

Сапёлкин Андрей Александрович, доцент,
Дальневосточный государственный институт искусств

ПРИЗРАКИ И ПРИВИДЕНИЯ В ПЬЕСАХ ШЕКСПИРА КАК ПРОДОЛЖЕНИЕ И РАЗВИТИЕ АНТИЧНОЙ ТРАДИЦИИ

Аннотация. : В статье рассматривается драматургический прием появления на сцене призраков и привидений, восходящий к античной театральной традиции. Показано, как данный прием использовался в драматургии последующих европейских культур и в частности – у Шекспира. Рассмотрено, какой трансформации подверглись образы призраков в пьесах драматурга и с какой целью он прибегал к этому приему в произведениях, которые являются историческими или сугубо реалистическими.

Ключевые слова: Призраки, приведения, драматургический прием, театр, драматургия, Шекспир, шекспировские пьесы.

Появление призраков и привидений в пьесах Шекспира, в основе которых лежат реальные исторические события («Юлий Цезарь», «Ричард III») или которые являются сугубо реалистическими и претендующими на историзм («Гамлет», «Макбет», «Цимбелин») – это интересный драматургический прием, заслуживающий специального изучения. То, что Шекспир прибегает к нему в своих «серьезных» пьесах – исторических хрониках и трагедиях, представляется особенно удивительным потому, что в его сказочных пьесах призраки не появляются. Призраки и приведения выполняют в пьесах Шекспира различные функции, и «ввод» их в действие обуславливается различными факторами – как ситуационными, так и драматургическими.

Традиция вводить в действие призраков и приведения восходит еще к античной драматургии. Самый ранний пример мы находим у Эсхила (525-456 до н.э.), у которого в трагедии «Персы» появляется призрак царя Дария, а в «Эвменидах» – царицы Клитемнестры. Обстоятельства их появления, однако, различны. Первого вызывают из загробного царства с помощью магии и заклинаний, и он свободно общается с живыми, предрекая армии персов поражение в Греции как в настоящем, так и в будущем. Здесь тень Дария выступает в роли оракула – прорицателя, толкующего настоящее и предсказывающего грядущие события и их исход. Клитемнестра же – первый зафиксированный в драматургии пример призрака-мстителя. Она является в мир живых по собственной воле, но не вступает в контакт со смертными, а обращается к спящим эринниям, богиням мести (фуриям у римлян), и побуждает их к действию. Разбудив эринний, Клитемнестра исчезает. В дошедших до нас произведениях Софокла призраков нет, а у из сохранившихся трагедий Еврипида призрак появляется только в одной – это тень убитого Полидора в «Гекубе». Однако роль, которая ему отводится, совершенно отлична от той, какую возложил на Дария и Клитемнестру Эсхил. У последнего призраки появляются в самом произведении, «встраиваясь», так или иначе, в сюжетный ход драмы и даже в определенной степени направляя его. У Еврипида же призрак Полидора выступает в роли пролога: в самом начале он объясняет зрителям длинную цепь событий, предшествовавшую той точке, с которой, собственно, и начинается действие трагедии. Повествовательный пролог подобного рода – несомненное новаторство Еврипида, которое, однако, подверглось критике [3, с. 8]. И тем не менее именно прием Еврипида выводить на сцену призрака, выполняющего функцию пролога, принял на вооружение в первом веке нашей эры Сенека, римский философ-стоик, поэт и государственный деятель, бывший еще и драматургом. Точнее сказать, Сенека объединил призрак-пролог Еврипида с призраком-



мстителем Эсхила. Таковыми являются призрак Тантала в трагедии «Фиест» и призрак Фиеста в «Агамемноне». Появление их ограничивается только прологом: речи их вводят зрителя в перипетии сюжета, а посыл, в них содержащийся, сводится к мести. И тот, и другой – единственные призраки, которые появляются у Сенеки, но существенное отличие их от призраков у греческих трагиков состоит в том, что у римского драматурга они описывают те мучения и страдания, которые им приходится претерпевать царстве мертвых – Тартаре. Происходит определенное «очеловечивание» призраков – прием, который постепенно будет усиливаться в произведениях драматургов новой исторической эпохи.

