

Категория меры у Шекспира («Венецианский купец» и «Мера за меру»)

Н. И. ИЩУК-ФАДЕЕВА

(ТВЕРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ)

В статье рассматривается понятие, значимое для античной философии, — «мера». В творчестве У. Шекспира оно становится началом, связующим этический, эстетический и внеэстетический уровни.

Ключевые слова: У. Шекспир, «Венецианский купец», «Мера за меру», Ренессанс, мера, этика, эстетика, порядок, космос, судьба.

Ренессансное мироощущение полностью выразилось в творчестве У. Шекспира, и именно его драматургия проявляет и проясняет возрожденческую концепцию человека в ее сравнении с человеком античного мира, с моделью мира в древнегреческом театре — достаточно вспомнить особые отношения двух великих эпох в их отношении к *судьбе*. *Мера*, как представляется на первый взгляд, не является категорией, в которой выражается дух эпохи в его целостности, но специфика ее в определенном смысле не менее знаковая, чем понятия *судьба*, *трагическое*, *катаксис* и т. д. Я имею в виду, что в именно в понятии «мера» органически сливаются два начала — эстетическое и этическое, и именно их неразрывная связь культурно и исторически детерминирована.

Для античного сознания, выраженного в философии и представленного в театре, категория меры, соразмерности и семантически близких к ней понятий (порядок, упорядоченность, обозримость и т. д.) чрезвычайно важна. В отличие от собственно философских и эстетических понятий, таких как логос, эйдос, катаксис и т. д., *мера* объединяет бытовой и бытийный планы. Умеренность в жизни, не раздражающая богов, оберегает от катастроф; соразмерность всех частей и элементов драматического произведения обеспечивает ему благосклонность зрителей; катаксис соединяет человека частного, бытового и его же в эстетическом переживании, создавая единое пространство, где этическое, эстетическое и внеэстетическое оказываются неразличимыми и взаимосвязанными.

За этим первым, очевидным планом открывается и второй, не столько земной, сколько

космический: мера, соотносимая с такими понятиями, как гармония, пропорциональность, согласованность, упорядоченность, уже предполагает ее связь с космосом, который и есть порядок. Именно поэтому *мера* — та категория, которая не только пронизывает всю античную философию, но в определенном смысле и помогает выявить отличие одной философской системы от другой. Любопытно, что богиня Немезида является одновременно и знаком *меры*, вследствие чего ее атрибутом были весы, и символом возмездия, что само по себе предполагает двойное толкование категории *меры*.

Совсем иная трактовка *меры* у Шекспира, творчество которого наполнено более или менее сознательной полемикой с предшествующей театрально-драматической традицией. Мера, значимое для Шекспира понятие, как условие фабулы и основа сюжета определяет две его пьесы — «Венецианский купец» (1596) и «Мера за меру» (1603–1604).

В первой комедии понятие *меры*, несмотря на «именное» заглавие, становится доминантным понятием, возникая в контексте рассуждений о человеке: начальный постулат принадлежит Саларио, вводящего образ двуликого Януса; продолжает Бассанио, заметивший о Грациано: «...его рассуждения — это два зерна пшеницы, спрятанные в двух *мерах* мякины» (Шекспир, 1993а: 11), где мера — это единица веса. Но с категорией меры связано и ее метафорическое толкование при формулировании понятия счастья, которое заключается «в золотой середине: излишество скорей доводит до седых волос, чем умеренность, которая ведет к долговечности» (там же: 13). Та-

ким образом, в комедии о купце, безмерно ценившем дружбу, доминантным становится понятие *меры*.

Вообще «Венецианский купец», если учесть поэтику заглавия, странная комедия: Антонио, который, собственно, и есть венецианский купец, — фигура страдательная во всех смыслах. Его история была бы обыкновенной, если бы не «бессмысленная грусть», немотивированная, но угнетающая его и затемняющая характер, лишаящая героя тем самым собственно драматической наполненности. Смысл заглавия проясняется условием купеческой сделки, в которой важен и сам купеческий договор, и место его заключения — Венеция, где закон незыблем. Сам купец становится просто функцией сюжета, обеспечивая его развитие, но никак не проявляясь в истории, которая могла стоить герою жизни.

Более того, на первый план выходят отношения, которые никак не связаны с заглавным образом, — отношения отцов и детей. Проявляясь на разных уровнях, этот мотив обрастает новыми смыслами и разножанровыми оттенками. Самый очевидный и простой — это комедийный вариант Ланчелота, слуги старого Шейлока, а потом Бассанио, и его старого отца, реализующий метафору *мы не знаем близких наших*.

