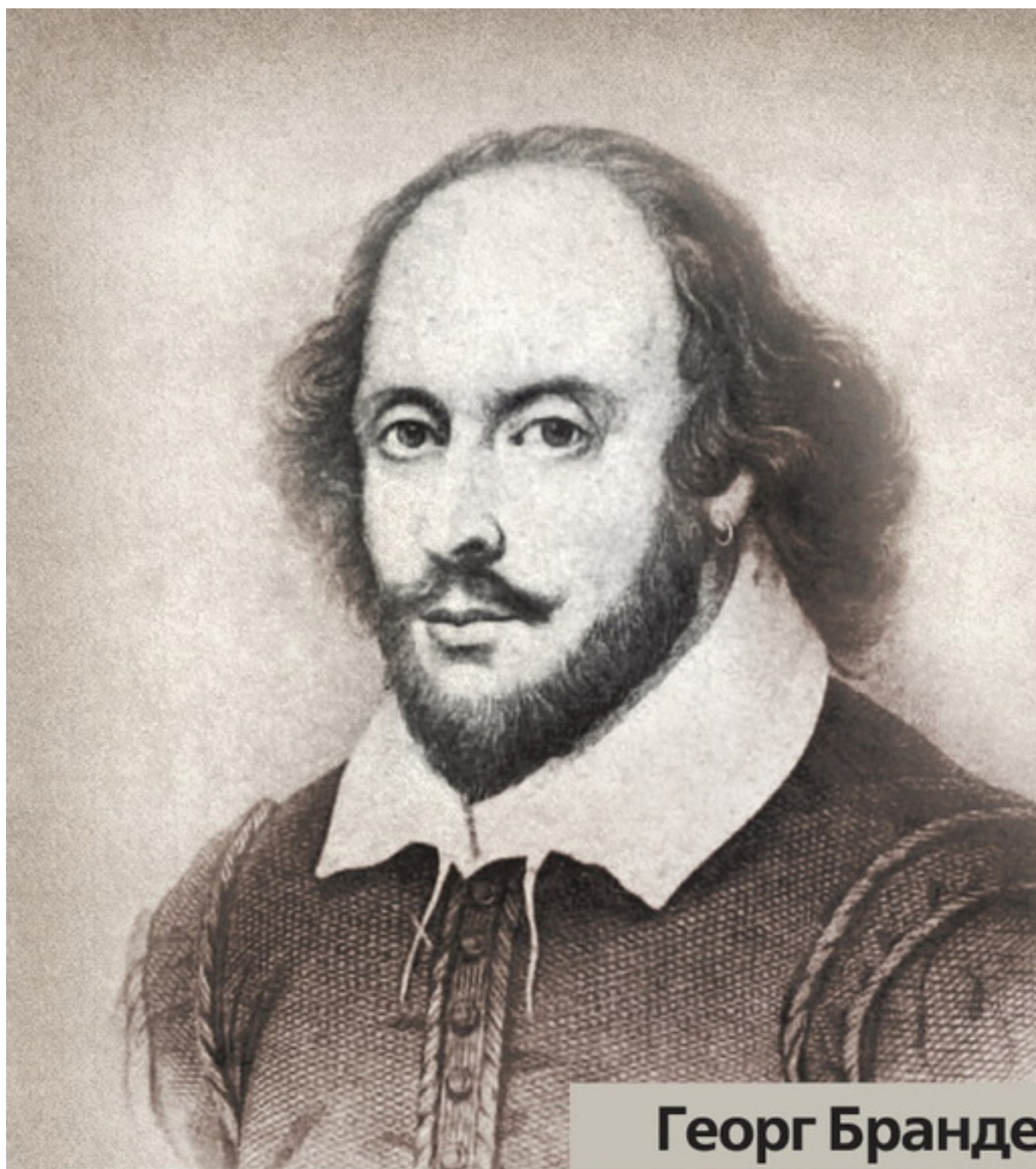




Георг Бранде

НЕИЗВЕСТНЫЙ

ШЕКСПИР

Георг Брандес
Неизвестный Шекспир. Кто, если не он
Серия «Гении и злодеи»

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=5011530
Неизвестный Шекспир. Кто, если не он.: Алгоритм; Москва; 2012
ISBN 978-5-6995-5042-5

Аннотация

Давно уже расхожим стало мнение о том, что Шекспир не был творцом своих великих драм, и несть числа охотникам приписывать честь их создания другим лицам. За полтора столетия существования споров и дискуссий выдвинуты десятки гипотез, подвергающих сомнению существование средневекового гения, о котором до сих пор мы не знаем всей правды.

В обширной шекспириане книга Георга Брандеса занимает особое место. В противоположность другим исследованиям, она открывает читателю внутреннюю жизнь поэта и драматурга, отраженную в его произведениях. У Брандеса история художественного творчества Шекспира не более чем материал для характеристики его личности. Задачу своего труда сам автор определил так: «Шекспир не представляет собою только собрание 36 драм и нескольких стихотворений; это человек, который чувствовал и мыслил, радовался и страдал, мечтал и творил». Добавим, что читается эта книга как самый увлекательный исторический роман, от которого трудно оторваться.

Содержание

Глава 1	4
Глава 2	7
Глава 3	11
Глава 4	13
Глава 5	16
Глава 6	18
Глава 7	21
Глава 8	26
Глава 9	38
Глава 10	44
Глава 11	52
Глава 12	64
Глава 13	72
Глава 14	82
Глава 15	86
Глава 16	91
Глава 17	103
Глава 18	110
Глава 19	115
Конец ознакомительного фрагмента.	121

Георг Брандес

Неизвестный Шекспир. Кто, если не он

Глава 1

Вступление. – Трудность написания биографии Шекспира

В тот год, как в Риме умер Микеланджело, в Стрэтфорде-на-Эвоне родился Вильям Шекспир. Величайший художник итальянского Возрождения, тот, чьей кисти принадлежат плафонные фрески в Сикстинской капелле, как бы нашел себе замену в величайшем художнике английского Возрождения, создавшем «Короля Лира».

Смерть сразила Шекспира в его родном городе в тот самый день, как в Мадриде умер Сервантес. Два величайших творца человеческих типов в эпоху испанского и английского Возрождения, создавшие Дон Кихота и Гамлета, Санчо Пансу и Фальстафа, в один и тот же день покинули этот мир.

Микеланджело изобразил могучих и страждущих героев и героинь в одиноком величии. Ни один итальянец не сравнится с ним в скорбной лирике и трагическом величии.

Превосходнейшие образы Сервантеса остаются памятниками юмора, столь возвышенного, что он составил эпоху во всемирной литературе. Ни один испанец не был ему равен в даре создавать комические типы.

Шекспир сравнился в пафосе с Микеланджело, а в юморе с Сервантесом. Уже одно это дает некоторое мерило для высоты и объема его гения.

Триста лет прошло с тех пор, как этот гений появился во всей своей самобытности, а между тем он все еще, как современник, занимает собою Европу. Его драмы играют и читаются всюду, куда только проникла цивилизация. Всего сильнее, однако, приковывает он того, кто создан природой так, что прежде всего его привлекает и захватывает человеческая душа, таящаяся и открывающаяся в произведении великого художника. «Я не выпущу тебя, пока ты не выдашь мне тайны своего существа» – вот слова, которые напрашиваются на уста подобному читателю Шекспира. Изучая его произведения в их вероятной последовательности и результаты его жизненной деятельности в ее совокупности, он чувствует неодолимую потребность составить себе представление о душевной жизни, отразившейся в них.

Когда от личностей XIX века мы переходим к Шекспиру, то все привычные нам критические методы изменяют нам.

О творческих умах нашего времени, прошлого и позапрошлого столетия мы имеем обыкновенно достоверные сведения. Мы знакомы с биографией писателей и поэтов из их собственных сообщений или известий их современников, во многих случаях мы имеем их письма и знаем не только произведения, им приписываемые, но и произведения, об издании которых они сами заботились. Мы не только достоверно знаем, какие произведения они признали своими, но располагаем доказательствами насчет того, что они их признали именно в той, а не другой форме. Если в их сочинениях попадают смущающие нас ошибки, то это лишь опечатки, пропущенные ими самими или кем-нибудь другим. Их можно исправить без особых затруднений, хотя подчас они могут иметь довольно серьезное значение. Филолог Михаил Бэрнейс очистил текст Гёте от многих таких ошибок.

Иное дело Шекспир и современные ему собратья-поэты елизаветинской Англии. Он умер в 1616 г., а первое жизнеописание его на нескольких страницах появилось лишь в 1709 г. Это все равно, как если бы первая биография Гёте была написана в 1925 г. Из переписки

Шекспира мы не имеем ни одного письма, писанного им самим, и знаем только одно (деловое) письмо к нему. Ни одной строчки рукописей его произведений не уцелело. Только пять или шесть собственноручных его подписей дошли до нас, три на его завещании, две под контрактами и одна, которую, однако, нельзя считать несомненно принадлежащей ему, на экземпляре переведенного «Флорио» Монтеня, хранящемся в Британском музее. Мы не знаем в точности, в каком объеме принадлежит Шекспиру многое из приписываемых ему произведений. Такие драмы, как «Тит Андроник», трилогия «Генрих VI», «Перикл» и «Генрих VIII», представляют в этом смысле большие и разнообразные трудности. В молодости ему приходилось переделывать или ретушировать чужие драмы; в зрелые годы он сотрудничал с более молодыми людьми, которым оказывал поддержку. Но что еще хуже – за исключением двух небольших эпических поэм, отданных в печать самим Шекспиром, мы не знаем ни одного произведения, о котором было бы известно, что он сам издал его. По-видимому, он не устанавливал сам текста, не прочел ни одной корректуры, и если в издании in-folio его пьес, выпущенном в свет после его смерти в 1623 г. двумя его приятелями-актерами, и говорится, что это издание выполнено по первоначальным рукописям, то это утверждение может быть опровергнуто во множестве случаев, где мы имеем возможность контролировать его, а именно там, где это издание просто-напросто перепечатывает, и часто даже с новыми ошибками, старые пиратские издания, составленные или подосланными с этой целью слушателями, или благодаря недобросовестной выдаче из театра списков ролей.

С некоторым правом у нас вошло в обычай говорить, что мы почти ничего не знаем о жизни Шекспира. Мы не знаем в точности ни когда Шекспир покинул Стрэтфорд, ни когда он покинул Лондон. Мы не можем сказать наверно, был ли он когда-нибудь за границей и посетил ли Италию. Мы не знаем по имени ни одной из женщин, которых он любил в Лондоне. Мы не знаем, к кому он написал свои сонеты. Мы можем наблюдать, что общее настроение его души становится все мрачнее, но мы не знаем тому причины. Мы чувствуем, что на душе у него делается светлее, но мы не знаем почему. Мы должны ощупью доискиваться, в каком порядке были изданы его произведения, и можем лишь с трудом определять их дату. Мы не знаем, в силу чего он был, по-видимому, так равнодушен к своей славе. Мы знаем только, что он не сам издавал свои драмы, что он даже не упоминает о них в своем завещании.

Но, с другой стороны, энергия и настойчивость, с какими производились исследования, добыли нам мало-помалу большое количество достоверных фактов, представляющих исходные или опорные точки для начертания биографии поэта. У нас есть документы, купчие крепости, процессуальные акты; у нас есть отзывы современников, ссылки на сочинения Шекспира и отдельные места в них, цитаты, страстные нападки, взрывы негодования и ненависти его врагов, трогательные отзывы о его достоинствах, о привлекательности его характера, о его рано признанном сценическом таланте, о значении, приобретенном им в качестве эпического поэта, и о популярности его как драматурга. Затем, мы имеем несколько дневников, веденных его современниками и, между прочим, записную книжку одного владельца театра и закладчика, ссужавшего актеров деньгами или костюмами и тщательно отметившего время постановки многих пьес.

Эти свидетельства современников дополняются преданием. Отзвуки его мы находим в некоторых записях, сделанных на месте в 1662 году оксфордским священником и стрэтфордским викарием Джоном Уордом, на основании слышанного им от жителей Стрэтфорда, затем в других заметках, сделанных в 1694 году неким мистером Доддэлем на основании того, что ему довелось узнать от восьмидесятилетнего звонаря и церковного служителя стрэтфордской церкви. Представителем предания является преимущественно Роу, первый и столь поздний биограф Шекспира. Он ссылается в особенности на три авторитета. Старейший из них – сэр Вильям Давенант, поэт, ничего, по-видимому, не имевший против молвы,

сделавшей его незаконным сыном Шекспира. Однако он мог лишь из вторых рук быть источником для Роу, так как умер до его рождения. То, что рассказывается на основании рассказов, оказалось поэтому по большей части недостоверным. Вторым авторитетом Роу был Обри, антикварий и собиратель анекдотов в духе того времени, посетивший Стрэтфорд спустя полвека после смерти Шекспира во время одной из своих экскурсий верхом. Он составил множество мелких биографий, которые содержат в себе местами очевидные и грубые ошибки, поэтому незначительные анекдоты о Шекспире, сохранившиеся в его рукописи от 1680 года, тоже не могут внушить безусловного доверия. Важнейшим источником Роу является, однако, актер Беттертон, предпринявший около 1690 года путешествие в Уоррикшир со специальной целью собрать устные предания о Шекспире, которые еще должны были жить в тамошнем населении. Благодаря его известиям, заметки Роу и получили свое значение; найденные впоследствии старинные документы во многих случаях ярко подтверждают правильность того, что он рассказывал, опираясь на устное предание.

Таким образом, возможностью набросать в общих чертах биографию Шекспира мы обязаны маленькой группе почтенных, но бездарных людей. Поэтому до нас дошли анекдоты, имеющие ничтожное значение, если даже они и верны, между тем как нам недостает сведений относительно важных данных его внешней жизни и относительно почти всего, что могло бы осветить для нас течение его внутренней жизни.

Правда, в сонетах Шекспира мы имеем группу произведений, которые более, чем другие сочинения его, вводят нас в близкое соприкосновение с его личностью. Но для того, чтобы определить значение сонетов как автобиографического материала, требуются не только литературно-исторические знания, но критическое чутье и такт, потому что мы никоим образом не вправе принимать на веру все, что поэт говорит здесь о себе и от своего имени.

Глава 2

Стрэтфорд. – Родители. – Детство

Вильям Шекспир был детищем деревни. Он родился в Стрэтфорде-на-Эвоне, маленьком городке с 1400 или 1500 жителями, занимавшем прелестное положение в холмистой местности, со множеством зеленых лугов, роскошных кустарников и деревьев. Воспоминания об этих картинах носились, по-видимому, перед Шекспиром при изображении им сельских ландшафтов в комедиях «Сон в летнюю ночь», «Как вам угодно», «Зимняя сказка». От этой природы воспринял он свои первые и самые глубокие впечатления, и она же заронила в него самые ранние поэтические впечатления от народных песен, которые пело сельское население и которые так часто упоминаются и нередко воспроизводятся у Шекспира. Город Стрэтфорд лежит близ старинной проселочной дороги, ведущей из Лондона в Ирландию и пересекающей здесь реку Эвон. Отсюда он получил и свое название (переправа). Через реку был выстроен красивый мост. Живописные домики с заостренными коньками своих крыш были выведены из бревен или теса. Два красивых городских здания стоят там и поныне: грандиозный древний собор у самого Эвона и ратуша (the Guildhall) со своей часовней, сохранившейся до сих пор (Guild Chappel) и принадлежавшей той же корпорации Животворящего Креста, во владении которой находилась и помещавшаяся рядом латинская школа. В часовне с ее прекрасным колокольным звоном были настенные фрески, вероятно, первые и долгое время единственные образцы живописи, виденные Шекспиром.

За всем тем, Стрэтфорд-на-Эвоне был нездоровым местом. Никакой подземной канализации в нем не существовало; никто не мел улиц, никто не вывозил с них мусора. Помои из домов стекали в дурно содержавшиеся канавки, улицы были полны зловонных луж, где на раздолье плескались свиньи и гуси, а навоз заполнял собой большую дорогу. Первое, что мы узнаем об отце Шекспира, это то, что в апреле 1552 года он был приговорен к штрафу в 12 пенсов за то, что не вывез большой кучи навоза, лежавшей перед его домом на улице Хенли, обстоятельство, свидетельствующее, с одной стороны, о том, что он имел много скота, с другой – о недостатке в нем любви к чистоте, так как место общественной свалки навоза находилось от его дома не далее как на расстоянии, пролетаемом брошенным камнем. В самые цветущие дни своего благосостояния, в 1554 году он снова был вместе с несколькими другими обывателями приговорен к штрафу в 4 пенса за ту же провинность. Этот факт представляет интерес в том отношении, что, по всей вероятности, эти санитарные условия Стрэтфорда и были причиной ранней смерти Шекспира.

Как с отцовской, так и с материнской стороны поэт вел свое происхождение от йоме-нов Уоррикшира. Его дед, Ричард Шекспир, жил в Сниттерфилде, где арендовал маленькое поместье. Второй сын его, Джон Шекспир, переселился около 1551 года в Стрэтфорд и занялся на Хенли-стрит обработкой кожи и выделкой перчаток. В 1557 году его материальное положение существенно улучшилось благодаря его браку с Мэри Арден, младшей дочерью зажиточного землевладельца из соседней местности, умершего за несколько месяцев перед тем. От своего отца Роберта Ардена она только что получила тогда в наследство его имение Эшби в Вильмкоте, кроме того, как будущая наследница она должна была иметь долю в более крупном поместье в Сниттерфилде. Эшби оценивалось в 224 фунта, а доход с него в 28 фунтов. Из приложенного к завещанию инвентаря мы можем получить довольно полное представление об образе жизни богатых землевладельческих семей в те времена: одиночная кровать с двумя матрацами, пять простынь, три полотенца и т. д. Полотняного

белья, по-видимому, не носили. Столовые приборы были самые простые: деревянные ложки и деревянные миски, между тем дом матери Шекспира был по условиям того времени весьма зажиточным домом.

После свадьбы Джон Шекспир получил возможность расширить свою деятельность. Он вел большие дела по продаже шерсти, при случае торговал также хлебом и другими продуктами. Сообщение Обри, будто он был мясником, имеет, по-видимому, за себя лишь то, что он разводил и резал скот, чтобы снимать с него шкуру, нужную ему в его деле; но вообще, в те дни, в таком маленьком английском провинциальном городке различные промыслы не имели строгого разграничения: тот самый человек, который добывал сырой материал, занимался и его обработкой.

Джон Шекспир возвысился мало-помалу до влиятельного положения в том городке, куда переселился. Сначала (в 1557 году) он сделался одним из чиновников, на обязанности которых лежал контроль за торговлей хлебом и пивом; в следующем году он сделался одним из четырех полицмейстеров города, в 1561 году казначеем, в 1565 олдерменом, наконец, в 1568 году старшим бургомистром (high bailiff).

Вильям Шекспир был третьим ребенком у своих родителей: две сестры, умершие в детстве, были старше его. Он был крещен 26 апреля 1564 года; день его рождения нам точно не известен. По преданию он родился 23 апреля, вероятнее 22-го (по новому стилю 4 мая), так как иначе в надгробной надписи Шекспира было бы, конечно, упомянуто, что дни его рождения и смерти пришлось на одно и то же число, и в ней не было бы тогда выражения «на 53-м году своей жизни».

Ни отец, ни мать Шекспира не знали школы; ни он, ни она не умели, кажется, подписать своих имен. Однако они не желали, чтобы старший сын их был лишен образования, которого им самим не удалось получить, и стали посылать мальчика в стратфордскую бесплатную школу, или Grammar-School, куда детей принимали по наступлении семилетнего возраста и где их обучали латинской грамматике, заставляли переводить из учебника *Sententiae Pueriles*, а позднее читать Овидия, Вергилия и Цицерона. Школьные занятия продолжались летом и зимой целый день, впрочем, с необходимыми перерывами для еды и детских игр. Наглядное воспоминание о школьной поре Шекспира дошло до нас в «Виндзорских проказницах», в первой сцене четвертого акта, где учитель, сэр Хьюг Эванс экзаменует малолетнего Вильяма в его *hie, haes, hos* и удостоверяется в его знании того, что «красивый» значит *pulcher* и что *lapis* – камень. Кажется даже, что и в действительности его учитель был ирландец.

