

ШЕКСПИРОВСКИЙ “КОРОЛЬ ЛИР”: ОТ ХРОНИКИ – К ТРАГЕДИИ

© 2014 г. Е. В. Халтрин-Халтурина

На основе старинных легенд о короле Лире У. Шекспир создал две пьесы: “Историческая хроника Короля Лира” (ок. 1606–1608) и “Трагедия Короля Лира” (ок. 1608–1616). Начиная с 1980-х годов шекспироведы-текстологи характеризуют эти варианты пьесы как два самостоятельных текста, которые подчинены разным художественным задачам: считается, что второй текст – более театральный. В центре нашего внимания – вопрос: какой модификации подверглось смысловое и образное наполнение пьесы при превращении шекспировского “Короля Лира” из хроники в трагедию? Статья приурочена к 450-летию Уильяма Шекспира.

Drawing upon the old stories about king Lear, W. Shakespeare came up with two plays – *The True Chronicle of the History of the Life and Death of King Lear* (c. 1606–1608) and *The Tragedy of King Lear* (c. 1608–1623). Starting from 1980s, Shakespearean scholars have been reading these texts as separate works, which pursue different artistic purposes: the latter text is considered to be more theatrical. Our aim here is to trace changes in meaning and imagery of the play when it shifts from chronicle to tragic mode. The article is written to commemorate Shakespeare’s 450th anniversary.

Ключевые слова: Шекспир, Король Лир, кварто, фолио, “два тела короля”, Шут, Эдгар, история становления монарха, нерасторжимый тандем монарха и шута.

Key words: Shakespeare, King Lear, the Quarto text, the Folio text, the king’s ‘two bodies’, the Fool, Edgar, growth of a monarch, ‘jester and king’ as an indivisible pair

1. Два шекспировских “Короля Лира”: хроника и трагедия (К истории бытования текстов)

За последние 30 лет в шекспироведении существенно изменилось представление о том, что являет собой шекспировский текст “Короля Лира”. В англоязычных странах поворот в восприятии текста произошел в 1980-е годы благодаря трудам ученых-текстологов, выпустивших ряд специальных исследований [1; 2] и подготовивших Оксфордское полное собрание сочинений Шекспира [3; 4].

До 1980-х годов шекспировскую пьесу “Король Лир” – значилось ли в подзаголовке “хроника” или “трагедия” – во всем мире изучали и комментировали как *разные редакции одного и того же произведения*. Ученые возводили эти редакции к двум наиболее авторитетным публикациям шекспировской эпохи: 1608 года (текст создавался в 1606–1608 гг., затем был напечатан в формате “кварто”) и 1623 года (текст создавался в 1608–1616 гг., затем был напечатан в формате “фолио”). Шекспироведы традиционно обозначают эти издания аббревиатурами Q1 и F1 (иначе говоря, “первое кварто” и “первое фолио”)¹.

На первый взгляд, разница между этими основными вариантами шекспировского “Короля Лира” невелика: в кварто (хроника) имеется ок. 300 строк, которых нет в фолио (трагедия), а фолио содержит ок. 100 новых строк, которых еще не было в кварто. Кроме того, несколько сотен строк, появляющихся в обоих изданиях, оказа-

Фолио брошюровалось из полных печатных листов, сложенных пополам. Место сгиба прошивалось и образовывало корешок книги. В Англии готовая книга формата фолио имела размер ок. 22×35 см. Кварто брошюровалось из страниц, получавшихся при сложении печатного листа вчетверо. Размеры такой книги были ок. 17×22 см. Брошюры кварто (от лат. quarta – четверть) обычно были тонкими, включали одну пьесу. Многие из них были напечатаны при жизни Шекспира, но не все с его согласия: циркулировали и “пиратские” кварто, пестрящие грубыми ошибками. Изданий формата фолио тоже было несколько. Первое фолио – наиболее авторитетное – опубликовано вскоре после смерти Шекспира его друзьями и коллегами по театру. Целью этого издания было противопоставить неискаженные тексты различных пьес Шекспира их “пиратским” перепечаткам (это относится, например, к “Гамлету”, “Ромео и Джульетте”). В “первое фолио” 1623 года вошло собрание 36-ти шекспировских текстов, распределенных по трем разделам: комедии (14 пьес), исторические хроники (10 пьес) и трагедии (12 пьес). Последующие издания формата фолио базировались на указанном томе 1623 года. Второе фолио вышло в 1632 г., третье – в 1663 г., четвертое – в 1685 г. Подробнее об истории шекспировских изданий см., например: [5, p. 96].

¹ Книжные форматы “фолио” (in Folio) и “кварто” (in Quarto) были самыми распространенными во времена Шекспира.

лись слегка перефразированы на пути от ранней пьесы к поздней.

Не случайно многие поколения читателей воспринимали эти шекспировские тексты как варианты одного и того же произведения: импровизируя на тему старой легенды о Лире, имевшей широкое хождение в Елизаветинской Англии, Шекспир ввел одни и те же новшества в обе версии своей истории о Лире – как в хронику, так и в трагедию. Прежде всего это трагический финал, который резко отличает шекспировский текст от всех его источников. В Англии того времени была широко известна легенда о Лире со счастливым концом: британский король, живший ок. 800 г. до н.э. <sic!>, свергнутый с престола двумя коварными дочерьми, благополучно возвращает себе трон при помощи верной младшей дочери и ее супруга короля Франции <sic!> и продолжает сам править государством². Наследницей престола становится младшая дочь. Так происходило в “Истории Бриттов” Гальфрида Монмутского, в “Зеркале Магистратов” Джона Хиггинса (изд. 1574), в “Хрониках” Рафаэля Холлиншеда (2 изд. 1587), во 2-ой книге “Королевы фей” Спенсера (1590, книга 2, песнь 10, строфы 27–32). О расхождении шекспировского “Короля Лира” с источниками см.: [6]. Кроме того, Шекспир обогатил свою историю о Лире дополнительной сюжетной линией, которой не было в старых источниках, – это линия Глостера и его сыновей. Наконец, Шекспир ввел в пьесу дополнительное действующее лицо – Шута (Шут отсутствует во всех дошекспировских историях о Лире). Получилось совершенно новое – шекспировское – прочтение старого сюжета о Лире, которое бросалось в глаза зрителям и хроники, и трагедии.

Важно отметить: осмысливая шекспировского “Короля Лира” и адаптируя его к сцене XVIII–XIX веков, постановщики обращали внимание не на расхождения между хроникой и трагедией, а на перечисленные нами шекспировские нововведения, которые ярко отличали шекспировские тексты от дошекспировских.

Примечательно, что в результате размышлений постановщики отказывались то от одного шекспировского нововведения, то от другого. После смерти Шекспира текст “Короля Лира” был переделан до неузнаваемости известным сценаристом и английским Поэтом-лауреатом 1692–1715 годов Наумом Тейтом, который в 1681 году для английской сцены по-своему переписал пьесу Шекспира: вычеркнул из пьесы Шута, пощадил Глостера,

сохранив ему зрение, а также вернул истории старинную счастливую концовку, поженив Корделию и Эдгара (у Тейта он оказался не сыном Глостера, а королем Франции). Тейтовская переделка пьесы отвечала настроениям английского двора периода Реставрации. Англией правил Карл II Стюарт, которому Франция была очень дорога: там во времена Великого Мятежа он спасался от соратников Оливера Кромвеля, казнивших его монаршего отца. Полюбившийся англичанам тейтовский вариант “Короля Лира” со счастливым концом оставался в театральном репертуаре до середины XIX века.

В XVIII веке вдумчивые литераторы пожелали отмежеваться от театральной версии Тейта и восстановить истинно шекспировский вариант пьесы – если не для зрителя, то хотя бы для читающей публики. Они обратились к сохранившимся публикациям текстов, среди которых были и не вполне качественные – не вычитанные драматургом – кварто. Опираясь на массу разночтений, большинство редакторов Шекспира (среди которых упомянем Александра Поупа [7], Льюиса Теобальда [8], Эдварда Капелла [9], Уильяма Уорбёртона [10], Николаса Роу [11], Сэмюэля Джонсона [12]) пытались восстановить “идеальный” шекспировский текст. Руководствуясь своими лучшими соображениями, каждый из них составлял свою “мозаику”, свой свод “Короля Лира”.

В те времена текстология как наука еще только развивалась, поэтому подход к изданию шекспировских текстов был весьма вольным. Стараясь подчеркнуть значимость Шекспира как гения английской словесности, редакторы позволяли себе сглаживать резкие реплики персонажей, перефразировать неприемлемые – на их взгляд – пассажи, опускать непонятные им высказывания. Кроме того, в текст Шекспира редакторы включали разные пометы – в ход пускались типографские крестики, буллиты, интерпункты, тире, звездочки и пр., – чтобы выделить для читателя “наиболее удачные” выражения Шекспира, его “наиболее ироничные” замечания и т.п. (Подробнее об эдичионной практике XVIII века и об особенностях изданий Шекспира того времени см. монографию Маркуса Уолша: [13]). Сам принцип составления “идеального текста” на основе нескольких изданий был, по меркам нашего времени, слишком ненаучным, в результате чего достоянием читателя становились контаминированные компиляции, на каждой из которых значилось “Шекспир. Собрание сочинений”. Что касается пьесы “Король Лир”, то редакторы, собирая вместе реплики из кварто и фолио, получали тот или иной свод, считая его “более полным” текстом Шекспира.

