

ГЛАВА 5

«Ромео и Джульетта»

Несколько пьес Шекспира открываются прологом. Хор во вступлении к «Троилу и Крессиде» объявляет: «Пред вами Троя»*, а за крепкими стенами Елена почивает в объятиях Париса. Пролог ко второй части «Генриха IV» спрашивает нас: видели ли вы первую часть и помните ли, чем она кончилась? Потерпите немножко, мы попытаемся показать эпическую битву в тесном пространстве сцены — уговаривает зачин к «Генриху V». Добро пожаловать в старый добрый мир легенд и сказаний — приветствует зрителя вступление к «Периклу». И только в «Ромео и Джульетте» пролог почему-то сразу пересказывает краткое содержание всей пьесы, включая смерть героев. В силу невероятно глубокого проникновения этого сюжета в ткань нашей культуры любой читатель хотя бы косвенно наслышан о пьесе, когда открывает первую страницу. Но даже если бы мы ровно ничего о ней не знали или перенеслись в 1595 год, когда зрители впервые увидели ее на сцене**, к концу пролога мы бы уже понимали, чем кончится дело. «Верона», «две семьи», «раздор кровавый», «гибель четы влюбленной — часа на два займут, быть может, вас»*** и т. д. и т. п. Две минуты сценического времени — и пьесу можно не смотреть.

* Перевод Т. Н. Гнедич.

** На самом деле дата первого представления неизвестна. *Прим. науч. ред.*

*** Здесь и далее в этой главе цитаты из пьесы даются в переводе Т. А. Щепкиной-Куперник.

Пожалуй, только в «Ромео и Джульетте» Шекспир с самого начала так недвусмысленно дает зрителю понять, что будет происходить на сцене:

В двух семьях, равных знатностью и славой,
В Вероне пышной разгорелся вновь
Вражды минувших дней раздор кровавый,
Заставил литься мирных граждан кровь.
Из чресл враждебных, под звездой злосчастной,
Любовников чета произошла.
По совершенье их судьбы ужасной
Вражда отцов с их смертью умерла.
Весь ход любви их, смерти обреченной,
И ярый гнев их близких, что угас
Лишь после гибели четы влюбленной, —
Часа на два займут, быть может, вас.
Коль подарите нас своим вниманьем,
Изъяны все загладим мы стараньем.

(Пролог)

Выражаясь языком интернет-рецензий: «Осторожно, спойлер!». Или, в духе академической теории, перед нами развернутый пролепсис, то есть забегание вперед, флешфорвард. Таким образом, пьеса изначально носит выраженный телеологический характер: сюжет неотвратно движется к заранее известной развязке. Для зрителя Ромео и Джульетта умирают прежде, чем появляются на сцене. Они — воплощение собственной скорбной участи. Хор повествует об их судьбе в жесткой форме сонета: четырнадцать строк, предсказуемая схема рифмовки, неотвратимое движение вперед, к заключительному двустушию. Язык пролога отображает идею рока, фатума: любовники рождены «из чресл враждебных, под звездой злосчастной», то есть их судьба заранее определена небесными силами и собственным наследием. «Весь ход любви их» обречен смерти еще прежде, чем они встречаются на балу у Капулетти. Следовательно, каждое слово и каждый образ в прологе передают ощущение неумолимо надвигающейся катастрофы. В сущности, она

уже произошла; это мы теперь движемся к ней, зная, что изменить ничего нельзя. Режиссер Баз Лурман в знаменитом фильме 1996 года «Ромео + Джульетта» нашел необыкновенно удачное решение: пролог представлен как выпуск новостей. Сухая криминальная сводка, зачитанная ровным, хорошо поставленным, официально-скорбным дикторским голосом, прекрасно укладывается в строгую, парадную, даже педантичную форму сонета. У Шекспира ритмическая структура стиха несет ту же смысловую нагрузку: подчеркивает неизбежность развязки и тщетность любых попыток ее предотвратить. Перекрестная рифмовка усиливает эффект: как только ритм установлен, нам остается лишь дожидаться очередного созвучия. Если в конце строки встречается положительно или хотя бы нейтрально окрашенное слово, оно в большинстве случаев рифмуется с чем-то отрицательным: *события — кровопролитье, вновь — кровь, произошла — умерла*. И формальная структура, и мрачный словарь помогают прологу выполнить пролептическую функцию (то есть послужить спойлером). Тема злого рока, неотвратимости и дурного предчувствия, впервые заявленная в прологе, неоднократно возникает и в позднейших сценах, например в первом акте, когда Ромео томится перед маскарадом: «Предчувствует душа, что волей звезд / Началом несказанных бедствий будет / Ночное это празднество» (I, 4).