Местность, где рос ребенок, была богата историческими воспоминаниями и памятниками. Поблизости находился Уоррик со своим замком, известным со времен войны Алой и Белой розы. Здесь, между прочим, жил граф Уоррик, отличившийся в битве при Шрусбери против приверженцев Перси и бывший посредником в переговорах относительно брака Генриха V. Впрочем, во время борьбы между Йорками и Ланкастерами местность разделилась. Уоррик стоял некоторое время на стороне Йорков. Ковентри держался Ланкастеров. И в близлежащем Ковентри Шекспир тоже, вероятно, бывал в детские годы. И этот город был богат воспоминаниями об эпохе, которую впоследствии ему было суждено воскресить. В Ковентри произошел поединок между двумя противниками, выступающими в «Ричарде II», Генри Болингброком и герцогом Норфолком. Но Ковентри и в другом отношении должен был иметь для мальчика большую притягательную силу. Здесь происходили правильные театральные представления, сначала организованные церковью, а позднее перешедшие в руки торговых и ремесленных корпораций. Вероятно, он видал полусредневековые религиозные драмы, на которые указывается порою в его сочинениях, – пьесы, представлявшие своим зрителям Ирода и избиение младенцев в Вифлееме, мучения душ, пожираемых пламенем ада, и тому подобные кричащие сюжеты («Генрих VI», II, 3. III, 3). Отзвуками этого являются выражение Гамлета о плохом актере «*he outhers Herod*» («он старается переирод-

ствовать самого Ирода») и сравнение мухи на пылающем носу Бардольфа с черной душой, горящей в адском огне.

Еще в раннем детстве Шекспиру, вероятно, уже довелось увидеть несколько проблесков королевской и княжеской роскоши. Когда ему было восемь лет, королева Елизавета гостила некоторое время в ближайшем соседстве со Стрэтфордом, у сэра Томаса Люси из Чарлькота, которому суждено было оказать такое решительное влияние на ход жизни Шекспира. Но, во всяком случае, он видел еще мальчиком находившийся близ Стрэтфорда Кенилвортский замок и был, наверное, очевидцем грандиозных празднеств, устроенных в 1575 году Лейстером в честь Елизаветы, во время ее пребывания в замке. Дело в том, что семья Шекспира имела там близкого и влиятельного родственника, Эдуарда Ардена, который пользовался большим доверием Лейстера, но вскоре после того, должно быть вследствие натянутости, наступившей после праздника в отношениях королевы к Лейстеру, возбудил подозрение или неудовольствие своего господина и по его приказанию был затем казнен.

Будущий поэт имел случай видеть в свои отроческие годы не одни только мистерии. Город Стрэтфорд страстно любил театральные представления. В тот год, когда отец Шекспира занимал должность балли, в Стрэтфорде в первый раз появились странствующие актеры, и в 1569–1587 гг. город посетили не менее 24 странствующих трупп. Труппа королевы, труппа лордов Уорстера, Лейстера и Уоррика часто гастролировали в Стрэтфорде. Было в обычае, чтобы актеры сначала свидетельствовали свое почтение балли, доводили до его сведения, на службе какого именно вельможи они числятся, и в первый раз играли исключительно для него и для городского совета. Один писатель, по имени Виллис, родившийся в один год с Шекспиром, оставил нам рассказ о том, как он, прижавшись к коленям своего отца, присутствовал на подобном представлении в соседнем Глостере, и благодаря этому, мы можем нарисовать себе картину, как перед Шекспиром-ребенком впервые открылись чудеса театра.

В годы отрочества и юности он имел случай ознакомиться с главнейшим репертуаром старинной английской сцены; здесь были пьесы, осмеянные им впоследствии, как например, «Жизнь Камбиза», над напыщенным пафосом которой потешается Фальстаф; были и другие, послужившие впоследствии основой для его собственных драм, как например, «Подставные» Ариосто («The Supposes»), которой он воспользовался в «Укрощении строптивой», или старинная пьеса о короле Иоанне, или, наконец, «Славные победы Генриха V», заключающая в себе некоторые из основных черт его «Генриха IV».

По всей вероятности, мальчиком и юношей Шекспир не довольствовался посещением театральных представлений, а знакомился с актерами в различных гостиницах, где они останавливались, под вывесками «Лебедь», «Корона» или «Медведь».

Обыкновенно учение в школе кончалось к четырнадцати годам. Когда Шекспир достиг этого возраста, отец взял его из школы, потому что нуждался в нем для своего дела. Материальное положение отца в то время уже пошатнулось.

В 1578 г. Джон Шекспир заложил имение своей жены Эшби за сумму в сорок фунтов, которую он, по-видимому, обязался выплатить в двухлетний срок, что сам он, впрочем, отрицает. В том же году городской совет постановляет простить ему повинность по обмундировке солдат и налог в пользу бедных, которые он должен был нести в качестве олдермена. В следующем году он опять оказывается в невозможности уплатить военный налог. Когда он в 1580 г. для того, чтобы выкупить Эшби, продал кусок земли, доставшийся ему после смерти тещи, и кредитор, некий Джон Ламберт, сын Эдуарда Ламберта, которому первоначально было заложено имение, отказался принять выкупную сумму на том основании или под тем предлогом, что он не получил ее в срок, и что помимо этой суммы Джон Шекспир должен ему еще, то в последовавшем затем процессе отец поэта называл себя «человеком со стесненными средствами и имеющим мало друзей и покровителей в графстве». Каков был

исход процесса, нам неизвестно, но, по-видимому, отец и сын близко приняли его к сердцу и находили, что с ними было поступлено крайне несправедливо. В прологе к «Укрощению строптивой» Кристофер Слай называет себя сыном старика Слая из Burton on the Heath. Но Burton on the Heath было как раз то место, где жили Ламберты, отец и сын, и замечательно, что это выражение главного действующего лица в прологе есть одно из немногих, прибавленных Шекспиром к репликам пролога в старой пьесе, которую он здесь переделал.

С этих пор положение Джона Шекспира становится все хуже и хуже. В 1586 г., когда его сын был, вероятно, уже в Лондоне, на его имущество было наложено запрещение и состоялось целых три приказа о его аресте; одно время он, кажется, сидел в долговой тюрьме. Он был отставлен от должности члена городского совета, потому что перестал являться в ратушу на заседания. Надо думать, что он не решался ходить туда из опасения быть арестованным своими кредиторами. По-видимому, он потерял крупную сумму, поручившись за своего брата Генри. Кроме того, в Стрэтфорде был в то время торговый кризис: суконные и прядельные изделия, которыми жили обыватели, сделались гораздо менее прибыльны, чем прежде.

Насколько затруднительно было положение Джона Шекспира даже еще в 1592 г., свидетельствует доклад сэра Томаса Люси относительно жителей Стрэтфорда, не исполняющих предписания ее величества посещать раз в месяц церковь. В их числе упоминается и он, как «не дерзающий ходить туда из боязни ареста за долги».

Весьма правдоподобно, что юный Вильям, когда отец взял его из городской школы, стал помогать ему в его промысле и торговле; нет ничего невозможного и в том, что он, как дает нам понять сомнительный, впрочем, намек одного из его современников, был некоторое время писцом в конторе адвоката. Во всяком случае, его великие дарования обнаружились, вероятно, очень рано: вероятно, рано начал он писать стихи и, как все гениальные люди, проявил во всех житейских обстоятельствах раннюю зрелость.

Глава 3

Женитьба. – Сэр Томас Люси. – Отъезд из Стрэтфорда

Всего лишь восемнадцать лет от роду Вильям Шекспир женился в декабре 1582 г. на двадцатилетней девушке Анне Гесве, дочери только что умершего зажиточного фермера из соседней деревни, но одного с ним прихода. Этот брак, сам по себе представляющий несколько опрометчивым со стороны восемнадцатилетнего юноши, отец которого находился в стесненных обстоятельствах и который сам, по всей вероятности, мог существовать лишь на ничтожное вознаграждение, получаемое в качестве его помощника, совершился притом несколько поспешнее, чем это было в обычае. Из одного документа от 28 ноября 1582 г. видно, что два приятеля семьи Гесве ходили в епископский город Уорстер с весьма значительной по условиям того времени суммой, чтобы поручиться в отсутствии всяких препятствий к заключению брака после одного оглашения вместо предписанных законом трех. Насколько можно судить, свадьбу торопила семья невесты, тогда как семья жениха держалась в стороне, быть может, даже не давала на нее согласия. И этой поспешности соответствует то обстоятельство, что первый ребенок Шекспира, дочь Сусанна, появился на свет довольно рано, в мае месяце 1583 г., спустя лишь пять месяцев и три недели после свадьбы. Однако, весьма правдоподобно, что этой свадьбе предшествовало обручение, на которое в те времена смотрели, как на настоящий брак.

В 1585 г. у супругов родились близнецы, дочь Юдифь и сын Гамнет (это имя пишется также Гамлет), названный так, без сомнения, в честь стрэтфордского булочника, Гамнета Садлера, друга семьи, о котором Шекспир вспомнил и в своем завещании. Этот сын умер всего лишь 11 лет от роду.

Вероятно, уже вскоре после рождения этих детей Шекспир был вынужден покинуть Стрэтфорд. Он имел несчастье, говорится у Роу, попасть в дурное общество и несколько раз стрелял дичь в парке, принадлежавшем сэру Томасу Люси в Чарлькоте близ Стрэтфорда. Когда этот последний, пожалуй, несколько строго наказал его за это, Шекспир в отместку написал на него балладу до такой степени едкой, что преследования со стороны помещика удвоились и вынудили молодого человека отказаться от своей профессии, оставить на время свою семью в Уоррикшире и бежать в Лондон. Роу считал эту балладу затерянной, но первая строфа ее, записанная будто бы со слов дряхлого старика, жившего по соседству со Стрэтфордом, сохранилась у Олдиса и, быть может, должна быть признана подлинной. Совпадение между нею и несомненным намеком на сэра Томаса Люси в одном шекспировском произведении дает возможность предполагать, что она передана до некоторой степени верно. Хотя браконьерство считалось в те времена сравнительно невинной и простительной юношеской шалостью, которой, например, несколько поколений сряду сильно грешили студенты Оксфордского университета, однако сэр Томас Люси, по-видимому, недавно только насадивший свой охотничий парк и имевший в нем пока немного дичи, относился сурово к хищениям, которые у него производила стрэтфордская молодежь. Насколько можно видеть, он не пользовался любовью в Стрэтфорде; никогда не дарил он городу, как это делали другие окрестные помещики, хотя бы штуку дичи в отплату за посылавшиеся ему подарки (неоднократные присылки соли и сахара, как показывают городские счета). Провинность Шекспира не была еще в то время юридически наказуема, но сэр Томас как мировой судья и крупный помещик держал юношу в своей полной власти, и в высшей степени вероятно справедливость предания, идущего от умершего в 1708 г. архидиакона Дэвиса, что строгий помещик

«часто наказывал Шекспира плетью и не раз сажал его под арест», ибо оно подтверждается верным показанием Дэвиса, что Шекспир отомстил ему впоследствии, сделав его судьей Clodpote – болван – (собственно, судьей Шалло), и осмеял его фамилию и герб, поместив в нем «трех ползающих вшей». В действительности оказывается, что в сцене, которой открываются «Виндзорские проказницы», судья Шалло, обвиняющий Фальстафа в том, что он стрелял его дичь, имеет в гербе, по заявлению Слендера, дюжину белых luses (щук), что в устах валлийца Эванса превращается в дюжину белых вшей, благодаря той же игре слов, какая встречается и в сохранившейся строфе баллады. А фамильный герб Люси представлял именно трех серебряных щук.

Еще нелепее было бы оспаривать это старинное предание о браконьерстве Шекспира в виду того обстоятельства, что сэр Томас Люси как раз в 1585 г. выступил в парламенте поборником усиленных законов об охране охоты.

Решительным фактом остается, однако, лишь то, что Шекспир на 20-м году покидает свой родной город с тем, чтобы не возвращаться в него на более или менее продолжительный срок, пока не пройдет всего своего жизненного поприща. Если бы даже он не был вынужден необходимостью расстаться с ним теперь, то потребность развить жившие в нем дарования и силы немного раньше или немного позже все равно отвлекла бы его прочь. Теперь же, юный и не испытанный в жизни, он должен был отправиться в столицу, чтобы там искать себе счастья.

Отказался ли он от счастья, которое уже имел, для того, чтобы искать себе нового, это неизвестно, но маловероятно. Ничто не указывает на то, чтобы Шекспир в крестьянской девушке, на которой он женился восемнадцатилетним юношей и которая была старше его почти восемью годами, нашел хотя бы лишь на несколько лет женщину, способную наполнить его жизнь. Все говорит против этого. Она и дети остались по его отъезде в Стрэтфорде, и он видался с ней лишь во время своих вначале, вероятно редких, впоследствии же ежегодных поездок на родину.

Предание, в соединении с его поэзией, свидетельствует о том, что в Лондоне он жил вольной цыганской жизнью актеров и драматических писателей. Мы знаем, кроме того, что сравнительно рано он стал вести деловую жизнь директора и пайщика театра. Но женщиной, стоящей в центре этой жизни, Анна Гесве не была. С другой стороны, нельзя питать ни малейшего сомнения в том, что Шекспир ни на миг не упускал из вида Стрэтфорда, и как только он прочно основался в другом месте, он стал работать с неуклонной целью приобрести себе земельную собственность в том городе, который он покинул, когда был таким бедным и приниженным, и восстановить упавшее значение своего отца и честь своей семьи.

Глава 4

Лондон. – Здания. – Костюмы. – Нравы

И вот молодой человек отправился верхом из Стрэтфорда в Лондон. По обычаю небогатых путешественников того времени он по прибытии в Смитфилд, вероятно, продал свою лошадь и, по остроумному предположению Холлиуэла Филипса, продал ее Джемсу Бербеджу, державшему по соседству конюшню и отдававшему внаймы лошадей, и возможно, «что именно этот человек, отец столь знаменитого впоследствии товарища Шекспира по профессии, Ричарда Бербеджа, и взял к себе Шекспира на службу, поручив ему присматривать за лошадьми, на которых приезжали в театр его клиенты из окрестностей Смитфилда. Дело в том, что Джемс Бербедж выстроил и приобрел в свою собственность первое (1576 г.) в Англии постоянное театральное здание, называвшееся The Theatre, и предание, восходящее к сэру Вильяму Давенанту, как известно, рассказывает, что Шекспир, вследствие тяжелой нужды, должен был стоять у дверей театра и держать под уздцы лошадей, на которых приезжали туда зрители. Местность была уединенная, пользовалась дурной славой и кишела конокрадами. Его так полюбили в этой должности, что все, слезавшие с лошадей, звали непременно его, так что ему пришлось нанимать себе в помощники мальчиков, предлагавших свои услуги со словами: «Я – мальчик Шекспира», – прозвище, оставшееся за ними, как утверждают, и впоследствии. В пользу достоверности этой осмеянной легенды говорит тот факт, что в середине XVII столетия – эпохе, к которой его можно отнести, обычай отправляться в театры верхом совершенно вышел из употребления. К ним подплывали на лодках по Темзе.

По одному стрэтфордскому преданию, Шекспир впервые занимал в театре скромную должность, подчиненную актерам; по одному английскому театральному преданию он дебютировал помощником режиссера, подавая сигналы актерам для выхода на сцену. Однако он, очевидно, весьма быстро передвинулся с одного места на другое.

Лондон, в который приехал Шекспир, имел около 300 000 жителей; главные его улицы только незадолго перед тем были вымощены, но уличного освещения не существовало. Это был город со рвами, каменными стенами и воротами, с красными, высоко заостренными в крыше двухэтажными деревянными домами, обозначенными свободно развевавшимися вывесками, по которым они получали свое название, – домами, где скамьи служили вместо стульев, а рассыпанный по полу тростник заменял ковры. Движение по улицам было оживленное, но не в экипажах, так как первая карета появилась в Англии только при Елизавете, а пешком, верхом, на носилках или на лодках по Темзе, светлой еще и прозрачной, несмотря на большое уже и в то время потребление городом каменного угля, и усеянную тысячами судов, которые при постоянно раздававшихся пронзительных окриках лодочников «Eastward hoe!» или «Westward hoe!» прокладывали себе путь среди стаи по временам взлетающих лебедей, в тех местах, где реку окаймляли зеленые луга и красивые сады.

Через Темзу вел тогда один только мост, Лондонский мост, находившийся невдалеке от того, который теперь носит это имя. Он был широк и застроен лавками, а в конце его возвышались громоздкие башни; на их зубцах почти постоянно были выставлены головы казненных. Вблизи моста был Eastcheap, улица с трактиром, куда хаживал Фальстаф.

Центрами Лондона были в то время только что выстроенная биржа и церковь св. Павла, считавшаяся тогда не только городским собором, но как бы сборным пунктом для прогуливающейся молодежи, как бы клубом, где можно было слышать новости дня, конторой для

найма прислуги и местом убежища для должников, которых там нельзя было трогать. На улицах, еще сохранивших пеструю полноту жизни Ренессанса, раздавались крики приказчиков, зазывавших покупателей в лавки, и разносчиков, старавшихся обратить внимание проезжих на свой товар; без конца двигались по ним светские, духовные и военные процессии, свадебные поезда и крестные ходы, целые толпы солдат и арбалетчиков.

Можно было встретить на этих улицах и королеву Елизавету в ее массивной придворной карете, если она не предпочитала ехать по Темзе в великолепно украшенной гондоле, за которой следовало множество нарядных лодок.

В самом «городе» (City) театры не допускались; гражданские власти относились к ним неприязненно и удалили их на восточный берег Темзы вместе с грубыми увеселениями, с которыми им приходилось тягаться: петушиным боем и травлей медведей собаками.

Всем известны красивые, пестрые, пышные костюмы того времени. Рукава с буфами у мужчин и тугие воротники у женщин, равно как и те причудливые фасоны платьев с фижмами, которые теперь удержались на сценических представлениях пьес из той эпохи. Королева и ее двор подавали пример необычайной и нелепой роскоши относительно количества туалетов и ценности материй. Дамы румянились и нередко красили себе волосы. Модным цветом был рыжий, — цвет волос королевы. Удобств ежедневной жизни было мало. Только к концу века стали входить в употребление изразцовые печи вместо открытых каминов. Только в последнее время стали чаще встречаться хорошие постели; когда зажиточный дед Шекспира, Роберт Арден, делал в 1556 году завещание, то в его доме, где он жил с семьей дочерью, оказалась всего одна кровать. Спали на соломенных матрацах, подложив под голову обрубок дерева и покрывшись меховым одеялом. Единственным украшением комнат у более зажиточных людей служили ковры, которыми, за недостатком обоев, увешивали стены и за которыми, в промежутке между ними и стеной, так часто прячутся у Шекспира действующие лица.