² Анахронизмы были обычным явлением в литературе дошекспировской и шекспировской Англии. – Е.Х.-Х.

На деле же они получали некое сумбурное смешение двух жанров – хроники и трагедии.

Учитывая сказанное, не приходится удивляться восклицанию Л.Е. Пинского: “Существует ли *шекспировская* трагедия “Гамлет”, “Макбет”, “Лир”? Или Шекспир оставил только либретто для разных свободных художников – режиссеров, актеров, эссеистов, криминалистов, шекспирологов, философов – “композиторов” всякого рода, у каждого *своеобразный* опус на слова Шекспира?” [14, с. 282].

На русский язык переводы шекспировского “Короля Лира” долгое время осуществляли по сводам, т.е. по компиляциям XVIII–XX веков, сделанных редакторами Шекспира, а отнюдь не им самим. Именно со сводов были осуществлены все широко известные, талантливые русские переводы “Короля Лира”: А.В. Дружинин – 1856, П.А. Каншин – 1893, М.А. Кузмин – 1934, Т.Л. Щепкина-Куперник – 1937, Б.Л. Пастернак – 1949, Е. Пармонов-Эфрус – 2011 и др. Ученые комментировали шекспировского “Лира” тоже опираясь на своды.

Первый перевод “Короля Лира” на русский язык, в котором за основу взяты не своды, а издания двух наименее искаженных шекспировских текстов (первое кварто и первое фолио) был выполнен совсем недавно Г.К. Кружковым специально для серии “Литературные памятники” РАН. Научный аппарат для этого издания подготовили А.Н. Горбунов и Е.А. Первушина [15]. Без преувеличения можно сказать, что это издание – серьезная веха в российском шекспироведении.

На родине Шекспира подобной вехой, как говорилось выше, явилось Оксфордское полное собрание сочинений Шекспира 1986 г., представившее новую концепцию шекспировского наследия. Почему это издание вышло лишь в 1980-е годы, а не раньше? Во-первых, к тому времени был накоплен большой опыт в текстологии, занимающейся проблемами шекспировских текстов. Во-вторых, многие версии относительно генезиса той или иной пьесы прошли проверку на добротность.

Одна из таких версий – о том, что “Историческую хронику Короля Лира” и “Трагедию Кроля Лира” целесообразно рассматривать как самостоятельные произведения – была предложена еще в 1931 г. поэтессой и видной исследовательницей английского ренессанса Мэдэлин Доран в ее монографии, посвященной шекспировскому Лиру [16]. Доран рассмотрела историю создания текстов Q1 (первое кварто) и F1 (первое фолио) и сделала вывод, адресованный последующим исследователям Шекспира: коль скоро тексты кварто и фолио имеют разное происхождение,

то следует обратить особое внимание на разные задачи, которые решены в этих текстах.

Поясним, что значит “разное происхождение” двух шекспировских Лиров. С какой же целью и для какого зрителя создана каждая пьеса?

Первой у Шекспира появилась хроника “Король Лир”. Ее печатное издание увидело свет в Лондоне весной 1608 года. Это была небольшая книжка формата кварто (примерно 22 × 17 см.) со следующим заглавием на титульном листе: “Историческая хроника жизни и смерти Короля Лира и его трёх дочерей, а также жизнеописание Эдгара, сына и наследника графа Глостера, в бедствии скрывавшегося под видом Тома из Бедлама”. В подзаголовке отмечалось, что пьеса приводится “в том виде, в коем она исполнялась перед его Величеством Королем в Уайтхолле вечером дня Св. Стефана в Рождественские Празднества”. То есть на следующий день после Рождества Христова – 26 декабря 1606 года³.

Яков I являлся покровителем шекспировской труппы с самого своего воцарения в 1603 году. (Эта труппа, обыкновенно дававшая представления в театре “Глобус”, имела официальное название “Люди Короля” и должна была регулярно выступать при дворе.) В 1606 году, за несколько месяцев до того, как была сыграна пьеса “Король Лир”, Яков I (первый Стюарт на английском престоле) отпраздновал третью годовщину своего царствования. Он сделался королем Англии после смерти Елизаветы I, не оставившей прямых наследников и ставшей последней представительницей династии Тюдоров. Яков приходился Елизавете I внучатым двоюродным племянником по линии своей матери, Марии Стюарт, с которой Елизавета I плохо ладила и которую в 1587 году предала казни. Вот почему Яков I благосклонно отнесся к тому, что в праздничные дни ему предложили развлечься пьесой о развенчании старого, карающего своих родственников монарха

³ На 1606 год указывают регистрационные книги (publisher's registration), в которые заносились сведения о разрешенных властями спектаклях [17, р. 558]. Текстологи утверждают, что пьеса была создана раньше, но не ранее 1603 года. Дело в том, что в 1603 году была опубликована популярная книга капеллана Сэмюэля Харснетта, разоблачавшая иезуита, претендовавшего на умение изгонять бесов (S. Harsnett, “A Declaration of Egregious Popishe Impostures”). В ней впервые появились специфические прозвища бесов, до того в такой комбинации нигде не встречавшиеся (e.g. Hoberdiance, Moho, Mahu, Smulkin, Putt). У Шекспира в “Короле Лире” указанные прозвища повторились в речи Бедного Тома (Ак. III, Сц. 4 и Ак. IV, Сц. 1). Это и ряд других свидетельств позволяет утверждать, что первый вариант шекспировского “Короля Лира” появился не ранее книги С. Харснетта. Об этом см.: [18, р. 141–142].

(читай: “Тюдор”) и о приходе к власти нового, более достойного (читай: “Стюарт”). Не случайно, готовя праздничный спектакль, в качестве преемника погибшего Лира Шекспир вывел герцога Олбани (в некоторых переводах – Альбани, или герцог Албанский). По сценарию, это старший зять Лира. В то же время исторически звание “герцог Олбани” принадлежало нескольким регентам и правителям Шотландии из династии Стюартов.

Таким образом, шекспировская хроника, легшая в основу праздничного представления и имевшая печальную концовку, воспринималась целевой аудиторией как поучительное и отнюдь не трагическое зрелище.

С “Королем Лиром” поздней редакции (публикация 1623 г., первое фолио) дело обстоит совершенно иначе: окончательный, сценически усовершенствованный Шекспиром вариант “Короля Лира” был представлен в разделе “Трагедии”. Основным источником для печатного воспроизведения трагедии послужила так называемая “копия суфлера”. При жизни Шекспира, когда не было множительной техники и тексты переписывались от руки, полный текст сохранялся в немногочисленных рукописных чистовиках, обычно хранившихся у театрального суфлера. Считается, что “копии суфлера” были наиболее точными списками, содержащими реплики абсолютно всех персонажей, все сценические указания (на которые авторский черновик был скуп) и последние авторские правки [5, р. 74–99].

Некоторые разночтения, имеющиеся в хронике и трагедии “Король Лир”, существенные для нашего исследования, для наглядности сведены мною в таблицу, приведенную ниже⁴.

Лишь через полвека после публикации монографии М. Доран (1931) ее мысль об обособлении двух шекспировских Лиров получила тщательную разработку в трудах текстологов, которые поставили перед собой задачу доказать, что вариант фолио – это новая редакция пьесы о короле Лире, выполненная именно Шекспиром. Исследователи обращали внимание на последовательность, логичность, эффектность сделанных в тексте изменений, а также на типично шекспировскую стилистику новых пассажей.

⁴ Анализируя пьесу в целом, я стараюсь цитировать пассажи, которых не коснулась шекспировская ревизия. Для удобного соотнесения английского текста с русским, нумерацию процитированных стихов (где это специально не оговорено) привожу по своду. Иначе дело обстоит в размещенной здесь таблице: в ней внимание привлечено к разночтениям. Текст цитируется по Нортонскому ПСС Шекспира [19].

Отличиям художественных задач двух Лиров – хроники и трагедии – была посвящена коллективная монография 1983 г. “The Division of the Kingdoms: Shakespeare’s Two Versions of King Lear” [1], которая широко обсуждалась в научной печати, в том числе и в ежеквартальном бюллетене Международного шекспировского общества “Shakespeare Quarterly” (см., например: [20; 21]). Шекспироведы называют трагедию “Король Лир” “более театральным текстом” по сравнению с хроникой. Они отмечают более удобное для театра деление трагедии на 5 актов, которые в свою очередь делятся на сцены (в то время как хроника представлена цепью из 24-х сцен, которые не складываются в более крупные блоки⁵). В частности, в монографии 1983 г. было показано: от хроники к трагедии уточнялась и изменялась суть отдельных персонажей. К примеру, отмечено, что Шут хроники близок скорее типу клоуна-деревенщины, “простофили”, буффона (clown), а Шут трагедии ближе типу профессионального придворного шута (court jester) [22, р. 230], юмор и поведение которого более логичны⁶.