Для чего нужно так полно раскрывать содержание пьесы в первых строках? Прежде всего следует вспомнить, что зрители и читатели раннего Нового времени, в отличие от нас, не ждали от сюжета резких поворотов и непредсказуемого финала. Оригинальность, уникальность замысла высоко ценится в искусстве XXI века, но в XVI столетии культура была иной. Гуманистическая система образования подозрительно относилась к новизне и художественному вымыслу как таковому: он считался врагом истины, а следовательно, и морали. Именно поэтому многие поколения поэтов и драматургов были воспитаны в убеждении, что подлинная задача художника слова — переводить и перерабатывать уже известные тексты и сюжеты. Зрителям и читателям этот творческий метод под названием *imitatio* дарил особое, эксклюзивное удовольствие: распознавать источники и ценить мастерство обработки. Так, в 1602 году, когда

лондонский студент-правовед Джон Мэннингем побывал на представлении «Двенадцатой ночи», он сразу же отметил сходство пьесы с «Комедией ошибок» и «Двумя Менехмами» Плавта, о чем записал в своем дневнике. Однако в его заметках звучит отнюдь не жалоба на затертый, банальный сюжет, а скорее радость узнавания и гордость за собственную эрудицию и сообразительность. В те времена длинные тексты нередко предварялись кратким синопсисом: например, в аллегорической поэме Эдмунда Спенсера «Королева фей» (1590) каждая песнь открывается четверостишием, передающим ее основную идею. Очевидно, удовольствие читателю должны были приносить не запутанные сюжетные ходы с неожиданной развязкой, а вариации на хорошо знакомую тему.

Возможно, нашей культуре такие представления ближе, чем кажется. Посмотрите трейлер к любому фильму, и вам станет предельно ясно, что в нем происходит. Я нежно люблю интернет-подборки, где перечислены кинематографические клише: они показывают, что массовое искусство доставляет нам удовольствие именно потому, что оперирует легко узнаваемыми символами и нарративами. Вероятно, вам подобные списки тоже попадались на глаза. Например, если в начале фильма у главного героя есть друг или напарник, который с нежностью рассказывает о своей семье, значит, этого напарника обязательно убьют. Особенно если у него на столе стоит семейное фото и уж тем более если на фото есть любимая собака (она тоже не жилец). Если герой вступает в схватку с бандой, можете не сомневаться — он будет драться с каждым бандитом по очереди, один на один, а остальные при этом будут плясать вокруг и грозно потрясать кулаками. Главный герой не пикнет и ничем не обнаружит боли даже при самом жестоком избиении, но очаровательно поморщится, когда героиня попытается промыть рану у него прямо над правой бровью, и т. д. Итак, «Ромео и Джульетта» — плод культуры, где оригинальность и неожиданность не пользовались у публики особым спросом. Однако так ли уж сильно мы отличаемся от тогдашних зрителей и читателей?

Второй момент касательно спойлеров напрямую связан со спецификой жанра. Может ли вообще у трагедии быть спойлер? Если

известно, что пьеса называется «Трагедия Ромео и Джульетты», будем ли мы ждать счастливого конца? Имеются отдельные предположения, что в эпоху Возрождения трагедии представляли на сцене, задрапированной черной тканью: тут уж зрителю совсем трудно было не догадаться, чем кончится дело. Французский драматург Жан Ануй, в середине XX века написавший новую версию древнегреческой трагедии «Антигона», вставил в пьесу рассуждение о природе трагедии, которое не имеет никаких параллелей с оригиналом Софокла. Хор у Ануй утверждает: трагедия — «дело чистое, верное, она успокаивает»*, потому что здесь даже не нужно ничего делать. «Беспокоиться не о чем. Все пойдет само собой. Механизм сработан на совесть, хорошо смазан». Меня всегда завораживало зрелище падающих костяшек домино — всех этих сложнейших фигур, которые валятся от одного прикосновения пальца. Точно так же, по словам Ануй, трагедии «нужен лишь небольшой толчок, чтобы пустить в ход весь механизм». О трагедии нередко говорят, что роль человеческого фактора в ней сведена практически к нулю. Эту мысль прекрасно сформулировала литературовед Сьюзен Снайдер: мир шекспировской трагедии управляется неизбежностью конфликта между человеческим законом и законом мироздания — противоречием, заложенным в самой природе человека или обстоятельствах его жизни. Путь назад невозможен, равно как и альтернативный исход. В противовес этой неизбежности Снайдер предлагает весьма полезный антоним «избежность» как основополагающий принцип шекспировских комедий, где вознаграждаются предприимчивость, гибкость и прагматизм. Развитие сюжета позволяет герою обойти препятствия, уклониться от ударов судьбы и благополучно добраться до финала, где ждет искупление, примирение или же брачный пир. Таким образом, неотвратимость и предопределенность, главенствующие в прологе к «Ромео и Джульетте», — это характерные черты самого жанра трагедии.