Обедали в то время в 11 часов утра, и обедать рано считалось хорошим тоном. Обедали, если позволяли средства, чересчур роскошно и обильно, без стыда вставали из-за стола, чтобы удалиться на минуту, и приглашали туда же кого-нибудь из присутствующих. Часто засиживались за столом слишком долго. Домашняя утварь была самая незатейливая. Еще в 1592 г. ели по большей части с деревянных тарелок, из деревянных мисок и деревянными ложками. Лишь в этот период времени на смену дереву начали являться олово и серебро. Ножи были в общем употреблении приблизительно с 1563 г. Но вилок не знали даже и во времена Шекспира; вместо них прибегали к помощи пальцев. В описании пятидесятилетнего пребывания за границей, изданном в 1611 г. английским путешественником Кориетом (Coryat), есть упоминание о том, что к своему удивлению он нашел распространенным в Италии употребление вилок. «Во всех итальянских городах, через которые я проезжал, я наблюдал обычай, какого никогда еще не был свидетелем в своих путешествиях по другим странам, да я и не думаю, чтобы кроме Италии он встречался еще где-нибудь в христианском мире. Дело в том, что итальянцы и даже иностранцы, живущие в Италии, употребляют за столом небольшую вилку и при помощи ее следующим образом управляют с кушаньем: разрезая мясо ножом, который они держат в одной руке, они в тот же самый кусок вонзают вилку, которую держат в другой руке; поэтому тот, кто в обществе сует пальцы в блюдо, из которого должны есть все, считается нарушителем законов приличия. И вот причина этому: итальянцы сделали наблюдение, что не у всех людей пальцы одинаково чисты». Мы видим, что вместе с тем именно Кориет ввел это новое орудие в свое отечество. Он сообщает, что считал благоразумным подражать итальянской манере не только в Италии и Германии, но «часто и в Англии», когда вернулся на родину, и рассказывает, как один ученый и веселый господин из круга знакомых подшучивал над ним по этому поводу и называл его *Furciter*. В одной пьесе Бена Джонсона от 1614 г. «*The Devil is an Ass*» упоминается о вилках, только что вывезен-

ных из Италии с целью сделать экономию в салфетках. Мы должны представить себе, что для Шекспира есть с помощью вилки было так же непривычно, как в наши дни для какого-нибудь бедуина.

Табак он, наверно, не курил, так как табак никогда не упоминается в его произведениях, хотя в его время обыватели собирались в табачных лавках, где преподавалось новое искусство курения, а знатная молодежь курила табак даже на своих местах на сцене театра.

Глава 5

Политическое и религиозное состояние страны. – Англия как нарождающаяся великая держава

Момент, в который Шекспир явился в Лондон, был одинаково знаменателен как в политическом, так и в религиозном отношении. Это тот момент, когда Англия становится протестантской державой. В царствование Марии Кровавой, супруг которой, Филипп II, занимал престол Испании, правительство было испанско-католическим; преследования еретиков привели обвиненных, в том числе многих из лучших людей Англии, на эшафот и даже на костер. Испания воспользовалась помощью Англии, чтобы победить Францию, и извлекла для себя одной всю выгоду от этого союза, Англия же только потеряла от него; Кале, ее последнее владение во Франции, было утрачено ею.

Вместе с Елизаветой на престол вступил протестантский принцип как политическая сила. Она отвергла сватовство Филиппа, она знала, какой непопулярной сделал ее сестру брачный союз с испанским королем, а в борьбе с папством она имела парламент на своей стороне; парламент немедленно признал ее королевой в силу божеского закона и народного чувства, между тем как папа, при ее восшествии на престол, объявил ее незаконной престолонаследницей. Католический мир восстал против нее, – сначала Франция, затем Испания. Англия поддерживала протестантскую Шотландию против ее католической королевы, опиравшейся на испанско-французское войско, и в Шотландии реформация одержала победу. Впоследствии, когда пришел конец правлению Марии Стюарт в Шотландии и она бежала в Англию в надежде найти там поддержку, на ее стороне стояла уже не Франция, а Филипп II. Торжество в Англии протестантских идей являлось для него угрозой его владычеству в Нидерландах.

Политические интересы побудили правительство Елизаветы заключить Марию в тюрьму. Папа отлучил Елизавету от церкви, разрешил ее подданных от присяги на верность и объявил ее лишенной прав на престол; тот, кто исполнял ее повеления, подвергался отлучению наравне с ней. С этого момента двадцать лет кряду происходят, один за другим, заговоры католической партии, и Мария Стюарт оказывается замешанной во все почти предприятия, замышлявшиеся против Елизаветы.

В 1585 г. Елизавета начала войну с Испанией, отправив свой флот в Нидерланды и назначив своего любимца Лейстера начальником вспомогательных войск. В начале следующего года Френсис Дрейк, совершивший в 1577–1580 гг. кругосветное плавание, взял С.-Доминго и Картахену, напав на них врасплох. В воспоминание о его первом большом плавании корабль, на котором он его совершил, стоял постоянно на якоре на Темзе; жители Лондона часто посещали его; наверное, его посетил и Шекспир.

В следующие годы народное самосознание, все больше и больше разрастаясь, достигло своей наивысшей силы. Представьте себе только, какое впечатление оно должно было произвести в 1587 г. на Шекспира. 8 февраля 1587 г. Мария Стюарт сложила голову на плахе в Фозерингейском замке, и этим завершился разрыв Англии с католическим миром, так что отступление сделалось уже невозможно. 16 февраля того же года самый блестящий дворянин Англии, цвет ее рыцарства, сэр Филипп Сидней, герой битвы при Цютфене в Нидерландах, глава английско-итальянской школы поэтов, был погребен в церкви св. Павла с торжественностью, придавшей этому событию характер национального траура. Филипп Сидней был образцом вельможи того времени; он усвоил себе всю культуру гуманизма, изучил Ари-

стотеля и Платона, равно как геометрию и астрономию, путешествовал и наблюдал, вместе с тем читал, размышлял и писал и был одновременно и воином, и ученым. Как начальник кавалерии он спас английское войско при Гравелине, как меценат и друг он покровительствовал свободнейшему мыслителю той эпохи, Джордано Бруно. Сама королева присутствовала при его погребении, и, по всей вероятности, там находился и Шекспир.

В следующем году Испания снарядила против Англии свою «Непобедимую Армаду» и послала ее в море. По величине кораблей и по численности десанта это был самый большой флот, какой когда-либо видели в европейских морях. А в Нидерландах, в Антверпене и Дюнкирхене, снаряжались транспортные корабли для таких же масс войска, чтобы уничтожить Англию. Но Англия была готова встретить опасность лицом к лицу. Правительство королевы потребовало у города Лондона 15 кораблей. Город снарядил их 30; кроме того, столица выставила 30 000 человек сухопутного войска и предложила правительству заем в 52 000 фунтов наличными деньгами.

Испанский флот насчитывал 130 тяжелых кораблей, английский 60 парусных судов, более легких и подвижных; молодые дворяне спешили наперерыв поступить на службу во флот. «Армада» не была рассчитана на борьбу с ветром и непогодой; в Канале между Англией и Францией она тяжело маневрировала и в первой же стычке оказалась безопасной для легких английских кораблей. Двух-трех брандеров было достаточно для того, чтобы обратить ее в бегство, и среди бури и грозы большая часть ее судов пошла ко дну.

Самая могущественная держава эпохи оказалась бессильной сломить нарождавшуюся великую английскую державу, и вся нация ликовала, торжествуя победу.

Глава 6

Шекспир-актер. – Переделка старых пьес. – Нападки на него Роберта Грина

Между 1586 и 1592 гг. мы теряем Шекспира из вида. Мы можем только проследить, что он был деятельным членом актерского товарищества. Ничем не доказано, чтобы он принадлежал к какой-либо иной труппе, кроме труппы лорда Лейстера, владевшей Блэкфрайерским театром, а позднее и «Глобусом». Что он частью как переделыватель для сцены старых пьес составил себе к 28 годам имя и приобрел почетную известность, а потому сделался предметом зависти и ненависти, – это видно из различных мест в сочинениях его современников.

Одно место в поэме Спенсера «Colin Clout's Come Home Again», где изображается поэт, муза которого, как и подлинное его имя, звучат героически, может с некоторым правдоподобием, хотя и не наверно, быть отнесено к Шекспиру и к звучащему в его имени «потрясанию копьем». Shakespeare означает в переводе «потрясатель копья». В пользу этого говорит то обстоятельство, что здесь, как и постоянно в его дальнейшей жизни, с его личностью связано слово gentle (милый, кроткий с чувством собственного достоинства). Против этого говорит тот факт, что поэма Спенсера, хотя изданная впервые в 1594 г., была написана, по-видимому, уже в 1591 г., когда муза Шекспира едва ли еще была героической, и что, может быть, здесь подразумевался Дрейтон (Drayton), писавший под псевдонимом Роланда (Rowland).

Старейший и положительно бесспорный намек на Шекспира совсем в ином роде. Он встречается в памфлете драматурга, Роберта Грина «Копейка ума, искупленная миллионом раскаяния». («Groatsworth of Wit bought with a Million of Repentance»), написанном на смертном одре, в августе 1592 г., совершенно погибшим и опустившимся поэтом, который, не называя имен, заклинает своих друзей Марло, Лоджа (или Наша) и Пиля бросить их порочную жизнь, их богохульство, неосторожность, с какой они наживают себе врагов, и их низменный образ мыслей, представляя им самого себя в виде устрашающего примера; ибо он умер после распутной жизни от болезни, развившейся в нем как результат обжорства, и в такой нищете, что его хозяин, бедный башмачник, должен был ссужать его деньгами, а хозяйка одна ухаживала за ним до последней минуты. Он был в то время так беден, что для того, чтобы достать ему на пропитание, пришлось продать его платье. Своей жене он послал следующие строки: «Долли, я заклинаю тебя любовью нашей юности и миром души моей позаботиться об уплате долга этому человеку; если бы он и жена его не приютили меня, я умер бы на улице».

Предостерегая своих друзей и товарищей по профессии против неблагодарности актеров, Роберт Грин говорит: «Да, не верьте им, ибо среди них проявилась ворона, нарядившаяся в наши перья с сердцем тигра под костюмом актера; этот выскочка считает себя способным смастерить белый стих не хуже любого из вас, и в качестве настоящего Johannes Factotum (мастер на все руки) мнит себя единственным потрясателем сцены (Shakescene) в стране».

Намек на имя Шекспира здесь несомненен, а слова о сердце тигра относятся к восклицанию «О сердце тигра, скрытое под оболочкой женщины!», которое находится в двух местах; с одной стороны, в пьесе «Истинная трагедия о Ричарде, герцоге Йоркском, и о смерти доброго короля Генриха VI», послужившей основой для 3-й части «Генриха VI», с другой стороны, в тех же точных выражениях, в самой этой приписываемой Шекспиру пьесе. Лишь противное здравому смыслу толкование способно видеть в этом месте выходку против

Шекспира как актера; оно, без малейшего сомнения, включает в себе обвинение в литературном плагиате. Все указывает на то, что Грин и Марло сообща переделывали старую пьесу, и что первый с чувством озлобления был очевидцем успеха, выпавшего на долю шекспировской переработки их текста.

Но что Шекспир уже в то время пользовался высоким уважением, и что нападки Грина вызвали общее негодование, это видно из извинений, напечатанных по поводу этого в декабре 1592 г. Генри Четтлем, издателем гриновского памфлета. В предисловии к своей книге «*Kind Hart's Dream*» он категорически выражает сожаление о том, что не отнесся к Шекспиру с большей деликатностью. «Мне до такой степени больно, что я не сделал этого, как будто первоначальная вина была моя собственная, — говорит он здесь, — так как я вижу теперь, что его поведение столь же безукоризненно, сколько сам он превосходен в своей профессии. Кроме того, многие высокопоставленные лица удостоверяли прямоу его образа действий, доказывающую его честность, и остроумную грацию его сочинений, свидетельствующую о его даровании».

Итак, труппа, в которую поступил Шекспир и в которой он еще в качестве начинающего поэта завоевал себе известность, пользовалась им для восстановления и ретушевки старых пьес драматического репертуара. Если бы мы не знали этого другим путем, то уже театральные афиши того времени показали бы нам, что старые пьесы беспрестанно переделывались для того, чтобы придать им новую притягательную силу. Так, например, объявлялось, что пьеса будет сыграна в том виде, в каком она была последний раз представлена перед ее величеством или перед таким-то и таким-то вельможей. Пьеса раз и навсегда продавалась автором театру — или за 5 фунтов, или за 10, или за известную долю в выручке. Так как для театра представлялось важным воспрепятствовать печатанию пьесы, чтобы ею не завладели другие соперничающие с ним сцены, то пьеса оставалась неизданною (если не была напечатана воровским способом), и актерское товарищество было ее единственным собственником.

Тем не менее, естественно, что старейший драматург мог отнестись с недоброжелательством к более молодому за такую исполненную по заказу ретушевку, что мы и видим в выходке Грина и что, вероятно, внушило и Бену Джонсону его эпиграмму «*On Poet-Are*» («На поэта-обезьяну»), хотя нелепо предполагать, будто она направлена против Шекспира.

С художественной точки зрения той эпохи театральные пьесы вообще не входили в состав литературы. Считалось нечестным продать свое произведение вначале театру, а потом издателю, и Томас Гейвуд еще в 1630 г. (в предисловии к своей «*Лукреции*») объявляет, что никогда не был в этом повинен. Мы знаем также, каким насмешкам подвергся Бен Джонсон за то, что он, первый из английских поэтов, издал в 1616 г. свои пьесы в одном томе in-folio.

С другой стороны, мы видим, что не только гений Шекспира, но его личная привлекательность, возвышенность и прелесть его существа обезоруживали даже тех, кому случалось по той или другой причине отозваться оскорбительно о его деятельности. Подобно тому, как издатель нападок Грина не замедлил публично принести извинение Шекспиру, так и Бен Джонсон, которому Шекспир на его неприязнь и едкие выходки отвечал благодеяниями, — он выхлопотал постановку первой пьесы Бен Джонсона, — сделался, несмотря на все бессилие победить к нему зависть, его искренним другом и поклонником и после его смерти отозвался о нем с сердечной теплотой в прозе и с восторгом в стихах, в великолепном гимне, приложенном к первому изданию in-folio шекспировских пьес. Прозаический отзыв о характере Шекспира находится в критической заметке о нем (в «*Timber or Discoveries made upon men and matter*»). «Я помню, что актеры часто упоминали, ставя это в заслугу Шекспиру, что в своих сочинениях он никогда не вычеркивал ни одной строки. Моим ответом было, что я

лучше желал бы, чтобы он их вычеркнул тысячу. Они сочли это недоброжелательной речью. Я не сообщил бы этого потомству, если бы меня к тому не побудило невежество тех, кто избирает для восхваления своего друга именно то, в чем он наиболее грешил. И, кроме того, я хочу оправдать свою собственную честность, ибо я любил этого человека и не меньше всякого другого чту его память, доходя почти до обоготворения. Дело в том, что это была прямодушная, открытая и чистосердечная натура, обладавшая необычайной фантазией, смелыми идеями и благородным способом выражения; слова с такой изумительной легкостью лились из его уст, что порой приходилось его сдерживать».

Глава 7

Юношеские взгляды Шекспира на отношения между мужчиной и женщиной. – Его брак с этой точки зрения

За два месяца до Шекспира родился человек, ставший учителем его в драме – учителем, чью гениальность он сначала не вполне постиг. Кристофер (Kit) Марло, сын кентерберийского башмачника, был сперва стипендиатом в королевской школе в своем родном городе, в 1580 г. сделался студентом Кембриджского университета, в 1583 г. получил первую ученую степень, а 23 лет, по оставлении университета, степень магистра; выступал актером, как можно заключить из одной баллады, на сцене лондонского Curtain-Theatre, имел несчастье сломать себе на подмостках ногу, вероятно, вследствие этого должен был отказаться от деятельности актера и, по-видимому, не позднее 1587 г. написал свое первое драматическое произведение – «Тамерлан Великий». Он имел перед Шекспиром преимущества гораздо более быстрого развития, более ранней относительной зрелости и более серьезного образования. Он недаром прошел курс классических наук; влияние Сенеки, поэта и ритора, через посредство которого английская трагедия соприкасается с античной, весьма заметно у него, как и у его безличных предшественников, авторов «Горбодука» и «Танкреда и Гисмунды» (первая пьеса сочинена совместно двумя, вторая пятью поэтами), с той только разницей, что эти последние в построении пьес, в употреблении монологов и хора прямо подражают Сенеке, между тем как в трагедиях самостоятельного Марло непосредственное влияние его сказывается лишь в языке и сюжетах.

У Марло начинают сливаться два потока, вытекающие, с одной стороны, из средневековой мистерии и аллегорической народной драмы позднейшего времени и, с другой, – из древнелатинской драмы античного мира. Но у него совершенно отсутствует комическая жилка, в которой нет недостатка в старейших английских подражаниях Плавту и Теренцию, разыгрывавшихся учениками Итонской школы или студентами Кембриджского университета еще в середине столетия («Ральф Ройстер Дойстер – Английский хвастливый воин») или в половине шестидесятых годов («Иголка бабушки Гортон»).

Кристофер Марло является воссоздателем английской трагедии. Его значение для дикции определяется уже тем, что он первый употребляет на публичной сцене как язык английской драмы нерифмованный пятистопный ямб. Правда, английский белый стих был уже создан до него – лорд Суррей употребил его в своем переводе «Энеиды», его слышали и в театре, в старинной пьесе «Горбодуке» и других пьесах, иггранных при дворе. Но Марло первый обратился с этим стихотворным размером к массе населения и сделал это, как видно из пролога к «Тамерлану», с намеренным пренебрежением к «манерам остроумных рифмоплетов» и «к каламбурам, которыми дорожит глупость»; он стремился к трагическому пафосу, искал «выразительных выражений» для гнева Тамерлана.

Ранее в драме обыкновенно употреблялись очень длинные семистопные стихи, рифмовавшиеся попарно, и эти правильные рифмы, конечно, сковывали драматическую жизнь пьес. Шекспир, по-видимому, не сразу оценил реформу Марло и не понял как следует, что значит это отвержение рифмы в драматическом стиле. Мало-помалу он вполне постигает это. В одном из его первых произведений «Бесплодные усилия любви» почти вдвое более рифмованных стихов, чем нерифмованных, в общем более тысячи; в последних его пьесах рифмы исчезают. В «Буре» две рифмы, в «Зимней сказке» – ни одной.

Соответственно с этим, в первых своих пьесах (приблизительно так же, как это было с Виктором Гюго в его первых одах) Шекспир чувствует себя обязанным кончать фразу вместе со стихом; мало-помалу он начинает действовать все с большей и большей свободой. В «Бесплодных усилиях любви» в восемнадцать раз более стихов, где предложение кончается вместе со строкой, чем свободных форм. В «Цимбелине» и в «Зимней сказке» приблизительно лишь вдвое больше. В этом видели даже средство определять дату сомнительных пьес.

В Лондоне Марло вел, по-видимому, бурную жизнь и страдал отсутствием всякого общественного равновесия. Рассказывают, что он предавался постоянным излишествам, ходил то разодетый в шелк, то словно нищий; жил, титанически презирая церковь и общество. Верно то, что он был убит 29 лет от роду в ссоре. Утверждают, будто он застал у любимой им женщины соперника и хотел заколоть его своим кинжалом, но тот, некий Френсис Арчер, выхватил кинжал у него из рук и проколол ему глаз, задев при этом и мозг. Далее, о нем рассказывают, что он был убежденный и кричащий о себе атеист, называвший Моисея фиглярком и говоривший, что Христос более Вараввы заслуживал смерти, и эти отзывы о Марло не лишены правдоподобия. Если к этому прибавляют, что он писал книги против св. Троицы и до последнего вздоха изрекал богохульства, то это, очевидно, подсказано ненавистью пуритан к театру и его деятелям. Единственным источником такому мнению служит книга одного священника, пуританского фанатика Томаса Берда под заглавием «Суд Божий», вышедшая шесть лет спустя после его смерти (Beard: «Theatre of God's Judgements», 1597).

Марло, наверное, вел крайне беспорядочную жизнь, но рассказы о его кутежах потому уже должны быть весьма преувеличены, что он, не доживший и до 30 лет, оставил такое богатое и обширное литературное наследство. История о том, что он провел будто бы свои последние часы в хуле на Бога, сильно противоречит прямому заявлению Чапмана, что по желанию Марло, высказанному на смертном одре, он взялся за продолжение его перевода поэмы «Геро и Леандр». Ясно, что страстный, вызывающий и щедро одаренный юноша обнаруживал такие недостатки, которыми фанатизму и ханжеству особенно удобно было воспользоваться для опорочения его памяти.