Возрождение трагедии в стиле Сенеки началось в Италии в конце XIV века, когда появилась «Прокна» Г. Корраро, написанная на латыни [1, с. 62-65]. Пьесе предваряет пролог, представляющий собой монолог, произносимый призраком Диомеда, посланным на землю из царства Плутона, чтобы предречь дому Терее несчастья и беды. Сюжет пьесы почерпнут из «Метаморфоз» Овидия, но ее структура и стиль словно скопированы с Сенеки.

В XVI веке итальянские драматурги переходят с латинского на итальянский литературный язык и не только продолжают, но и закрепляют традицию появления призраков, начатую предшественниками. Первой трагедией, написанной по-итальянски, была «Софонисба» (ок. 1515) авторства Дж. Триссино (1478-1550) [6, с. 492]. Правда, привидений в «Софонисбе» нет, но у Дж. Джеральди-Чинцио (1504-1573) в пьесе *Orbecche* (1541) появляются богиня Немезида и адские фурии, а пролог произносит призрак покойной Селины. Пьеса Л. Мартелли (1499-1529) «Туллия» (издана посмертно в 1533 г.) [6, с. 495] содержит смелый отход от уже наметившейся традиции. Здесь призрак – не пролог, объясняющий события, предшествовавшие тем, которым предстоит развернуться на сцене. Одним из центральных персонажей пьесы является Сервий Туллий, полулегендарный шестой царь Древнего Рима, который жив на протяжении большей части ее действия. Однако после своей насильственной смерти, которая происходит не на сцене, он уже в качестве призрака является своей жене, Тарквинии, чтобы попрощаться с ней, а также поведать об обстоятельствах своей кончины и призвать к возмездию. Это один из первых, если не самый первый пример новой роли призрака в театре, которая постепенно будет усиливаться: призрак, который взаимодействует с живущими и ищет у них сочувствия, а также призывающий к мести за то, что произошло с ним при жизни. Но в финале пьесы Мартелли прибегает к драматургическому приему, известному как *deus ex machine* («бог из машины»), который активно использовался еще Эсхилом: на сцене появляется дух легендарного Ромула, одного из основателей Рима, который водворяет в охваченном смутой городе порядок. Таким образом, в трагедии Мартелли, которую некоторые считают «лучшей [итальянской] трагедией XVI века» [с. 495], сошлись две драматургические традиции – эллинская, восходящая к Эсхилу, и латинская, обязанная своим появлением Сенеке.

Французские драматурги XVI века, черпавшие вдохновение частично у Сенеки, а частично у его итальянских подражателей, тоже оценили преимущества ввода в действие призраков и привидений. Э. Жоделль (1532-1573) предваряет свою «Клеопатру-пленницу» (1552) пространным прологом, в котором призрак Марка-Антония в элегическом тоне оплакивает превратности минувшего и предсказывает грядущие несчастья. Жоделль не захотел пожертвовать традицией призрака-пролога, но она получает у него новую трактовку. Поскольку события, предшествовавшие действию пьесы, были хорошо известны и зрителям, и читателям, пересказывать их не было смысла. Вместо этого «тень Марка-Антония» (так этот персонаж обозначен у Жоделля [5, с. 94]) дает им своего рода личностную оценку и предсказывает будущее.