Более драматический вариант — это отношения старого еврея и его дочери Джессики. Психологически бегство молодой красавицы от скупого и сурового отца понятно, но этически оно выглядит неприглядно: обворовала и легко сменила религию, не приобретя веры — заповеди христианства она не приняла, не поняв их сути, недаром Грациано воспринимает ее «язычницей, но вовсе не жидовкой» (Шекспир, 1993а: 41). Любопытно, что Шейлока воспринимают как дьявола, но и Ланчелот, слуга сначала отца, а потом возлюбленного Джессики, тоже дьявол, только «веселый», и Джессика предает отца, потому что она отцу «дочь... по крови только, / Не по душе» (там же: 34).

Наконец, фабульно значим отец прекрасной Порции: темный, как Антонио, и жесткий, как Шейлок, он поставил судьбу дочери в зависимость от своего «сказочного» каприза.

В отличие от Джессики Порция оказалась послушной дочерью, честно исполняющей волю умершего отца, и счастье свое она заслужила благодаря не только верности обычаям, но и смелому обращению с ними. Таким образом, собственно конфликт этой довольно странной комедии зиждется на отношениях «создателя» и его создания.

Из всех отцов только Шейлок дан крупным планом, и именно в его монологе отчетливо высказана идея равенства людей, независимо от вероисповедания — его странные условия продиктованы унижением не его лично, но его нации, и именно унижение национального достоинства приводит его к идее мести: «Если нас отравить — разве мы не умираем? А если нас оскорбляют — разве мы не должны мстить? Если мы во всем похожи на вас, то мы хотим походить и в этом. Если жид обидит христианина, что тому внушает его смирение? Мсть! Если христианин обидит жида, каково должно быть его терпение по христианскому примеру? Тоже мсть! Вы нас учите гнусности; я ее исполню. Уж поверьте, что я превзойду своих учителей!» (Шекспир, 1993а: 52). Мстью Шейлока стал вексель с требованием фунта христианского мяса в качестве неустойки за оскорбление всех евреев, не только Шейлока. Суд, разбирающий дело Антонио — Шейлока, становится судом во славу христианства, и в этом смысле классическая по многим параметрам комедия становится религиозной драмой, а фигура Шейлока приобретает трагедийный ореол.

Что принесло победу Порции? Воспользовавшись строгим языком юридических документов, первая, видимо, в европейской истории женщина-юрист не только выиграла дело, казавшееся безнадежным, но и смогла сформулировать очень важное положение для понимания человека: он не есть сумма отдельных органов и чувств — в нем неразделимо связано все, что представлялось существующим отдельно, и разрыв этой связи может быть смертельным. Показанное на уровне физиологии, оно экстраполируется и на духовный уровень, что наиболее репрезентативно в образе Порции, юного юриста и умной, обворожительной женщины. Тот парадокс, что безвыходную си-

туацию, которая поставила в тупик всех мужей Венеции, легко разрешила легендарная красавица, говорит именно о непостижимости человека, чья личность строится на сложном сочетании физических, умственных и душевных качеств. Слиянность всех составляющих на предметном уровне проявляется в главном постулате Порции: невозможно отделить сердце от крови, и эта мысль о принципиальной нераздельности человека на отдельные составляющие стала основанием для профессионального триумфа молодого юриста, но и знаком ее нравственной победы — над строгим отцом и легкомысленным мужем.

Метафорический уровень зиждется на концепции героя: человек есть тайна, которая видится как несовпадение, вплоть до расхождения, сущности и кажимости, как бы инварианта двуликого Януса. Концепт незнания нами своих близких, начатый в самом начале комедии образом старого Гоббо, поддержан образами Порции и Нериссы. Переодетые юношами, молодые жены смогли заполучить перстни, полученные молодыми людьми во время любовных обетов, и творят очередной суд — уже над своими супругами, не сдержавшими своей клятвы.

Таким образом, *мера* в комедии «Венецианский купец» становится прежде всего понятием, определяющим ценность человеческой личности: завязка обусловлена идеей равенства всех людей «по крови», независимо от цвета кожи; развитие сюжета определяется логикой утверждения непохожести людей, даже если они связаны кровными узами — *мерой* их близости становится духовное или душевное родство; *мерой* личностной значимости становится индивидуальность душевного мира, его этические основы, соединяющие бытовой и бытийный уровни.

