

ИЗ ИСТОРИИ
ФИЛОЛОГИЧЕСКОЙ НАУКИ

“КОРОЛЬ ЛИР” ШЕКСПИРА ГЛАЗАМИ АВТОРА
“НЕИСТОВОГО РОЛАНДА”

© 2009 г. Н. И. Балашов

В статье прослеживаются некоторые трагические мотивы “Неистового Роланда”, которые – независимо от Ариосто – получили развитие в шекспировском “Короле Лире”. В то же время особо выделяется мысль о невозможности жить лишь одним необходимым (провозглашенная в первых же словах отвергнутого собственными дочерьми короля Лира), близкая итальянским чинквечентистам и гуманизму Возрождения вообще.

The article traces the presence of certain tragic motifs of the “Orlando Furioso” which, independently of Ariosto, its author, – were developed by Shakespeare in “King Lear”. Especially highlighted is the idea proclaimed by Lear right after he was disavowed by his own daughters: that is, that life is unlivable when reduced to basic necessity. In this he is close to the Italian cinquecentists and the humanism of the Renaissance, in general.

От редакции

Публикация статьи приурочена к 90-летию выдающегося отечественного филолога, академика Николая Ивановича Балашова (1919–2006), многолетнего члена редколлегии и активного автора нашего журнала. В ней отчетливо проявились особенности, свойственные его работам вообще: парадоксальность мышления и широчайшая эрудиция. Статья, написанная в 1997 году, при жизни ученого не была опубликована. Извлечена из архива и подготовлена к печати Т.Д. Гиреевой-Балашовой в апреле–мае 2009 года.

1. Вводные замечания

Конечно, Ариосто (1474–1533), скончавшийся за 31 год до рождения Шекспира и за 73 года до возникновения шекспировской трагедии, земными очами не мог даже вдаль разглядеть нечто подобное этому произведению, трагичнейшему, быть может, со времен античности. Но сразу напомним, что итог своей поэме Ариосто подвел словами: “Pro bono malum” – “Злом за добро”, словами, которые могли бы послужить лаконичнейшим выражением хода “Трагедии о Короле Лире”.

Тем не менее сопоставление названных произведений не представляется многообещающим. Речь ведь идет о сравнении самобытного гениального романа-эпопеи, самого многосюжетного и хитротканного в приключенческом жанре, с монолитом трагедии, в которой вторая тема (тема Глостера) призвана, прежде всего, подтвердить мрачную закономерность темы Лира.

К тому же, коль уж прослеживать связь обоих произведений, нужно считаться с тем, что Ариосто, как Пушкин, в принципе адекватно не переводим (если отрывок из первого, как случилось

однажды, не переводил второй). “Неистовый Роланд” как превосходное поэтическое произведение не объясним одной лишь словесной структурой и поэтому во всей красе трудно доступен для неитальянцев, как Пушкин до сих пор полностью не доходит до нерусских.

У немногих других поэтов в такой мере предмет поэзии *в равной степени* выражен в словах и в словесной музыке. В “золотых октавах” Ариосто, да когда еще их ряд образует число 4.842, невозможно передать их музыку, слитую со словами, синхронную словесной части текста, но не подлежащую нотной фиксации.

Музыка стиха отличается от музыки в собственном смысле тем, что она не поддается нотной записи. Как ни старайся, запомняв страницу подлинника, перестав его декламировать или читать (хоть про себя), обретаешь *полсмысла* стихов Ариосто (или Пушкина). При словесно-дискурсивном изложении или сопоставлении есть риск получить размытую, трепещущую модель, подобную тем теням, которые в Платоновой притче мерещились узникам, закованным в пещере спиной к выходу, спиной к свету.

Осуществить в переводе полноценное воспроизведение “Orlando furioso”, пожалуй, не легче, чем словесно представить себе и “рассказать” другому лицу собственно музыку. В некотором отношении это “еще невозможнее”, нежели настолько определенно изложить словами инструментальное произведение так, чтобы слушатель получил хотя бы приблизительно такое же впечатление (пусть для него “невысказуемое”), такое удовольствие, как если бы он сам прослушал это произведение.

Ввиду особых свойств музыки обратное действие (через “выразительность”) в некоторой степени возможно: стоит вспомнить знаменитый рассказ Константина Паустовского о Моцарте – “Старый повар”.

2. Роль изречения “Злом за добро” в поэме Ариосто

После такого минорного введения остается либо в петлю лезть, либо, благословясь, постараться все-таки объяснить, в чем может быть усмотрена связь “Роланда” и “Лира”. (Для не полностью “итальянизовавшегося” русского читателя такому опыту может помочь подвижнический перевод всей поэмы, осуществленный, хоть и свободным стихом, М.Л. Гаспаровым, снабженный на редкость тщательно выполненным научным аппаратом, изданный в серии “Литературные памятники” [1]¹.)

Главным образом в том, что “Неистовый Роланд”, как и “Король Лир”, типологически стоит на том взлете ренессансной литературы, за которым так или иначе ощущается предвестие конца эпохи Возрождения. Иными словами, дело идет к интенсивному сочетанию светлого, часто в комической форме, с трагическим, даже с неизбывно трагическим оттенком, у Макиавелли, у Ариосто и Тассо, у Лопе де Веги, у Сервантеса, у Шекспира.

¹ Кстати, надо сказать, что мы всячески одобряем решение М.Л. Гаспарова сохранить в столь часто упоминаемых именах, как Роланд, традиционную склоняемую русскую форму. У героя множество имен на разных языках – от германского Hruotland (“слава родины”), латинизированного Hruotlandus, старофранцузского Роланд, современного французского Ролан, итальянского Орландо, испанского Рольдан, русского Роланд до болгарского Ролан и т.п.

Крайним авзономанам (Авзония – архаическое поэтическое наименование Италии) можно бы предложить освященное Пушкиным [2, т. 3, с. 15, 561] Орланд. Имя – удобное для стиха; оно склоняется, во всех косвенных падежах получает гласный в окончании и соответствует итальянской традиции то сохранения, то элидирования конечного гласного.

Недаром Пушкин, который во младости (в одной из редакций “Руслана и Людмилы”) воспринимал творение Ариосто как радостно-шутливое (см. [1, т. 1, с. 5]), позже, когда он уже свободно овладел итальянским, в ожидании ареста и новой ссылки (июль 1826 г.) переводил трагичнейшие стихи поэмы [2, т. 3, ч. 1 и 2, с. 14, 569, 126], в которых объясняются причины безумия Роланда (ср. сцены с Лиром в степи, а затем сцены, когда теряющий окончательно разум король появляется с телом мертвой Корделии на руках).