Плеяда английских драматургов «елизаветинской эпохи», которую составили годы правления Елизаветы I Тюдор (1558-1603), тоже сформировалась под влиянием классической



драматургии. «Ни один автор не оказал более широкого и глубокого воздействия на умы елизаветинской эпохи и форму елизаветинской трагедии, чем Сенека» [8. С. V]. Традиция «трагедии возмездия», заложенная Сенекой, получает на английской почве, по сути дела, «права гражданства»: редкое произведение английских драматургов обходится без появления призрака, призывающего к мести. У Дж. Пикеринга в «Оресте» (ок. 1568) к возмездию вызывает не просто призрак, а сама Мсть, проявляющая в сопровождении еще трех абстрактных фигур – Природы, Славы и Совета [12]. У Р. Уилмота в «Трагедии Танкреда и Джизмонды» (1592) дүхами мести являются Купидон, выступающий в прологе, и фурия Мегера, длинный монолог которой, почти скопированный с монолога Мегеры в «Фиесте» Сенеки, предваряет четвертое действие пьесы [14]. В «Злосчастиях короля Артура» Т. Хьюза (1587) призрак герцога Горлуа появляется опять-таки в прологе, произнося речь, выдержанную в духе Сенеки [13]. Показательно, что последняя из названных пьес основана не на античном сюжете, а на кельтской мифологии, что свидетельствует о начавшейся практике переноса классических традиций на национальные почвы.

Начало творческой деятельности Шекспира-драматурга пришлось на последние годы «елизаветинской эпохи». Литературное поприще, на которое он вступил, уже обильно было оплодотворено сложившимися традициями, включая и неперемное присутствие в списке действующих лиц призраков и привидений. Однако под его пером образцы пришельцев из потустороннего мира подвергаются существенному преобразению. В то время как у предшественников любой призрак – это прежде всего просто глашатай мести, у Шекспира все они приобретают индивидуальность. Очеловечивая призраков, великий драматург наделяет их несколькими важными характеристиками, которых те не имели прежде: они – выразители идеи покаяния, а также неизбежности расплаты за совершенное при жизни; вступая в контакт с живущими, они мотивируют их, направляют их действия или же предостерегают о совершении тех или иных поступков; они выступают также орудиями высшей (в понимании современников Шекспира – божественной) справедливости.

В «Ричарде III», в последнем действии, накануне битвы при Босворте «кровавому королю» являются во сне приведения тех, кто пал жертвой его злодеяний. В традиционной для Сенеки и его последователей манере они являются ему как духи возмездия, предрекающие своему убийце поражение («Казалось мне, все души мной убитых / Сошлись в шатер и каждый звал наутро / Возмездие на голову мою». *Пер. А. Радловой*). Но только этим «функция» призраков не ограничивается. Они подтачивают в душе Ричарда уверенность в себе, исподволь лишают его былой самонадеянности и веры в свою удачливость, до тех пор сопутствовавшую ему («Клянусь, что эти тени нынче ночью / Сильнее ужас Ричарду внушили, / Чем десять тысяч воинов живых», – говорит он о себе). Они пробуждают в нем голос «трусливой совести», от которой он отмахивается, но полностью заглушить не может. В битву он отправляется на внешнем кураже, но без убежденности в победе, которой он не одерживает в полном соответствии с предсказаниями призраков («Отчайся и умри!»).

В дальнейшем духи умерших являются персонажам шекспировских пьес уже не во сне, а в яви. В «Юлии Цезаре» (действие IV) дух Цезаря предстает перед Брутом, одним из своих убийц, буквально на минуту, чтобы произнести только три фразы, одной из которых он предупреждает, что они «встретятся снова у Филипп». В V-ом действии эта встреча на сцене не представлена, но Брут о ней упоминает: «Дух Цезаря ко мне являлся дважды / Во мраке ночи; первый раз близ Сард / И прошлой ночью здесь [у Филипп – *А. С.*] *Пер. П. Козлова*». Своим появлением в предыдущем действии призрак дает понять, что дело Брута проиграно и предстоящая битва при Филиппах станет для него роковой, и это подтверждается словами самого Брута, который продолжает: «...Я верно знаю, / Что смертный час мой близок». Драматургическое новшество Шекспира заключается здесь в том, что призрак не произносит пространных речей и не взывает к отмщению,



но его минутное появление производит жуткое впечатление, а трех кратких, но весомых фраз достаточно, чтобы они прозвучали как неумолимое предначертание. Неизбежность расплаты за преступление не высказывается им напрямую, но вполне четко проступает как из самой ситуации, так и из реакции на нее персонажа.