Мотив *меры* наказания, соответствующей *мере* преступления, станет доминантным и в другой пьесе. Комедия «Мера за меру» знаменательна, как и предыдущая, заглавием: структура фразы своим строением отсылает к древнегреческой формуле «кровь за кровь», т. е. «смерть за смерть», определяющей структуру трагедии рока. Не случайно архаическая трагедия представлена в форме трилогии, поз-

воляющей показать историю не одного героя, но всего его рода, бытие которого предопределено богами. Концепт «Что вершится, свершится тому суждено» (там же: 185) определяет телеологию сюжета «Орестей» и ее завязку — хор предсказывает Клитемнестре ее судьбу: «Кончишь бесславно, друзьями покинута, / Смертью заплатишь за смерть» (там же: 237). Жена царя, мстящая мужу за убийство их дочери, считает, что «Давно уж поединок этот выношен / В душе» (там же: 235) ее, тогда как «Древний демон расплаты, жестокий судья, / За Атреево страшное пиршество мстит» (там же: 240).

Здесь в художественной форме выражена философская парадигма меры как связи порядка вселенной (космоса) и порядка на земле. Теория гилозоизма, т. е. мира как одушевленного единого целого, по сути, отражает идею универсума, взгляд на человека как на микрокосм, отражающий законы макрокосма, продержится довольно долго, во всяком случае, философское Возрождение (Леонардо да Винчи, Д. Бруно) еще разделяет убеждение в связи человека с небом, но не Шекспир, по крайней мере, не в комедии «Мера за меру».

Завязка этой комедии представляется парадоксальной, по сути, ситуацией: закон Вены требует смертной казни за излишне пылкую любовь. Иначе говоря, разрушаются сразу два мифологических единства — уже упоминаемого закона «смерть за смерть» и единство Эроса и Танатоса. «Подобное лечится подобным» — закон не только греческой медицины, но и мира вообще, так как родовая месть следует той же логике, и завязка, выстраивающая сюжет, никак не соотносится с заглавным концептом. Таким образом, обе комедии обнаруживают двойной план, по-разному выраженный, но в равной степени важный: в первой комедии в заглавие вынесен персонаж-функция, тогда как основная смысловая нагрузка ложится на героя, точнее даже на героиню, которая появится в момент обострения конфликта, т. е. когда сюжетное развитие достигнет своей кульминации; во второй комедии в заглавие вынесена ситуация, которая в момент завязки выглядит противоречивой,

и развитие сюжета проясняет эту кажущуюся парадоксальность.

Проверку на подлинность соответствия властной должности должен пройти Анджело, в отсутствие, как ему было сказано, герцога — именно с его образом связано заглавие. Разрешение ситуации связано с любимым приемом Шекспира, учитывая, что он прибегал к нему не единожды, — мотивом мнимой смерти, т. е. метафорой «воскресения». Не менее важен библейский мотив брачной ночи, проведенной не с желанной женщиной, а с ее заместительницей (Лия-Рахиль), и, как следствие этой «слепоты», с вынужденной женитьбой. Очевидно, что эта ситуация не отсылка к истории Иосифа Прекрасного, а развитие уже разработанного в «Венецианском купце» мотива слепоты как инварианта концепта незнания человеком близких своих. В этой комедии в круг «близких» попадает и предельно «близкий», т. е. сам герой, мнящий себя «режиссером» задуманного им действия, тогда как он, деятельный, но не действующий, оказывается в плену вне его лежащих обстоятельств.

Смысл заглавия начинает проясняться в сцене 2 акта 2, когда Изабелла молит за своего брата Анджело. Ее заявление о мере будет непонятно вне контекста, когда она рассуждает о властных людях:

О, если б все имеющие власть
Громами управляли, как Юпитер, —
Сам громовержец был бы оглушен.
.....
Но гордый человек, что облечен
Минутным, кратковременным величием
И так в себе уверен, что не помнит,
Что хрупок, как стекло, — он перед небом
Кривляется, как злая обезьяна,
И так, что плачут ангелы над ним,
Которые, будь смертными они,
Наверно бы, до смерти досмеялись
(Шекспир, 1993b: 401).