Высокопарный и стремительный стиль Марло, особенно в том его виде, как он прорывается в его первых драмах, произвел, очевидно, громадное впечатление на молодого Шекспира. После смерти поэта Шекспир помянул его с симпатией и грустью в одной из своих комедий – «Как вам угодно» (III, 5), где Фебе приводит строку из поэмы Марло «Геро и Леандр».

«Пастух умерший!» – говорит она, намекая на прекрасное стихотворение Марло «The passionate Shepherd». – Теперь постигла я всю правду слов твоих могучих: любил ли тот, кто не с первого взгляда влюблялся!»

Влияние Марло заметно не только в языке и изложении, но и в кровавом действии старейшей, по-видимому, из приписываемых Шекспиру трагедий, – «Тит Андроник».

Главным образом внешние, но веские и, насколько можно судить, решительные доводы говорят за то, что Шекспир был автором этой преисполненной ужасов драмы. Мирес в 1598 г. называет ее наряду с его пьесами, а друзья Шекспира включили ее в первое издание in-folio. Мы знаем из одной остроты во вступлении к «Bartholomew Fair» Бена Джонсона, что эта трагедия была чрезвычайно популярна; она принадлежит к часто упоминаемым пьесам шекспировской и ближайшей к нему по времени эпохи, упоминается вдвое чаще, чем «Двенадцатая ночь» и в четыре, в пять раз чаще, чем «Мера за меру» или «Тимон». Она изображает свирепые поступки, совершаемые с той внезапностью, с какой люди XVI столетия обыкновенно повиновались своим побуждениям; зверства, так же бессердечно приводимые в исполнение по заранее обдуманному плану, как их осуществляли в век Макиавелли; короче сказать, она включает в себе столько жестокости и такие безмерные ужасы, что впечатление ее на крепкие нервы и закаленные души было обеспечено.

Эти ужасы по большей части придуманы не Шекспиром.

Одна заметка в дневнике Генсло от 11 апреля 1592 г. впервые говорит о пьесе «Тит и Веспасиан» («*Tittus and Vespacia*»), весьма часто игравшейся до января 1593 года и пользовавшейся, очевидно, громадной популярностью. В Англии эта пьеса затерялась; в нашем «Тите Андронике» нет Веспасиана. Но в Германии английские актеры играли около 1600 г. драму, дошедшую до нас под заглавием: «*Eine sehr klagliche Tragodia von Tito Andronico*», и в этой пьесе действительно встречается Веспасиан; кроме того, мавр Аарон под именем *Morian*, так что достаточно ясно, что мы имеем здесь перевод, или, точнее, свободную переработку старой пьесы, послужившей основой для драмы Шекспира.

Мы видим отсюда, что самим Шекспиром придуманы лишь очень немногие из тех ужасов, которые составляют главное содержание пьесы.

Действие у него вкратце следующее: полководец Тит Андроник, возвратившийся в отечество после победы над готами, избирается римским народом в императоры, но великодушно уступает корону законному наследнику престола, Сатурнину. Тит хочет даже отдать ему в супруги свою дочь Лавинию, хотя она уже ранее была обручена с младшим братом императора, Бассианом, которого любит. Когда один из сыновей Тита пытается отговорить отца от этого шага, тот убивает его на месте. Между тем к молодому императору приводят взятую в плен царицу готов, Тамору. Несмотря на ее мольбы о пощаде, Тит на ее глазах убивает одного из ее сыновей в виде искупительной жертвы за тех из своих собственных сыновей, которые пали на войне; но так как Тамора более нравится императору, чем его невеста, юная Лавиния, то Тит тотчас же освобождает его от только что данного им обещания, делает Тамору императрицей и настолько наивен, что после всего случившегося рассчитывает на ее благодарность. Тамора была и до сих пор остается любовницей свирепого и хитрого чудовища, мавра Аарона.

Сговорившись с ним, она заставляет своих двух сыновей убить на охоте Бассиана, после чего оба они обесчещивают Лавинию и отрезают ей язык и руки, чтобы она ни словами, ни на письме не могла выдать гнусного злодеяния. Оно обнаруживается лишь тогда, когда Лавинии удастся палкой, которую она держит между зубами, написать на песке сообщение о постигшем ее несчастье. Двух из сыновей Тита заключают в темницу вследствие ложного обвинения в убийстве их зятя, и затем Аарон доводит до сведения Тита, что им грозит неминуемая смерть, если он не отрубит себе правой руки и не пришлет ее императору как выкуп за молодых людей. Тит отрубает себе руку и затем, среди язвительного хохота Аарона, узнает, что его сыновья уже обезглавлены; он может получить обратно их головы, а не их самих. Тогда он весь уходит в мысль о мщении. Притворившись безумным, как Брут, он заманивает к себе сыновей Таморы, связывает им руки и ноги и закалывает их, как поросят, между тем как Лавиния обрубками рук держит таз, чтобы собрать льющуюся из них кровь. После того он жарит их и угощает ими Тамору на пиршестве, которое устраивает для нее и на которое является, переодетый поваром.

Среди возникающей затем резни Тамора, Тит и император погибают. Под конец Аарона, сделавшего попытку спасти незаконного сына, рожденного ему втайне Таморой, заживо зарывают до пояса в землю, обрекая его на смерть. Сын Тита, Люций, провозглашается императором.

Как видите, мы не только погружаемся здесь по колена в кровь, но находимся совершенно вне исторической действительности. Между многими частностями, измененными Шекспиром, есть и то обстоятельство, что это скопление всяческих ужасов было связано с именем римского императора Веспасиана. У него роль последнего разделена между братом Тита, Марком, и сыном Люцием, наследующим престол. Женщина, соответствующая Таморе, носит в старой драме тот же характер, но там она царица Эфиопии. За всем тем, что касается ужасов, то в старейшей пьесе уже встречаются изнасилование и изувечение

Лавинии, равно как и способ, которым изобличаются преступники, сцены, где Тит даром отрубает себе руку, и где он мстит, как убийца и повар.

Старый английский поэт хорошо знал Овидия и Сенеку. От «Метаморфоз» ведет свое происхождение изуверение Лавинии (история Прокны), из того же источника и из «Тиэста» Сенеки заимствовано каннибальское пиршество. Между тем немецкая трагедия изложена жалкой, плоской и старомодной прозой, тогда как английская написана пятистопным ямбом, употребленным по образцу, данному Марло.

Пример Марло в «Тамерлане», наверное, не остался без влияния на кровопролития в переделанной Шекспиром пьесе, которую в этом отношении можно поставить в один ряд с двумя, написанными под воздействием «Тамерлана» пьесами того времени, – «Альфонс, король арагонский» Роберта Грина и «Битва при Алькасаре» Джорджа Пиля. В последней из названных трагедий есть тоже кроважидный мавр, негр Мули Гамет, вероятно, как и мавр Аарон, порождение марловского злобного мальтийского жида и его сообщника, чувственного Итамора.

В числе прибавленных Шекспиром ужасов есть два, заслуживающие некоторого внимания. Первый – это внезапное, необдуманное убийство Титом своего сына, дерзнувшего противостать его воле. Подобная черта, возмущающая людей нового времени, не удивляла современников Шекспира, а скорее нравилась им, как нечто натуральное. Биографии таких людей, как Бенвенуто Челлини, показывают, что гнев, запальчивость, жажда мести часто даже у высокообразованных людей находили себе мгновенный исход в кровавых поступках. Люди дела были в те времена столь же порывисты, как и бесчувственно жестоки, когда ими овладевала внезапная ярость.

Другая прибавленная черта – это умерщвление сына Таморы на глазах у матери. Это совершенно та же сцена, как в «Генрихе VI», когда юного Эдуарда убивают на глазах у королевы Маргариты, и мольбы Таморы за сына принадлежат поэтому к тем стихам в пьесе, в которых слышны чисто шекспировские звуки.

В «Тите Андронике» встречаются некоторые своеобразные обороты, напоминающие Пиля и Марло. Но есть там целые строки, почти дословно повторяемые Шекспиром в других местах. Так например, стихи:

She is woman, the refore may be woo'd,
She is woman, there fore may be won.

Она женщина – стало быть, ей можно объясняться в любви,
Она женщина – стало быть, может быть побеждена.

Они почти буквально повторяются в первой части «Генриха VI», лишь слегка отлича-
ясь от стихов в 41-м сонете.

Наконец, они чрезвычайно сходны со стихами в самом знаменитом монологе Ричарда III:

Была ль когда так ведена любовь?
Была ль когда так женщина добыта?

Хотя в общем можно сказать с полной уверенностью, что эта столь грубо скроенная пьеса с ее нагромождением внешних эффектов весьма мало чем напоминает дух и тон в зрелых трагедиях Шекспира, тем не менее по всей трагедии рассыпаны стихи, где самые различные критики чувствовали ретуширующую руку Шекспира и слышали звук его голоса.

Немногие усомнятся в том, что следующий стих в первой сцене пьесы: Romans, friends, followers, favourers of ney right, принадлежит будущему творцу «Юлия Цезаря». Что я лично хочу в особенности поставить на вид, это то, что строки, поразившие меня при беглом чтении, до моего ознакомления с английской детальной критикой, как безусловно шекспировские, оказались именно теми строками, которые лучшие английские критики тоже приписывали Шекспиру. Такие совпадения имеют силу прямого доказательства. Я приведу реплику Таморы:

Коль Цезарь ты, будь Цезарем на деле!
Ужель рой мошек сердце нам заслонит?
Спокойно внемлет пенью малых птичек
Орел, что гордо вьется к небесам,
И знает он – от взмаха мощных крыльев
Замолкнет хор пернатых болтунов.

Несомненно, принадлежит Шекспиру и потрясающий вопль Тита, когда он (акт III, сцена 1) узнает об изувечении Лавинии, а в следующей сцене его полубезумные возгласы до малейших подробностей предвозвещают одну ситуацию из самой лучшей поры поэта, обращение Лира к Корделии, когда оба они взяты в плен. Тит говорит своей искалеченной дочери:

Лавиния, пойдем:
Тебе прочту я грустные рассказы
О времени былом.

В том же духе восклицает и Лир:

Скорей уйдем в темницу!..
Мы станем жить вдвоем и петь,
Молиться, сказки сказывать друг другу...

Ни один враг преувеличенного или слепого шекспировского культа не имеет нужды доказывать нам невозможность «Тита Андроника», как трагедии, на основании каких-либо иных представлений о поэзии, кроме варварских. Но, хоть эта пьеса выпущена без всяких пояснений в датском переводе драматических произведений Шекспира, тем не менее пройти мимо нее никак не может тот, кому особенно важно видеть, как развивается гений Шекспира. Чем ниже находится его исходная точка, тем более достойны удивления его рост и полет.

Глава 8

«Бесплодные усилия любви». – Эротика и стиль. – Джон Лилли и эвфуизм. – Личные элементы.

Весьма вероятно, что в эти первые юношеские годы, проведенные в Лондоне, Шекспир, ежедневно обогащаясь все новыми впечатлениями, которые со своей безмерной любознательностью он усваивал в своей разносторонней деятельности как часто выступавший актер, как драматург труппы, принимавший поручения подновлять старые пьесы в виду современного вкуса к сценическим эффектам и, наконец, как начинающий поэт, в душе которого находили отзвук все настроения и все представления получали драматическую жизнь – весьма вероятно, что он испытывал ощущение, будто духовные силы его растут с каждым днем его существования. И он чувствовал себя легко и свободно, быть может, главным образом потому, что освободился от домашнего очага в Стрэтфорде.

Даже заурядное знание человеческой природы должно подсказать, что союз его с деревенской девушкой, бывшей на восемь лет старше его, не мог удовлетворить его или наполнить его жизнь. Было бы, конечно, нелепо придавать цену автобиографических свидетельств, особенно же преднамеренных и сознательных, отрывочным репликам в его пьесах, но все же в драмах Шекспира встречается немало мест, как бы намекающих на то, что он уже вскоре стал считать свой брак юношеской глупостью.

Так, например, в «Двенадцатой ночи» есть следующий диалог:

Герцог.

Ну, какова ж

Твоя любезная?

Виола.

На вас похожа.

Герцог.

Не стоит же она тебя.

Как молода?

Виола.

Почти что ваших лет.

Герцог.

Стара!

Жена должна избрать себе постарше;

Тогда она прилепится к супругу

И будет царствовать в его груди.

Как мы себя, Цезарио, ни хвалим,

А наши склонности непостоянней,

Чем женщины любовь...

Так избери подругу помоложе,

А иначе любовь не устоит.

Ведь женщины, как розы:

Чуть расцвела Уж отцвела,

И милых нет цветов!

И это служит введением к прелестной песне шута о власти любви, песне, которую женщины поют за прялкой и за вязаньем, девушки – за плетением кружев, к самому прекрасному из лирических стихотворений Шекспира.

В других местах есть реплики, носящие как будто следы личной грусти при воспоминании об этом раннем браке и обстоятельствах, при которых он был заключен.

Например, эти слова Просперо в «Буре»:

Но если до того, пока обряд
Священником вполне не совершится,
Ты девственный развяжешь пояс ей,
То никогда с небес благословенье
На ваш союз с любовью не сойдет:
О, нет! Раздор, презренье с едким взором
И ненависть бесплодная тогда
Насыпят к вам на брачную постель
Негодных трав, столь едких и колючих,
Что оба вы соскочите с нее.

Две комедии из первого периода деятельности Шекспира представляют собой, как и следовало ожидать, подражание старым пьесам, отчасти переработку старых пьес. Сопоставляя их, поскольку это возможно, с этими старейшими произведениями, мы начинаем, между прочим, понимать, что хотелось высказать самому Шекспиру в это первое время его пребывания в Лондоне. Оказывается, что он живо чувствовал необходимость господства мужчины над женщиной и все беды, причиняемые женщинами строптивыми, неразумными или ревнивыми.

Его «Комедия ошибок» написана по образцу древней комедии Плавта «Menaechmi», или вернее, по образцу английской пьесы под тем же заглавием, вышедшей в 1580 г. и составленной, в свою очередь, не прямо по Плавту, а по итальянским переделкам древнего латинского фарса. К недоразумениям, происходящим вследствие того, что господа Антифолисы принимаются один за другого, Шекспир в своей комедии по примеру Плавта в «Амфитрионе» прибавил соответственное, мало правдоподобное смешение их слуг, точно так же носящих одно и то же имя и точно так же близнецов.

Но как будто субъективный тон звучит в этой пьесе, в тех местах ее, где подчеркивается контраст между двумя женскими образами, замужней сестрой, Адрианой, и незамужней, Люцианой. Вследствие той путаницы, к которой подает повод сходство между братьями, Адриана неистовствует против своего мужа и под конец готова сделать его несчастным на всю жизнь.

Она раздражена тем, что он не возвратился домой вовремя. Люциана отвечает:

Мужчина ведь властитель над своей
Свободою; его ж властитель – время,
И, времени послушный, он идет
Туда-сюда. Поэтому, сестрица,
Тревожиться не следует тебе.

Адриана.

Зачем же больше им, чем нам, дана свобода?

Люциана.

Да потому, что их дела такого рода.
Всегда вне дома.

Адриана.

Да, но если б он узнал,
Что я так действую, наверно б злиться стал.

Люциана.

О знай, что, как узда, тобой он управляет.

Адриана.

Зануздывать себя осел лишь позволяет.

Люциана.

Но волю буйную несчастье плетью бьет.
Все то, что видит глаз небесный, что живет
В морях и в воздухе; и на земле – все в рамки
Свои заключено; самцам покорны самки
Зверей, и рыб, и птиц, и этого всего
Властитель – человек, в ком больше божество
Себя явило. Он владыка над землею
И над бездонною пучиною морскою.

.....
Он также властелин и над своей женою:
И потому должна ты быть его слугою.

В последнем действии пьесы Адриана в разговоре с игуменьей обвиняет своего мужа в том, что он питает любовь к другим женщинам:

Игуменья.

За это
Бранить его вам следовало.

Адриана.

О,
Я сколько раз бранила!

Игуменья.

Верно слишком Умеренно?

Адриана.

Насколько позволял Мой кроткий нрав

Игуменья.

Конечно, не при людях?

Адриана.

Нет, и при них.

Игуменья.

Не часто, может быть?

Адриана.

Мы ни о чем другом не говорили.
В постели я ему мешала спать
Упреками; от них и за столом
Не мог он есть; наедине лишь это
Служило мне предметом всех бесед;
При людях я на это намекала
Ему не раз; всегда твердила я,

Что низко он и гадко поступает.
Игуменя.
Вот отчего и помешался он.
Речь ядовитая жены ревнивой
Смертельный яд, смертельнее, чем зуб
Взбесившейся собаки. Нарушала
Ты сон его упреками – и вот
Бессонница расстроила рассудок.
Ты говоришь, что кушанья его
Укорами ты вечно приправляла;
Но при еде тревожной не варит,
Как следует желудок – и родится
От этого горячки страшный пыл.

Совершенно так же бросается в глаза заключительное место в шекспировской переработке старинной пьесы «Укрощение строптивой». По-видимому, он выполнил этот труд по заказу своих товарищей и отнесся к нему слегка. Язык и стих менее тщательно разрабатаны, чем в его других юношеских комедиях; но, если мы подробно сравним с подлинником шекспировскую пьесу, в заглавии которой строптивая женщина получила определенный член (the) вместо неопределенного (a), то, как ранее в трагедии, так теперь в комедии нам откроется возможность как нельзя лучше заглянуть во внутреннюю мастерскую поэта. Мало найдется примеров более поучительных, чем этот.

Многие, наверно, задавались вопросом, что имел в виду Шекспир, вставляя именно эту пьесу в рамку, знакомую нам по пьесе Гольберга «Jeppe paa Bjerget». Ответ будет тот, что он ровно ничего не имел при этом в виду. Он просто-напросто взял эту рамку из своего оригинала. Впрочем, он с начала до конца исправил, переделал, более того, создал заново старую пьесу, которая не только гораздо более неуклюжа и груба, чем шекспировская, но, при всей своей неуклюжести и детскости, лишена соли и силы.

Всего резче почувствуем мы, однако, разницу, прочитав заключительную реплику Катарины, которая, сама получив исцеление, старается образумить другую строптивую женщину.

В старой пьесе она начинает здесь целой космогонией: мир был сперва бесформенным, хаотическим, бестелесным миром, пока Бог, Царь Царей, в течение шести дней не дал ему устройства. Потом он создал по своему образу Адама, мужчину, взял у него ребро и из страдания вое мужчины сотворил the woman, женщину. От нее произошел грех; из-за нее Адам был обречен смерти. Но, как Сарра повиновалась своему супругу, так и мы должны слушаться своих мужей, любить их, заботиться о них, давать им пищу, поддерживать их, если они в каком-либо отношении нуждаются в нашей помощи; мы должны подкладывать свои руки под их ноги, чтобы они ступали на них, если это может доставить им удобство, – и она сама подает пример, подкладывая свою руку под стопу супруга.

Шекспир отбрасывает всю эту теологию и всю библейскую мотивировку с тем, однако, чтобы прийти к совершенно тому же результату:

Фи! Стыд! Разгладь наморщенные брови
И гневных взглядов не бросай на мужа
И господина: он твой повелитель.
.....
Во гневе женщина – источник мутный,
Лишенный красоты и чистоты.