Три прижизненных издания “Неистового Роланда” вышли в свет после десятилетней работы (сначала в 1516 и 1521 годах, в 40 песнях, а в 1532 г. – в 46 песнях. Все они казались большинству современников преисполненными радостным духом Возрождения, тем более, что по словесному смыслу ассоциировались не только с мажорным народным эпосом Кватроченто, но и с веселой новеллической традицией, а к тому же сопровождали сами себе звонкостью своих “золотых октав”.

Издания поэмы Ариосто отличались друг от друга больше не тем, *что* они описывают, а тем, *как* они написаны: преодолением элементов феррарско-ломбардского диалекта, все более всеитальянской чистотой языка, изжитием того, что перечило певучести и гармонизации поэмы. Это на практике соответствовало взглядам Пьетро Бембо (1525) о прозаических возможностях “народного языка” (т.е. не латыни): исходить в прозе и стихах из унифицирующей традиции тосканского (флорентийского) наречия, утверждавшегося как общеитальянский язык еще со времен Треченто (особенно Петраркой).

Продолжая “Влюбленного Роланда”, не законченного, точнее, прерванного Боярдо (1440–1494), Ариосто ткал сюжетные рисунки вокруг условно изображенного “сарацинского нашествия” на Европу Карла Великого, докатившегося до самого Парижа, “столицы” империи Карла.

Одной из главных причин поражения христиан в поздних произведениях каролингского эпоса стало то, что непобедимый Роланд отвлекся от обороны страны из-за страсти к китайской принцессе Анжелике, уводившей и многих других влюбленных в нее рыцарей. Эта сюжетная линия, завуалированная переплетением вставных “новелл” о любви, подвигах и поражениях отважных героев, приключениями любимых ими дам, кознях волшебников и волшебниц, сплеталась с проводившейся под сурдинку линией предательства. Вершиной развития этой сюжетной линии и всей поэмы стал напряженнейший эпизод, когда

Роланд узнал об измене любимой дамы: о любви Анжелики (отказавшейся от самых знаменитых героев) к совсем непримечательному юноше Медору.

Тут-то Роланд **“правду видит, видит ясно”** и впадает в безумие (пора подумать о Лире, узнавшем правду). Роланд впадает в неистовство, делается, как сказано в заглавии поэмы, Orlando furioso (этот главный эпизод и перевел Пушкин).

Кроме перипетий сражений с сарацинами, где герои, как правило, соблюдают рыцарское благородство, изображены и такие, которые совершают чудовищные *предательства*, платят злом за добро (Pro bono malum).

Помимо темы войны с “неверными” и темы безумия человека, увидевшего правду, есть в поэме еще и третья линия. В ее развитии Ариосто дал волю своему воображению, и она, может быть, самая изощренная. Но эта линия связана и с тем, что поэт, витавший на гиппогрифах (“летающих скакунах”), нес в Ферраре у Эсте довольно тяжелую службу, по преимуществу как дипломат в наиболее безнадежных делах, ибо ему нужно было содержать близких, да и самому тоже есть.

Чтобы иметь время и возможность творить, ему приходилось хоть как-то служить правителям Феррары из рода Эсте – герцогу Альфонсу I и его брату кардиналу Ипполиту Эсте, на службе у которого преимущественно пребывал Ариосто. А им было трудно угодить службой, тем более поэзией, которую они не очень ценили даже как лесть. Вокруг одного из своих персонажей – героического Руджиера – автору пришлось “сплести” целый роман как о зачинателе рода Эсте. (Поэт обратил своего героя в христианство и после многосложных, невероятно трудных испытаний, наконец, женил на христианской воительнице Брадаманте.)

В таком развитии сюжета Ариосто следовал печальному примеру Вергилия, который медной десницей власти был вынужден провести от Энея и его сына Иула род “божественных” Юлиев и, следовательно, Октавиана Августа.

Известно, что в итоге Вергилий хотел сжечь “Энеиду”, а Ариосто рвался дописать к поэме в 1510–1520-е годы мрачную и морализирующую концовку “Пяти песен” (“Cinque canti”), долженствовавших снизить “государственный” тон финала. В них поэт в той или иной степени предвещал Торквато Тассо – великого поэта (1544–1595), которого Альфонс II д’Эсте довел до безумия и посадил в 1579 г. на семь лет на цепь в феррарском сумасшедшем доме.

Следует сказать, что прижизненное опубликование “Пяти песен”² в Ферраре с известной вероятностью грозило бы Ариосто опалой, конфликтом с властями; а, может быть, он смутно опасался оказаться на цепи, метафорически или прямо, раньше своего славного продолжателя. Ведь в них отчетливо, слишком отчетливо, выступала тема предательства, тема слепого повиновения государя очевидным клеветникам (вроде Ганолона), тема угрозы развала государства по вине глупой бессмысленности правителей. Все это могло напомнить Феррару начала XVI века – Феррару д’Эсте. Заключительные слова “Неистового Роланда” – “Злом за добро” – как бы становились заглавием продолжения поэмы. Это поставило бы Ариосто уж не в Предлировы, а в Лировы параметры.

Хотя без “Пяти песен” (дальнейшего, будто намечавшегося, продолжения поэмы) тема самого Роланда, главного героя, обрывается несколько странно, зато старая концовка – с прославлением рода Эсте – несколько развязывала узы зависимости Ариосто, ибо, как глухи к музыке поэзии ни были Эсте, они знали, что получившему известность тирану в тогдашней Италии подобало быть основательно воспетым.

Всех неожиданностей поэмы Ариосто не перечислить. Мало того, что поэт сглаживает различие между сказочными христианами и сказочными сарацинами, он касается еще одной темы, опасно актуальной во времена мечтаний об объединении всех христиан под властью папы. В последних песнях неслыханное, невероятное состязание в дружбе и самопожертвовании происходит между Руджиером, обращенным в католическую веру, и православным Леоном (сыном константинопольского императора). Употребляется постоянно разъясняющее слово “Greco” (грек), которое на Западе тогда обозначало прежде всего именно православного. Апологетическое изображение православного зеркалом жертвенной верности и преданнейшим другом Руджиера, вчерашнего мусульманина, прославление беспримерной взаимной самоотверженности могло повлечь за собой такие же последствия, как примерно в то же время при Иоанне III Московском воспевание подвигов “латина”...

Отдав дань “хвалы” Ипполиту д’Эсте и создав поэму без начала (начало принадлежало Боярдо) и без иного конца, кроме посрамления *преда-*

² В России опасно минорный лад “Пяти песен” убедительно охарактеризовал М.Л. Андреев [1, т. 1, с. 516–520]. Он удачно избрал цитату из II песни, свидетельствующую об их тоне: “О наша жизнь, исполненная муки...”.