Итак, можно ли утверждать, что трагедия — жанр, в котором человеческая способность влиять на судьбу или окружение

* Цитаты из пьесы Ж. Ануй даются в переводе В. Дмитриева.

стремится к нулю? Вопрос о свободной воле трагического героя мы подробно обсудим в главе о «Макбете». Возможно, популярность трагедии на заре Нового времени имела сложную культурную подоплеку. В шекспировскую эпоху произошли серьезные сдвиги в философских представлениях о причинно-следственной связи событий в мире. Провиденциальные, теоцентристские воззрения средневекового христианства о том, что все в мироздании происходит исключительно по воле Божией, понемногу менялись под влиянием Макиавелли с его откровенным преклонением перед человеческой волей и предприимчивостью («Государь» пользовался широкой популярностью во второй половине XVI века) и трансформировались, к примеру, в идеи Томаса Гоббса с его «Левиафаном» (1651), объявляющим человека и его интересы первопричиной любого события. Фаталистический пролог к «Ромео и Джульетте», возможно, преследует особую цель: возложить ответственность на высшие силы и снять бремя вины с человеческих плеч. Смерть юных влюбленных — в меньшей степени итог бессмысленной межсемейной вражды, чем неизбежная, предначертанная трагедия. При этом слова герцога в финале: «Одних — прощенье, кара ждет других» (V, 3) — все же предполагают земное правосудие, направленное на конкретных виновников. Таким образом, пьеса движется от идеи фатума, злого рока и предопределенности к идее человеческой ответственности за содеянное. Однако если трагический исход известен уже в самом начале, то справедливо ли возлагать вину на отдельно взятого персонажа (причем, скорее всего, второстепенного)? Ромео и Джульетта родились под злосчастной звездой, так виноват ли аптекарь, который продал юноше яд? Или же он просто орудие судьбы, а его поступок — тот самый толчок, который запускает механизм трагедии?

В метафизическом смысле история Ромео и Джульетты уже произошла, уже написана, потому что таков жанр трагедии. В более приземленном смысле она уже существует потому, что, как и большинство шекспировских сюжетов, почерпнута из нескольких источников. Сюжет о несчастных любовниках, разведенных судьбой по двум враждебным лагерям, бытует в самых разных культурах

мира и возник задолго до английского Ренессанса. Однако в первую очередь Шекспир использовал большую поэму Артура Брука*, переведенную с итальянского языка под названием «Трагическая история Ромеуса и Джульетты» и впервые опубликованную в 1562 году. Поэма Брука также открывалась сонетом; возможно, это и подсказало Шекспиру идею для пролога. Но при сравнении разница между двумя зачинами оказывается весьма заметной.