И как бы жажда ни была велика
У человека, он его минует.
Твой муж – твой господин; он твой хранитель.
Он жизнь твоя, твоя Глава, твой царь;
Он о твоём печется содержаньи,
Он переносит тягости труда
На суше, в море, в бурю, в непогоду,
А ты в тепле, в покое, безопасна
И никакой не требует он дани,
А лишь любви, покорности и ласки
Ничтожной платы за его труды!
Как подданный перед своим монархом,
Так и жена должна быть перед мужем;
Но если же упряма, своенравна,
Сурова, зла и непокорна воле,
Тогда она – преступный возмутитель,
Изменница пред любящим владыкой и т. д.

В этих переработанных пьесах, в зависимости отчасти от характера источников, отчасти от собственного характера Шекспира, его занимают, следовательно, отношения между мужчиной и женщиной, в особенности отношения между супругами. Однако это не первые его работы. Приблизительно с двадцати пяти лет Шекспир начал свою самостоятельную деятельность в области драматической поэзии и, как это было естественно при его юном возрасте и свойственной молодости смелой жизнерадостности, начал ее легкими, веселыми комедиями. Комедии о близнецах и о строптивой женщине – не самые ранние его произведения в этом роде.

Первой его комедией по многим причинам, частью метрическим – особенно частое употребление рифм, частью техническим – драматическая слабость пьесы, – должны быть признаны «Бесплодные усилия любви». Различные намеки, как, например, на пляшущую лошадь (I, 2), которую в первый раз стали показывать в 1588 г., затем имена действующих лиц, Бирон, Лонгвиль, Дюмен (Due du Maine), соответствующие людям, игравшим выдающуюся роль во французской политике в 1581–1590 гг., наконец, сам король Наваррский, который здесь, в конце комедии, делается, в качестве жениха принцессы, наследником французского престола, и под которым, наверно, подразумевается Генрих Наваррский, вступивший на французский престол как раз в 1589 г., – указывают на то, что 1589 г. был датой этой пьесы в ее первоначальном виде. Но это не та форма, в которой мы читаем ее теперь; мы видим, что когда она игралась перед Елизаветой на рождественских праздниках в 1597 г., то, как показывает заглавие напечатанной пьесы, она была просмотрена и дополнена. Немало найдется в ней мест, где еще возможно проследить переработку, а именно там, где по небрежности первоначальный набросок оставлен рядом с исправленным текстом.

Это можно проверить даже в переводе, в длинной реплике Бирона (IV, 3). Прочтите эти строки:

Возможно ли, чтоб вы, мой повелитель,
Иль ты, иль ты, нашли благую суть
Познания, не видя пред собою
Красавицы? Доктрина эта мной
Из женских глаз почерпнута. Поверьте,
Они – тот мир, та книга, тот рассадник

Познания, откуда Прометей
Извлек огонь.

Это – старый текст. Когда в продолжение реплики те же обороты повторяются в другом и лучшем выполнении, то перед нами оказывается переработка:

Скажите откровенно,
Мой государь, и ты, и ты, нашли ль
Когда-нибудь в свинцовом созерцании
Вы тот огонь, которым чудный взгляд
Красавицы так щедро, поэтично
Вас награждал?
Друзья, доктрину эту
Я почерпнул из женских глаз. Они
Всегда горят, как пламень Прометея;
Они нам все – наука, мир искусств;
Они одни питают, разясняют
И берегут вселенную; без них
Нет для людей дороги к совершенству.

Два последние акта, стоящие много выше первых, очевидно, особенно выиграли при пересмотре, и некоторые частности, как, например, реплики принцессы и Бирона, обнаруживают здесь местами более зрелый стиль и более зрелый способ чувствования Шекспира.

Эта первая попытка стрэтфордского юноши написать комедию представляет то исключение, что к ней не найдено никакого источника. Шекспир здесь в первый (и может быть последний) раз захотел создать все сам от себя, без внешней опоры. Поэтому и в драматическом отношении пьеса вышла самой незначительной из всех им написанных; даже в Англии она никогда почти не ставилась, да вряд ли и годится сколько-нибудь для сцены.

Она трактует о двух вещах. Во-первых, конечно, о любви – о чем другом могла трактовать первая пьеса 25-летнего юноши? – но о любви, чуждой всякой страсти, больше того, почти лишенной всякого более или менее глубокого личного чувства, любви, наполовину деланной, любви, составляющей тему для игры словами. Но, кроме того, пьеса трактует о том, что по необходимости должно было быть центром во всех думах юного поэта, который под перекрестным огнем новых столичных впечатлений чувствовал себя призванным создать себе свой язык и свой стиль, а именно о самом языке, самом поэтическом выражении.

Как только читатель раскроет первое произведение Шекспира, он сейчас же заметит, что здесь в различных ролях поэт потешается над смешными и неестественными сторонами современного ему способа выражения, что вообще действующие лица, как в своем пафосе, так и в шутках и остроумии проявляют известную, полуюмористическую напыщенность. Сплошь и рядом получается такое впечатление, будто они говорят не для того, чтобы объяснить что-нибудь друг другу, или склонить к чему-нибудь, или убедить в чем-нибудь друг друга, а для того, чтобы дать простор своему воображению, чтобы играть словами, прицепляться к словам, расщеплять их и складывать, расставлять их по аллитерации, комбинировать их в почти однозвучные антитезы, и так же беззаботно играть теми образами, в которые воплощаются слова, освещать их новыми, добытыми издалека сравнениями и т. д., так что разговор является не столько действием или введением к действию, сколько турниром вволю резвящихся слов, между тем как музыка стиха или прозы поочередно выражает задор, нежность, аффектацию, радость жизни, веселость или насмешку. Несмотря на неко-

торую поверхностность, мы видим здесь широкий поток всех жизненных соков, знаменующий собою эпоху Возрождения. Если в одной реплике говорится:

Красавица с рукою белоснежной,
На сладкое словечко...—

то ответ гласит:

Сливки, мед
И сахар – вот три сладких слова.

И с полным правом говорит в пьесе Бойе:

У девушек насмешниц
Язык так остр, как бритвы лезвие,
Что волосок, для глаза незаметный,
Разрезывает ловко: их слова
Несутся так, что смыслом не поймашь
Их ни за что; а крылья их острот
Быстрей стрелы, картечи, ветра, мысли...

Но это только одна сторона дела, юношески веселая, боевая готовность, встречающаяся во все времена. Здесь в языке, которым говорят главные действующие лица, и в различных формах стилистической оснащенности, культивируемых второстепенными лицами, есть нечто, доступное пониманию лишь с исторической точки зрения.

Как общий термин для этих форм стиля употребляют слово эвфуизм, слово, ведущее свое происхождение от изданного в 1578 году Джоном Лилли романа «Эвфуэс, или Анатоμία остроумия». Лилли был, кроме того, автором десяти пьес, которые все написаны до 1589 г., и нет сомнения, что он оказал весьма значительное влияние на драматический стиль Шекспира.

Но лишь самый узкий способ смотреть на вещи может возвести к нему весь этот прибой волн в дикции английской поэзии, носящей печать Ренессанса.

Это было общеевропейское движение. Оно имело своим первоначальным источником энтузиазм к античным литературам, в сравнении с языком которых туземная речь казалась низменной и простой. Чтобы приблизиться к латинским образцам, стали искать преувеличенных, гиперболических выражений, искать нарядных эпитетов и богатых метафор, и в то же время придавать полноту выражению, ставя рядом с родным словом более утонченное иностранное обозначение того же предмета. Так возник «высокий стиль», «обработанный стиль». В Италии поэзия находилась под властью учеников Петрарки с их *concetti*, в эпоху Шекспира там выступил на первый план Марини со своими антитезами и игрою слов; во Франции Ронсар и его школа придерживались родственного антикизирующего направления; в Испании новый стиль имел своим представителем Гевару, под непосредственным влиянием которого находился Лилли.

Джон Лилли был лет на десять старше Шекспира. Он родился в 1553 или 1554 г. в Кенте, в семье простолюдинов. Тем не менее, и ему выпала доля в научном образовании того времени, он учился, благодаря, вероятно, поддержке лорда Борлея, в Оксфорде, где в 1575 г. получил степень магистра, впоследствии перешел в Кембриджский университет и вскоре после того, должно быть вследствие блестящего успеха своего романа «Эвфуэс», был призван ко двору королевы Елизаветы. Десять лет кряду считался он придворным поэтом,

как в наши дни какой-нибудь поэт-лауреат. Но выгоды ему от этого не было никакой. Он постоянно надеялся, что его произведут в Master of the Revels (заведующего придворными увеселениями), но надежды его оставались напрасны, и два трогательных письма его к

Елизавете, одно от 1590 г., другое от 1593 г., в которых он тщетно ходатайствует об этой должности, показывают, что после девятилетней деятельности при дворе он чувствовал то, что чувствует человек, потерпевший кораблекрушение, а по истечении тринадцати лет предался отчаянию. На него взваливали все обязанности, соединенные с местом, которого он домогался, но в самом месте ему отказывали. Как Грин и Марло, он прожил несчастливцем и умер в 1606 г., бедный, обремененный долгами, оставив свою семью в нищете.

Его книга «Эвфуэс» написана для двора Елизаветы. Сама королева изучала и переводила древних авторов, и тон при дворе требовал постоянного употребления мифологических сравнений и намеков на жизнь древнего мира. Лилли во всех своих сочинениях проявляет ту же склонность. Он цитирует места из Цицерона, подражает Плавту, приводит множество стихов из Вергилия и Овидия, в своем «Эвфуэсе» почти дословно пользуется книгой Плутарха о воспитании и заимствует из «Метаморфоз» Овидия сюжеты для многих своих пьес. Когда в комедии «Сон в летнюю ночь» Основа после превращения является с ослиной головой, и когда в этом виде он восклицает: «У меня чудесный музыкальный слух; послушаем что-нибудь на щипцах или на гребешке», то, наверно, за ним кроется превращенный образ Мидаса у Овидия. Но посредствующим звеном между ними служат превращения у Лилли.

Не одно только отношение между современной эпохой и древним миром определяло в те дни новый стиль. В равной степени его определяло новое отношение между различными странами одного и того же века. До изобретения книгопечатания страны были умственно изолированы. Теперь новые представления и мысли стали переноситься из одной страны в другую с гораздо большей легкостью, чем прежде. В XVI столетии европейские нации начинают создавать каждая свою переводную литературу. Иностранные нравы и обычаи стали входить в моду как в костюмах, так и в речи и способствовали, со своей стороны, тому, что стиль сделался разнородным и пестрым.

Затем, что касается Англии, то для нее имело величайшее значение то обстоятельство, что как раз в тот момент, когда движение, вызванное Ренессансом, приносило в этой стране свои литературные плоды, на королевском престоле восседала женщина, и притом женщина, которая интересовалась этим движением, не имея, однако, тонкого поэтического чутья или изощренного художественного вкуса, но, будучи тщеславна и втихомолку галантна, требовала беспрестанного поклонения своей особе и обыкновенно принимала его, большей частью в экзальтированных мифологических выражениях, со стороны лучших людей страны, как например Сидней, Спенсер, Рэлей, и которая, в сущности, ожидала, что вся изящная литература обратится к ней, как к своему центру Шекспир – единственный великий поэт той эпохи, напрямик отказавшийся исполнить это требование.

Одним из результатов такого положения литературы по отношению к Елизавете было то, что эта литература стала вообще обращаться к женщине, к дамам высшего света. «Эвфуэс» – книга, написанная для дам. И, в сущности, новый стиль означает ближе всего развитие более утонченной речи в обращении с прекрасным полом.

В одной из своих «масок» Филипп Сидней приветствовал 45-летнюю Елизавету, как «Lady of the May» («Царицу Мая»). Но письмо Вальтера Рэлея, написанное им из тюрьмы Роберту Сесилю о Елизавете, когда он впал в немилость, служит особенно ярким примером эвфуистического стиля, как нельзя более подходящего к страсти, которую сорокалетний Воин якобы питал к шестидесятилетней девственнице, державшей в своей власти его судьбу:

«Пока она еще была ближе ко мне, так что я через день или через два мог получать о ней вести, моя скорбь была еще не столь сильна; теперь же мое сердце повергнуто в пучину отчаяния. Я, привыкший видеть, как она ездит верхом, подобно Александру, охо-

тится, подобно Диане, ступает на земле, подобно Венере, между тем как легкий ветерок, развевая ее прекрасные волосы, ласкает ими ее ланиты, нежные, как у нимфы; я, привыкший видеть ее порою сидящей пей в тени, как богиню, порою поющей, как ангел, порою играющей, как Орфей! Столь великую муку вмещает в себе этот мир! Эта утрата похитила все у меня» и т. д.

Немецкий ученый Ландманн, избравший эвфуизм предметом своего специального изучения, справедливо заметил, что самые крупные стилистические излишества и самые крупные погрешности против хорошего вкуса постоянно встречаются в то время в тех сочинениях, которые написаны для дам, написаны о прелестях прекрасного пола и с намерением произвести эффект ловким остроумием.

Это была, может быть, исходная точка нового стилистического движения; но вскоре, оставив заботу об угождении читательницам, оно стало преследовать удовлетворение общей людям Ренессанса склонности вкладывать всю свою природу в свой язык, придавать ему таким образом характерный отпечаток манерности и доходящей до пределов самой смелой вычурности, – удовлетворение общей им потребности придавать речи высокий рельеф и яркость, заставляя ее блеснуть и искриться на солнце, как алмазы и фальшивые драгоценные камни, заставляя ее, при всей своей нелепости, звучать, петь и рифмовать.

Возьмите как поучительную иллюстрацию реплику (III, 1), с которой паж Мот обращается в «Бесплодных усилиях любви» к Армадо:

Мот. Угодно вам, сударь, победить вашу возлюбленную французским способом?

Армадо. Объясни, что ты хочешь этим сказать?

Мот. А вот что, безукоризненный господин мой: спойте ей какую-нибудь штучку кончиком языка; в виде аккомпанемента к ней пропляшите канарийский танец; приправьте это подмигиванием, испустите музыкальный вздох, пустите несколько трелей то горлом, как будто глотая любовь, то носом, как будто обнюхивая ее; шляпу наденьте, как вывеску, на лавку ваших глаз; руки скрестите на тонком животе, точно кролик на вертеле, или спрячьте их в карманы, как рисовали людей на старых портретах. Не держитесь долго одного и того же тона; сделали одну штуку – сейчас же принимайтесь за другую. Эти-то вещи, эти-то приемы ловят в западню хорошеньких женщин которые, впрочем, и без того ловятся; эти-то способности придают людям, обладающим ими, большое значение.

Ландманн убедительнейшим образом доказал, что «Эвфуэс» есть не что иное, как подражание, весьма даже близкое жестах к своему подлиннику, вышедшей 50 годами ранее книги испанца Гевары, вымышленной биографии Марка Аврелия, которая в течение сорока лет была переведена шесть раз на английский язык. Она пользовалась такой популярностью, что один из этих переводов выдержал не менее двенадцати изданий. И стиль, и содержание совершенно одинаковы в «Эвфуэсе» и в книге Гевары, озаглавленной в переделке Томаса Норта «The Dial of Princes».

Главные особенности эвфуизма заключались в параллельных, однозвучных антитезах, в длинных рядах сравнений с действительными или воображаемыми явлениями природы, по большей части заимствованными из естественной истории Плиния, в пристрастии к образам, взятым из истории или мифологии древнего мира, и к употреблению аллитерации.

Этот настоящий эвфуизм Шекспир осмелел лишь позднее, именно в том месте первой части «Генриха IV», где Фальстаф, представляющий короля, произносит свою хорошо известную, длинную реплику, начинающуюся так:

Молчи, моя добрая пивная кружка! Молчи, радость моего чрева!

В ней Шекспир прямо потешается над естественноисторическими метафорами Лилли. Фальстаф говорит:

Гарри, я удивляюсь не только тому, где ты убиваешь свое время, но и обществу, которым окружаешь себя. Пусть ромашка растет тем сильнее, чем больше ее топчут, но молодость изнашивается тем скорее, чем больше ее расточают.

Сравните у Лилли (по цитате Линдманна):

Слишком усердное учение мутит их мозг, ибо (говорят они), хотя железо становится тем светлее, чем более его пускают в ход, однако серебро совершенно чернеет от большого употребления... и хотя ромашка имеет такое свойство, что чем больше по ней ступают и топчут ее, тем больше она разрастается, но фиалка совсем напротив: чем чаще ее хватают пальцами и трогают, тем скорее она блекнет и вянет.

Далее Фальстаф так божественно говорит:

Есть, Гарри, вещь, о которой ты часто слышал и которая известна многим в нашем королевстве под названием дегтя; этот деготь, как повествуют древние писатели, марает...

Эта бесподобная ссылка на древних писателей – в подкрепление столь мало таинственной вещи, как липкое свойство дегтя, – есть опять-таки чистый Лилли.

И когда, наконец, Фальстаф в последней части своей реплики употребляет эти обороты, которые независимо от неизбежного несовершенства перевода, звучат в наших ушах так странно и так ненатурально:

Гарри, я говорю теперь тебе, упоенный не вином, а слезами, не в радости, а в огорчении, не одними словами, но и стонами, —

то здесь снова видно намерение поэта поразить насмешкой эвфуистический стиль, так как слова эти изложены по-английски приторными и изысканными аллитерациями.

Нельзя сказать в самом строгом смысле, чтобы в «Бесплодных усилиях любви» Шекспир юношески издевался собственно над эвфуизмом. Это различные, второстепенные виды неестественности в выражении и стиле; во-первых, напыщенность, представляемая смешотворным испанцем Армадо (очевидно, с целью напомнить его именем о «Непобедимой Армаде»), затем педантство, выступающее в образе школьного учителя Олоферна, в котором Шекспир, как гласит старинное предание, хотел вывести преподавателя иностранных языков Флорио, переводчика Монтеня, предположение, имеющее, однако, за себя мало вероятия вследствие близких отношений между Флорио и покровителем Шекспира, Саутгемптоном. Наконец, здесь перед нами свойственный тому веку преувеличенный и изысканный способ выражения, от которого в то время и сам Шекспир еще никак не мог освободиться; он поднимается над ним и громит его в конце пьесы. К нему относятся слова Бирона в его первой большой реплике, во второй сцене 5-го действия:

Весь этот сброд
Тафтяных фраз, речей, из шелка свитых,
Гипербол трехэтажных, пышных слов,
Надутого педантства – эти мухи
Зловредные кусали так меня,

Что я распух. От них я отрекаюсь
И белою перчаткою моей
А как рука бела, известно Богу,
Клянусь тебе отныне чувства все
Моей любви высказывать посредством
Простого «да» из ситца или «нет»
Из честного холста.

Сразу, в первой же сцене пьесы, король характеризует Армадо следующими, слишком снисходительными словами:

Здесь есть, вы знаете, приезжий из Испании:
По знанью новых мод он первый кавалер;
В мозгу его рудник, откуда извлекает
Он фразы пышные; звук собственных речей
Он восхитительной гармонией считает.

Педант Олоферн, за полтора десятка лет до гольберговской «Else Skolemesters», выражается приблизительно так же, как она:

Задней частью дня, великодушнейший вельможа, уместно и
целесообразно выражают понятие о послеобеденном времени. Выражение
это очень удачно прибрано, придумано, изобретено – уверяю вас,
милостивый государь мой, уверяю вас.

По всей вероятности, надутый слог Армад о является не слишком преувеличенной карикатурой на напыщенный стиль того времени; нельзя отрицать, что школьный учитель Ромбус в «Lady of the May» Филиппа Сиднея обращается к королеве на языке, ничем не уступающем языку Олоферна. Но что толку в пародии, если, несмотря на все приложенное к ней усердие и искусство, она столь же утомительна, как манера, которую она осмеивает! А, к сожалению, здесь именно так и есть. Шекспир был слишком молод и слишком мало самостоятелен, чтобы высоко воспарить над смешными явлениями, которым он хочет нанести удар, и чтобы смести их в сторону своим превосходством. Он углубляется в них, обстоятельно выдвигает их нелепости, и настолько еще неопытен, что не замечает, как этим он искушает терпение зрителей и читателей.