Призрак Банко в «Макбете» – еще один шаг вперед, сделанный Шекспиром на пути трансформации образов призраков и привидений и их роли в ходе драмы: являясь Макбету, приказавшему его убить, он не произносит ни слова. Явление духа происходит во время празднества (действие III), когда пиршественная зала заполнена гостями, но видит его только сам Макбет, который теряет самообладание и приходит в ужас («...Я смотрю на то, / Пред чем сам дьявол побледнел бы [...] ...Невозможно, / Чтобы... / Явления такие приходили, / Не поразив нас... / ...Я от ужаса белею». *Пер. С. Соловьева*). Драматургический эффект безмолвного появления духа Банко гораздо сильнее явления духа Цезаря, произносящего несколько фраз, и этот эффект достигается не столько фактом такого появления, сколько тем, как реагирует на него Макбет, а его реакция совершенно неожиданна: первоначальный ужас сменяется в нем еще большей решимостью сломить всякое сопротивление себе, хотя бы мнимое или предполагаемое, и он («презрев рок, забыв страх») буквально заливает страну кровью.

Призрак короля Гамлета в «Трагедии Гамлета, принца Датского», обычно называемой просто «Гамлет», – самый известный из персонажей подобного рода не только у Шекспира, но и в мировой драматургии в целом. Представленный в списке действующих лиц как «тень отца Гамлета», он отличается от всех остальных фигурировавших ранее призраков и привидений тем, что это не призрак убитого, являющийся своему убийце: он вполне реален, зрим, и видит его отнюдь не вовлеченные в преступление, а лица совершенно посторонние – такие, как Гораций, Бернардо и Марцелл. Тень отца Гамлета – сложный сплав нескольких традиций: эллинской, латинской и средневековой. Эллинская традиция сказывается тогда, когда призрак повествует о причинах своей безвременной кончины, то есть рассказывает о событиях, предшествовавших тем, что разворачиваются на сцене. Это традиция античного пролога, но пролога перемещенного, встроенного Шекспиром в ход действия. Латинская традиция, восходящая к Сенеке, состоит, среди прочего, еще и в том, что призраки повествуют о мучениях, которые им приходится претерпевать в Тартаре, «подземном царстве», и это отражается в следующих словах Гамлета-отца: «[Я] ...днем в огне обязанный страдать, / Пока мои земные прегрешенья / Не выгорят среди моих страданий». *Пер. А. Кронберга*). Из этих слов современному Шекспиру зрителю или читателю становилось ясно, что король Гамлет по смерти пребывает в чистилище, а положение о чистилище присутствует исключительно в католическом вероучении [7]. Появление тени отца Гамлета в полночь и необходимость вернуться в преисподнюю с первым криком петуха или первым лучом зари – дань европейскому средневековому фольклору, в котором пребывание выходцев из потустороннего мира в мире живых ограничивается исключительно ночным временем суток [10, с. 102-109]. Явление принцу Гамлету тени отца, сколь оно само по себе ни фантастично, драматургически совершенно оправдано: никаким другим способом герой не смог бы получить подтверждения своим «смутным догадкам» во имя совершения акта справедливого возмездия. Классическая традиция «призрака-мстителя» сказывается в том, что дух отца напрямую призывает сына к мести («Отмсти, отмсти за гнусное убийство!»).