Сонет у Брука — самый настоящий (и весьма подробный) синопсис: молодые люди влюбляются с первого взгляда и тайно женятся; Ромеус по ночам проникает в спальню Джульетты через балкон; через три месяца происходит ссора с Тибальтом и поединок; Ромеусу приходится бежать; Джульетте ищут мужа; она пьет зелье, и ее хоронят, посчитав мертвой; Ромеус, услышав о смерти жены, выпивает яд; Джульетта приходит в себя и закалывается его кинжалом. Брук недвусмысленно дает понять, что влюбленные сами виновны в своих несчастьях. Он допускает вмешательство Любви как высшей силы, однако решающую роль все же отводит человеческой воле. Невоздержанность приводит героев к гибели. Здесь нет ни слова о судьбе, роке и злосчастных звездах; даже форма сонета — без рифмовки в последнем двустишии — не задает неумолимого ритма, как у его последователя. Итак, Шекспир существенно изменяет причину трагедии. У Брука отчетливо прослеживается моралистический, а точнее — антикатолический посыл. Молодые люди должны уступать воле родителей, в противном случае их ждут ужасные беды. В особенности им надлежит избегать старых сплетниц и хитрых монахов. (В целом поэма Брука изображает юных любовников с несколько большей симпатией, чем сулит пролог, но в начале явственно слышны назидательные нотки.) Мы видим, что Шекспир, как обычно, отказывается от нравоучений. Ни один читатель или зритель при всем желании не вынесет из «Ромео и Джульетты» мысль, что дети должны повиноваться родителям.

* Артур Брук (ум. 1563) — английский поэт и переводчик, его поэма о Ромеусе и Джульетте считается не переводом, а адаптацией итальянского или французского источника. *Прим. науч. ред.*

Родители здесь начисто лишены морального авторитета в силу беспричинной и потому непростительной межсемейной войны, так что они никак не могут служить ориентиром.

В то же время интересно отметить, что Шекспир смог изменить конструкцию трагического сюжета, но не преобразил его настолько, чтобы юная пара бежала от родителей и благополучно поселилась в Мантуе. Трагедия все-таки неумолима. Законы рока, которым подчиняется фабула, в данном случае свойственны не только жанру вообще, но и первоисточнику в частности. О Шекспире часто говорят: он берет прозаическое сырье и добывает из него золото поэзии (переименовать Ромеуса в Ромео — гениальная находка?). Может быть, это и верно, однако Шекспир крайне редко вносит в сюжет радикальные изменения. Очевидно, первоисточники прочерчивают неотразимо притягательную для Шекспира сюжетную линию. (Важное исключение из этого правила — «Король Лир», о чем мы поговорим в главе 15.) Таким образом, фабула заранее обременена грузом наследия — законами жанра и канвой первоисточника. Неудивительно, что при таком громоздком багаже требуется пролог, который придаст форму всей конструкции. Кажется, сам драматург, как и его персонажи, становится заложником неумолимых сил: Шекспир тоже действует в рамках строго определенного, заранее известного сюжета, и здесь ему практически недоступна творческая свобода или та игровая «избежность», в которой Снайдер видит главное свойство комедии.

Можно констатировать, что пролог и сама пьеса соотносятся примерно так же, как поэма Брука и трактовка Шекспира. В обоих случаях первый текст носит разом и пророческий, и упреждающий характер: предсказывает дальнейшее и пролагает курс, которым должно следовать. Писатель и критик эпохи Возрождения Джордж Патнем определял эту риторическую фигуру как «перестановку, перемену мест», словно в английской поговорке, где телега ставится впереди лошади. Греки называют подобный прием *гистеропротероном*. Если телега стоит впереди лошади, это часто свидетельствует о спешке. Действительно, поспешность и опрометчивость — важный мотив в пьесе, чей сюжет во многом движим юношеским пылким

нетерпением. Герои безоглядно устремляются навстречу судьбе, не слушая наставлений брата Лоренцо: «Кто слишком поспешает — / Опаздывает, как и тот, кто медлит» (II, 5).

Многое в пьесе происходит слишком скоро, преждевременно; поскольку речь идет о неопытной юной паре, невольно напрашивается параллель с чересчур быстрой кульминацией любовного акта. Если — как утверждают многие теоретики — удовольствие, которое дарит нам сюжет, распадается на те же стадии предвкушения, возбуждения и разрядки, что и сексуальное удовлетворение, то в «Ромео и Джульетте», очевидно, происходит сбой. Кульминация — и в любви, и в сюжете — наступает слишком рано: в конце второго акта юная пара заключает поспешный тайный брак. То, что в комедии стало бы финалом — свадьба, — здесь оказывается в середине, поэтому двигаться к счастливому концу уже невозможно. Как сказали бы древние греки, налицо структурный гистеропротерон: телега стоит впереди лошади. Можно вкратце сравнить «Ромео и Джульетту» с другой шекспировской пьесой, написанной примерно в тот же период, — комедией «Сон в летнюю ночь». В начале пьесы герцогу Тезею не терпится жениться. Все произведение словно бы предназначено, чтобы заполнить время и облегчить Тезею ожидание свадьбы и брачной ночи с Ипполитой. В конце представления феи благословляют брачное ложе, и молодожены уходят со сцены, очевидно готовые предаться супружеской любви.