Весьма характерно для вкуса Елизаветы, что в 1598 г. она смотрела эту пьесу с удовольствием. Ее умной голове нравилось это фехтование словами. Со своей грубой чувственностью, не оставлявшей сомнений насчет ее происхождения от Генриха VIII и Анны Болейн, она забавлялась вольной речью пьесы, даже комическими непристойностями в разговоре между Бойе и Марией (действие IV, сц. 1).

Как и следовало ожидать, Шекспир находится здесь в большей зависимости от образцов, нежели в своих позднейших произведениях. От Лилли, бывшего, когда он начал писать, самым популярным из современных авторов комедий, он, вероятно, заимствовал идею своего Армад о, довольно точно соответствующего сэру Тофасу (Sir Tophas) в «Эндимионе» Лилли, фигуре, напоминающей, в свою очередь, Пиргополиника, хвастливого воина древней латинской комедии. Хвастун и педант, две его комические фигуры в этой пьесе, являются, как известно, стереотипными фигурами и на итальянской сцене, в столь многих отношениях служившей образцом для только что возникавшей английской комедии.

Однако в этой первой легкой пьесе нетрудно уловить личный элемент; это – полный веселья протест юного поэта против жизни, опутанной неподвижными и искусственными

правилами воздержания, какие хочет ввести при своем дворе король Наваррский, с постоянным погружением в науку, бодрствованием, постом и отречением от женщин. Против этого порабощения жизни и вооружается комедия языком природы, в особенности через Бирона как своего органа, в репликах которого, как справедливо заметил Дауден, нередко слышится собственный голос Шекспира. В нем и его Розалине мы имеем первый неуверенный эскиз мастерской парочки, Бенедикта и Беатриче в «Много шума из ничего». Лучшие из реплик Бирона, те, которые написаны белыми стихами, очевидно, возникли при пересмотре пьесы в 1598 г. Но они соответствуют духу первоначальной пьесы и лишь яснее и шире, чем Шекспир мог это сделать ранее, выражают то, что он хотел ею сказать. Еще в конце третьего действия Бирон обороняется от власти любви, насколько у него хватает сил:

Как! Я люблю? Как! Я ишу жену?
Жену, что, как известно, вечно схожа
С немецкими часами: как ты их
Ни заводи – идти не могут верно
И требуют поправки каждый день.

Но его большая великолепная речь в 4-м действии есть как бы гимн божеству, которое названо в заглавии пьесы и об аванпостных действиях которого она трактует:

Другие все науки
Лежат в мозгу недвижно; слуги их
Работают бесплодно; скудной жатвой
Награждены их тяжкие труды.
Но та любовь, которой научает
Взгляд женщины, не будет взаперти
Лежать в мозгу. О, нет, с стихийной мощью,
Стремительно, как мысль она бежит
По всей душе и удвояет силу
Всех наших сил, крепя и возвышая
Природу их. Она дает глазам
Чудесную способность прозреванья;
Влюбленный глаз способен ослепить
Орлиный взор; влюбленный слух услышит
Слабейший звук, невнятный для ушей
Опасливого вора; осязанье
Влюбленного чувствительней, нежней,
Чем нежный рог улитки...
.....
На всей земле не встретите поэта,
Дерзнувшего приняться за перо,
Не омокнув его сперва в прекрасных
Слезах любви; зато как мощно он
Своим стихом пленяет слух суровый!

Мы должны поверить на слово Бирону-Шекспиру, что чувства, с самых первых шагов его в Лондоне отверзшие уста его для поэтических песен, были пламенные и нежные чувства.

Глава 9

«Венера и Адонис». – Описание природы. – «Лукреция». – Отношение к живописи

Хотя Шекспир издал «Венеру и Адониса», когда ему было уже 29 лет, весной 1593 г., но эта поэма, наверно, задумана и выполнена несколькими годами ранее. Если в посвящении молодому, в то время двадцатилетнему лорду Саутгемпτονу он называет ее «первым плодом своего творчества» (the first heir of my invention), то это вовсе не значит, что она буквально представляет первое поэтическое произведение Шекспира, ибо его работы для театра не считались созданиями свободного поэтического таланта. Но юношески уснащенный стиль обнаруживает, что она написана в ранней его молодости, и что среди произведений Шекспира она должна быть, следовательно, отнесена к 1590–1591 гг.

К этому времени он успел, как мы видели, занять при своем театре прочное положение в качестве актера и сумел сделаться в нем и полезным, и популярным в качестве переводчика старых пьес и самостоятельного писателя для сцены. Но в литературном смысле драматурги в те времена совсем не считались писателями. Между сочинителем комедий (playwright) и настоящим поэтом существовала большая разница. Основатель знаменитой бодлеевской библиотеки в Оксфорде, Томас Бодлей, расширив и преобразовав около 1600 г. старую университетскую библиотеку и дав свое имя громадному книгохранилищу, определил, что такая дрянь (rifle-raffes), как драматические пьесы, никогда не должна иметь туда доступа.

Не будучи вообще честолюбив, Шекспир имел весьма естественное желание составить себе имя в литературе. Он хотел завоевать себе одинаковые права с поэтами, хотел снискать расположение молодых вельмож, с которыми познакомился на сцене. И вместе с тем он хотел показать, что и он усвоил себе дух античного мира.

Незадолго перед тем Спенсер (род. в 1553 г.) вызвал всеобщий восторг первыми песнями своей знаменитой эпической поэмы. Шекспиру было, конечно, лестно вступить в состязание со своим великим предшественником, подобно тому, как он уже состязался с первым великим учителем своим в драме и своим ровесником Марло.

Небольшая поэма «Венера и Адонис», вместе со служащей ей контрастом и вышедшей в следующем году поэмой о Лукреции, имеет для нас, между прочим, то крупное значение, что лишь здесь мы видим перед собой текст, относительно которого знаем, что Шекспир написал его точь-в-точь так, а не иначе, сам отдал его в печать и просмотрел в корректуре. В этот момент Италия была великой культурной страной. Поэтому итальянский стиль и вкус руководили и английской лирикой, и мелкими английскими эпическими поэмами того времени. Шекспир, идя по следам итальянцев, дебютирует в «Венере и Адонисе» сочинением чувственной и сентиментальной поэмы. Он пытается вторить нежным и туманящим чувства аккордам своих южных предшественников. В соответствии с этим, из поэтов древнего мира образцом его является Овидий; он предпослал своей поэме, в виде эпиграфа, две строки из «Amores» Овидия, само же действие в ней есть распространенная сцена из «Метаморфоз» того же поэта.

Когда в наши дни произносят имя Шекспира, то всего чаще оно звучит трагически; оно напоминает Эсхила, Микеланджело, Бетховена. Но мы позабыли, что у него была и моцартовская жилка, и что современники превозносили не только кротость и приветливость его характера, но и сладость его поэзии.

В «Венере и Адонисе» пламенеет вся горячая чувственность Ренессанса и молодого Шекспира. Это – вполне эротическая поэма и, по свидетельству современников, она была настольной книгой у всякой легкомысленной женщины в Лондоне.

Ход действия в поэме дает целый ряд поводов и предлогов к сладострастным положениям и описаниям того, как Венера тщетно ласкает холодного и целомудренного юношу, столь же неприступного по своей ранней молодости, как иная застенчивая женщина. Подробно изображаются ее поцелуи, ласки и объятия. Можно подумать, что Тициан или Рубенс поставил модели в нежные ситуации и написал их то в одной позе, то в другой. Затем следует роскошная сцена, где конь Адониса покидает его, чтобы бежать навстречу приближающейся кобылице, и вывод, который Венера хочет извлечь отсюда. Далее следуют новые сцены ее стараний приблизиться к нему и ее предложений – сцены столь смелые, что их едва ли потерпели бы в наши дни (строфы 40 и 41).

Здесь, в изображении страха Венеры, когда Адонис выражает желание отправиться на охоту за кабанами, вводится элемент сердечного чувства. Но затем идет новое блестящее описание бегущего вепря и роскошное, хотя несколько смягченное, изображение нагого молодого тела, запятнанного кровью. Тот же огонь, то же увлечение красками, как в картине какого-нибудь мастера итальянского Возрождения, написанной сотней лет раньше.

Особенно характерно здесь что-то вкрадчивое, сладкое, чуть ли не лакомое в слог, – черта, бывшая, вероятно, главной причиной того, что когда ближайшие современники говорят о стиле Шекспира, первое слово, которое им просится на язык, это – мед. В 1595 г. Джон Уивер называет Шекспира сладкозвучным; в 1598 г. Френсис Мирес применяет к нему то же выражение и прибавляет «медоточивый» (*melliflous and honytongued*).

В этом языке, действительно, много сладости. По временам нежность выражается с пленительной силой. Когда Адонис впервые в довольно длинной реплике сурово отвергает Венеру, она отвечает ему:

Как! Ты можешь говорить? У тебя есть язык? О, если бы ты не имел его, или если бы я была лишена слуха! Твой голос, подобный пению сирены, причиняет мне новую пытку. И ранее страдала я при виде тебя, теперь же вдвойне страдаю. О мелодические диссонансы! О небесные, сурово звучащие аккорды, о ты, глубоко сладкая музыка слуха, наносящая сердцу столь глубоко мучительные раны!

Но стиль представляет в то же время множество образчиков безвкусицы, свойственной итальянским художникам слова:

Она желает, чтобы ее ланиты были цветниками, дабы их орошал сладкий дождь его дыхания».

О ямочках на его щеках говорится:

Эти прелестные ямочки, эти очаровательные кладези открыли свои уста, чтобы поглотить склонность Венеры.

Адонис говорит:

Моя любовь к любви есть лишь любовь к пониманию любви».

Венера перечисляет, что такое Адонис для всех ее внешних чувств:

И какую трапезою был бы ты для вкуса, кормильца и питателя всех других чувств! Разве не пожелали бы они, чтобы пиршество длилось вечно, разве не повелели бы они подозрительности дважды повернуть ключ, чтобы зависть, угрюмая, непрошенная гостья, не подкралась и не нарушила наслаждения.

Подобные безвкусицы нередко встречаются и в дикции первой комедии Шекспира; они соответствуют в своем роде тому, чем в «Тите Андронике» является самоуслаждение нагроможденными ужасами – это манерность еще не развивавшегося искусства.

Между тем могучая чувственность предвозвещает здесь выражение любовной страсти в «Ромео и Джульетте», а в конце «Венеры и Адониса» Шекспир как бы символически возносится от изображения простого пыла чувств к намеку на ту любовь, в которой чувственность является лишь одним из элементов. Адонис говорит у него:

Любовь бодрит, как солнце после дождя, сладострастие же действует,
как буря после солнца, кроткая весна любви вечно остается свежей; зима
сладострастия наступает, прежде чем лето наполовину прошло; любовь
не пресыщается, сладострастие умирает, как обжора; любовь есть истина,
сладострастие исполнено лжи.

Было бы, конечно, нелепо придавать слишком много веса таким добродетельным антитезам в этой недобродетельной поэме. Гораздо важнее то, что описания природы, например, описание бегущего зайца, несравненны здесь по верности и тонкости наблюдения, и поучительно видеть, как стиль Шекспира уже здесь возвышается местами до величия.

Возьмите изображение коней и вепря. Проследите штрих за штрихом этот портрет кабана, его хребет с щетинистыми иглами, которые угрожают, его огненные глаза, его глубоко взрывающее землю рыло и короткий, толстый затылок:

И в страхе перед ним кустарник сторониться
Спешит, когда стремглав сквозь чащу он стремится.

Это как будто написано Снайдерсом на охотничьей сцене, где человеческие фигуры принадлежат кисти Рубенса.

Сам Шекспир как бы сознавал, с каким совершенством он изобразил коня. Он употребляет выражение, что если бы живописец захотел превзойти саму жизнь и дать нам изображение коня, который, благодаря искусству, был бы прекраснее, чем те, которые созданы природой, то он дал бы нам такого коня, как этот, одинаково замечательный своими формами, своей отвагой, своей мастью и ходом. Мы чувствуем наслаждение Шекспира природой в такой строфе, как эта:

Копыта круглые, сам стройный, крутобокий,
С волнистой гривой, с короткой головой,
С ногами тонкими, стан крепкий, круп широкий,
Шерсть шелковистая, хвост длинный и густой
Ну, словом, всем хорош был этот конь прекрасный.
Его украсить мог собой лишь всадник властный...

И мастерски изображены все его движения:

То вдруг с разбега он, как вкопанный, стоит,
То в сторону бежит, бросаясь, как в испуге,
То с ветром споря, вновь он бешено бежит...

Мы слышим, как ветер поет свою песню в его волнистой гриве и развевающимся хвосте. Это почти напоминает великолепное описание коня в конце книги Иова.

Вот как велик объем стиля: в этой маленькой юношеской поэме Шекспира: от Овидия к Ветхому Завету, от выражений культуры, изощренной до искусственности, к величавым и простым выражениям природы.

Поэма о Лукреции («The rape of Lucrece») появилась в следующем году также с посвящением лорду Саутгемпτονу, но хотя это посвящение написано с сознанием лежащей между поэтом и графом социальной пропасти, оно отличается тем не менее более дружеским тоном. Поэма о Лукреции служит как бы контрастом к предшествовавшему стихотворению. Там поэт воспевал целомудрие мужчины, здесь, напротив, – целомудрие женщины; там он описывал необузданную страсть женщины, здесь же преступную любовь мужчины. Но в данном случае поэт обработал сюжет как строгий моралист. Поэма о Лукреции является дидактическим стихотворением о губительном действии необузданных, животных инстинктов. Эта поэма не пользовалась тем же успехом, как предыдущая. Она не доставит и современному читателю большого удовольствия.

В метрическом отношении это стихотворение отличается большей искусственностью, чем «Венера и Адонис». Шестистрочная строфа увеличена еще одним стихом, придающим ей больше благозвучия и торжественности. Главное достоинство поэмы о Лукреции заключается в великолепных и картинных описаниях и, порою, в очень тонком психологическом анализе. Однако, вообще говоря, пафос этого стихотворения только придуманная и изысканная риторика. Когда героиня произносит после совершенного над ней насилия свои жалобы, она, в сущности, только декламирует, правда, очень красноречиво, но все-таки этот обвинительный акт, переполненный восклицаниями и антитезами, похож скорее на цicerоновскую речь, отделанную и продуманную в высшей степени тщательно до мельчайших подробностей. Грусть мужчин о смерти Лукреции облечена в искусственные и хитроумные реплики. Гениальность Шекспира чувствуется ярче всего в тех размышлениях, которыми пересыпан рассказ, потому что в них слышится голос великого сердцеведа. Мы встречаем здесь глубокомысленную строфу о мягкости и нежности женской души¹.

Самая замечательная часть темы, по крайней мере с чисто технической стороны, это – длинный ряд строф (стих 1366–1568), в которых описывается картина «Разрушение Трои», которую созерцает Лукреция, охваченная отчаянием, притом с такой силой, свежестью и наивностью, словно поэт впервые увидел картину. «Здесь виднелась рука воина, покоящаяся на голове другого; там стоял человек, на нос которого падала тень от уха соседа». Толкотня и давка изображены так правдоподобно на этой картине, что «вместо всей фигуры Ахиллеса можно было видеть только копье, обхваченное его рукой. Его самого можно было созерцать только глазами души. Там виднелась нога, рука, лицо, голова, и все эти части заменяли собою целое».

Как здесь, так и везде, где Шекспир говорит о пластическом искусстве, он восхваляет прежде всего верность природе. Мы уже упомянули, что первые картины, которые ему пришлось видеть, находились в часовне гильдии в Стрэтфорде. Быть может, он познакомился также с теми произведениями искусства, которые украшали замок Кенилворт или храм св. Марии в Уоррике. Он видел также, без сомнения, в известной лондонской таверне «Безмен» две знаменитые картины Гольбейна. Кроме того, в Лондоне существовали не только портреты фламандских художников, но также итальянские картины. Мы узнаем из одного каталога, составленного в 1613 г. веймарским принцем Иоганном Эрнстом, что в Уайтхолле висели портреты Юлия Цезаря и Лукреции, написанные, по его мнению, «в высшей степени художественно». Быть может, мысль о поэме была Шекспиру навеяна именно этой карти-

¹ Сердца у мужчин мраморные; у женщин – восковые, принимающие тот или другой образ, смотря по тому, что из этого воска заблагорассудит вылепить воля мрамора. Подчинить эти слабые и притесняемые существа можно при помощи силы, обмана и ловкости. Не считайте их виновницами своих прегрешений; не считайте негодным тот воск, из которого вылеплен образ дьявола. – *Перевод Канишина.*

ной. С более значительными по объему композициями поэт мог познакомиться по гобеленам (такие существовали, например, с изображениями из римской истории), и он видел, по всей вероятности, прекрасные нидерландские и итальянские картины, украшавшие блестящий дворец Nonsuch (см. Elze: «Shakespeare», 481).

Результаты эстетических размышлений поэта сводились, как упомянуто, к тому принципу, что художник обязан подслушать тайну природы и либо сравняться с ней, либо превзойти ее. Шекспир прославляет то и дело верность природе в области искусства. Он не интересовался, по-видимому, аллегорической и религиозной живописью. Он никогда не упоминает о ней, так же как о церковной музыке, хотя обнаруживает вообще большую любовь к музыке.

Описание картины, изображающей разрушение Трои, находится, тем не менее, в органической связи с самим рассказом; падение Трои символизирует падение римских царей, являющееся, в свою очередь, следствием преступления Тарквиния. Шекспир разработал сюжет не только с точки зрения личной морали. Он дает нам понять, что честь и благосостояние царской семьи могут пострадать от ее деспотического отношения к знатной фамилии. Он перенес в древнеримскую жизнь понятия о чести, выработанные рыцарством. Когда Лукреция требует, чтобы родственники отомстили за нее, она восклицает: «Ведь рыцари обязаны мстить за оскорбления, нанесенные беспомощным женщинам!»

Подобно тому, как Шекспир следовал при описании взятия Трои второй песне «Энеиды» Вергилия, так точно он заимствовал для поэмы в ее целом сжатое, но прекрасное и трогательное изложение истории Лукреции из второй книги Овидиевых «Fasti» (II, 185–852). Но если сопоставить стиль Шекспира со стилем Овидия, то такое сравнение окажется не в пользу первого. Овидий является строгим классиком, Шекспир производит впечатление полуварвара. Эстетические нелепости и антитезы Шекспира бросаются в глаза. Вы приходите в недоумение, читая, например, следующее место: «Часть ее крови осталась красной и чистой, другая часть приняла черный цвет; это была та кровь, которую осквернил лицемерный Тарквиний», или, например, следующее выражение: «Если наши дети умирают раньше нас, то мы – их потомки, а не они наши!»

Эта искусственность и это безвкусие были не только свойственны столетию Шекспира, но находились также в связи с теми большими достоинствами и редкими качествами, которые он стал обнаруживать с изумительной быстротой. Если он подчинился господствующим вкусам, то потому, что вращался в кругу своих товарищей по профессии, друзей и соперников, в этом маленьком мире художников, в атмосфере которого его гений пустил так быстро свои ростки.

В истории литературы говорят очень часто о литературных школах, и в этом выражении нет ничего преувеличенного: если нет школ, нет и периодов расцвета. Но слово «школа», имевшее такое прекрасное значение в греческом языке, превратилось в неуклюжий семинарский термин. Следовало бы лучше говорить о теплицах, а не о школах; о теплице классицизма, романтизма, Возрождения. В маленьких государствах, где отсутствует конкуренция, заставляющая напрягать все свои силы, искусство редко достигает безусловной высоты творчества. Там художник быстро занимает видное место и гибнет вследствие этого. Другие, не находя этой теплицы в пределах родины, ищут ее на чужбине: Гольберг в Голландии, Англии и Франции; Торвальдсен в Риме, Гейне в Париже. Шекспир прямо вступил в нее в Лондоне. Вот почему этот цветок распустился так пышно.