тельства, процветавшего в итальянских дворах, словами “Злом за добро”, поэт и закончил – композиционно, идейно, музыкально – свою поэму.

“Пять песен” были уже не нужны. Они достаточно подразумевались в изданном...

3. “Неистовый Роланд” в контексте Чинквеченто

“Неистовый Роланд”, несмотря на заключенное в нем предчувствие трагедии, проникнут и контрапунктной по отношению к этому предвидению надеждой поэта. Сочетание этих двух противоположных начал и служит основой гармонии произведения.

Автор “Неистового Роланда” отнюдь не был только грозным пророком, предвидевшим Лировы времена. Про Ариосто все-таки нельзя сказать с такой определенностью, как он про Роланда: несчастный “правду видит, видит ясно”.

На дворе стояло только начало Чинквеченто: Флоренция, Рим еще цвели. Куда ни глянь – возникли градостроительные планы Леонардо, Браманте, Рафаэля, Микеланджело. Кто картинами, кто фресками – блистали и названные мастера, и многие другие. Это были почти современники Ариосто: Корреджо, Бальдассаре Перуцци, друг Рафаэля, и быстро восходивший, тогда молодой, Тициан.

В пасторалях (вроде “Аркадии”) Саннадзаро и его многочисленных продолжателей, перешагнувших за формальную грань века, вплоть до Сервантеса, Лопе де Веги и его современников, и самого Шекспира, как и у Ариосто, жили нависшие надежды сохранить или даже утвердить (как некую явь или как будущую явь, а не как сны летних ночей) утопический мир, каким он мог бы быть и, как казалось людям Возрождения, едва ли не стал.

Это был мир читателей и зрителей, поэтов и художников, всё еще полных энтузиазма, но нередко задетых сомнением и являвших прекрасное в жизни с саннадзаровски-ариостовской нотой грусти и как бы шутя, как бы в виде шутки (как Шекспир в пьесах, подобных “Зимней сказке”), будто в последний раз, без исходной уверенности Кватроченто, мечтавших, что такой жизнь вот-вот станет и пребудет.

Шутливый “Роланд” Ариосто грустен наподобие “Аркадии” (издана в 1504 г.) Джакопо Саннадзаро. Известное изречение “Et in Arcadia ego...” обычно понимается как “И я бывал в

Аркадии счастливой...”. Но у Саннадзаро эти слова обозначают противоположное, так как их произносит Смерть. Эту поэтическую грусть по-своему развивали в пасторалях Монтемайор, Сервантес в “Галатее”, Реми Белло, Сидней и Лопе де Вега в своих “Аркадиях”, а с большей условностью – писатели XVII века.

Эта своеобразная нескончаемая поэтическая реплика, сотворенная в других, отчасти более земных ракурсах реальности, относилась к “Утопии” Томаса Мора, утопическим исканиям Луиджи Пульчи, Франческо Колонны, Рабле и Лукаса Кранаха Старшего.

В “Неистовом Роланде”, вобравшем в себя “разом” и Пульчи, и Боярдо, и простоту Саннадзаро, больше веселости, больше влюбленности, но и зато куда больше элементов фантазии и мрачного скепсиса. Поэзия XVI века пройдет, если не считать воздействия древнеримских поэтов, “на три четверти” под знаком комбинированного влияния Петрарки, Полициано, Саннадзаро, Ариосто и Мора как автора “Утопии”; а у Сиднея в “Новой Аркадии” станет подготовительным шагом к театру Шекспира (“одна четверть” все-таки останется за Данте, Чосером, Вийоном и за средневековой, позднеготической традицией).

Наряду с “Похвалой глупости” Эразма, с немецкими литературными произведениями и картинами того времени, с гротескными зарисовками Леонардо да Винчи, с причудливыми вещами Пьетро ди Козимо, флорентийского художника, сочетавшего саркастическую фантастику с редким тогда натурализмом, в чем он, конечно, уступал своему фламандскому современнику Иерониму Босху, с жестокостями Дирка Баутса, “Неистовый Роланд” – одно из первых – до Сервантеса, Шекспира и Донна – ренессансных произведений не только о движении вперед, как у Полициано и Лоренцо Медичи, но и новой, уловленной вьедливым Макиавелли, угрозе поворота мира героев и мудрецов к опасности отчаяния и безумия.

В соответствии с традицией, с Боярдовым “Влюбленным Роландом”, с “Аркадией” Саннадзаро, в первых строфах и часто дальше явная причина страданий и безумия – любовь. Однако любовь выступает у Саннадзаро и Ариосто и как мировосприятие, как вера в людей, в правду, в справедливость. И хотя эта идея не всегда так четко высказывается, как у Шекспира, но результаты вынужденного, трагического отказа Роланда от любви сродни смене отношения к миру Марка Антония, короля Лира, Тимона Афинского, когда их представления порушились. Безумие Роланда

родственно “безумию” самого влюбленного поэта, безумию разочаровавшихся мудрецов (D’uom che si saggio era stimato primo ... Che’l poco ingegno ad or ad or mi lima [3]).

И о Роланде в песне расскажу я
 Безвестное и прозе и стихам:
 Как от любви безумствовал, бушуя,
 Герой, недавно равный мудрецам.
 Все это я исполню, торжествуя,
 Коль бедный разум сохраню я сам,
 Уже едва ль оставленный мне тою,
 Что не Роландом завладела – мною.

Такова вторая строфа “Неистового Роланда” в переводе Ю.Н. Верховского (1938), точно соединяющая (как в подлиннике) реальное безумие идеального героя с условным безумием поэта.

Приближалось время быть безумным, разъяренным, “одержимым” (*furioso*) или “ужасным” в непреклонности, как Микеланджело; делалось своего рода девизом понятие *terribilità*. Не приближалось ли время стать безумным, как Юнипер у Лопе де Веги, как Тимон Афинский у Шекспира, как сам Лир, “король от головы до пят”?

Конечно, в поэме Ариосто полно и рыцарей, легкомысленных женолюбцев, и подобных Ринальдо у Пульчи, но главное – речь идет о мировоззренчески-трагической любви, встречающейся с вероломством общества.

Безумие Роланда не просто умопомрачение от страсти. И по небольшим отрывкам, поистине гениально избранным для переложения из огромной поэмы Ариосто Пушкиным, видно, что Орланд и Ариосто – и герой, и поэт начала XVI столетия – осознавали сложности, трудную правду своего времени и последующих столетий. Путь к ренессансной гармонии оказывался не так уж прост и прям, пролегал сквозь опасность заблуждений, сквозь вновь представший перед отважными и смотрящими вперед дантовский темный лес. Чтобы пояснить это, прежде всего следует привести великое эскизное подражание Пушкина выбранным им картинам безумия Роланда (XXIII, октавы 100–112).