В «Ромео и Джульетте», напротив, никто не умеет ждать и растягивать предвкушение. Хор выкладывает нам всю историю, едва мы устроимся в кресле. В первом акте мы узнаем, что Джульетте нет еще четырнадцати лет. Поначалу ее отец призывает Париса к терпению: «Пускай умрут еще два пышных лета — / Тогда женою сможет стать Джульетта» (I, 2). Однако затем он уступает: теперь свадьба должна состояться не через два года, а буквально на днях. «Какой сегодня день?» — спрашивает Капулетти у Париса. Выясняется, что сегодня понедельник. «В среду будет слишком рано», — заявляет отец и назначает венчание на четверг. «Я хотел бы, чтоб четверг был завтра», — говорит Парис. Вопрос Капулетти «По сердцу ль вам поспешность?» (III, 4) представляется чисто риторическим.

Джульетта сходит с ума от нетерпения, дожидаясь Ромео:

Быстрой, огнем подкованные кони,
К палатам Феба мчитесь! Ваш возница,
Как Фаэтон, на запад гонит вас
И ускоряет ход туманной ночи.

(III, 2)

Ее речь обретает сбивчивый, как будто запыхавшийся ритм; первая строка (в оригинале *Galloп аpace, you fiery-footed steeds*) начинается с ударного слога — *Galloп*, — что, строго говоря, характерно не для ямба, а для хорей (то же самое мы наблюдали в первом монологе Ричарда III). Как будто сами слова торопятся, бегут наперегонки и выбиваются из чинного размера. Метафоры, которые Джульетта использует, чтобы передать свое волнение, красноречиво свидетельствуют: она не просто чересчур нетерпеливо ждет Ромео. Ей слишком не терпится пережить взрослый опыт:

...День мне скучен,
Как ночь нетерпеливому ребенку,
Когда наутро праздника он ждет,
Чтоб наконец надеть свою обнову.

(III, 2)

Выбранный ею образ напоминает о детстве и отчетливо высвечивает разрыв между настоящим и тем скороспелым будущим, в которое она готова ринуться с головой.

Раньше было принято считать, что Шекспир изобразил в «Ромео и Джульетте» страстное романтическое чувство, поскольку для елизаветинцев ранние браки были обычным делом. В основу этого убеждения легли исторические свидетельства о помолвках, заключавшихся между детьми знатных семейств: малолетних сыновей и дочерей использовали, чтобы обеспечить прочные династические узы. Однако средний возраст для вступления в брак в конце XVI века был, вероятно, ненамного ниже, чем сегодня в западных странах — 24–25 лет. Таким образом, любому зрителю

шекспировской эпохи было ясно: Джульетта еще слишком молода. И хоть в пьесе не сказано, сколько лет Ромео, разница в возрасте, видимо, невелика. По этой причине юношу, скорее всего, тоже считали недостаточно созревшим для брака. Возраст Джульетты намеренно и неоднократно подчеркнут в комическом монологе кормилицы: «Вот, помнится, одиннадцать годов / Тому минуло, в год землетрясения, / Как я ее от груди отняла» (I, 3). Следовательно, мы, зрители, непременно должны заметить эту деталь. Шекспировских персонажей, чей возраст указан так точно, можно пересчитать по пальцам одной руки. В наше время ни одна актриса — ровесница Джульетты — не сможет сыграть эту роль в профессиональной постановке, в чем пришлось убедиться продюсерам База Лурмана в 1996 году. Изначально на роль Джульетты отобрали четырнадцатилетнюю Натали Портман, однако закон запрещал снимать девочку этого возраста в любовных сценах. Ромео — Леонардо Ди Каприо, которому тогда было двадцать два, — получился трогательно долговязым, нескладным и слегка неуклюжим переростком. Налицо весьма удачная кинематографическая попытка оживить и очеловечить образ, который иначе может показаться плоским и схематичным; однако это же очеловечивает суматошный сюжет, который движется слишком быстро и требует замедления. Как весьма мудро заметил брат Лоренцо, «тем, кто спешит, грозит паденье» (II, 2). Увы, почтенный монах настолько ослеплен выпавшей ему честью объединить враждующие семьи, что сам поддается нетерпению и запускает маховик трагедии. Гистеропротерон — та самая инверсия, перестановка, о которой писал Патнем, — прослеживается на психологическом, риторическом и сюжетном уровнях. Спойлер в исполнении хора фактически можно рассматривать как синекдоху — стилистический прием, при котором часть обозначает целое. Пролог предвосхищает и характеризует весь сюжет пьесы: стремительный, безоглядный, опрометью рвущийся к финалу и подгоняющий сам себя. Даже заявленные «два часа» сценического времени сразу же запускают часовой механизм. В действительности представление почти невозможно уложить в озвученный лимит, однако он сам по себе усугубляет ощущение лихорадочной спешки.

