего, Шекспир «отрезал» героев от их окружения. Для этого ему пришлось лишить ее не просто любовного, но и социального опыта. При этом она непосредственна и чиста, но не наивна; избегает лобовых столкновений, однако проявляет твердость и целеустремленность. Верность, преданность и слияние душ – вот формула любви от Джульетты. Ромео становится более тонким и чувствительным, оставаясь идеалистичным и мечтательным. Он противопоставит не только зрелости родителей или монаха Лоуренса, но даже другим «образцам» молодости – легкомысленной беззаботности Меркуцио и тяжеловесной рассудительности Бенволио. Ромео выбирает любовь – не запальчивый цинизм и не расчетливую мудрость, а страсть и полноту жизни. Кормилица, которая по-настоящему любит Джульетту, не способна понять порывов юности. Хотя она чутка и отзывчива, ее грубость и «неотесанность» отталкивают влюбленных и подчеркивают контраст между их чувствами и тем, как они воспринимаются близкими людьми. Этому погрязшему в суетных дрязгах миру и противопоставляются Ромео и Джульетта как воплощение юной любви.

Однако сами по себе «выправленные» элементы пока не «склеиваются» друг с другом, ибо, выпав из прежней логики, не находят «общего знаменателя». Свести воедино их может только некое

ключевое звено, воплощающее в себе вектор авторского замысла, т. е. связывающее между собой отдельные элементы повествования и направляющее их на решение общей задачи. Таковым у Шекспира становится брат Лоуренс – ядро и «мотор» рассказываемой истории (рис. 5).

Естественно, дело тут не ограничивается косметической правкой. Несмотря на всю преемственность и сохранение основных характеристик прототипа, образ монаха подвергнут существенной трансформации. Шекспир добавляет ему искренности и благородства, природного ума и подлинной мудрости. Его миссия – наставлять молодых, показывать им путь. Но, принимая от него содействие, они в конечном итоге отвергают его поучения. Ибо те идут не от сердца, а от житейской мудрости и рассчитаны не на «подкормку» любви, а на благополучие самих влюбленных. Понимая молодых и сочувствуя им, монах, тем не менее, пытается «вписать» их в существующие устои. Но это, с одной стороны, невозможно, а с другой – и не нужно им. Они пребывают в собственном, отдельном от других мире, и вернуть их «на землю» – всё равно что вынуть из них душу. Ради сохранения себя влюбленные выбирают смерть. И абсолютно символично, что сам брат Лоуренс оказывается косвенным виновником их смерти и тем самым спасения души.