В 1986 г. ответственный редактор названной выше монографии 1983 г. – Гэри Тэйлор, – выступил в роли редактора “Короля Лира” для Оксфордского ПСС Шекспира. Тэйлор определил стоящую перед ним эдичионную задачу следующим образом: “Конечная цель разведения вариантов кварто и фолио в нашем издании – в сохранении целостности обоих текстов: достижению этой цели вряд ли послужило бы простое вкрапление поздних, пересмотренных автором, отрывков в старую, не пересматривавшуюся автором, ткань пьесы” [4].

В этих словах изложена суть позиции современных текстологов в отношении редактирования шекспировского “Короля Лира”. В Оксфордском ПСС Шекспира тексты кварто (“Хроника

⁵ Для сравнения: в издании “Короля Лира” (сер. “Литературные памятники”), где тексты кварто и фолио напечатаны параллельно, деление на акты и сцены унифицировано Г.К. Кружковым. В преамбуле к примечаниям сказано: “В английском тексте кварто 1608 г. нет деления на акты – пьеса содержит 24 сцены. В настоящем издании для удобства читателя используется традиционное деление на акты и сцены” [15, с. 359].

⁶ Изменение типажа шута литературоведы связывают именно с доработкой общей идеи пьесы, а не с изменением состава актерской группы. Как полагают историки театра, Шута в “Короле Лире” с самого начала играл Роберт Армин, тяготевший к изображению шутов-интеллектуалов. Уильям Кемп, чьим амплуа были шуты-буффоны, в 1599 г. покинул труппу, и никакая роль в “Короле Лире” ему с самого начала не предназначалась. См. об этом подробнее: [17, р. 34, 200, 335].

Основные тексты шекспировского “Короля Лира”		
Хроника издание: Кварто 1608 (ок. 17 × 22 см) включает одну пьесу	Трагедия издание: Фолио 1623 (ок. 22 × 35 см) включает 36 пьес	Свод
Автор: У. Шекспир, 1603/1608 гг.	Автор: У. Шекспир, после 1608 г.	Составители: литераторы XVIII–XX вв.
Источник: черновой авторский вариант	Источник: печатный текст кварто, исправленный по чистовой “копии суфлера”	Источник: различные экземпляры изданий кварто и фолио разных лет.
Заглавие: “Историческая хроника жизни и смерти Короля Лира и его трёх дочерей, а также жизнеописание Эдгара, сына и наследника графа Глостера, в бедствии скрывавшегося под видом Тома из Бедлама”	Заглавие: “Король Лир”; пьеса размещена в разделе “Трагедии”; в современных научных изданиях печатается как “Трагедия Короля Лира”	Заглавие: “Король Лир”; иногда – “Трагедия Короля Лира”
Основная аудитория: Король Яков I Английский и его двор	Основная аудитория: Зрители театра “Глобус”	Основная аудитория: Читатели, начиная с конца XVIII в. Зрители, начиная с конца XIX в.
Пьеса состоит из 24 сцен	Пьеса состоит из V актов, каждый из которых содержит несколько сцен	Пьеса состоит из V актов, каждый из которых содержит несколько сцен
Сценическое указание в Сц. 1 <Тронный зал во дворце короля Лира>. Отмечается, что еще до появления короля королевский венец вносят в зал слуги. (То есть Лир уже снял корону до начала пьесы.)	Соответствующее указание Акт I, Сц. 1 <Тронный зал во дворце короля Лира>. Нет упоминания об отдельном внесении венца. (То есть Лир впервые появляется с короной на голове.)	Используется как вариант кварто, так и фолио
Сц. 9 <конец сцены бури. Нет “пророчества” Шута.	Конец Ак. III, Сц. 2 <конец сцены бури>. Включено “пророчество” Шута, отдаляющее его от действия пьесы.	Конец Ак. III, Сц. 2 <конец сцены бури>. Сохранено “пророчество” Шута, отдаляющее его от действия пьесы.
Сц. 11: <сцена в шалаше>. Вниманием Лира полностью завладел Бедный Том. Шуту это не нравится, он пытается состязаться с Томом в остроумии и снова завладевает вниманием Лира. Удивительно, что в конце сцены Шут навсегда исчезает.	Ак. III, Сц. 4 <сцена в шалаше>. Вниманием Лира полностью завладел Бедный Том. Шут погружается в молчание: его реплики сильно сокращены. Логично, что в конце сцены Шут навсегда исчезает.	Ак. III, Сц. 4 <сцена в шалаше>. Реплики Шута приводятся по тексту кварто, восстановлено впечатление, что Шут ни в чем не уступает Тому. Удивительно, что в конце сцены Шут навсегда исчезает.
Сц. 13 <конец сцены в комнате на ферме Глостера>. Эдгар / Том произносит монолог об испытаниях и сравнивает себя с Лиром в пользу последнего. Том почитает Лира как более достойную, более знатную особу (“our betters”). Том изображает себя менее стойким, чем Лир, человеком: “that which makes me bend, makes the King bow” – букв.: “Испытания, согнувшие меня, короля заставили <всего лишь> склониться”.	Ак. III, Сц. 6 <конец сцены в комнате на ферме Глостера>. Монолог Эдгара / Тома со сравнениями в пользу Лира снят.	Конец Ак. III, Сц. 6 <конец сцены в комнате на ферме Глостера>. Монолог Эдгара / Тома со сравнениями в пользу Лира восстановлен.
Сц. 24 <Британский лагерь близ Дувра, ближе к концу сцены>. Предсмертные слова Лира полны отчаяния. Он трижды повторяет слово “never” (“никогда”), подчеркивая невозможность возвращения Корделии к жизни, и с этим отчаянием умирает.	Ак. V, Сц. 3 <Британский лагерь близ Дувра, ближе к концу сцены>. Расширены предсмертные реплики Лира. Эмфатически подчеркнута невозможность возвращения Корделии к жизни: слово “never” (“никогда”) употребляется 5 раз. После этого, вопреки всему, Лир верит, что Корделию еще не покинуло дыхание. Его внимание полностью поглощено дочерью. Вставлена фраза, полная надежды, обрывающаяся вместе с жизнью Лира: “Look, her lips...” (букв.: “Смотри-те, ее губы...”)	Ак. V, Сц. 3 <Британский лагерь близ Дувра, ближе к концу сцены>. Предсмертные реплики Лира как в фолио.
Конец Сц. 24 <финал>. Завершающие пьесу слова принадлежат герцогу Олбани.	Конец Ак. V, Сц. 3 <финал>. Завершающие пьесу слова принадлежат Эдгару.	Конец Ак. V, Сц. 3 <финал>. Используются концовки как кварто, так и фолио.

короля Лира”) и фолио (“Трагедия короля Лира”) были впервые разведены: они опубликованы как отдельные самостоятельные тексты. В конце 1980-х–1990-е гг. этому академическому примеру последовали Кембриджское издание Шекспира, Нортонское ПСС Шекспира, а также СС Шекспира в оксфордской серии “Пингвин”.

Параллельно в Великобритании, США и Канаде были внесены изменения в вузовские программы подготовки филологов-англистов⁷: шекспировского “Короля Лира” начали изучать в трех ипостасях: (1) первое кварто, (2) первое фолио, (3) какой-либо свод обоих вариантов.

Между тем в театре и кино “Король Лир” до сих пор ставится по текстам сводов. Это важно принять во внимание, чтобы понять, почему всё “лишнее”, изъятое Шекспиром из окончательного текста пьесы (фолио), на современной сцене продолжает жить и испытывать постановщиков и зрителей на находчивость.

Подведем итоги вышесказанному: после 1980-х годов исследователи “Короля Лира”, отложив своды, пристальнее обратились к двум авторитетным версиям пьесы – хронике и трагедии. Тема эта до сих пор не исчерпана: разведение текстов кварто 1608 г. и фолио 1623 г. и сегодня помогает увидеть шекспировского “Короля Лира” в ином ракурсе. Открываются новые возможности толкования пьесы, часть из которых мы рассмотрим ниже.

Далее мы покажем, как в более позднем “Короле Лире” усилились моменты, связанные с темой трагедии монарха, теряющего власть. Мы рассмотрим параллельную линию Глостеров – более четко прописанную в тексте трагедии, нежели в хронике. История Глостеров нам видится как особое театральное пространство, привнесенное Шекспиром в историю о Лире для того, чтобы показать не только падение монарха из старой династии, но и встречную линию – линию становления монаршего преемника из другой

династии. В заключении мы еще раз перечислим легендарные “загадки”, которыми прославился шекспировский “Король Лир”.