Эти октавы являются поворотными и в композиции всей поэмы Ариосто, занимают *буквально* ее центр: из 46 песен – 23-ю, причем расположены они почти точно у самой середины поэмы (в 23-ей песне 136 октав).

В истории литературы Возрождения взгляд XVI и последующих столетий в октаве 111 выражен с особой силой.

Мы решаемся выделить главную мысль в пушкинском переводе³ курсивом. Роланд узнает о совершившейся измене Анджелики:

- а Два, три раза, и пять, и шесть,
- б Он хочет надпись перечесть;
- в *Несчастный силится напрасно*
- г *Сказать, что нет того, что есть.*
- д *Он правду видит, видит ясно,*
- е И нестерпимая тоска,
- ж Как бы холодная рука,
- з Сжимает сердце в нем ужасно...:

...Quello infelice, e pur cercando in vano
 Che non vi fosse quel che v’era scritto;
 E sempre lo vedea più chiare e piano:
 Ed ogni volta in mezzo il petto afflito
 Stringersi il cor sentia con freda mano.

По этим потрясающим стихам (в–з) видно, что Ариосто последним зрелым периодом своего творчества включен не только в Чинквеченто, но смотрит и *дальше*. Он не только действительно продолжает поэмы Боярдо и Пульчи, а если иногда и пишет нечто типологически схожее со стихами кватрочентистов – Полициано, Лоренцо Медичи, то это можно объяснить не просто тем, что город Ариосто Феррара, как и Неаполь Саннадзаро, исторически отставали от развития Флоренции, а тем, что они – первый в своей “Аркадии” (1481–1504), а второй в своем “Неистовом Роланде” (1507–1532) – не только обгоняли флорентинцев в прозрении проблем Чинквеченто, но и тем, что новые противоречия грознее выступили на “периферии”, чем в самой Флоренции.

Взгляд от Чинквеченто в сгущающиеся тени будущего освещает бытийные художественные проблемы вперед – на дальнейший ход Возрождения до его постепенного завершения в творчестве поэтов – от Торквато Тассо до Сервантеса, Шекспира, Лопе. Путь просматривается вплоть до таких вещей, как “Король Лир” и стихотворения Донна, как отправной момент в эпосе Агриппы д’Обинье.

Выделенные курсивом стихи Ариосто (в переводе Пушкина) изображают как будто совсем другую сюжетную ситуацию, чем та, которая представлена в третьей сцене пятого акта “Короля Лира”, когда король, выходящий с телом Корделии на руках, силится уверить себя, что она жива.

³Поскольку Пушкин не считал нужным придерживаться в своем переводе строфической формы подлинника, мы обозначаем приведенные строки 111 октавы буквами, а не порядковыми числами.

Но внутренняя эстафета, сходство на пока скрытом, не поверхностном уровне очевидны: весь “Лир”, написанный в 1606 г., через 99 лет после того, как был начат “Роланд”, может быть рассмотрен также и как “симфоническая” парафраза сонатно сжатых строк из XXIII песни Ариосто.

Трагедия “Король Лир” – тоже “*Lear furioso*”. “Неистовый Лир” обезумел, как и Роланд, потому, что **увидел правду**. Мы не скажем: потому, что “прозрел” правду. Безумцами и мудрецами от попытки примерить правду к жизни в конце Возрождения становятся и “слепцы” в прямом смысле, как Глостер, и в переносном, как Дон Кихот.

Ариосто еще не додумался до такой “язвы времени”, когда “слепых ведут безумцы” (“...the madmen lead the blind” [4, IV, I]⁴).

“Король Лир”, как и “Дон Кихот” (герой которого в Сьерре-Морене прямо следует Роланду), продолжают ариостовский скрытый синтез жанров, важнейших для конца Возрождения и для XVII века, а затем для Нового времени: драмы и романа. В трагедии “Король Лир” осуществлено предшествующее романному синтезу Нового времени более сильное, чем у Саннадзаро и у Ариосто, изображение неразрывности проблематики государства с нравственной, личной проблематикой. Это не наивная рядоположенность средневекового искусства, последним отзвуком которого были орнаментальные повторы в пламенеющей готике и готические тенденции в заальпийской ренессансной живописи.

Новый, крупный синтез (видимо, особенность Возрождения) в разных ориентационных направленностях и в разных модальностях является еще в “Декамероне” и в “Канцоньере”, а в живописи – утверждается у Мазаччо. Он сопутствует главному в Ренессансе органическому сочетанию идеального с реальным, толчку, маятниковому колебанию между этими началами, бустрофедону⁵, когда алкая идеального, видят его в отношении с непростой окружающей нравственной ситуацией. В итальянской, французской, фламандской архитектуре нечто родственное несомненно (но архитектура, как искусство выразительное, сложно поддается иному познанию, чем интуитивному).

⁴ Здесь и далее римскими цифрами обозначены действия и сцены “Короля Лира”.

⁵ Бустрофедоном – по названию первоначального греческого письма, где одна строка писалась справа налево, а другая – слева направо и т.д., можно называть постоянное колебание ренессансного искусства между жизненно-реальным и идеальным. См. подробнее [5].

В живописи Кватроченто бустрофедон определенно наблюдается у Мазаччо, в живописи Яна ван Эйка (см. “усмешку дьявола” в правом нижнем углу Гентского алтаря), у Антонелло да Мессина, у Пьетро ди Козимо, у Босха там, где он хотя и не благостен, но не очень едок (“Поклонение пастухов” – в Брюсселе); в поэзии XV в. – в медийском окружении, у Полициано, у самого Лоренцо, особенно у Пульчи, от которого бустрофедонная синтетичность переходит к “Неистовому Роланду” (и к комедиям Ариосто).

4. Ариостов Роланд и Лир

В трагедии “Король Лир” еще очевиднее, чем в разноплановости картин ван Эйка, чем в поэме Ариосто, проблематика государства, философии, политики, гражданских войн органически, почти как в послесервантовском романе, сочетается (как указывалось) с нравственной – семейной и личной проблематикой, где реальное тщится подавить идеальное. В средневековом феодальном обществе, которое согласно букве фабулы изображается и в “Лире”, и в “Роланде” (формальная хронология действия обеих вещей совпадает: 790-е годы в “Лире”, 770-е в “Роланде”), такая связь была сеньориально-произвольной (как в “Роланде”) или вотчинно-домостроевской (как в “Лире”). В том и в другом случае – “наивной”.