Он жил в постоянном соприкосновении со своими соперниками, с быстро и смело творившими умами. Этот алмаз был отшлифован алмазной пылью.

Среди тогдашних английских поэтов господствовала (как метко доказал Рюмелин) страсть превосходить друг друга. В начале своей деятельности Шекспир стремился совершенно естественно к тому, чтобы действовать на публику с большим умом и большей силой,

чем остальные поэты. Впоследствии он думал, как Гамлет: «Как бы глубоко вы ни рыли, я рою всегда аршином глубже». Это одна из самых характерных фраз Гамлета и Шекспира. Это отношение к поэтам-соперникам является одной из действующих причин, под влиянием которой сложился юношеский стиль Шекспира в эпических поэмах и ранних драмах; отсюда эта погоня за остроумием, эта страсть к хитроумным тонкостям, эта вечная игра словами; отсюда крайности в изображаемых страстях, излишества в сравнениях и метафорах. Один образ порождает из себя другой с той плодovitостью и быстротой, с которыми размножаются некоторые низшие организмы.

Шекспир обладал способностью играть словами и мыслями, так как природа одарила его вообще всеми способностями. Так как он чувствовал свое духовное богатство, он не желал в чем-нибудь уступать. Но эти наклонности не составляли частицы его истинного «я». Как только в его произведениях прорывается его собственная личность, он обнаруживает гораздо более глубокую и чувствительную природу, чем та, которая выражалась в постоянных тонкостях стихотворных поэм и в вечном остроумничанье комедий.

Глава 10

«Сон в летнюю ночь». – Повод к написанию пьесы. – Элементы аристократический, народный, грубо-комический и фантастический

Несмотря на успех, которым пользовались поэмы «Венера» и «Лукреция», и несмотря на ту славу, которую они доставили автору, Шекспир, вероятно, угадал очень скоро со свойственной ему гениальной проницательностью, что не эпическая, а только драматическая поэзия даст ему возможность развернуть все его способности. И он достигает в этой области сразу удивительной высоты творчества. Он достигает ее в рамках драматической пьесы, но – что в высшей степени характерно – не при помощи драматической техники, а посредством той роскошной, бесподобной лирики, узорами которой он расшил тонкую, драматическую канву.

Его первое выдающееся произведение – шедевр грациозной лирики и забавного комизма – это «Сон в летнюю ночь», праздничная пьеса, или «маска» (хотя «маски» тогда еще не были введены в литературу как особенный вид сценического искусства), написанная, вероятно, к свадьбе какого-нибудь знатного покровителя, быть может, по случаю майского праздника 1590 г., устроенного после скромной свадьбы Эссекса со вдовой поэта Филиппа Сиднея. В пьесе встречается любопытное место (в монологе Оберона), где говорится о прелестной весталке, восседающей на троне и недоступной стрелам Купидона; конечно, это – явный, хоть и льстивый намек на королеву Елизавету и ее отношения к Лейстеру. Далее упоминается о маленьком цветочке, пораженном огненной стрелой Амура; это – опять ясное, не лишенное некоторой грусти, указание на брак матери Эссекса с Лейстером, женившимся после того, как королева отказала ему в своей руке. И многое в фигуре Тезея напоминает Эссекса в качестве жениха.

Трудно говорить серьезно о такой пьесе, как «Сон в летнюю ночь». Конечно, не стоит долго останавливаться на недостатках в характеристике действующих лиц, потому что не на нее обращено главное внимание автора; но, несмотря на все свои слабые стороны, эта пьеса представляет в целом одно из самых нежных, оригинальных и прекрасных созданий Шекспира.

Здесь он является продолжателем романтической поэзии Спенсера, которая как бы кристаллизуется под его пером и предвосхищает за несколько столетий мотивы духотворца Шелли. Фантастическое сновидение переходит само собой в игривую пародию. Границы между царством фей и страной шутов незаметно сливаются вместе. В этой пьесе есть элемент великосветский, аристократический в лице Тезея, Ипполиты и их свиты, далее элемент забавный, грубо-комический: это – постановка «Пирама и Тисбы» лондонскими ремесленниками, очерченными с божественным, задушевым юмором; здесь есть наконец, элемент сверхъестественный, поэтический – в скором времени он ярко блеснет в «Ромео и Джульетте», в рассказе Меркуцио о королеве Маб, где героям и героиням являются маленькие эльфы: Пок, Душистый Горошек, Горчичное Зернышко и т. д. В том царстве эльфов раздаются странные звуки и песни, царит то настроение, которое на нас навеивает лунная, летняя ночь; в туманной мгле ведутся хороводы, растения и цветы сильнее выдыхают свой аромат, а светлое ночное небо горит розовым блеском. Это – совершенно своеобразный мир, населенный крошечным народом, который охотится в лепестках розы за червяками, дразнит летучих мышей, пугает пауков и повелевает соловьями. Эта великолепная картинка, нарисованная

удивительно нежной кистью, содержит в зародыше все те бесконечные чудеса, которыми так богата будет потом романтическая поэзия в Англии, Германии и Дании.

Во французской литературе существует прелестная, более поздняя мифологическая пьеса— «Психея» Мольера. Самые прекрасные стихи любовного характера, произносимые героиней, написаны шестидесятилетним Корнелем. Это тоже в своем роде шедевр. Но сравните его со «Сном в летнюю ночь» и вы почувствуете, насколько великий англичанин превосходит величайшего француза своей свободной лирикой, чуждой всякого риторического напряжения, своей глубоко непосредственной поэзией, благоухающей как полевой клевер, сладкой, как цветочный мед, подобной сновидению с его воздушными, быстро сменяющимися фигурами.

В этой пьесе нет пафоса. Страсть не проявляется здесь с той опустошающей силой, с какой она проявится впоследствии у Шекспира. Нет, здесь поэт имеет в виду только любовь мечтательную, творящую все новые образы, стремление влюбленных пересоздавать и видоизменять предметы, словом, все то, что в чувстве любви надо отнести на счет воображения, в том числе ее изменчивость и непостоянство. Человек — существо без внутреннего компаса, находящееся под властью своих инстинктов и грез. Он живет в постоянном самобмане, и другие его также постоянно обманывают. В эти молодые годы Шекспир взглянул на это свойство человека не очень серьезно. Вот поэтому действующие лица в нашей пьесе кажутся в своей влюбленности и именно вследствие своей влюбленности в высшей степени неразумными существами. Они стремятся друг к другу и избегают друг друга, они любят, не находя взаимности. Молодой человек ухаживает за той, которая равнодушна к нему; молодая девушка покидает того, который ее любит, — и поэт доводит эту комическую путаницу до ее крайних пределов в той сцене, не лишенной некоторого символического смысла, когда царица фей, опьяненная любовными грезами, находит воплощение своего идеала в молодом ткаче с ослиной головой. Словом, в этой пьесе царит та форма любви, которая является результатом воображения. Вот почему Тезей восклицает:

Влюбленные равно, как и безумцы,
Имеют все такой кипучий мозг,
Столь странные фантазии, что часто
Им кажется за истину такое,
Чего никак смысл здравый не поймет.
Безумный, и влюбленный, и поэт
Составлены все из воображенья².

И вслед за тем Шекспир излагает в первый раз, полный гордого самосознания, свой взгляд на личность и на творчество поэта. Обыкновенно он не очень высокого мнения о назначении художника. Он чужд самообожания позднейших романтиков, называвших поэта — вождем народа. Если он выводит в своих пьесах (например, в «Юлии Цезаре» или «Тимоне») поэтов, то они играют обыкновенно самую жалкую роль. Но именно в нашей пьесе встречаются прекрасные знаменитые стихи:

...Поэта взор,
Пылающий безумием чудесным,
То на землю, блистая, упадет,
То от земли стремится к небесам,
Потом, пока его воображенье

² Цитаты из этой пьесы приводятся по переводу Сатина.

Безвестные предметы облакает
В одежду форм, поэт своим пером
Торжественно их всех осуществляет
И своему воздушному ничто
Жилище он и место назначает.

Шекспир почувствовал, как у него выросли крылья. Так как «Сон в летнюю ночь» не был издан раньше 1600 г., то теперь невозможно точно определить, к какому именно году относится тот текст, который находится в наших руках. Вероятно, пьеса подверглась до напечатания всевозможным изменениям и прибавлениям. Уже очень рано обратили внимание на следующие стихи в реплике Тезея в начале пятого действия:

Скорбь трижды трех прекрасных муз и смерти,
Постигнувшей науку в нищете.

Тут тонкая и острая сатира. Многие усматривали здесь намек на смерть Спенсера, который умер, однако, только в 1599 г., следовательно, слишком поздно для того, чтобы можно было себе позволить такого рода намек; другие видели в этих словах указание на смерть Роберта Грина, последовавшую в 1592 г. Но вероятнее всего эти стихи намекают на поэму Спенсера «The tears of the Muses» («Слезы Муз»), изданную в 1591 г. и оплакавшую высокомерное отношение знати к искусству. Если же пьеса написана к свадьбе Эссекса, – а очень многое говорит в пользу именно такого мнения, – то означенные стихи вставлены позднее, что, конечно, нетрудно было сделать в этом месте, где перечисляется целый ряд сюжетов, пригодных для так называемых «масок».

Мы уже привели то важное для хронологического определения место, где Оберон говорит о своем видении (II, 1). Оно следует как раз за рассказом Оберона о сирене, которая, сидя на спине дельфина, поет так прекрасно, что звезды в экстазе выходят из своих орбит, – это, конечно, намек на известные празднества с фейерверком, устроенные в 1585 г., когда Елизавета посетила замок Кенилворт. Это место интересно также в том отношении, что представляет одну из немногих аллегорий, попадающихся у Шекспира; но здесь аллегория явилась неизбежно вследствие того, что неудобно было говорить о событиях прямо и без обиняков. Шекспир опирается в данном случае на аллегории в мифологической пьеске Лилли «Эндимион». Нет никакого сомнения, что Цинтия олицетворяет здесь королеву Елизавету, а Эндимион – Лейстера, который изображен безнадежно в нее влюбленным. Теллус же и Флоскула, из которых одна любит самого Эндимиона, а другая его добродетели, – это графини Сассекс и Эссекс, находившиеся обе в любовной связи с Лейстером. Вся пьеса представляет точно рассчитанный льстивый панегирик в честь королевы и вместе с тем столь же льстивую защиту ее фаворита. Вопреки действительности поэт рисует Елизавету совершенно равнодушной к ухаживанию своего поклонника и выставляет связь Лейстера с графиней Шеффилд просто как средство, маскирующее его любовь к королеве; другими словами, он изображает всю эту запутанную любовную интригу так, как желала Елизавета, чтобы на нее взглянул народ, а Лейстер – объяснил ее самой королеве. Что же касается графини Эссекс, которой суждено было сыграть такую выдающуюся роль в жизни Лейстера, то ее роль в пьесе самая ничтожная. Она высказывает свою любовь лишь в нескольких скромных словах, выражающих ее радость по поводу того, что Эндимион, находившийся 40 лет в состоянии сна и превратившийся под его влиянием в старца, пробужден одним поцелуем Цинтии и снова помолодел. Вероятно, связь Лейстера с графиней Летицией Эссекс произвела на Шекспира глубокое впечатление. По приказанию Лейстера муж этой дамы находился долгое время в отлучке, сначала в качестве губернатора в Ольстере, а потом в качестве наместника

в Ирландии, и когда он в 1575 г. умер, – народ говорил о яде, хотя это и не доказано – то его вдова вступила несколько дней спустя в тайный брак с его предполагавшимся убийцей. Когда же Лейстер через 12 лет скоропостижно скончался, – народ и на этот раз заговорил о яде – то в этом факте все увидели справедливую кару неба, ниспосланную на голову великого преступника. Быть может, Шекспир воспользовался этими событиями как одним из мотивов для своего «Гамлета». Находился ли Лейстер в связи с графиней еще при жизни мужа, неизвестно, хотя и очень вероятно. Но отношения леди Эссекс к Роберту, ее сыну от первого брака, оставались во всяком случае самыми теплыми. Впрочем, графиня впала в немилость у королевы и лишилась права являться ко двору. Шекспир сохранил имена, встречающиеся у Липли, и перевел их только на английский язык. Таким образом, Цинтия превратилась в луну, Теллус – в землю, Флоскула – в маленький цветочек, и с этим комментарием в руках каждый будет, конечно, удивляться той тонкой, деликатной и поэтической манере, с которой здесь затронуты семейные обстоятельства графа Роберта Эссекса, предполагаемого жениха:

В то самое мгновенье
Я увидел (но видеть ты не мог),
Что Купидон в своем вооруженьи
Летел меж хладною луною и землей
И целился в прекрасную весталку,
Которая на западе царит.
Вдруг он в нее пустил стрелу из лука
Так сильно, что как будто был намерен
Он не одно, а тысяч сто сердец
Пронзить одной пылающей стрелой!
И что ж! Стрела, попавши в хладный месяц,
Потухла там от девственных лучей.
И видел я, как царственная дева
Свободная пошла своим путем.
И в чистые вновь погрузилась думы.
Однако я заметил, что стрела
На западный цветок упала:
Он прежде был так бел, как молоко,
Но раненый любовью, от раны
Он сделался пурпурным.

И вот, при помощи сока из этого цветка, Оберон заставляет каждого мужчину и каждую женщину влюбляться в первого встречного.

Шекспир позволил себе этот льстивый намек на королеву, являющийся совершенно единичным случаем в его произведениях, только с тем, чтобы расположить королеву благосклонно к свадьбе фаворита, другими словами, чтобы смягчить тот гнев, с которым она встречала каждую попытку не только своих любимцев, но и вообще своих придворных вступать в брак по собственному желанию. А ведь Эссекс находился с ней в очень интимных отношениях. В 1587 г. он вытеснил из ее сердца Вальтера Рэля, и хотя королева была 34 годами старше того, кто недавно был ее любовником, Шекспиру не удалось заручиться ее благосклонным отношением к молодой чете. Невеста получила приказание «жить в полном уединении в доме своей матери!»

«Сон в летнюю ночь» – это первое цельное, вечное произведение искусства, созданное Шекспиром. Если влюбленные парочки очерчены слабо и не возбуждают никакого интереса, то этот недостаток не вносит диссонанса в общее впечатление. Если перемены в чув-

ствах героев остаются без всякой мотивировки, то за это едва ли следует обвинять автора, так как эти неожиданные метаморфозы объясняются волшебством Оберона, воспроизводящим символически непостоянство и силу эротического воображения. В изображении Титании, влюбленной до безумия в ткача с ослиной головой, сквозит наряду с глубокомыслием шаловливая насмешка. А за непостоянными отношениями молодых людей, то стремящихся друг к другу, то изменяющих друг другу, скрывается целая шутливая философия любви.

Нигде у Шекспира не выделяется так резко струя народная и сельская, как именно в этой пьесе. Здесь всюду чувствуется любовь к природе и знание природы, столь свойственные деревенским обывателям, но только просветленные поэтическим настроением. Здесь говорится о бесконечном количестве растений и насекомых, и все, что о них говорится, доказывает, что сам автор их наблюдал и изучал. Ни в одной пьесе не перечисляется и не описывается такая масса цветов, плодов и деревьев. Эллакомб в статье «О временах года у Шекспира» насчитывает около 42 видов, упоминаемых в нашей пьесе. Сравнения, взятые из жизни природы, мелькают на каждом шагу. Когда Елена описывает так мило свою школьную дружбу с Гермией, она говорит так (III, 2):

О! Мы росли, как вишенка двойная,
Что раздвоенной кажется на взгляд,
Но связана одним и тем же стеблем.

Когда Титания требует, чтобы эльфы исполняли все прихоти ее поклонника с ослиной головой, она заявляет (III, 1):

Любезными прошу быть с этим смертным.
Все прыгайте, резвитесь перед ним,
Его кормить несите абрикосы,
Смородину, пурпурный виноград,
И ягоды шелковицы, и фиги.
У диких пчел похитьте сладкий мед,
А ножки их, налитые воском,
Повырвите, и факелы поделав,
Зажгите их у светляков в глазах,
Чтоб освещать и сон, и пробужденье
Любезного. У бабочек цветных
Вы крылышки цветные оборвите,
Чтоб отгонять, как веерами, ими
Лучи луны от усыпленных глаз...

Приветствуйте его скорее, эльфы!

В связи с чувством природы находится у Шекспира его народность. Он глубоко проник в тайники народных поверий, он оживил те образы, в которые верит крестьянин и о которых поется в балладах, и он, не стесняясь, составляет гномов и эльфов с более изящными фигурами искусственного эпоса, с Обероном, который, несомненно, французского происхождения (*l'aube du jong*), и с Титанией, именем которой Овидий называет в «Метаморфозах» сестру Титана-Солнца. Весьма возможно, что пьеса Лилли «*The Maid's Metamorphosis*», напечатанная в 1600 г., написана несколько раньше «Сна в летнюю ночь». В таком случае Шекспир мог заимствовать из прекрасного хора эльфов, встречающегося здесь, несколько мотивов для своих собственных реплик. Существует вообще некоторое сходство в диалоге обеих пьес. Манеру Лилли напоминает, например, следующий отрывок (III, 1):

Основа. Не угодно ли вашей чести сказать мне свое имя.

Первый эльф. Паутинка.

Основа. Я бы желал покороче с вами познакомиться, любезная Паутинка. Если я обрежу палец, то я возьму смелость прибегнуть к вашей помощи. Ваше имя, честный господин?

Второй эльф. Душистый Горошек.

Основа. Прошу вас поручить меня благосклонности госпожи Шелухи – вашей матушки, и господина Стручка – вашего батюшки. Любезный господин Душистый Горошек, я чрезвычайно желаю познакомиться с вами покороче. Ваше имя, сударь?

Третий эльф. Горчичное Зернышко.

Основа. Любезный господин Горчичное Зернышко, я очень хорошо знаю ваши злключения. Этот бессовестный, этот гигантский ростбиф перевел множество благородных членов вашего дома и т. д.³

Контраст между прозаическими неуклюжими ремесленниками и поэтическими существами, обитающими в стране фей, этот контраст, производящий такой глубоко юмористический эффект, нашел в XIX столетии многих подражателей, в Германии – Тика, в Дании – Гейберга, написавшего три пьесы в подражание «Сну в летнюю ночь».

Вмешательство эльфов в действие пьесы является не только причиной целого ряда запутанных любовных интриг, но обуславливает собою также много других забавных положений, отличающихся, впрочем, более внешним комизмом. Обманчивые голоса дразнят героев, заставляют их ночью плутать в лесу и водят их за нос самым невинным образом. Эльфы сохраняют до конца свою кокетливую шаловливость. Но отдельные фигуры не очерчены еще достаточно резко: Пок только тень в сравнении с воздушным гением Ариэлем в «Буре», созданной 20 лет спустя. Но как бы ни были прекрасны в целом те сцены, где действующими лицами являются эльфы, нигде гениальность Шекспира не проявляется так ярко, как в грубо-комических эпизодах пьесы, где горсть честных ремесленников готовит к свадьбе Тезея постановку истории о Пираме и Тисбе. Никогда юмор Шекспира не достигал раньше такого блеска и такого добродушия, как здесь, при обрисовке этих добрых простаков. Весьма вероятно, что эти сцены навеяны воспоминаниями детства, когда Шекспир присутствовал при театральных представлениях на площадях в Ковентри и других местечках. Здесь можно найти также комические, остроумные выходки против старого английского театра. Если, например, во второй сцене первого действия говорится: «Наша пьеса: плачевная комедия и жесточайшая смерть Пирама и Тисбы», то эти слова намекают на длинное, забавное заглавие старой пьесы «Камбиз»: *A lamentable tragedy mixed full of pleasant mirth* и т. д. (Плачевная трагедия, полная забавных шуток). Но великий ум Шекспира выражается особенно рельефно в той веселой иронии, с которой он смеется над собственным искусством, т. е. сценическим, и над театром с его тогда еще очень примитивными и немногочисленными средствами влиять на воображение зрителей. Ремесленники, исполняющие роли стены или луны, и неподобный актер, играющий роль льва, все это символические фигуры, созданные безудержной веселостью...