2. Трагедия монарха, теряющего власть: развитие темы в текстах кварто и фолио

При сопоставлении шекспировской пьесы с ее более ранним анонимным источником “Король Леир” (широко ставилась в Англии, начиная примерно с 1588 года [17, р. 351; 24, р. 2309–2310]), особенно наглядно обнаруживается: уже в раннем тексте пьесы Шекспира король Лир показан правителем, теряющим власть и могущество из-за собственной взбалмошности и самодурства. В дошекспировских источниках Леир устраивает риторическое состязание между дочерьми, руководствуясь интересами государства: Корделия готовится выйти замуж не за того человека, которого Леир видит достойным продолжателем своей династии. Чтобы исправить положение, Леир надеется переубедить дочь, заручившись ее уверениями в преданности. У Шекспира эти разумные мотивы поведения старого короля исключены: Корделия еще не выбрала супруга и ничем не огорчала отца-короля до начала состязания. “Испытывая” дочерей, требуя от них признаний в любви, шекспировский Лир, в противовес Леиру, руководствуется только прихотью и забывает о королевском долге.

Забвение долга приводит короля к целому ряду непоправимых ошибок юридического характера, хорошо заметных шекспировской аудитории, так как в Англии начиная с XIII в. вступающий на царство во время обряда коронации обязательно давал присягу верности короне и клялся сохранять имущество короны (the royal non-alienation oath) [25, р. 347].

Потеря монаршей власти, пережитая Лиром, в более позднем шекспировском тексте – в трагедии – показана детальнее, чем в хронике хотя бы потому, что там яснее и методичнее показана необратимость этой потери на фоне становления нового благородного монарха из линии Глостеров (об этом мы скажем особо). В данном параграфе мы обрисовываем шекспировскую схему низложения Лира, общую для хроники и трагедии.

Во всех версиях шекспировского “Короля Лира” в самой первой сцене обнаруживается роковая ошибка заглавного героя – присвоение государственных земель, которые Лир стал делить между своими детьми так, как частное лицо делит свою собственность. С точки зрения правовых представлений эпохи, это было недопустимо: король являлся всего лишь “верховным держа-

⁷ О названных программах мне известно из личного опыта: эта статья начиналась как курсовая работа, написанная мною в шекспировских семинарах Джозефин Робертс и Мишель Геллрич (США, магистратура Университета штата Луизиана, 1995–1998 гг.). Работа была посвящена известной в шекспироведении проблеме возможного “двойничества” Корделии и Шута. Позже за той работой последовали публикации: доклад на конференции “Память литературного творчества (Михайловские чтения)” 30 октября – 1 ноября 2007 года, ИМЛИ РАН: “Почему Шекспир запретил Шуту и Корделии встречаться? – Об авторских смыслах в “Короле Лире” и статья «“Король Лир”: метаморфозы “политического тела короля”» [23]. Здесь размышления о разных художественных задачах текстов кварто и фолио получают дальнейшее развитие. – Е.Х.-Х.

телем” государственных земель (букв. *tenant-in-chief*). В XIV–XVI веках юридическая трудность заключалась в том, чтобы разделить имущество, которым король может распоряжаться как монарх, и имущество, которым он распоряжается как физическое лицо. Только при королеве Виктории, как указывает Т.А. Сидорова [26, с. 104], право частной собственности монарха получило более четкое оформление в юридической практике.

При короле Якове I действия Лира по разделу земель Короны выглядели преступно. Это преступление Лир совершил еще до того, как его разгневали дочери: до начала пьесы он уже отметил новые границы на карте королевства, тем самым создав почву для смены государственного строя: подмены монархии правлением, при котором власть принадлежит группе лиц – аристократической верхушке. Выбор, стоявший перед дочерьми Лира в (Акт I, Сц. 1), был лишь в том, кто из них будет властителем покрупнее, а кто – помельче.

Здесь – в качестве контекста к описываемой ситуации – уместно сказать о том, что в Великобритании тюдоровской и яковинанской эпох бытовали особые представления о сакральной природе власти и выраженные в таких понятиях, как теория “двух тел” короля, “видимая и невидимая корона”, “предательство короны”, “неотчуждаемость имущества короны”. В 1960-е гг. эти представления были подробно проанализированы в известном труде западного медиевиста Э. Канторовича [25]. Нам пока не встречался полный русский перевод названного исследования, хотя в реферативной форме книга была представлена российскому читателю в конце 1990-х годов [27]. Приведем отрывок из этого реферата, так как там имеется готовый перевод на русский язык ключевого для наших рассуждений отрывка – определение понятия “два тела короля”:

“Представление о существовании “двух тел” короля нашло наиболее полное отражение в трактатах английских юристов XVI в. Канторович начинает с анализа этих трактатов, чтобы выявить характер и содержание представления о “двух телах” короля, а затем обращается к предшествующей традиции, чтобы посмотреть, как формировалось это понятие. <...> В первой главе (“Проблемы: донесения Плаудена”) комментируется следующий пассаж из трактата английского юриста XVI в.: “У короля есть два тела, тело естественное и тело политическое. Его естественное тело, заключенное в нем самом, есть тело смертное, подверженное всем недугам, происходящим естественно или в результате несчастного случая, по недомыслию детского или почтенного возрас-

та или вследствие других недостатков, присущих естественным телам обычных людей. Но его политическое тело, которое нельзя увидеть или потрогать, существует для наставления народа и для осуществления общественного блага: это тело совершенно свободно от детского состояния и других недостатков и слабостей, которым подвержено тело естественное. По этой причине то, что король делает в силу того, что обладает политическим телом, не может быть признано недействительным” (С. 22)⁸. Эти два тела короля, по мнению средневековых юристов, составляют “невидимое единство”: каждое из них полностью “содержится в другом”. Но все же юристы, как показывает затем Канторович, констатируют превосходство “политического тела” над “телом естественным”. <...>. Канторович обращает внимание на определенное сходство между сформулированной юристами концепцией “двух тел” и постулатами канонического права, удостоверяющими, что церковь и христианское общество в целом суть “мистическое тело” (“*corpus mysticum*”), во главе которого находится Христос. По его мнению, эти церковные представления были перенесены из теологической сферы в сферу общественного устройства – в частности, государства, главой которого был признан король. “Если термин “два тела”, пишет Канторович, заменить термином “две природы”, то станет ясно, что английские юристы XVI в. заимствовали свои представления из теологии” [27, с. 142–143].

О сложном и гетерогенном образе монарха писал не только Э. Канторович. Современные отечественные историки тоже считают возможным “говорить о двух “телах” короля – физическом и публично-политическом” [29, с. 10]. Пример тому – коллективная монография “Священное тело короля: ритуалы и мифология власти”, вышедшая в 2006 г. под грифом Института всеобщей истории РАН и МГУ.

Если принять во внимание упомянутые взгляды английского общества на вопросы права, то действия короля Лира, описанные Шекспиром, обретают особый смысл: собственноручно разорвав монархию, то есть совершив предательство Короны, Лир как король должен прекратить свое существование.

Это было очевидно первому ценителю пьесы – политической элите, живо интересовавшейся вопросами сакральной природы королевской власти. В согласии с теорией “двух тел короля”,

⁸ Автор реферата С.И. Лучицкая цитирует текст книги Канторовича по французскому изданию: [28]. В оригинальном американском издании см. эту цитату: [25, p. 7].

предав Корону, Лир должен распрощаться со своим мистическим публично-политическим телом. (При этом его физическое тело при благоприятных условиях может продолжать обычную земную жизнь.) Однако Лир, как видно из его речей, игнорирует эту необходимость. Он оставляет место преемника вакантным и передает Корону сразу двум наместникам: своим старшим зятьям Олбани и Корнуолу. Кроме того, Лир продолжает держаться за регалии, символизирующие его прежнюю власть, сохраняя за собой титул и право пользования королевскими почестями.

Одной рукой избавляясь от власти, а другой рукой держась за нее, Лир раздваивается – и между его “двумя телами”, ранее сосуществовавшими, оказывается нарушена связь. Лир как бы заживо рассекает себя надвое: на тело публично-политическое и тело физическое. Нежелание Лира быстро найти нового короля приводит к тому, что отторжение его сакрального королевского тела становится замедленным и мучительным. Аналогичная трагедия произошла с шекспировским Ричардом II из одноименной пьесы, поставленной Шекспиром за несколько лет до “Короля Лира” и подробно проанализированной Э. Канторовичем [25].

Разъединение двух тел короля привело к тому, что подданные оказались перед выбором: продолжать ли служить его отмирающему политическому телу? или обращаться с королем просто как с обычным человеком, выражая ему свою любовь или ненависть? Поскольку всё окружение Лира постепенно делало свой выбор, как бы раскалываясь на два лагеря, то и весь мир вокруг короля мистическим образом тоже распадался надвое: на мир власти и мир, где торжествуют обычные человеческие отношения.

Пока процесс отторжения сакрального тела не завершен, миры окончательно не расторглись, между ними можно перемещаться, поочередно наблюдая то королевское лицо Лира, то его человеческую сторону. Из подданных это удастся графу Кенту, который остается честным слугой и одновременно другом своему страдающему королю. Он верен Лиру во всех его обликах. Старшие дочери Гонерилья и Регана, лишившись права на трон, в обоих мирах проявляют себя отрицательно, отказываются от обеих ипостасей Лира: от королевской (которой он сам пренебрег) и от человеческой (не любя в нем просто отца).