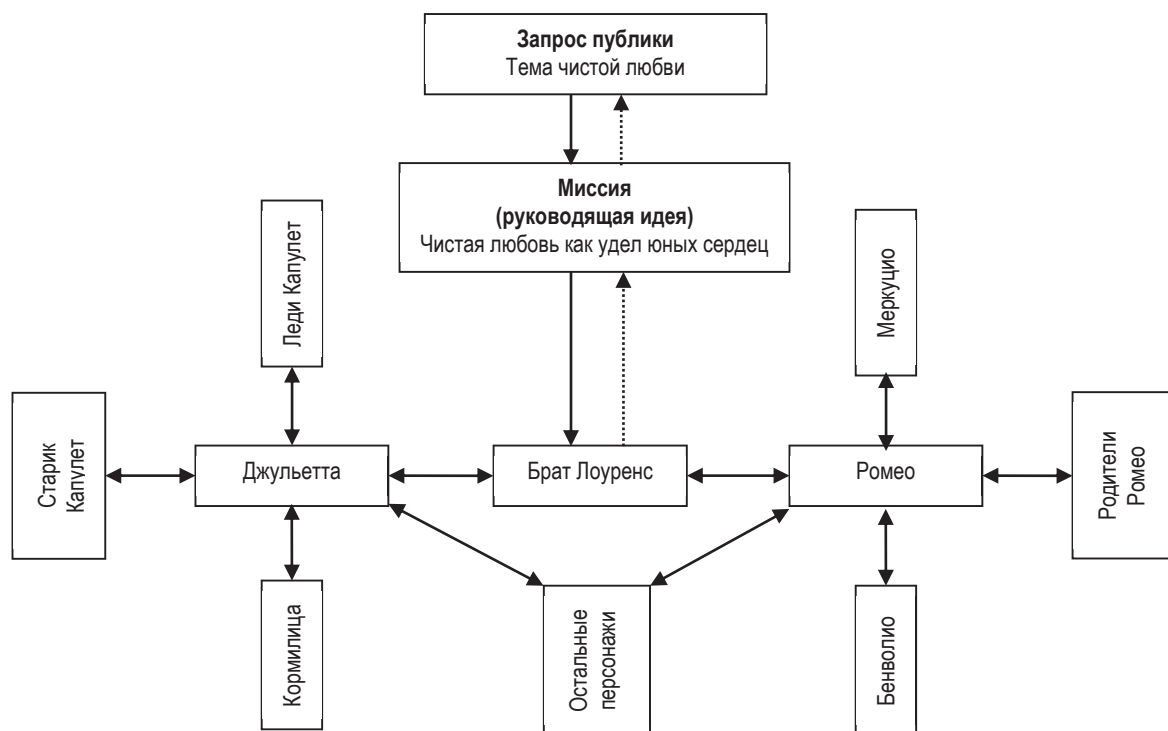


Рис. 5. Общая схема шекспировской конструкции

Благодаря отточенному языку, разнообразию используемых приемов и богатству оттенков и «обертонов» авторской мысли создается многомерное и многослойное художественное полотно, точно и глубоко выражающее заложенный в него идейный заряд. В монологах и диалогах постоянно обнаруживается «второе дно», и они пронизываются легкой иронией. Герои помещаются в экстремальные условия, в которых их личностная природа проявляется в наиболее выпуклом и обнаженном виде. Время спрессовывается, а действие плотно насыщается событиями, приобретая динамичный и взрывной характер. Сюжет и персонажи как бы уходят в тень, что позволяет ярче высветить смысл пьесы и представить ее как гимн верной и преданной любви.

Шекспировская идея, воплощенная в «Ромео и Джульетте», в значительной мере была подготов-

лена предшествующим развитием литературы, искусства и философии, и образованная публика могла ее уловить и воспринять. Вот почему пьеса нашла у нее понимание и сочувствие. Это отнюдь не означает, что интерес всегда был осознанным, и тем более не говорит о том, что читатели или зрители докапывались до самых глубин авторского замысла. Скорее они просто инстинктивно чувствовали, что им преподносится некая пронзительная истина, которая нащупывается, но с трудом охватывается умом. И всё же чего-то подобного культурные слои уже ждали. Иначе произведение Шекспира вряд ли бы удостоилось теплого приема. Счастье драматурга как раз-таки и состояло в том, что его стремление открыть людям новое видение любви наложило на их готовность примерить к себе и усвоить его идею.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ С давних времен в театральных постановках Ромео обычно во время первого свидания с Джульеттой стоит не у окна ее спальни, как «прописано» у Шекспира, а под балконом. Вероятно, потому, что в такой редакции сцена выглядит более выразительно и лучше воспринимается зрителем. Именно так было и в 1759 г., когда эти роли в одном из лондонских театров исполняли мистер Барри и мисс Носситер.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Brooke A. *Romeus and Juliet // Shakespeare's Library: A Collection of Plays, Romances, Novels, Poems, and Histories Employed by Shakespeare in the Composition of His Works. Vol. I. L. : Reeves and Turner, 1875. P. 87–204.*
2. *Shakespeare W. Romeo and Juliet // The Plays and Poems of William Shakspeare. Vol. VI. L. : Rivington, etc., 1821. P. 5–260.*
3. *Hudson H. N. Shakespeare: His life, art, and character, with an historical sketch of the origin and growth of the drama in England. Vol. II. Boston : Ginn & Heath, 1880.*
4. *Bevington D. Shakespeare: The Seven Ages of Human Experience. Malden (MA) : Blackwell, 2005.*
5. *Schlegel A. W. Ueber Shakspeares Romeo und Julia // Kritische Schriften. Erster Theil. Berlin : Reimer, 1828. S. 387–416.*
6. *Bandello M. Novelle. Vol. II. Torino: Cugini Pomba, 1853.*
7. *Boisteau P., Belle Forest F. de. XVIII Histoires tragiques extraites des oeuvres Italiennes de Bandel, et mises en langue Francoise par Pierre et Francois de. Lyon : Pierre Rollex, 1578.*
8. *Croce B. Ariosto, Shakespeare, and Corneille. N. Y. : Henry Holt, 1920.*
9. *Scottowe A. The life of Shakespeare: Enquiries into the originality of his dramatic plots and characters, and other essays on the ancient theatres and theatrical usages. Vol. I. L. : Longman, 1824.*
10. *Lawlor J. The tragic sense in Shakespeare. N. Y.: Harcourt, Brace, and co., 1960.*
11. *Stewart S. Shakespeare and philosophy. N. Y.: Routledge, 2010.*
12. *McGinn C. Shakespeare's Philosophy: Discovering the Meaning behind the Plays. N. Y. : HarperCollins, 2006.*
13. *Petrosyan A. E. A Straightjacket for Conceptual Breakthroughs (The Appraisal in Science as a Brake on the Progress of Knowledge). I. Why New Ideas Dash to Pieces on the Rocks of Evaluation // International Journal of Innovation, Creativity, and Change. 2016. Vol. 2, № 3. P. 108–135.*

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Петросян Армен Эрнстович – доктор философских наук, независимый исследователь; e-mail: moi@ins-car.ru; Site: www.ins-car.ru.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Petrosyan Armen Ernstovich – Doctor of Philosophical Sciences, Independent Researcher; e-mail: moi@ins-car.ru; Site: www.ins-car.ru.

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Петросян А. Э. Тайна рождения нового (на материале пьесы Шекспира «Ромео и Джульетта»). II. Творческая лаборатория // Вестн. Ом. ун-та. 2017. № 4 (86). С. 38–52. DOI : 10.25513/1812-3996.2017.4.38-52.

FOR CITATIONS

Petrosyan A.E. The mystery of the new as exemplified in the Shakespeare's Play "Romeo and Juliet". II. The laboratory of creation. *Vestnik Omskogo universiteta = Herald of Omsk University*, 2017, no. 4 (86), pp. 38–52. DOI: 10.25513/1812-3996.2017.4.38-52. (in Russ.).