

---

М.М.Морозов. Избранные статьи и переводы  
М., ГИХЛ, 1954  
ОСР Бычков М.Н.

---

Исследование изменения образов Шекспира в ходе развития действия представляет как теоретический, так и практический интерес. Возьмем хотя бы следующие примеры.

Многие из писавших о Шекспире, начиная с Роу (1709), негодовали на принца Генриха за то, что, став королем, он отрекся от своего бывшего друга Фальстафа. Они жалели жирного рыцаря. И лишь совсем недавно Доверу Вильсону ("The fortunes of Falstaff", 1944) удалось показать, что сэр Джон второй части "Генриха IV" значительно отличается от сэра Джона первой части: жирный рыцарь зазнался, стал мелочным, корыстолюбивым. Шекспир вполне подготовил момент "отречения". Несчастье старых исследователей заключалось в том, что они воспринимали образ Фальстафа статично.

Сколько чернил пролито в бесплодных спорах о том, сильный или слабый человек Гамлет. Шекспироведы прежнего времени любили создавать литературные "портреты" Гамлета, состоявшие из перечислений разнообразных черт его характера. Мало обращали внимания на то, что Гамлет во втором действии говорит о своей слабости, а в четвертом утверждает, что у него есть "воля и сила", - иными словами, что Гамлет изменяется в ходе действия.

По глубине идейно-художественного раскрытия созданных Шекспиром образов советский театр занял первое место в мире. И, однако, сколько еще советских актеров статично рисуют эти образы! Часто приходится слышать о том, что актер в шекспировской роли с самого начала играл "результат". Недаром С. М. Михозлс на одном из заседаний Кабинета Шекспира в 1947 году настаивал на том, что советское шекспироведение может принести особенную пользу советскому театру, если займется детальным изучением динамики созданных Шекспиром образов.

"Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и разносторонние характеры", - писал Пушкин, впервые указавший на развитие в ходе действия созданных Шекспиром лиц.

Эту же сторону не раз ярко выделяла в своей работе над пьесами Шекспира творческая практика советского театра. Так, например, А. Д. Попов, объясняя свое толкование "Укрощения строптивой", особенно настаивал на том, что Катарина и Петруччо выходят из пьесы другими, чем вошли в нее {Сб. "Укрощение строптивой" в Центральном театре Красной Армии", ВТО, М. 1940.}.

Если мы подойдем к вопросу с точки зрения истории драматургии, то увидим, что динамичность сценических образов принадлежит к тому новому, что внес Шекспир в драматургию своего времени.

Образы Марло, величайшего из предшественников Шекспира, - его Тамерлан, например, - по существу своему статичны. Тамерлан может ликовать, гневаться или печалиться, но все же Тамерлан в начале первой части и в конце второй остается по существу своего характера и отношения к жизни неизменным. Таков и Фауст Марло и его Варавва. Недаром созданные Марло образы не раз сравнивались с фресками. Они двухмерны, неподвижны. Правда, в "Эдуарде II" в образах Марло замечаются черты динамичности. В конце своего столь краткого литературного поприща Марло приблизился к художественному методу Шекспира.

Можно найти ряд исключений. "Арден Февершемский" (1586), например, поражает зрелостью реализма и психологической разработкой характеров (Алиса, Мотби), но в целом над дошекспировской драматургией все еще веет дух моралите с его схематичными, двухмерными статичными образами. Огромная историческая заслуга Шекспира заключалась в том, что он пошел по пути разрушения этой статичности. Лица, им созданные, не абстрактные фигуры, но "существа живые", пользуясь определением Пушкина.

Отнюдь не все созданные Шекспиром лица, однако, обладают достаточно ясно выраженной динамичностью. Так, например, Ричард III - уже законченный злодей с самого начала трагедии. "Я решил быть злодеем", - говорит он при первом же появлении (I, 1, 30). Правда, Ричард, принадлежащий к раннему периоду творчества Шекспира, еще имеет много общих черт со статическими