Однако в пьесе Шекспира – как в хронике, так и в трагедии – имеются два персонажа (Корделия

и Шут), которые не могут курсировать между двумя отдаляющимися друг от друга мирами – миром власти и миром простых человеческих отношений. Их вынужденная разлука и тоска друг по другу, замеченная приближенными (см., например: Act 1, Sc. 4, ls. 61–62)⁹, ярко обнаруживает душевные терзания, внутренний разлад Лира. После раздела Короны Корделия и Шут становятся своеобразными зрительными ориентирами, появляющимися на сцене и позволяющими определить, в каком из “двух тел” находится Лир в тот или иной временной промежуток.

Очевидно, что когда Лир находится в обычном человеческом теле (что произойдет лишь ближе к концу пьесы), из всех представленных персонажей на роль его самого подходящего, знакового спутника может претендовать лишь бескомпромиссная дочь Корделия. Если в начале пьесы для Корделии были неразделимы любовь к отцу и любовь к монарху, то по мере утраты Лиром “сакрального тела” позиция Корделии вынужденно менялась. В конце концов она сознательно и бесповоротно расстается с миром британской Короны, теряет статус принцессы и перестает мыслить в масштабах государства. Корделия готова привести чужеземные войска – войну – на родные земли, лишь бы спасти одного человека: своего отца. Ее больше не интересует безопасность подданных. Теперь не в них, а во французах Корделия, ставшая супругой короля Франции, видит своих земляков и союзников.

O dear father!
It is thy business that I go about;
Therefore great France
My mourning and importun'd tears hath pitied.
No blown ambition doth our arms incite,
But love, dear love, and our ag'd father's right.

(Act IV, Sc. 4, lines 23–28)

Несчастный мой отец! Из-за тебя
Я снова в Англии. Король Французский
Ответил, после многих колебаний,
Моим слезам и просьбам неотступным.
Не честолюбье нашу рать подвигло,
А лишь горячая любовь к отцу
И сострадание к его обидам.

(Перевод Г. Кружкова) [15, с. 216–217]¹⁰

⁹ В переводе Г. Кружкова: «Первый рыцарь: “С тех пор, как молодая госпожа уехала во Францию, наш бедный шут загрустил не на шутку”» [15, с. 54, 55].

¹⁰ Здесь и далее цитируются те ранее опубликованные переводы, в которых наиболее точно отразились обсуждаемые нами особенности английского оригинала.

Таким образом отрекаясь от земель и подданных британской Короны, Корделия теряет доступ в мир, где Лир носит свои прежние регалии. Она может воссоединиться с отцом лишь тогда, когда он полностью освободится от сакрального тела.

До тех пор, пока Лир не расстался со своим сакральным королевским телом, пока он находится в мире старых регалий, его сопровождает Шут – условная фигура, не имеющая собственного имени, в отличие от шутов других шекспировских пьес (ср. Фесте из “Двенадцатой ночи”, Йорика из “Гамлета”, Оселка из “Как вам это понравится”). Его имя – это название профессии, написанное с заглавной буквы. Шут в “Короле Лире” действительно является не полнокровным героем, живущим самостоятельной жизнью, а воплощением своей профессии, мистическим зеркалом, в котором отражается сакральное тело монарха. К нему как нельзя лучше применимы слова М.М. Бахтина, сказанные о шутах вообще: “самое бытие этих фигур <шуты. – Е.Х.Х.> имеет не прямое, а переносное значение <...>, их нельзя понимать буквально, <...> их бытие является отражением какого-то другого бытия, притом не прямым отражением. Это – лицедеи жизни, их бытие совпадает с их ролью, и вне этой роли они вообще не существуют” [30, с. 412]. Именно такого условного Шута, не известного основным источникам “Короля Лира”, Шекспир ввел в свою пьесу.

Особенно рельефно проступает условность Шута как фигуры на фоне Корделии. Корделия активно вовлечена в происходящие события. Она участвует в диалогах со многими героями пьесы, с представителями совершенно разных лагерей и слоев общества. Это сестры Гонерилья и Регана, король Франции, Кент, доктор, солдаты и др. Некоторые персонажи тяжело переживают и оплакивают отсутствие Корделии, поддерживают с ней переписку. Совсем иначе представлен Шут. Кроме самого Лира, с ним практически никто не говорит, его отсутствия никто не замечает.

Являясь условной фигурой, как бы одним из атрибутов королевской власти, Шут не способен уцелеть в мире обычных человеческих отношений. Он должен исчезнуть вместе с другими инсигниями. Его исчезновение едва ли заботило яковинского зрителя более, чем исчезновение богатого королевского одеяния Лира: износившись, оно исчезает со сцены – и вряд ли кто обеспокоится его дальнейшей судьбой.

Пока Шут не исчез, он функционирует в качестве мистического зеркала короля Лира, отражая королевское прошлое (безнаказанно критикует

поступки, совершенные Лиром), королевское настоящее (делает видимой двойственную королевскую природу) и королевское будущее (предчувствует трагический финал своего господина).

Будучи нераздельно связан с королевским сакральным телом, которое должно вскоре покинуть Лира, Шут чувствует приближение и своей кончины. Все мысли Шута в “Короле Лире” вращаются вокруг одного желания: выжить. Выживание вопреки нищете, выживание в укрытии и выживание через физическое продление рода – вот основные темы его размышлений, реплик, песенок.

Несмотря на жажду жизни, силы и остроумие Шута день за днем истощаются: шутки становятся более мрачными и плоскими. Истощением сил объясняется и “женоподобность” Шута: его плаксивость и бесхарактерность. У Шекспира нередко героические мужи накануне своей гибели изображались женоподобными. Достаточно упомянуть Юлию Цезаря из одноименной пьесы Шекспира: накануне его убийства Кассий вспоминает, как тот чуть не утонул в реке Тибр и как был жалок во время приступов болезни (Ак. I, Сц. 2). Аналогичным образом, слабость и плаксивость Шута в “Короле Лире” – знак того, что пробил его последний час.

Заметим также: постепенное “истощение” Шута четче прописано в тексте трагедии (фолио). В более ранней пьесе (хроника) Шут то отходит от короля Лира, то снова приближается к нему, демонстрируя прежнюю привязанность (см. таблицу, приведенную выше). Иначе показаны взаимоотношения Лира и Шута в позднем тексте (трагедия): по ходу действия Лир и Шут всё сильнее отдаляются друг от друга. Их взаимное отчуждение, как справедливо заметил Джон Керриган [22, р. 223], становится практически необратимым в конце Ак. III, Сц. 2, когда Шут произносит “пророчество” – монолог, впервые в “Короле Лире” превращающий Шута в маргинальную фигуру комментатора. Хотя в Англии того времени Шуты нередко выполняли роль комментаторов, общающихся со зрителями, в “Короле Лире” этот ход использован лишь однажды: для того, чтобы быстро выделить Шута как непричастную к действию фигуру и подготовить его к выбыванию из общества Лира. Далее в Ак. III текста фолио дистанция между Шутом и Лиром, теряющим королевскую статью, всё стремительнее увеличивается.

Охарактеризовав таким образом Корделию и Шута и убедившись, что их появление около Лира является знаковым, подробнее обрисую, как меняется наружность Лира на протяжении пьесы.

В первых трех актах Лир пытается удержать королевский статус и регалии. Он лишается королевского венца, но остается горд, велеречив, носит дорогие одежды и держит при себе Шута, к которому относится почти как к необходимому атрибуту. Во время бури настрадавшийся Лир начинает лучше понимать свою человеческую природу. Он впервые молится об обездоленных, сочувствует сопровождающему его замерзшему Шуту, внезапно узнавая и в нем человеческий образ. В приступе раскаяния Лир срывает с себя остатки королевского облачения, уравнивая себя с обнаженным нищим – бедным Томом, – которого встречает в хижине.

К IV акту, когда Шут исчезает, Лир интериоризирует некоторые его качества, сам становясь немного похожим на скомороха: приобретает безумный вид, начинает отпускать шутки, хотя и не очень удачные: называет, например, жестоко ослепленного Глостера “слепым Купидоном”. Лир также начинает величать себя не только королем, но также шутком и глупцом (“a fool”). Вместо королевского венца он надевает венок из сорняков – символ безумца, – а тело прикрывает лохмотьями.

В середине IV акта Корделия возвращается и узнает, что Лир сильно преобразился. Она распоряжается, чтобы его одели в новые чистые одежды, и когда Лир просыпается, кажется, что он выздоравливает от перенесенной тяжелой болезни. Его сакральное тело бесследно пропало – и Лир впервые называет себя не королем и не шутком, а просто “человеком” (“a very foolish fond old man”). Он говорит: “Прошу, не насмехайтесь надо мной: / Я только старый, глупый человек” (Пер. Щепкиной-Куперник [31]). И тут же подчеркивает слово “человек” еще раз, говоря: “И как я знаю то, что я – человек, так же я понимаю, что эта леди – моё дитя Корделия” (Подстрочник мой. – *Е.Х.-Х.*; букв.: “For, as I am a man, I think this lady / To be my child Cordelia”, Act IV, Sc. 7, ls. 69–70).