После таких сложных образов, какими предстают названные выше призраки, явление теней в V-ом действии «Цимбелина» представляется фарсом. Хотя пьеса относится, несомненно, к позднему периоду творчества Шекспира (выдвигаются различные даты ее создания, охватывающие 1605-1611 годы [9, с. 10]), вся сцена, в которой одному из персонажей, Постуму, являются во сне призраки его родителей и братьев, представляет собой заметный шаг назад в данном драматургическом приеме: она производит впечатление



вставного номера и выдержана в каком-то, прибегая к своевременным определениям, «опереточном» духе. Недаром, как утверждает один из исследователей, «немногие издатели решались включать [в свои издания] всю сцену видений... в том виде, как написал ее Шекспир» [2, с. VI]. Высказывались даже предположения, что «вся сцена написана кем-то другим» и «была вставлена для какого-нибудь особого показа при дворе» [15, с. VII (199)], что «по пьесе прошла чья-то еще рука...» и что «она была закончена для показа на сцене только после того, как Шекспир отошел от дел [в 1613 г. – А. С.]» [4, с. 193]. Веским основанием к такому предположению является как раз сцена видений: ко всему прочему, она написана в стихотворной форме, но качество версификации в ней стоит намного ниже шекспировского уровня. И все же эта сцена имеет несомненное драматургическое значение. Постум – один из самых противоречивых персонажей Шекспира, поступки которого отличаются редкой непоследовательностью. Супруг добродетельной Имогены, в начале пьесы он выступает как положительный герой: к супруге он относится с нежностью и пылкостью влюбленного Ромео. Впоследствии, продолжая ее любить, он заключает пари, делая ставку на ее честь, впадает в ревность, столь же отвратительную, как ревность Отелло (хотя и без малейших поводов, которые объясняют поведение последнего), и, в конце концов, замысливает ее убийство, совершить которое поручает другому персонажу, которому дает подробные наставления относительно того, как это сделать. К началу V-го действия Постум предстает негодяем, который может вызвать в зрителе или читателе только негодование и отторжение. Однако пьеса задумана Шекспиром как история с благополучным концом, и в финале, в атмосфере всеобщего прощения, Постум тоже получает свое – от Имогены, которая, будучи осведомленной обо всех его проступках, заключает его в объятия, словно лучшего из мужей. Как замечает один из критиков, «чудовищное поведение Постума приводит к тому, что видеть его примирение с Имогеной неприятно» [15, с. XI (232)].

Для того чтобы оправдать Постума и обосновать столь труднообъяснимое «примирение», Шекспиру и понадобились видения ближайших родственников героя. Их коренное отличие от всех предыдущих призраков и привидений состоит в том, что являются они не как мстители, а как просители и заступники. Они вызывают к Юпитеру, верховному божеству в пантеоне римских богов (действие пьесы происходит во времена римского владычества в Британии), превозносят достоинства своего сына и брата и просят громовержца смягчить незавидную участь, которую тот ему судил. «Среди грома и молний» является сам Юпитер, который гневно обрушивается на просителей: «Молчать!.. / Меня винить? [...] / До дел земных нет дела, тени, вам! / Тех испытую, кто мне больше мил... / Тех возвеличу, кто унижен был; / Он, кончив муки, снова расцветет [...] / Он встретится с супругою своею, / И с ней безоблачно жить будет он». *Пер. В. Шершеневича*). Тем самым дается понять, что Постум совершает неблагоприятные поступки не по собственному почину, не вследствие своих низких душевных качеств и извращенности ума, а подчиняясь божественной воле, в силу предопределенного ему Рока, который, в конце концов, будет к нему благосклонен. Это, по замыслу Шекспира, должно расположить зрителя и читателя в пользу героя и объяснить предстоящее прощение его тою, с которой он так подло обошелся. Налицо – древний прием *deus ex machina*, с той только разницей, что божество, которое судит, выносит приговор или водворяет порядок, является не в финале пьесы, а несколько раньше.

Сам или не сам Шекспир написал рассмотренную сцену, неважно. По имеющимся свидетельствам, «Цимбелин» шел в Лондоне в 1610 или 1611 году [9. С. 10], то есть еще во время пребывания там Шекспира. Если данная сцена в пьесе и была написана кем-нибудь другим, то явно с согласия или одобрения самого автора, иначе он не допустил бы ее к постановке. Подчеркнем еще раз: драматургически наличие сцены видений в «Цимбелине» не



только оправдано, но и необходимо: без нее прощение Имогеной Постума выглядело бы натянутым и фальшивым, и поступок героини вызвал бы у зрителя не только неприятие, но и возмущение.