Общественно-личная цельность выступает в “Короле Лире” не в доминировавшем в Кватроченто положительном реально-идеальном плане, но больше в том – катастрофически-разрушительном, который пояснен в 111 октаве XXIII песни “Неистового Роланда”: “Несчастный силится напрасно / Сказать, что нет того, что есть...” (“...*Che non vi fosse quel che v'era scritto*”).

У Шекспира в “Короле Лире” это “катастрофически-разрушительное” заметнее всего.

Оно является то “наивно”, по-средневековому, у Лира (пока гонения старших дочерей и буря в степи не научили его уму-разуму – безумию) и у группы хищных и бесстыдных персонажей на основе рассчитанного, самооправдывающего аморализма; то на основе аморализма “социального”, со ссылками на дух времени, будто могущего быть оправданным, как у обделенного в семейном отношении и безгранично властолюбивого “бастарда” Эдмунда; то на основе аморализма феодально-гошнотворного – у насыщенных до отказа земными благами старших дочерей Лира, сестер-герцогинь. Их чудовищная атрофия семей-

ного чувства к отцу, к младшей сестре, к мужьям, друг к другу, объединяясь в один змеесплетенный жгут с неумемной жадой расширения власти и с похотью, приводит к совершающемуся в драме самоистреблению, к общественной и личной необходимости устранения их самих.

Никто из этих персонажей нравственно не “поднялся” и до худшего в современном “Неистовому Роланду” циничного персонажа – властителя в “Государе” Макиавелли.

Даже “размышляющий” избранник обеих сестер Эдмунд заботится о государстве не больше, чем они, и на их же уровне. Объективно он высказывает им приговор: “Кого же предпочту? / Одну? Обеих? Ни одну? Нет счастья, / Покуда обе живы...” (перевод здесь и далее М.А. Кузмина) [6, V, I]. В подлиннике еще резче: “Neither can be enjoyed, / If both remain alive...”

Шекспир идет намного дальше рубежа Кватро-Чинквеченто и не ставит на одну доску “старомодные” ошибки (“Несчастный силится напрасно / Сказать, что нет того, что есть...”) и заблуждения и преступления Лира или графа Глостера-отца (“...un uom che si saggio era stimato prima” – “как герой [прежде], столь славный своею мудростью” [1, песня 1, окт. 2]) с теоретизированным, хотя и насквозь эгоцентрированным злодейством “новых людей” (изгнание безрассудно щедрого отца в степь, в бурю, вырывание глаз у Глостера, постыдное перетягивание Эдмунда сестрами с одного окровавленного ложа похоти на другое, сестроубийства, убийства в спину и т.п.). В отличие от Пульчи и Ариосто, Шекспир, конечно, лучше видит “новых людей”, хотя Ариосто далеко не всегда наивен. Вот сражающиеся “...как зубастые два пса из-за зависти или иной вражды сходятся, скрежеща и кося глазами, красными, как угли, чтоб с хриплым рыком и шерстью дыбом вонзить друг в друга яростные клыки...” [1, песня 2, окт. 5].

Они, эти “новые люди”, у Шекспира пострашнее, чем Анжелика и Медор, забывшиеся в страсти, чем убегающая любимая Эргасто у Санназаро, они – преступники и осознают, что топчут мораль ногами. Эдмунд уже в первом акте [6, I, II] еще не “выставив яростные клыки”, смеется над теми, кто винит в своих судьбах и бедах расположение светил, ядовито склывается: “как будто подлыми быть нас заставляет необходимость” (“...as if we were villains on necessity”). В устах Эдмунда – персонажа драмы ренессансного поэта – это двойное самообвинение. Ренессанс, показавший потенциальные возможности человека, совершив великое моральное завоевание, отвергал, начиная

со средних кругов “Ада” Данте, оправдательные ссылки на “being villian on necessity”.

И если Эдмунд все же обвиняет в своих преступлениях и последовавшем за ними несчастье судьбу, то делает это с оглядкой на квазиренессансные представления, хотя старается обратить их в пустую риторику: “Фортуна завершила круг – я пал” (“The wheel (i.e.: of Fortune) is come full circle...” – V, III). Ведь через несколько минут, умирая от раны, он сам раскрыл активное, но подлое, а с точки зрения конструировавшегося им для себя царственного будущего, скорее опасное, чем необходимое, действие, уже известное зрителю (“мною дан приказ / Лишить Корделию и Лира жизни” – V, III).

Эдмунд осознал свой век (конечно, не гипотетический год 790, как по Голиншеду, а, скорее, некий условный год 1600) как жестокое время; он находит нужным этим и объяснить капитану свой приказ об убийстве короля и пленной Корделии: “Должен человек быть тем, / Что хочет время” (“Know... that men / Are as the time is (i.e.: ruthless”) – V, III).

Вдобавок Эдмунд, сам перебросивший себя из реально-идеальных пространства и времени, из ренессансной хронотопики, в которой (с поправками на поздний и трагический период Ренессанса) живут Корделия, Кент, Эдгар, шут и поумневшие безумцы, в сферу безжалостного антиидеального, нагло называет тот выигрыш, ради которого живет сам и который сулит убийце, ренессансным термином: славная, благородная удача, успех – “noble fortunes” (V, III).

Но, завязывая тугим узлом кошмар, к которому вела при не затухшем тлении средневекового мира вывернутая на старый манер новая философия как оправдание безжалостного эгоизма в общественном и личном (лжегармония – как если играть на рояле, читая ноты задом наперед), Шекспир не подводит к однозначным – с точки зрения сопоставления с Кватроченто – выходам, не подводит к принятию тезиса “be villains on necessity”.

Как старательно ни затапывал в себе Эдмунд всякую тлеющую искру реально-идеального, ему en tant que шекспировскому герою, до конца это не удастся. Цепь тлеющих и в нем слабых искорок на мгновение делается видимой, когда справедливо сраженный братом, он, не зная, что его убил в поединке дворянин, говорит, что прощает ему (“I do forgive thee”). Он выражает уверенность не только в том, что время выявит его деяния (“The time will bring out”), но и в том, что его время *прошло*, как и он *прошел*” (V, III).

Слова Пемброка (в другой драме Шекспира), что ужас убийства мальчика, принца Артура, “придает... святую чистоту незначитым грехам времен грядущих” (“...the yet unbegotten sin of times / to come/...”) (“Король Джон”, перевод Е.Н. Бируковой) – высокая риторика. Но все же она тоже содержит мысль гигантов синтетического, суммарного направления XVII столетия, Тирсо, Мольера, Веласкеса, Рембрандта, **что высшие злодеяния, скорее сейчас и позади, чем впереди**. В общем – это еще ренессансные и ариостовские черты: и победа злодея не представляется вечной, на грядущие века полной победой злодея: “’Tis [the time, his time] past, and so am I” (слова Эдмунда в “Короле Лире” – V, III).