До сих пор мы предполагали, что сюжет «Ромео и Джульетты» изначально принадлежит к жанру трагедии. Однако возможно и альтернативное прочтение. Может быть, бешеный темп действия заставляет героев проскочить мимо мира комедии и уносит их к трагическому финалу. До благополучной комедийной развязки не хватает буквально нескольких минут. С все той же характерной поспешностью Ромео выпивает яд чуть раньше, чем Джульетта приходит в себя. Возможно, пьеса становится трагедией по ходу действия, а не с самого начала. В эпоху Реставрации ее даже иногда представляли с альтернативной счастливой развязкой*. Юные влюбленные, мечтающие соединиться в браке, — типичные герои комедии. Родители, настроенные против их союза, тоже характерны для комического сюжета, где молодые люди обыкновенно преодолевают все преграды, в том числе сопротивление старших. Эгей в «Сне в летнюю ночь», к примеру, — классический отец-тиран, недовольный выбором дочери. Однако его возражения в конце концов перечеркивает воля Тезея: правитель Афин приказывает ему смириться, и молодая пара отправляется под венец, как и подобает в финале комедии. В «Ромео и Джульетте» точкой невозвращения, когда комический сюжет подчиняется мрачным законам трагедии, обычно признают гибель Меркуцио — опять же результат поспешного и неловкого вмешательства Ромео в его поединок с Тибальтом. Развитие сюжета уводит нас из шумного, многолюдного мира первых сцен (Верона — как раз такой пестрый южный город, где обычно разворачивается действие шекспировских комедий), а влюбленные вынуждены оставить за спиной веселых спутников — Меркуцио и кормилицу. Понемногу мы заходим всё дальше и дальше в пустынный мир трагедии и под конец попадаём в тесное зловещее пространство семейного склепа.

Если «Ромео и Джульетта» — пьеса, которая имела шанс кончиться по-другому (гонимый брат Лоренцо не попал бы в чумной карантин или Джульетта очнулась бы минутой раньше), то наличие пролога

* Лондонская труппа, известная как «Компания Герцога», ставила «Ромео и Джульетту» одновременно в переделке Уильяма Дэвенанта, где влюбленные гибнут, и в версии Джеймса Говарда (Хауарда), где они остаются в живых.
Прим. науч. ред.

нужно, вероятно, рассматривать в ином свете. Если перед нами и впрямь трагедия, которая переросла комическую матрицу (как выразилась бы Сьюзен Снайдер), пролог звучит явным предостережением зрителю. Вроде бы все еще может кончиться хорошо, но вам уже сказали, что не кончится. Не надейтесь. Все эти комические элементы на самом деле вписаны в трагический сюжет. Даже если кажется, что неотвратимое можно предотвратить, а неизбежного избежать, пролог загодя избавляет от сладких иллюзий.

И последнее примечание к этой истории о трагической неизбежности. До наших дней дошло несколько ранних изданий «Ромео и Джульетты» с вариациями, которые свидетельствуют о том, что пьеса претерпела ряд изменений в первых постановках. В Фолио добавляется еще одно отличие: там нет пролога. В первом собрании сочинений Шекспира (том самом, чьи составители хвастались полнотой и точностью каждого текста) пьеса начинается с уличной драки между слугами Монтекки и Капулетти. Ни единого слова о злосчастных звездах и обреченной любви. Без упреждающего фаталистического пролога-спойлера, без гистеропротерона, без того извращенного успокоения, которое Жан Ануй связывал с трагической неизбежностью, — перед нами совершенно иная пьеса.