Переодевания Лира и смена его спутников – это особый условный язык театра, который позволяет нам четко проследить, как осуществляется медленная де-сакрализация Лира. Его превращение из короля в обычного человека и потеря сакрального тела (случившееся и в хронике, и в трагедии) происходит на глазах у всего зрительного зала. Попытка вернуть на трон этого человека – переродившегося Лира, утратившего “королевское тело” – не может не оказаться фатальной: Корона теперь была бы для него непосильной обузой, насилием над его изменившейся природой.

3. Линия Глостеров как пространство для воспитания монаршего преемника

В своем втором варианте пьесы “Король Лир”, осмысленном как “трагедия”, Шекспир – как нам представляется – *теснее переплел основную сюжетную линию с линией Глостера и совместил этапы нисхождения короля Лира с этапами мистического восхождения нового монарха – Эдгара из рода Глостеров*. Тем самым драматург исключил возможность возвращения Лира к власти и, стало быть, подчеркнул трагичность его королевской судьбы.

Из шекспировских ревизий видно, что *главный герой “Трагедии Короля Лира” – это, по сути, “тандем” монарха и шута*. Такой тандем может быть двух видов: власть теряющий и власть приобретающий. Первый представлен Лиром и Шутом, последний – Эдгаром / Томом (монарх и “шут” в одном лице¹¹).

Когда Лир оставил государственный трон пустым, всё в его королевстве стало погружаться в хаос. Образным выражением этого метафизического беспорядка, в который пришла вся вселенная Лира, явилась буря, разразившаяся к середине пьесы (начало Акта III). Чтобы усмирить разбушевавшиеся стихии, требуется устранить главную причину всех расстройств, т.е. найти обезглавленному государству достойного правителя или хотя бы кандидатуру на этот пост, – что и свершается в сцене укрытия, немедленно следующей за сценой бури.

Вынужденно, из-за одолевающего их ненастья, под одним кровом собрались Эдгар (он же Том) и Лир с Шутом. Эта встреча – узловой момент, связующий две династии: Лира и Глостера. В укрытии передается сакральное тело от уходящего короля королю нарождающемуся, хотя сами участники этого мистического действа не осознают значения происходящего. Чтобы передача сакрального была заметна глазу, Шекспир вновь притягивает взоры зрителя к фигуре Шута. В укрытии – что

¹¹ Эдгар – не единственный персонаж английской драматургии, который объединил в себе две ипостаси: шута и монарха. В конце XV – начале XVII в. в Англии были популярны театральные постановки о короле Роберте Сицилийском (“Kyng Robert of Cicyle”). Главный герой этих спектаклей Роберт был наказан высшими силами за гордыню тем, что был превращен в придворного шута. Шутом – в облике которого никто не мог узнать прежнего Роберта – он пребывал 3 года. Только научившись смирению он возвращает себе прежний облик, титул короля и остается до конца дней своих образцовым монархом. Об анонимной пьесе “Король Роберт Сицилийский” и о ее постановках см.: [32, p. 34–35].

хорошо просматривается в редакции фолио – Шут (= одна из проекций мистического королевского тела) блекнет, теряется и окончательно сходит “на нет”. Как это происходит?

В укрытии функции лировского Шута берет на себя Эдгар / Том. Вытеснение Шута Бедным Томом реализовано почти физически: когда Шут, спасаясь от непогоды, впервые заглядывает в шалаш и неожиданно наталкивается на Тома, он пугается и, как выкуренный зверь, выскакивает обратно под дождь.

На Лира Том действует совершенно иначе: хотя его придворный Шут еще находится рядом, именно в Эдгаре / Томе несчастный король пытается найти свое “альтер эго”, увидеть отражение своей судьбы. Лир спрашивает у Тома: “Ты отдал всё своим двум дочерям / И стал таким?” (Ак. III, Сц. 4; Пер. Б. Пастернака [33]). Кроме того, единственным развлечением Лира, куда он скрывается от бури, оказываются выходки не Шута, а Тома (“философа”, как его величает Лир), который несет веселую чепуху и поет песенки. Шут между тем стушевывается и отодвигается на задний план. Его шутки теряют остроту, его реплики звучат реже и реже. И когда Лир, изможденный всем происшедшим, засыпает (= умирает как король), прося перенести ужин на утро, то Шут вторит ему: “А я лягу спать в полдень” (Ак. III, Сц. 6; Пер. Б. Пастернака). Это последние слова Шута. Произнесены они в самый разгар событий (“полдень”), и после них Шут бесследно исчезает (он, образно говоря, “почил навеки”). Более Шута никто не увидит.

Собеседник Лира и Шута – Эдгар / Том – после этой знаковой встречи встает на путь возвращения и стремительного восхождения. Отныне показное безумие для него – пройденный этап. Теперь, став поводырем своему ослепленному отцу Глостеру и продолжая оставаться неузнанным, Эдгар вынужден сменить несколько обликов, каждое из которых быстро поднимает его по иерархической лестнице. Меняя говор¹², а затем и одежды, Эдгар из безумца преобразается в крестьянина, в рыбака, в общинавшего джентельмена, в безымянного рыцаря. Он в честном поединке побеждает своего клеветника, единокровного брата Эдмунда, и становится невольным свидетелем гибели старой

королевской династии. Наконец, Эдгар¹³ оказывается единственным законным наследником имений Глостера и Короны Лира.

Напомним: в первой версии “Короля Лира”, которую шекспировская труппа представила августейшему вниманию Якова I, преемником Лира являлся герцог Олбани из династии Стюартов. Такая концовка существовала недолго. На подмостках театра “Глобус”, в процессе переделки пьесы, преемником короля становится Эдгар, порядочный сын Глостера, претерпевший клевету со стороны своего единокровного брата Эдмунда. В основных чертах история Эдгара оставалась прежней: он вынужден был скрываться под видом безумного Тома из Бедлама, побираться, претерпевать унижения и нужду и – несмотря на все невзгоды – сохранить высокую нравственность. Но теперь эта история представлялась как своеобразная школа жизни, которую необходимо было пройти новому монарху.

Трудная школа жизни Эдгара, представленная в фолио, сравнима с той, которую в более ранней пьесе Шекспира (“Генрих I” – “Henry IV”) проходил Принц Уэльский – будущий Генрих V. Там воспитание нового монарха происходило не при дворе, а среди голи, бедноты и бражников в таверне. Два основных вида искушения, которые Принц должен был преодолеть, олицетворяются двумя персонажами, изображенными в традициях моралите: Готспёром (воинственность) и Фальстафом (разгулье). Готспёра Принц побеждает в первой части пьесы, а от Фальстафа отказывается во второй. В конце пьесы Принц получает корону из рук своего родного отца Генриха IV, лежащего на смертном одре. Эдгар, однако, не может унаследовать Корону, получив ее из рук прежнего монарха: он не является сыном короля Лира. Становление Эдгара менее заметно глазу, оно смещено на второй план, в параллельную сюжетную линию.

¹² Переход речи Эдгара из одного стилизового регистра в другой – более высокий – хорошо заметен в английском оригинале. Замечают изменение манеры речи Эдгара и его спутники. Так ослепленный Глостер говорит своему провожатому (Эдгару): “Мне кажется, твой голос изменился, / И говорить ты лучше стал, разумней” (акт 4, сцена 5; Пер. Г. Кружкова [15, с. 222–223]).

¹³ Значение фигуры Эдгара для пьесы можно оценивать и иначе, не делая акцент на том, что ему уготовано унаследовать “священное тело” короля. Так в эпоху изучения сводов поступали М.В. Урнов, Д.М. Урнов и Л.Е. Пинский. Они опирались в своем толковании на контаминированную версию “Короля Лира” и называли преемником Лира герцога Альбани (в то же время цитируя пьесу как состоящую из V актов, а не из 24 сцен; ср. нашу таблицу выше). Пинский характеризует Эдгара как “добрейшего среди добрых”, единственного персонажа пьесы, который “способен подняться до осмысления трагедийных событий – в религиозном духе” [14, с. 335]. Урновы относят Эдгара к “лицам эпизодическим, помещая его в тень Глостера: “Эдгар способствует духовному прозрению Глостера, судьба которого служит параллелью злосчастной судьбе Лира” [34, с. 166].

Предпосылки к повороту событий в пользу Эдгара имелись уже в варианте кварио: хотя Эдгар не приходится Лиру родным сыном, между этими героями имеется крепкая духовная связь, которую в начале пьесы как бы невзначай оглашает Регана, средняя дочь Лира (Сц. 6 из 24-х, которой соответствует Ак. II, Сц. 1 современных изданий). Навещающая старого Глостера, она выслушивает его жалобы на то, что его родной сын Эдгар, якобы, задумал отцеубийство. В ответ Регана удивленно восклицает: “Неужто крестник моего отца, / Эдгар, на Вашу жизнь злоумышлял?” (Перевод Г. Кружкова [15, с. 90–91]). Эти сведения об Эдгаре как о крестном сыне Лира, “за ненадобностью” выпадающие из многих современных постановок, самим Шекспиром сохранены во всех версиях “Короля Лира”. Понятно, что, являясь крестным сыном короля, Эдгар может законно унаследовать сакральное королевское тело, когда все прямые наследники перестали служить Короне.