Вечное отрицательное не настает, не настает даже в трагедии о Лире, хотя там Бога и нет, а суть лишь боги.

Вне внутреннего, пусть мало осознаваемого религиозного утешения, утверждение наступления **отрицательного навечно** означает по существу конец мира. Такая мысль охватывает Кента, Эдгара, Олбени при виде безумного Лира с телом младшей дочери. Лир обличает окружающих, что они “каменные люди” (“...you are man of stones”); раз общим воем (howl) не могут заставить небо оживить Корделию или же заставить небо треснуть (crack). Герои единодушно восклицают, что перед ними либо двойник ужаса светопреставления, либо уже наставший день Страшного суда (“...the promised end” – V, III).

Как ни тяжела трагичнейшая трагедия Шекспира, и в ней в конце концов побеждают все-таки уцелевшие в кровавой свалке люди ренессансной идеально-реальной хромотопики, наследники Пульчи, Альберти, Брунеллески, Мазаччо, поближе – Эразма, Ариосто, Мора, Леонардо, Рабле, Монтеня, Сиднея, а не рабы эмпирически жестокого века, скажем, “подлецы по необходимости”.

Это относится и к погибшим с честью, и к оставшимся в живых: к самоотверженному и прямодушному Кенту, к доверчивому и смелому Эдгару, к носителю народной мудрости – знаменитейшему из всех шутов Шекспира, рассеявшемуся в пространстве, как добрые духи в позднейшей “Буре”, – даже к кроткому Олбени, делом опровергнутому, когда это стало необходимо, издевательские упреки Гонерильи, будто он безвольный “муж молочный” (“milk-livered” – IV, II).

Двое из этих героев, Кент и шут, насколько это возможно в человеческом театре мира, идут в бессмертие. Если вернуться на подмостки трагедии, то герои эти, кроме шута, исчезающего, подобно

помершему от смеха озорному полувеликану Маргутте у Пульчи, со словами, что пойдет спать в полдень (III, VI), вплоть до заключительных стихов, сохраняют понимание различия между тем, что они вынуждены принимать из “тягот этого мрачного времени”, и тем, что они “должны бы были сказать”.

В этом отношении они остаются на уровне ренессансного сочетания идеального и реального. Они, как в начале времени Кватроченто, остаются схожими, насколько человеку это дано – как во фреске Мазаччо об уплате дани при входе в Капернаум – с главным героем фрески – Иисусом.

В этой двойственной оценке в “Короле Лире” отцветает, но цветет неумирающий в позднем Возрождении дух Кватроченто. Обнаруживается, что одна из самых мрачных трагедий Шекспира находится в противоречии с односторонней готовностью подчиниться времени: obey to “the weight of this sad time” (V, III). “Obey” в последних стихах трагедии комментаторы (например, А. Гербейдж) в данном случае поясняют, как “ассерт”...

И снова напомним Ариосто (XXIII, 111): “Несчастный силится напрасно / Сказать, что нет того, что есть...”.

5. Ренессансно-ариостовская диалектика в “Короле Лире”, отношения человека с небом и проблема невозможности жизни без излишнего

Все обращают внимание на диалектику активного долженствования в трагедии. Все помнят знаменитый монолог Лира, короля, уразумевшего в степи, под дождем, что он очень мало радел (“... I have ta`en / Too little care of this”) о несчастных и голых созданиях (III, IV).

Но мало кто замечает ренессансный, родственный Кватроченто, **разбег мысли Лира**: он теперь готов в такой мере принять на себя заботы о народе, “чтоб оправдать тем небо” – “And show the heavens more just” (III, IV); буквально: “представить небо более справедливым”⁶.

Формально трагедия включена в языческие времена (хотя и происходит якобы в конце VIII века), но урок еще более вопиющ и в христианские: героический идеально-реальный **человек способен совершить такие нравственные подвиги, что может ими возместить несовершенство неба!**

⁶To show – в смысле: показать кому-либо пример, быть первым. См.: The Concise Oxford Dictionary... 7th edition. Oxford University Press, 1987, p. 978.

Перед зрителем-читателем – характернейшее для Ренессанса положение, которое противоречиво смыкается с противоположной ему спиритуалистической уверенностью людей подлинного барокко в мощи человека, когда он своим примером, своей волей может внутренне преодолеть все насилия, искушения, все земные препятствия, которые ставит ему жизнь, но не вправе ставить перед собой задачу “возместить недостаточную справедливость неба”.

Представление о божественном могуществе человека и его страсти стало отчетливым у Данте, было унаследовано Боккаччо, составило неотъемлемый компонент изображения поэта и его донны у Петрарки, а в Кватроченто дало основу идее идеально-реального – осевой характеристике Возрождения, привело к Леонардо, Рафаэлю, Микеланджело. В таком качестве оно перешло к героям Эль Греко, Лопе де Веги, стремящимся свершить невозможное, наконец, к Сервантесу, которого в середине XX в. зло упрекали, будто он в образе Дон Кихота всерьез представил какого-то безумца способным исправлять Божий мир.

Представление об особом могуществе человека дошло до молодого Донна, который в данном случае в согласии с Петраркой и Сиднеем, с позднейшими пьесами Шекспира, связал возможность исправления мира с любовью поэта и его дамы или с божественным совершенством юного, подобного Имогене или Миранде, существа, называемого Донном “Она” (She).

Противовесом идее человеческого исправления мира, отчасти зависимым от этой идеи, была у людей противоположного склада мечта путем “духовных упражнений” совсем иначе “исправлять” мир – на контрреформационный лад. Но сейчас речь не о замыслах одержимых ретроградов Игнатия Лойолы и Карло Борromeо, сколь искусны они ни были.

Сама постановка “исправившимся” королем Лиром проблемы “thou mayst... show the heavens more just” (скажем: “возместить несовершенство неба”) раскрывает стойкость принципов Возрождения, величие и гордость трехсотлетней эпохи – от “вспыльчивого” (stizzoso) Гвидо Кавальканти, постигшего, что добро притягивается к достойным, до столь же пылкого в юности Джона Донна, еще не ставшего знаменитым поведением.

Эта постановка проблемы раскрывает масштаб мышления Шекспира, масштаб замысла его “Короля Лира”. Способность (или готовность) Лира своими, мирскими, средствами показать

небо более справедливым (“to show the heavens more just”) как раз и объясняет, что по сути значат слова “Король от головы до пят” (“...every inch a king” – IV, VI). Масштаб этого “королевского” ренессансно-человеческого заявлен именно в сентенции Лира о возможности человеческого содействия большей справедливости неба!