Спорность данных о датах создания Шекспиром своих пьес имеет следствием невозможность выстроить точную хронологию его творчества, дабы доподлинно проследить эволюцию рассматриваемого драматургического приема. Ясно одно: в каждом конкретном случае выход на сцену призраков и привидений обусловлен ходом и развитием данного сюжета, а также задачами, которые ставил перед собой автор. Общепринятая хронология, которой придерживаются в шекспироведении и который мы следовали в данной статье [11], позволяет сделать парадоксальный вывод: драматургический прием появления признаков описал в творчестве великого драматурга своеобразную «дугу»: начавшись в «Ричарде III» с самого простого группового явления жаждущих мести привидений, достигнув вершины в «Макбете» и «Гамлете», он завершился в такой же «низшей» точке, только на противоположной стороне: таким же групповым явлением привидений, только уже не жаждущих мести, а плачущих и сетующих, на которых прикрикивает и которых разгоняет «бог из машины», представляющий собой самый древний и самый простой прием разрешения конфликтов из всех, известных в истории театра.

Список литературы:

1. Chassang A. Des Essais dramatiques imités de l'antiquité au XIV-e et XV-e siècle. Paris: Auguste Durand, Libraire, 1852. 195 p.
2. Cymbeline by William Shakespeare. Ed. by M. R. Ridley. The New Temple Shakespeare [Series]. London: J. M. Dent and Sons Ltd., 1935. 178 p.
3. Euripides. Hecuba. Ed. by T. T. Jeffery M. A. London: W. B. Clive, 1900. 104 p.
4. Fleay F. G. A Biographical Chronicle of the English Drama. N. Y.: Burt Franklin, 1891. 405 p.
5. Jodelle E. Les oeuvres et meslanges poétiques d'Estienne Jodelle, sievr dv Lymodin, avec une notice biographique et des notes. Paris: Alphonse Lemerre, Editeur, 1868. 322 p.
6. Maślanka-Soro M. La poetica del tragico nella nuova Elettra ovvero nella Tullia di Lodovico Martelli // Comico e tragico nella vita del Rinascimento. Atti del XXVI Convegno Internazionale (Chianciano Terme-Pienza, 17/19 luglio 2014). Firenze: Franco Cesati Editore, 2016. 614 p.
7. O'Connell W. The Catholic Doctrine of Purgatory [Huntington, Ind.]: Our Sunday Visitor Press. 1943. 30 p.
8. Seneca: His Tenne Tragedies Translated into English. Ed. by Th. Newton. Bloomington: Indiana University Press: 1950 [Reprint of the 1927]. 548 p.
9. Shakespeare's Tragedy of Cymbeline. Ed. with notes by William J. Rolfe. N.Y.: Harper & Borthers, 1887. 231 p.
10. A Survey of the Occult. Ed. by Julian Franklyn. London: Arthur Barker Ltd., 1935. 310 p.
11. Timeline of Shakespeare's plays. <https://www.rsc.org.uk/shakespeares-plays/histories-timeline/timeline>
12. Tudor Facsimile Texts. The History of Horestes by John Pickering [Lonodn:] The Tudor Facsimile Texts, 1910. V. 48. 148 p.
13. Tudor Facsimile Texts. The Misfortunes of Arthur by Thomas Hughes and Others. 1587 [London:] The Tudor Facsimile Texts, 1911. V. 78. 152 p.
14. Tudor Facsimile Texts. The Tragedy of Tancred and Gismund by R[obert] W[ilmot] and Others [London:] The Tudor Facsimile Texts, 1912. V. 108. 174 p.
15. The Works of William Shakespeare: Anthony and Cleopatra. Cymbeline. Edition DeLuxe. Preface by Israel Gollancz. N. Y.: Bigelow, Smith & Co., 1909. 384 p.