4. Новый взгляд на старые загадки шекспировского “Короля Лира”

Начиная с середины XVII в. все шекспировские нововведения в старую историю о короле Лире читателям, постановщикам и толкователям представляются своеобразными загадками, а порой – несовершенствами.

Как отмечал Л.Е. Пинский, известные английские писатели Джон Драйден и Сэмюэль Джонсон подчеркивали “несовершенство” шекспировского “Короля Лира”, связывая эту оценку с отсутствием в пьесе ясности и законченности: “Важнейшие моменты действия даны между прочим, не показаны, вскользь рассказаны, скомканы, *допущены* (как в сказке), а не пережиты нами, – вопреки природе драматургии” [14, с. 377]. Персонажи пьесы (особенно Шут [14, с. 313]), ее завязка и финал вызывали неудовольствие зрителей, на протяжении нескольких веков. Ученый пишет: «*Своеобразнейшая*, наиболее “шекспировская”, трагедия оказалась наименее совместимой с эстетикой последующего искусства, с его пониманием правды жизненной, психологической, художественной. Не случайно переделывались, приспособлялись для театра, “улучшались” чаще других именно величайшие пьесы Шекспира (“Гамлет”, “Макбет”). Но все переделки пережила переработка британской трагедии: сто пятьдесят семь лет (до 1838 года) “Король Лир” шел на английской сцене в неузнаваемой переделке Наума Тейта (1681) – в ней блистали Беттертон, Гаррик (Лир – его лучшая роль), Д. Кембл, Кин. Отчужденность от духа шекспировской трагедии при этом всегда сказыва-

лась у авторов обработок в стремлении придать сюжету и характерам большее “правдоподобие”, “благородство” и “типичность”» [14, с. 276]¹⁴.

Осуждал нечеткую оформленность коллизии, двусмысленность, амбивалентность в шекспировском “Короле Лире” и Л.Н. Толстой [35, с. 244]. Вот как комментировали эту позицию Толстого исследователи жанров сюжетного повествования: «Любопытно, что Толстой в своей известной статье о Шекспире осуждал именно амбивалентное построение сюжета у великого английского драматурга. Сравнивая шекспировского “Короля Лира” с его прототипом – анонимной пьесой “Правдивая история о Лире <т.е. Леире. – Е.Х.-Х.> и его дочерях”, Толстой писал, что старая драма, в которой Лир и Корделия оставались живы и побеждали своих обидчиков, кончалась “более натурально и более соответственно нравственному требованию зрителя”» [36, с. 571].

Постановщики XX и XXI веков тоже пытаются редактировать “Короля Лира”, приспособлявая особенности шекспировского сюжета к нуждам своего времени.

Для наглядности приведем несколько примеров того, как по-разному исследователи английской ренессансной драмы подступались к трем основным загадкам шекспировского “Короля Лира”, временами находя очень успешные и тонкие толкования.

Первое нововведение Шекспира в старый сюжет о Лире (первая шекспировская “загадка”) – несчастливый для заглавного героя пьесы финал. Этот финал, отвергнутый Наумом Тейтом и осужденный Л.Н. Толстым, становится понятным и логически необходимым, если поместить “Короля Лира” в христианский контекст. Так, исследовав, как в пьесе Шекспира решаются вопросы происхождения зла и оправдания божественного миропорядка, А.Н. Горбунов предложил одно из самых убедительных разъяснений необходимости трагической развязки в “Короле Лире”. Он показал, что история Лира не должна заканчиваться благополучно, так как – в противовес библейскому Иову – даже после испытаний, “после того,

¹⁴ Сам Пинский, изучив эстетическую сторону пьесы, ее глубочайший гуманизм, отнес “Короля Лира” к “социальным” трагедиям состояния мира, уточнив свою мысль следующим образом: «...индивидуальная страсть героя “социальных” трагедий не так индивидуалистична, как в трагедиях доблести, ее источником служит человеческое достоинство, попираемое бесчеловечным обществом» [14, с. 270–271]. И далее: «“Король Лир” – трагедия человеческого достоинства, трагедия перманентного “рождения личности”, ее непрерывного в ходе истории патетического “самотворения”» [14, с. 375].

как Лир обрел мудрость, познав глубину зла и приобщившись любви, его страдание и бунт продолжают» [37, с. 25].

Другое серьезное нововведение, сделанное великим драматургом (вторая “загадка”) – дублирование сюжетной линии Лири линией графа Глостера (преданного одним из своих детей). Литературоведы по-разному пытаются объяснить наличие параллельной линии Глостера у Шекспира. Вне контекста мифологии власти основные толкования следующие. М.М. Морозов соглашается с точкой зрения, высказанной еще Шлегелем, о том, что дублирование трагедийного сюжета (Лир – Глостер) придает “универсальность” произведению, так как “то, что можно было принять за частный случай, приобретает благодаря удвоению сюжета типичность” [38, с. 232]. Ученый дает и другое пояснение: жестокость и коварство Эдмунда из линии Глостера служит иллюстрацией новому явлению шекспировского времени – “макиавеллизму” [38, с. 232]. Л.Е. Пинский объясняет включение линии Глостера тем, что она являет собой своеобразный комментарий к основному сюжету [14, с. 292, 293]. Указанные толкования признают лишь “двойничество” Лири и Глостера – двух несчастных и “доверчивых” отцов семейств. Подобие тандемов “Лир / Шут” и “Эдгар / Том”, а также становление нового монарха в линии Глостера эти толкования не рассматривают.

Наконец, третье нововведение (третья “загадка”) – включение в пьесу безымянного Шута, бесследно исчезающего после сцен бури и укрытия (Акт III) как раз перед возвращением Корделии, с которой Шут никогда не появляется на сцене одновременно. Если Наум Тейт полностью избавился от фигуры Шута в своих спектаклях по мотивам “Короля Лири”, то современные постановщики от присутствия Шута не отказываются, но “причуды”, которыми наделил его Шекспир, преподносят по-своему. К примеру, режиссер Г. Козинцев в известной кинокартине 1970 года совершенно переосмыслил *безвременное исчезновение Шута*. Он позволил Шуту зримо присутствовать на экране до самого конца фильма. Когда Корделия возвращается с французским войском и склоняется над спящим Лиром, Кент обращается к Шуту с требованием: “Подойди поближе и играй погромче!”, после чего тот приближается к своим господам, наигрывая на дудочке печальную мелодию. А в конце кинокартины Шут грубо отпихивает ногой один из воинов, несущий носилки с телами Лири и Корделии, от чего Шут содрогается и едва слышно всхлипывает. Так, по мере эскалации трагических событий, Шут Козинцева постепенно теряет дар речи, превращаясь из говорливого

остроумца сначала в дудочника, а затем в безмолвно плачущее существо. Являясь преданным человеком, он до самого конца остается с Лиром и неоднократно делит с Корделией как печали, так и сценическое пространство.

Современные постановщики приспособливают к сцене и другие необычайные черты шекспировского Шута. Шут Лири неоднократно привлекал внимание своим *женоподобным поведением*: он принимается ронять слезы и жаловаться на судьбу тогда, когда по долгу службы обязан помогать своему королю и поддерживать дух жизнелюбности. Некоторые критики допускают, что шутлом переделалась какая-либо из преданных Лиру героинь. Не исключено – полагают они, – что это была Корделия (См., например, полемику об этом у следующих авторов: [39, р. 240–260; 40, р. 32–41; 41, р. 354–368; 42]). Выдвигается предположение: коль скоро у Шута и Корделии нет общих сцен, то в шекспировском театре эти роли вполне мог взять на себя один и тот же молодой человек. В начале XVII века на английской сцене все женские роли исполнялись юношами, что способствовало популяризации сцен с переодеваниями, где юная “героиня” облачается в мужской костюм. Таковы, к примеру, Виола / Цезарио в “Двенадцатой ночи”, Розалинда / Ганимед в “Как вам это понравится”, Имогена / Фидел в “Цимбелине”¹⁵. (Отметим в скобках, что упомянутые переодевания героинь непосредственно оговорены в текстах пьес. В текстах “Короля Лири”, однако, явных указаний на то, что Корделия должна надеть костюм Шута, нет.)

Указанные примеры демонстрируют, что нововведения, которые отличают именно шекспировский вариант “Короля Лири”, легко понятые и высоко оцененные как зрителями хроники (вспомним хвалебные отзывы Якова I), так и зрителями трагедии, для других аудиторий (имеющих дело главным образом со сводами “Короля Лири”) не столь актуальны – и потому воспринимаются как загадочные, плохо между собой стыкующиеся и требующие переосмысления.