Именно в этой сцене (в степи) принципиально обогащается более употребительное и более жесткое у Шекспира в сравнении с кватрочентистской “фортуной” и почти “терминологическое” в некоторых случаях понятие “необходимого” (need).

Концепция жесткой необходимости, возникающая в действии многих хроник и трагедий Шекспира, чаще не отражает желаемого автором, а навязана борьбой с кризисным временем.

В “Трагедии о короле Лире” неблагодарные злодейки-дочери, чтобы полностью освободить себя от долга перед королем, лишив его и той тени достоинства и власти, которая была оставлена им себе, пожертвовавшим всем ради них, отказывают вчерашнему могучему монарху в свите сначала из ста, затем из пятидесяти, двадцати пяти, десяти, пяти рыцарях, доводя глумление до предвещающего беду вопроса Реганы: а нужен тут хоть один? (“What need one?”).

На это Лир отвечает одним из самых человеческих в истории литературы Возрождения и в литературе всемирной **вечно своевременным монологом**: “Нельзя судить, что нужно” (“O! reason not the need...”): “Нельзя судить, что нужно. Жалкий нищий / Сверх нужного имеет что-нибудь, / Когда природу ограничить нужным, / Мы до скотов спустились бы...” (II, IV).

Этот монолог – вплоть до слов “Шут, я помешаюсь” (“O fool I shall go mad”) – один из тех, что выявляют большое человеческое в человеке⁷, ставит Лира принципиально выше, “царственнее” всех его противников (и друзей), утверждает царственно-безумного короля в сфере *более идеального*, чем “жизненно-реального”, и точно соответствует ренессансной человеческой кватро-чинквечентистской концепции “избыточного” отношения к человеку. Вспомним хотя бы гиган-

⁷Связь преодоления мрачного царства “необходимости” с понятием поэзии как необходимой роскоши была давно подмечена О.Э. Мандельштамом на примере итальянских поэтов, среди которых он имел в виду в первую очередь любимого им Ариосто. Р.И. Хлодовский удачно процитировал Мандельштама в самом начале своего предисловия к двухтомному изданию Ариосто: “В понимании Пушкина, которое он свободно унаследовал от великих итальянцев, – пишет Мандельштам, – поэзия есть роскошь, но роскошь насущно необходимая и подчас горькая, как хлеб” [1, т. I, с. 5].

тизм Рабле, его телемские мечтания; все то, что запечатлено в поэзии XV–XVII веков, в размахе архитектуры со времен титана Брунеллески до времен Палладио и кругосветного плавания Магеллана, до будущей классической архитектуры и зодчих стиля Фонтенбло – вплоть до масштаба “Двора прощания”, до светской пышности росписей от Беноццо Гоццоли до Галереи Франциска I. Лир сказал нечто соответствующее духу, господствовавшему в итальянской живописи от Мазаччо до Тициана, Веронезе и Тинторетто: её стремлению не скупиться ни в изображении героев, ни в изображении пространства вширь, вдаль и снизу вверх (*sotto in su*).

Достаточно вспомнить Дюрера и немецких художников итальянизирующей школы, словно “толпящихся” в залах главного этажа мюнхенской Пинакотеки. Это не только Альбрехт Альтдорфер, но и целая плеяда любующихся ярким небом и человеческой энергией живописцев: Йорг Брой Старший (ок. 1472–1537) – “Легенда о Лукреции”, “Победа Сципиона под Замой”; Мельхиор Фезелен (ок. 1415–1538) – “История Клелии”, “Осада Алезии Цезарем”; Бартель Бегем (ок. 1502–1540) – “Предание о воскрешающем Кресте”; Ганс Шёпфер Старший (ок. 1505–1569) – с его “Историей Сусанны” и “Историей Виргинии”.

Пафос монолога Лира сродни пафосу “Неистового Роланда”. Он суммирует гуманизм и социальную утопичность Ренессанса вообще, едва ли не всей его архитектуры, живописи, пластики, риторики, смеха, карнавалов, театральных представлений (сам Ариосто был прекрасным постановщиком и режиссером – см. [1, т. 1, с. 503–507]), костюма, маргуттовски-пантагрюзелевского и брейгелевски-йордансовского отношения к плоти, к еде и питью.

Самым ранним сценическим пространством или декорацией для произнесения великого монолога Лира могли бы служить “декамеронный” угол фресок пизанского Кампосанто, беспокоивший сон там почивших, а тем более пространство у взмывающего в невозможное профиля купола собора Брунеллески во Флоренции; позже – приключения “Морганте” и “Неистового Роланда”, и божественная нагота “Венеры” Джорджоне, и свет улыбки Монны Лизы, и пыл любовных циклов Ронсара, и арка, сквозь которую – **как бесконечность мысли** – выходят к человечеству рядом Платон и Аристотель в “Афинской школе” Рафаэля.

Поистине нужным (*for true need*) обездоленному Лиру теперь (и это уже напоминает о том, что если не у Шекспира, то в календаре наступал

XVII век) кажется то “сервантовское” терпение, с которым Лир, чтобы не потонуть в горечи, заставляет себя, царя духа, взывать к шуту, криком (не лишенным, правда, игры слов: *fool – mad*), что он, Лир, сходит с ума (“*O, fool, I shall go mad!*”). Вспомним еще раз о мудром Роланде Ариосто, тоже ставшем “фуриозо”.

В “Короле Лире” высказана и та, иная диалектика необходимости, которая ранее, с начала созревания Ренессанса в других искусствах демонстрировалась в них иначе. У Мазаччо – Мазаччо, формировавших Кватроченто в живописи, большое значение имеют сцены взмывающей вверх “варьирующей необходимости”, когда, например, калеке, просящему о милостыне, посылается неизмеримо больше: апостол протягивает ему не денежку, а дарует исцеление; или, когда у Мазаччо Христос, в той или иной степени символизирующий для художника образ гения, идеал, подчиняясь выплате дани (которой он не подлежит), видоизменяет необходимость, платя сборщику чудом. Какая близкая автору “Лира” и “Бури” избыточно-человеческая ренессансно-художественная мысль, **что гений платит чудом!** – тетрадрахмой изо рта первой же выловленной по его указанию рыбы.

По-иному архитектура неповторимых интерьеров Брунеллески платила в высоком смысле “необходимое” входящему, который хотел молиться или созерцать капеллу Пацци или Старую ризницу Сан Лоренцо во Флоренции. Архитектура избыточно “платила” успокаивающей и собирающей душевные силы человека запредельной простотой пропорций и декора.