И, нарисовав портрет «обезьяны» у власти, прекрасная послушница продолжает свои рассуждения: «Нельзя своею мерой мерить ближних», т. е. властному — не облеченных властью. Заковав себя в доспехи немислимой чистоты и аскезы, Анджело обнаружива-

ет в себе «человеческое, слишком человеческое». Наместник оказался дважды недостойным созданного им же самим образа: сначала он шантажом вынудил Изабеллу к любовному свиданию, во-вторых — не выполнил своего обещания, т. е. не освободил Клавдио, а, наоборот, приказал казнить несчастного любовника незамедлительно.

Комедия завершается жанрово правильно: казненный спасен, злодей наказан, добродетель награждена. При этом наказание весьма специфично — женитьба, и награждение тоже неожиданно: если Клавдио совершает путь от любовника к философу, обучаясь любомудрию у герцога (жизнь — смерть — жизнь), то Изабелла после послушания принимает не постриг, а брачный обет, становясь не монахиней, а супругой герцога. Все это становится возможным благодаря мудрому правителю, который отличается «умеренностью» — тем и силен правитель.

Он не только мудрый правитель, но и идеолог справедливого управления — именно герцогу принадлежит определение «меры» власти на примере своего наместника:

Вся жизнь его идет, как и правленье,
Путями справедливости и долга;
Смиряет он в священном воздержанье
В себе самое то, что смирать в других
Имеет право; если б сам он грешен
Был в том, что так преследует в других,
Тогда б он был тираном, но теперь —
Он только справедлив
(Шекспир, 1993b: 444).

Итак, властный человек требовать от других может только то, что и сам исповедует и делает. Двойная мораль — залог тирании, и сюжет развивается как раскрытие этого нехитрого тезиса.

Возвращение герцога вместо триумфального шествия превращается в выездное судебное заседание, где разбираются обвинения Изабеллы. Герцог сам режиссирует спектакль с разоблачениями и заключениями — в брак. Подобно «правильной» комедии, имеющей своей жанровой целью сакральный брак, залог бессмертия, «Мера за меру» завершается тремя свадьбами — воскресшего Клавдио,

герцога и его наместника, обе неожиданные и обе, как выясняется, мотивированные. «Мера наказания» Анджело, какой бы курьезной она ни казалась, полностью выражает взгляды герцога, высказанные им открыто на импровизированном суде:

Будь грешен он — грех брата твоего
Он мерил бы свою мерой
И к смерти бы его не присудил
(Шекспир, 1993b: 466).

Таким образом, либо оба героя должны умереть, либо — жениться. Анджело же, в своей гордыне, хочет избежать обоих вариантов, сохранив ореол нечеловеческой чистоты. Любопытно, что все ключевые сцены пьесы пронизаны заглавным концептом, а в кульминационной, когда монах вновь становится герцогом, в его монологе сталкиваются два мировоззрения — античное и ренессансное:

Виновным он является вдвойне.
Он честь невинной девы опозорил
И не исполнил данного ей слова —
Ценою этой брата пощадить!
И самый милосерднейший закон
Взывает громко к нам его ж словами:
«За Клавдио — наместник, смерть
за смерть!»
Всегда ведь отвечает гневу — гнев,
Любви — любовь; так по его примеру
И воздадим мы *мерою за меру*
(Шекспир, 1993b: 479).

Иначе говоря, судьба человека зависит не только от сложившейся ситуации — она может быть аналогичной, но и от времени, от господствующих законов. Живи Анджело в Древней Греции — его смерть была бы неминуемой, но изменившаяся эпоха отразилась и на венских законах. Анджело обязан *de jure* жениться на той, кого сделал своей женой *de facto*, — мера наказания вытекает из меры преступления, т. е. побеждает античный принцип «подобное лечат подобным», обращенный к жизни, но не к смерти.

Комедия о «коварстве и любви» обнаруживает глубокие смысловые пласты, проявляющие кардинальную смену типов культуры, в частности концепцию человека. В антично-

сти только гибрист мог подвергнуться сомнению волю богов, и он бывал ими наказан. Совсем иная трактовка *меры* у Шекспира, творчество которого наполнено более или менее осознаваемой полемикой с предшествующей театрально-драматической традицией. Значимость понятия подтверждается его вынесением в заглавие одной из комедий — *Measure for measure*. Очевидно, что, попав в структуру фразеологического оборота, *мера* перестает быть категорией, выявляя лексическое, а не понятийное значение.