Если же рассматривать шекспировского “Короля Лири” в динамике становления от хроники к трагедии, то высветляется новая грань пьесы: из всех историй о Лире только у Шекспира показана

¹⁵ В наше время роли, для раскрытия которых требуется “женственное” поведение, иногда передаются актрисам. Последовал этой логике и режиссер Ю. Бутусов (театр “Сатирикон”), назначив на роль женоподобного Шута актрису. В осенний сезон 2007 года, например, эту роль исполняла Елена Березнова (Корделию играла Глафира Тарханова, короля Лири – Константин Райкин).

мучительная, медленная де-сакрализация монарха (предавшего интересы Короны) и параллельное становление нового короля (призванного Корону унаследовать). Эти две встречные линии – падение монарха и воспитание его преемника – наиболее четко проработаны в последней авторской редакции “Короля Лира”, известной ныне как текст фолио 1623 г.

При таком прочтении нововведения в историю о Лире, которые предложил Шекспир (и которые смущали читателей и зрителей начиная с Н. Тейта), не кажутся лишними или загадочными. Так параллельная линия Глостера требуется для того, чтобы воспитать и в нужный момент представить обществу преемника Короны. Введение в пьесу Шута, постепенное его отстранение от Лира и исчезновение помогает сделать видимым мистический процесс медленной утраты Лиром его сакрального тела: ведь королевский Шут – по определению – может неотлучно находиться только при особе, обладающей этим телом. Наконец, пространственная несовместимость Шута и Корделии подчеркивает внутренний разлад Лира, мечущегося между двумя расколовшимися по его милости мирами: политики и частной жизни, семьи.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Taylor G., Warren M.* (eds.). *The Division of the Kingdoms: Shakespeare's Two Versions of King Lear*. Oxford, 1983. (Oxford Shakespeare Studies.)
2. *Wells S.W.* *Re-Editing Shakespeare for the Modern Reader*. Oxford, 1984.
3. *Shakespeare W.* *The Complete Works* / Eds. Stanley W. Wells, Gary Taylor. Oxford University Press, 1986. 1479 p.
4. *The Oxford Shakespeare: The Complete Works by William Shakespeare* / Stanley Wells (Editor), Gary Taylor (Editor), John Jowett (Editor), William Montgomery (Editor). 2nd ed. Oxford University Press, 2005. 1344 p.
5. *McDonald R.* *The Bedford Companion to Shakespeare: An Introduction with Documents*. Boston: Bedford Books, 1996.
6. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*: In VIII vols. / Ed. G. Bullough. L.; N.Y., 1957–1975. Vol. VII. L., N.Y., 1973.
7. *Pope A.* (ed.). *The Works of Shakespeare*: In 6 vols. London, 1723–1725.
8. *Theobald L.* (ed.). *The Works of Shakespeare*: In 7 vols. London, 1733.
9. *Capell E.* *Notes and Various Readings to Shakespeare*: In 3 vols. London, 1779–1783.
10. *Warburton W.* (ed.). *The Works of Shakespeare*: In 8 vols. London, 1747.
11. *Rowe N.* (ed.). *The Works of Mr William Shakespeare*: In 6 vols. London, 1709.
12. *Johnson S.* (ed.). *The Plays of William Shakespeare, with the Corrections and Illustrations of Various Commentators*: In 8 vols. London, 1765.
13. *Walsh M.* *Shakespeare, Milton, and eighteenth-century literary editing: The beginnings of interpretative scholarship*. Cambridge Univ. Press, 1997. XII+ 222. (Series “Cambridge Studies in Eighteenth-Century English Literature and Thought”, №. 35).
14. *Пинский Л.Е.* Шекспир. Основные начала драматургии. М.: Художественная литература, 1971. 607 с.
15. *Шекспир У.* Король Лир: Кварто 1608, Фолио 1623 / Подгот. А.Н. Горбунов; Пер. Г.М. Кружков; Изд. ред. Е.Ю. Жолудь. М.: Наука, 2013. 373 с. (Серия “Литературные памятники” РАН).
16. *Doran, M.* *The Text of King Lear*. Stanford; London; Oxford: Stanford Univ. Press, 1931. 148 p.
17. *Boyce Ch.* *Dictionary of Shakespeare*. Hertfordshire (UK): Wordsworth Reference, 1996. IX + 742 p.
18. *Gill R.* *Shakespeare's Sources // King Lear*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1994. (Series “Oxford School Shakespeare”.)
19. *Shakespeare W.* *King Lear: The Quarto Text, The Folio Text, A Conflated Text // The Norton Shakespeare, based on the Oxford edition* / Gen. ed. Stephen Greenblatt. New York; London: WW Norton & Company, 1997.
20. *Thomas S.* *Shakespeare's Supposed Revision of King Lear // Shakespeare Quarterly*. Vol. 35. N 4. Winter, 1984. P. 506–511.
21. *Knowles R.* *The Case for Two Leirs // Shakespeare Quarterly*. Vol. 36, No 1, Spring, 1985. P. 115–120.
22. *Kerrigan J.* *Revision, Adaptation, and the Fool in “King Lear” // The Division of the Kingdoms: Shakespeare's Two Versions of “King Lear”* / Eds. G. Taylor and W. Michael Warren. N.Y.: Oxford UP, 1983. P. 195–245.
23. *Халтрин-Халтурина Е.В.* “Король Лир”: метаморфозы “политического тела короля” // Вестник Литературного института им. А.М. Горького, № 3, 2013. С. 100–114.
24. *Greenblatt S.* <Preface and textual note to> *King Lear // The Norton Shakespeare, based on the Oxford edition* / Gen. ed Stephen Greenblatt. New York; London: W W Norton & Company, 1997. XIV + 3420 p.
25. *Kantorowicz E.H.* *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*. Princeton: Princeton UP, 1957.
26. *Сидорова Т.А.* Власть и собственность английской короны в контексте теории корпоративности в интерпретации Ф.У. Мейтленда // Священное тело короля: Ритуалы и мифология власти / Отв. ред.

- Н.А. Хачатурян; Ин-т всеобщ. истории РАН; МГУ им. М.В. Ломоносова. М., 2006. С. 96–108.
27. *Лучицкая С.И.* Э. Канторович. Два тела короля. Очерк политической теологии Средневековья [Реферат] // История ментальностей, историческая антропология. Зарубежные исследования в обзорах и рефератах. М.: РГГУ, 1996. С. 142–154.
 28. *E. Kantorowicz.* Les Deux Corps du Roi. Essai sur la théologie politique du Moyen Age. Paris, 1989.
 29. *Хачатурян Н.А.* Сакральное в человеческом сознании. Загадки и поиски реальности. [Введение] // Священное тело короля: Ритуалы и мифология власти / Ин-т всеобщ. истории РАН; МГУ им. М.В. Ломоносова. М., 2006. С. 5–16.
 30. *Бахтин М.М.* VI. Функции плута, шута, дурака в романе // Формы времени и хронотопа в романе // *Бахтин М.М.* Собрание сочинений. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.). М.: Языки славянской культуры, 2012. С. 411–418.
 31. *Шекспир У.* Король Лир (в переводе Т.Л. Щепкиной-Куперник) // Вильям Шекспир. Трагедии. СПб., 1993.
 32. *Walsh M.W.* The King His Own Fool: ‘Robert of Cicyle’ // *Fools and Folly* / Ed. C. Davidson. Kalamazoo (Michigan): Medieval Institute Publications, 1996. Pp. 34–46.
 33. *Шекспир У.* Король Лир (в переводе Б. Пастернака) // В. Шекспир. Комедии, хроники, трагедии: В 2 т. / Вступ. статья и комм. Д. Урнова. М., 2002. Т. 2. (Серия “Бессмертная библиотека”).
 34. *Урнов М.В., Урнов Д.М.* Шекспир. Его герой и его время. М.: Наука, 1964. 208 с.
 35. *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений. Т. 35. М., 1950.
 36. *Лурье Я.С.* Заключение // Истоки русской беллетристики: Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе / Отв. ред. Я.С. Лурье. ИРЛИ АН СССР; Наука: Ленинград, 1970.
 37. *Горбунов А.Н.* Шекспировская теодицея (“Книга Иова” и “Король Лир”) // *А.Н. Горбунов.* Шекспировские контексты. М.: МедиаМир, 2006. С. 11–29.
 38. *Морозов М.М.* Театр Шекспира. М.: Всероссийское театральное общество, 1984. 304 с.
 39. *Anshutz H.L.* Cordelia and the Fool // *Research Studies*, 32 (1964). P. 240–260.
 40. *Walker I.* The Function of the Fool in “King Lear” // Conference of College Teachers of English of Texas, 1977. P. 32–41.
 41. *Abrams R.* The Double Casting of Cordelia and Lear’s Fool: A Theatrical View // *Texas Studies in Literature and Language*, 27: 4 (1985). P. 354–368.
 42. *Nagato Y.* The Exterior and the Interior: A Renaissance Theme in King Lear. Tokyo, Japan: The Renaissance Institute, 1990.