Спустя почти два века после Мазаччо – Брунеллески в “Короле Лире” вновь обогащено содержание осваиваемой ренессансным человеком (не той, к которой нас приучали “гегельянцы”) меняющейся необходимости.

Конечно, и Шекспир понимал уроки той обычной “необходимости”, которая синонимична “принуждению”, “нужде”. В сцене II акта III, когда шут и неузнанный Кент ведут промокшего, коченеющего Лира в соломенный шалаш, король признается:

Я тоже зябну. Где же тут солома?
Как странно действует необходимость:
Пустая вещь [солома] – в цене...
The art of our necessities is strange,
And can make vile things (a hovel of straw) precious⁸.

⁸Б.Л. Пастернак тоже не применил множественного числа и оборота Лира “the art of our necessities”, но оттенок смысла передал изящно: “Алхимия нужды преобразует / Навес из веток в золотой шатер” [7, т. III, с. 495].

В ходе серьезнейшей игры “необходимостей” (в той же сцене) в словах самого Лира разъясняется истинное отношение беды и вины в его действиях – та ренессансная концепция беды и вины, которая открылась (после коллизий греко-римских мифологических трагедий) как новая моральная эра уже внутренним неприятием Данте небесного осуждения многих “грешников”. Здесь и искуснейший переводчик М.А. Кузмин стянул в эллипсис неизмеримую глубину стихов: “Предо мной другие / Грешней, чем я пред ними” (“I am a man // More sinned against than sinning”).

Литературе Средних веков не было свойственно такое утонченное понимание отношения между первородным грехом, виной личности, свободной волей и частичной детерминированностью человеческих действий общественными факторами и поведением других людей (такие тонкости улавливались лишь святоотеческой литературой, например, Василием Великим; см. его Беседу на Псалом седьмой [8, часть I, с. 201–202]).

В германских эпосах, во французском эпосе, во франко-итальянских поэмах до Пульчи, в фаблио, в добоккаччиевых новеллах неточностей такого рода сколько угодно. Исторические хроники, шансон де жест, фаблио полны примеров мгновенного жестокого осуждения и сравнительно легкого оправдания. Человек был то таков, то таков: собственно характера еще, как правило, не умели изобразить и народные джесты каролингского цикла. Даже в высокохудожественных произведениях – в самой “Песне о Роланде” – это иногда проявляется: отношение Карла Великого к Ганолону (Гано); характеристика метаморфоз самого Роланда; позже у Пульчи – изменения отношений к Горному Старцу (Veglio della Montagna); быстрота преобразования уверовавших в христианского Бога сарацин.

Диалектика человека и необходимости, изображение диалектики характера типологически меняется с Данте (цельные образы языческих философов и поэтов; Франческо да Римини; уважение к Фаринате); излучение гениальности поэта Гвидо Кавальканти в изображении его отца; знаменитые примеры с морепроходцем Улиссом, за которым буквально в канун великих географических открытий пошел Ринальдо у Пульчи.

За пределами Италии сходный процесс цельной типизации начинается с “Кентерберийских рассказов” Чосера, с южно-нидерландских (“фламандско-бургундских”) живописцев – с Флемаль-

ского мастера (Робера Кампена?), с братьев ван Эйк, не становясь, однако, например в Англии, нормой у послечосеровских поэтов, противоречиво воплощаясь в Нидерландах – у художников Рогира ван дер Вейдена и особенно у Дирка Боутса.

Но так или иначе Боккаччо, Чосер, ван Эйк, ван дер Вейден понимали героев своих романов, поэм, новелл, картин, жизнеописаний Данте, как *more sinned*, как людей, против которых больше согрешили, чем они сами грешат по отношению к заповедям.

Шекспир в виртуозном сопряжении понятий “человек – жертва грехов”, “sinned” (“огрешенный”), противопоставляемый “грешнику” (в сопряжении с выворачивающим смысл церковной лексики перемещением слова “against”), точно выразил дух Ренессанса. Он еще раз в ничего не повторяющем “Короле Лире” повторил, подвел итог концепции, расцветшей в Кватроченто и живущей в портретах и бюстах людей, по большей части не только прекрасных, но и страшных, однако все-таки чаще “*more sinned against than sinning*”.

Обратившись (в контексте вопросов, поставленных Кватро-Чинквеченто) к произведению конца Возрождения, к “Королю Лиру”, можно понять, сколь стойким и существенным было значение этой проблематики для всего развития и всей характеристики эпохи Возрождения.

Нужно сказать, что “Неистовый Роланд” Ариосто кончается весьма трагически: “Злом за добро”. Шекспир попытался в последних словах Олбени завершить трагедию утешением: “Старейший претерпел; кто в цвете лет / Ни лет таких не будет знать, ни бед” – “*we that are young / Shall never see so much nor live so long*” [V, III]. Конец трагедии.

Зрители тоже не выносили мучительного конца.

В напечатанном в 1681 г. издании Нейсама Тейта трагедия имела счастливую развязку. Так она и ставилась с Гарриком в заглавной роли в 1741–1742 гг. Пятый акт был восстановлен на сцене только через 217 лет после первой постановки Эдмондом Кином в 1823 г. Байрон в подлинном виде уже не мог увидеть “Короля Лира” в театре.

Видят ли современные люди подлинного Лира, вдохнувшего последние глотки воздуха ариостовского Чинквеченто, расцвета культуры Высокого Возрождения?

29 апреля 1997 г.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Ариосто Лудовико*. Неистовый Роланд. (Пер. свободным стихом М.Л. Гаспарова). Изд. подгот. М.Л. Андреев, Р.М. Горохова, Н.П. Подземская. Отв. ред. Р.И. Хлодовский. Т. I. Песни I–XXV, 574 с. Т. II. Песни XXVI–XLVI, 544 с. М.: Наука, 1993.
2. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений в 17 томах. М., 1937–1959.
3. *Ariosto L.* “Orlando furioso”. V. I–II. Firenze: Le Monnier, 1854.
4. *Shakespeare W.* The complete Works in nine volumes. V. III. Oxford University Press, s.a.
5. *Балашов Н.И.* Соотношение идеального и реального в художественных системах Ренессанса и XVII столетия как критерий разграничения этих систем // Изв. РАН. Серия литературы и языка. Т. 52. 1993. № 1.
6. *Шекспир В.* Полное собрание сочинений (под общей редакцией С.С. Динамова и А.А. Смирнова). М.; Л.: Academia – Гослитиздат, 1936–1949.
7. *Шекспир В.* Полное собрание сочинений в десяти томах. М.: Алконост – Лабиринт, 1994.
8. *Василий Великий*. Творения. Ч. I. Беседы на Псалмы. М., 1845 (репринт 1991 г.).