«Мера за меру» — это странная комедия, сюжет которой строится вокруг смертной казни за прелюбодеяние, и это напрямую выводит на архаический мотив слиянности Эроса и Танатоса, что в шекспировской комедии не происходит: и смерть не из-за любви, а по произволу властного человека, и любовь — в ее комедийном варианте, т. е. физиология любви, секс как простое физическое наслаждение. Да и сама смертная казнь важна не столько как драматическое событие, сколько как повод для столкновения двух героев, персонафицирующих власть. И категория *меры*, минуя бытовой и бытийный планы, становится основой для создания концепции не вообще человека, но человека у власти:

Всегда ведь отвечает *гневу* — *гнев*,
Любви — *любовь*; так по его примеру
И воздадим мы *мерою за меру*
(Шекспир, 1993b: 479)
(курсив мой. — Н. И.-Ф.)

В этом контексте, т. е. семантически близком к значению фразеологизма «око за око», *мера* соотносится со справедливостью, с воздаянием соответственно деяниям, при этом арбитром выступает умеренный человек. Иначе говоря, меру определяет сам человек, и к мирозданию, таким образом, это понятие неприложимо. Тем не менее само понятие воздаяния соотносится с мироустройством, следовательно, с ним связан и человек, воплощающий меру. Личность, дерзающая на божественный статус, это и есть герой ренессансной культуры. Но и богоподобность в шекспировском мире очеловечена — через категорию *меры*:

Будь грешен он — грех брата твоего
Он мерил бы его своею мерой
И к смерти бы его не присудил...
(Шекспир, 1993b: 466).

Справедливость мира зависит от способности человека не судить строго другого за грех, в котором повинен сам, т. е. следовать заповеди «Не судите, да не судимы будете!» Таким образом, мир строится не на прощении, а на понимании, и основы его оказываются принципиально иными: по отношению к Богу человек находится в положении просящего дары, молящего о прощении грехов, т. е. не на равных, и мир, таким образом, стоит на неравенстве изначально. Мена Бога на человека, сильного умом и духом, способного к правлению справедливому и мудрому, влечет за собой и иную концепцию мира, адекватную правителю или создателю — в метафорическом смысле.

Шекспир в своем поэтическом мире, выражающем ренессансное представление о мироустройстве вообще, освободил человека от страха перед его божественной зависимостью, подарив полную свободу — строить себя, своего близкого и мир вокруг, заложив тем самым ту культурную модель, которая просуществовала вплоть до XX в. Но эта же модель стала истоком глубокой трагедии человека XX в., когда он вновь оказался перед трагедией несвободы, но это не было возвращением к античной картине мира, с ее связью макро- и микрокосма, — это глубокое понимание несвободы человека при полной утрате связи

с космосом, «порядком», ощущение своей «заброшенности» во вселенную и «невыносимой легкости бытия».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Шекспир, У. (1993a) Венецианский купец // Шекспир У. Собр. соч. : в 8 т. М. : Интербук. Т. 5. С. 5–104.

Шекспир, У. (1993b) Мера за меру // Шекспир У. Собр. соч. : в 8 т. М. : Интербук. Т. 5. С. 363–490.

Эсхил. (1978) Орестея // Эсхил. Трагедии. М. : Искусство. С. 181–335.

Дата поступления: 5.05.2013 г.

THE CATEGORY OF MEASURE IN SHAKESPEARE'S «MEASURE FOR MEASURE» AND «THE MERCHANT OF VENICE»

*N. I. Ishchuk-Fadeeva
(Tver State University)*

The article examines the concept of measure that was significant for Ancient philosophy. It became a principle in Shakespeare's works. This principle was linking the ethical, aesthetic and non-aesthetic levels.

Keywords: W. Shakespeare, "The Merchant of Venice", "Measure for Measure", the Renaissance, measure, ethics, aesthetics, order, space, fate.

BIBLIOGRAPHY (TRANSLITERATION)

Shekspir, U. (1993a) Venetsianskii kupets // Shekspir U. Sobr. soch. : v 8 t. M. : Interbuk. T. 5. S. 5–104.

Shekspir, U. (1993b) Mera za meru // Shekspir U. Sobr. soch. : v 8 t. M. : Interbuk. T. 5. S. 363–490.

Eskhil. (1978) Oresteia // Eskhil. Tragedii. M. : Iskustvo. S. 181–335.

Новые книги

Русский интеллектуальный клуб : стеногр. заседаний и другие материалы. Кн. 9 [Текст] / под науч. ред. И. М. Ильинского ; отв. ред. Вал. А. Луков. — М. : Социум, 2013. — 256 с.