Шекспиру доставляло вообще, по-видимому, большое удовольствие (так же, как несколькими столетиями позже немецким романтикам, подражавшим ему) вводить на сцену – театр. Правда, не он придумал эту особенность. Она встречается уже в пьесе Кида «*The Spanish Tragedy*» (1587), над пафосом которой Шекспир так часто трюнил, хотя она и оказала

³ См. у Лилли диалог между людьми и эльфами: **Основа.** Позвольте узнать ваше имя? **Первый эльф.** Мое имя – грош. **Основа.** Мне жаль, что я вас не могу положить в свой кошелек. Позвольте, сударь, узнать ваше имя? **Второй эльф.** Мое имя – сверчок. **Основа.** Тогда я желал бы в угоду вам быть кроликом.

косвенное влияние на его «Гамлета». Но этот прием, придающий больше жизненности и правдоподобности ходу самой пьесы, с самого начала привлекал Шекспира.

Сравните с этими сценами появление Костарда и его товарищей в ролях Помпея, Гектора, Александра, Геркулеса и Иуды Маккавея в V действии «Потерянных усилий любви». Уже здесь принцесса говорит весьма снисходительно о жалких актерах-дилетантах:

...Приятна та забава,
Что нравится помимо своего
Старания. Когда усердье тщится
Нам угодить и все его труды
От рвения самих актеров гибнут,
Тогда смесь форм является сама
Уродливой и шутовскою фирмой;
И эти все тяжелые труды
При самом их рожденьи умирают.

В насмешках придворных над актерами слышится все же много бессердечности, свойственной юному возрасту, тогда как в пьесе «Сон в летнюю ночь» все проникнуто чистым, добродушным юмором. Можно ли себе представить нечто более комическое, нежели успокаивающие речи льва, который, прежде чем зарычать, объявляет дамам, что он не настоящий лев:

Сударыни, в коих все чувства столько тонки,
Что их тревожат и ничтожные мышонки!
Вы, может быть, теперь здесь все затрепетали,
Когда бы точно льва рев дикий услышали,
Но знайте, я не лев, ни львица по натуре.
Нет! Я – Бурав, столяр и лев по львиной шкуре:
Но если б я был лев и вдруг пришел сюда,
Сударыни, тогда была бы мне беда... —

и как благотворно действует после его рычания реплика Тезея: «Славно рычишь, лев!», реплика, превратившаяся, как известно, в поговорку.

«Сон в летнюю ночь» представляет в целом скорее лирическое стихотворение в драматической форме, нежели драму в собственном смысле слова. Это – игривое изображение чувства любви со всеми свойственными ему атрибутами, с его грезами, самообманом и экстазом и сквозь художественный рисунок пробивается всюду шутовская насмешка над неразумной сущностью этого чувства. Когда Лизандр находится под влиянием волшебного зелья, он обращается к женщине, которую любит не сердцем, а воображением, со следующими словами:

...Волей человека
Владеет ум, а ум мне говорит,
Что ты из всех достойнейшая дева.

Здесь ирония поэта достигает своей предельной точки. Шекспир убежден, что человек влюбленный не есть существо разумное. Он вообще рисует людей только изредка таковыми. Он рано почувствовал и угадал, что область бессознательной жизни в нас шире сознательной, и понял очень метко, что как наши капризы, так и наши страсти коренятся в сфере бес-

сознательного. За воздушными эротическими шалостями пьесы «Сон в летнюю ночь» кроется в зародыше целое мировоззрение.

И вот, окончив эту комедию, Шекспир выбирает снова на склоне ранней молодости сюжетом для пьесы самое могущественное чувство, царящее в дни молодости над сердцем человека. Но теперь он видит в нем не просто игру воображения, а серьезную, жгучую страсть, носящую в себе и счастье, и несчастье, являющуюся одновременно источником жизни и источником смерти, словом, он пишет свою первую самостоятельную трагедию «Ромео и Джульетта». Эта несравненная и бессмертная трагедия любви обозначает еще теперь один из кульминационных пунктов, достигнутых мировой литературой. Если «Сон в летнюю ночь» есть торжественный гимн граций, то «Ромео и Джульетта» представляет собою апофеоз любовной страсти.

Глава 11

«Ромео и Джульетта». – Два издания пьесы. – Романское искусство. – Пользование старыми мотивами. – Взгляд на любовь.

Трагедия «Ромео и Джульетта» возникла в своем первоначальном виде, вероятно, около 1591 г., следовательно, когда поэту было 27 лет. Сюжет не отличался новизной. Он был впервые рассказан Масуччио из Салерно в одной повести, относящейся к 1476 г. Ею воспользовался Луиджи да Порто, когда издал в 1530 г. свою историю «О двух благородных любовниках». За ним последовал Банделло со своей новеллой «Несчастливая смерть двух несчастных влюбленных» («La sfortunata morte di due infelicissimi amanti»). На основании ее некий англичанин написал трагедию о Ромео и Юлии, пользовавшуюся в свое время (раньше 1562 г.) крупным успехом, но не дошедшую до нас. Из новеллы Банделло английский поэт Артур Брук заимствовал сюжет для своей поэмы «Трагическая история Ромео и Юлии, написанная сначала на итальянском языке Банделло, а недавно изданная по-английски Ар. Бр.» («The tragicall Historye of Romeus and Juliet, written first in Italian by Bandell and now in English by Ar. Br.») Эта поэма написана рифмованным ямбом, причем 12-стопный стих чередуется с 14-стопным. Хотя этот ритм не отличается особенной быстротой, но нельзя сказать, чтобы он был слишком утомителен и докучлив. Сама манера повествования наивная, многословная и пространная: так рассказывают способные дети, описывающие все с щепетильной точностью, не опускающие ни одной подробности и придающие всему одинаковую цену.

Шекспир воспользовался этой поэмой. Здесь он нашел уже роли главных действующих лиц, затем фигуры Лоренцо, Меркуцио, Тибальта, кормилицы и аптекаря, очерченные слабыми контурами в виде силуэтов. Увлечение Ромео до знакомства с Юлией другой девушкой рассказано здесь также очень подробно. Вообще весь ход действия такой же, как в драме.

Первое издание «Ромео и Джульетты» in-quarto, относящееся к 1597 г., носит следующее заглавие: «Прекрасно придуманная трагедия о Ромео и Джульетте, часто игранная публично (с большим успехом) слугами достопочтенного лорда Гонсдона. (An excellent conceited Tragedie of Romeus and Juliet. An is hath been often (with great applause) plaid publicquely, by the right Honourable the Lord of Hunsdon Ms Servants). Лорд Гонсдон умер в сане лорда-камергера в июле 1596 г. Его преемник был назначен только в апреле 1597 г. В означенный промежуток времени его труппа не называлась труппой лорда-камергера, а просто труппой лорда Гонсдона. Таким образом, пьеса была поставлена как раз в это время.

Однако многое говорит в пользу гораздо более раннего возникновения пьесы. Для определения хронологии может служить намек кормилицы на землетрясение (I, 3):

Одиннадцать годов с землетрясенья
Прошло.

Или:

С тех пор прошло одиннадцать годов.

А землетрясение случилось в Англии как раз в 1580 г.

Но если бы мы даже предположили, что Шекспир приступил к сочинению своей трагедии в 1591 г., то не может быть никакого сомнения, что он подвергнул пьесу, по своему обыкновению, тщательной переделке в промежуток времени между 1591 г. и 1599, т. е. тем годом, когда он выпустил второе издание in-quarto почти в том виде, в каком пьеса существует теперь. На заглавном листе этого второго издания сказано, что пьеса «недавно исправлена и дополнена». Однако имя автора обнаружилось только при четвертом издании.

Едва ли мнение такого выдающегося шекспиролога, как Холиуэлл Филипс, считающего издание 1597 г. только плохим воровским изданием, покажется кому-нибудь правдоподобным, если только сравнить это издание с изданием 1599 г. тщательно стих за стихом. Правда, если принять в расчет частые и важные прибавления в тексте, то можно вынести впечатление, что будто первое из этих изданий сделано по сокращенной рукописи. Но если обратить внимание на такие места, где (как, например, в I, 6) выпущена большая часть диалога как лишняя, или где первоначальный текст заменен другим, гораздо лучшим, такое впечатление неминуемо испаряется. Вернее всего, что мы имеем в данном случае две редакции одного и того же шекспировского произведения.

Второе издание содержит меньше простых намеков и больше детально отделанных сцен. Прибавлены картины и реплики, рисующие ярче задний фон пьесы. Расширена сцена уличной схватки в начале пьесы, присоединены разговоры слуг и музыкантов. Кормилица сделалась еще словоохотливее и забавнее; остроумие Меркуцио брызжет причудливее и оригинальнее, старик Капулетти получил более резкую физиономию, а роль Лоренцо увеличилась вдвое. Вы почувствуете во всех прибавлениях, с какой заботливостью поэт подготавливает зрителя к тому, что должно совершиться, как добросовестно он мотивирует и устраивает почву для будущего; Шекспир прибавил, например, слова Лоренцо, обращенные к Ромео, когда он приходит в такой необузданный восторг (II, 6):

Мой юный сын, поверь, такая страсть
Кончается здесь горестью нередко
И гибнет при начале самом счастья.
Так жгучею своею лаской пламя
В мгновение пожирает пылкий порох⁴,

или его замечание по поводу легкой походки Джульетты:

Любовники пройдут по паутине,
Что тянется по воздуху весной,
И не споткнутся.

Шекспир прибавил далее (исключая, впрочем, первые 12 стихов) великолепную, увлекательную речь Лоренцо, когда он пытается образумить Ромео, готового в отчаянии лишить себя жизни (III, 3):

Идешь ты против неба и земли,
А небо и земля в тебе самом.
И потерять хотел ты их в мгновение.
Стыдись! Ведь ты срамишь любовь и разум,
А ими ты так щедро наделен.

⁴ Цитаты будут приводимы по переводу Грекова.

Прибавлены даже те эпизоды, где (IV, 1) Лоренцо говорит Джульетте так подробно о действии усыпительного порошка и о том, как ее будут хоронить; и, наконец, мастерская сцена (IV, 3), где Джульетта просыпается в страшном подземном помещении и старается с кубком в руке побороть свой страх.

Главное достоинство второй переработки заключается в том, что вместе с серьезностью молодых влюбленных возрастает и их душевная красота. Только во втором издании Джульетта обращается к Ромео со словами (II, 2):

О, нет границ для щедрости моей,
И глубока любовь моя, как море!
Чем больше я даю, тем больше я
Имею, милый мой, и потому
И та здесь, и другая беспредельна.

Только во втором издании описывается нетерпение Джульетты, ожидающей возвращения кормилицы с ответом от Ромео (II, 5). Только здесь встречаются следующие ответы:

О, если б страсть кипела в ней и кровь
По жилам бы струилась молодая,
Она была проворна бы, как мяч.
Но старики почти как мертвецы:
И медленны всегда, и неподвижны,
И бледны, как свинец.

В значительном монологе Джульетты (III, 2), поджидающей в первый раз поздним вечером Ромео, исполненной наивной прелести и захватывающей страсти (из этих крайностей состоит вообще ее нравственный облик), первоначальной редакции принадлежат только первые четыре стиха мифологического характера.

О кони огненогие, неситесь
Быстрее к храму Феба! Если б вашим
Был Фаэтон возницей – он к закату б
Направил вас...

Все остальные стихи, в которых выразилось таким неподражаемым образом любовное томление молодой красавицы, Шекспир прибавил только, когда приступил к окончательной отделке своей трагедии:

О ночь, приют любви! Раскинь скорее
Свой занавес, чтоб взор мимо ходящих
Не видел ничего, и чтоб Ромео
Мог броситься в объятия мои...
Иди же ночь... иди же... и внуши
Как проиграть в игре мне этой сладкой,
Устроенной союзом чистоты
И непорочности! Сокрой собою
К лицу мне приливающую кровь,
Пока огонь любви его неробкой
Не превратит мой стыд в законный долг...

Прибавлен также весь остальной разговор между Джульеттой и кормилицей, когда девушка узнает, к своему горю, весть о смерти Тибальта и об изгнании Ромео из Вероны. Именно в этом месте встречаются некоторые из самых сильных и самых смелых выражений, на которые Шекспир отважился для обрисовки страсти Джульетты:

Но слово есть... и это слово хуже
Чем смерть сама Тибальта, я его
Забыть могу, но скована им память...
Изгнанник – он! Звук этот умерщвляет
Вдруг десять тысяч братьев...
А коль беда одна уж не приходит
И любит посещать всегда сам-друг
Зачем же вслед за вестью о Тибальте
Мне про отца, про мать иль про обоих
Не принесла она печальной вести?
Печаль была б страшна, но преходяща;
Прибавить же за смертью Тибальта,
Что осужден Ромео на изгнание,
Произнести то слово, – это значит,
Отца и мать, Ромео и Джульетту
Всех, всех убить.

Напротив, к первоначальной редакции относятся те далеко не целомудренные намеки и остроты, которыми Меркуцио открывает первую сцену второго действия и большинство тех реплик, в которых сквозит настоящая кончеттомания. Насколько вкус Шекспира еще не установился во время второй переработки, видно из того, что он не только сохранил все эти реплики, но прибавил к ним еще несколько столь же манерных.

Если Ромео обращался в первоначальном тексте к любви со следующими словами (I, 1):

Легкость тяжелая, серьезное тщеславье!
Прекрасных образов ужасный хаос!
Свинцовый пух, блестящий ясный дым,
Холодный пыл, здоровье больное... —

то подобные фразы так мало шокировали слух Шекспира, что он вложил во втором издании совершенно аналогичные восклицания в уста Джульетты (III, 2):

Тиран, злой дух
Под ангельской личиной! Ворон в белых
И чистых перьях голубя! Ягненок
С ненасытимой алчностью волка!

Уже в первоначальном очерке пьесы Ромео произносит следующую жалостно-выспреннюю тираду (I, 2):

О, если глаз моих очарованье
Ей изменить способно, пусть в огонь

Все слезы их внезапно обратятся,
И пусть они – отступники любви
От этих слез не высыхают вечно
И будут сожжены за ложь свою.

Уже там мы встречаем варварски длинную и чудовищную по своему безвкусию реплику Ромео, завидующего мухам, которые целуют ручку Джульетты (III, 3):

...Даже мухи
И те в сто раз имеют больше прав
Чем он: они всегда свободно могут
Владеть ее прекрасной, белой ручкой,
И всех лишен восторгов тех Ромео...
Они для мух – и мухи все свободны,
Ромео лишь изгнанник!

Однако при переработке Шекспир нашел нужным прибавить еще следующие манерно-искусственные стихи по поводу все тех же счастливых мух:

Они всегда свободно могут
Блаженство пить в дыханьи милых губок.
А губки те, в невинности своей,
Стыдятся и за грех считают даже
Взаимное свое прикосновенье.

Удивительно, что наряду с этим безвкусием, которого не превзошли даже знаменитые *Preçieuses ridicules* следующего столетия, встречаются вспышки такого великолепного лиризма, ослепительного остроумия и возвышенного пафоса, которые редки в поэзии какой угодно страны и какого угодно народа.

Быть может, «Ромео и Джульетта» по своим художественным достоинствам ниже «Сна в летнюю ночь» и не отличается той же нежной, гармонической прелестью. Но эта пьеса имеет более серьезное значение – это самая типическая трагедия любви, созданная на нашем земном шаре. Подобно солнцу затемняет она все аналогичные произведения. Если бы датчанин вздумал сравнить «Ромео и Джульетту», например, с драмой Эленшлегера «Аксель и Вальборг», он выказал бы, разумеется, больше патриотизма, нежели эстетического чутья. Как бы ни была прекрасна датская пьеса, однако она по сюжету не подходит к пьесе Шекспира. Датская трагедия воспекает не любовь, а верность; это – поэма, где нежное чувство, женское великодушие и рыцарская доблесть борются со страстями и со злом, но это не есть, подобно «Ромео и Джульетте», в драматической форме гимн радости и печали.

«Ромео и Джульетта» – трагедия юной всепоглощающей любви, зарождающейся при первом взгляде. В этой любви столько страсти, что для нее не существует преград; она так сосредоточена, что умеет выбирать только между своим предметом или смертью, так сильна, что соединяет молодых людей мгновенно неразрывными узами и, наконец, так трагична, что вслед за упоением свидания следует с поразительной быстротой гибель влюбленных.

Никогда Шекспир не изучал с таким вниманием ту характерную особенность чувства любви, что наполняет душу до опьянения блаженством и при разлуке доводит до отчаяния. Если он в комедии «Сон в летнюю ночь» выдвигал те качества любви, которые следует отнести на счет воображения, характеризовал ее как нечто своевольно-капризное и прихотливо-обманчивое, то здесь он рисует ее как страсть, сулящую блаженство и смерть.

Источник дал Шекспиру возможность вставить роман молодых людей в такую рамку, которая сильнее оттеняла их светлое чувство. Две знатные фамилии живут в непрерывной вражде и мстят друг другу кровавыми убийствами; распря заражает весь город и разделяет его на две партии. По старой традиции молодые люди должны ненавидеть друг друга. Тем не менее они чувствуют взаимное влечение, и его сила уничтожает старый предрассудок в их сердцах, несмотря на то, что в окружающей среде эти предрассудки господствуют и постоянно сталкиваются. В том чувстве, которое наполняет их сердца, нет места уравновешенной, безмятежной нежности. Оно вспыхивает подобно молнии при первом взгляде и проявляется с губительной силой, благодаря несчастному стечению обстоятельств.

Посредине между героями любящими и героями враждующими стоит фигура монаха Лоренцо. Перед нами одна из тех симпатичных, исполненных благоразумия натур, которые встречаются так же редко в драмах Шекспира, как и в самой жизни. Но не следует обходить ее молчанием, как это сделал, например, Тэн при своем слегка одностороннем взгляде на гений Шекспира. Шекспир допускает и ценит бесстрастное настроение. Но он придает ему лишь второстепенное значение. Однако в человеке, возраст и общественное положение которого заставляют поневоле быть только созерцателем жизни, такое настроение вполне естественно. Лоренцо – добр и благочестив, это – монах во вкусе Гёте или Спинозы, мыслитель, не придающий никакого значения внешней обрядности, умный и благодушный, как старый духовник из иезуитов, питающийся молоком и хлебом жизненной философии, а не возбуждающим наркотизм религиозного фанатизма.

Если Шекспир нарисовал фигуру монаха бесстрастной кистью, без всякой ненависти к побежденному католицизму, но и без всякой склонности к католическому вероучению, то этот факт, столь много знаменательный для него, доказывает только раннюю интеллектуальную независимость Шекспира в области, в которой тогда, напротив, господствовали только предубеждения. Здесь Шекспир стоит несоизмеримо выше своего источника Артура Брука, который в наивно назидательном «обращении к читателям» сваливает на голову католической церкви вину за «безнравственность» Ромео и за все вытекающие отсюда трагические последствия.

Шекспир не думает упрекать Лоренцо за то, что само средство, которым он хотел спасти влюбленную парочку (т. е. усыпительный напиток, данный им Джульетте), было не только фантастично, но прямо нелепо. Шекспир просто заимствовал эту подробность из своего источника с обычным равнодушием к внешним фактам. Поэт вложил в уста Лоренцо жизненную философию, дышащую кротостью. Монах излагает ее сначала в виде абстрактных положений и применяет ее потом к влюбленным героям. Он входит в свою келью с корзиной растений, сорванных в саду; одни из них обладают целебными свойствами, другие скрывают смертельные соки; растение, выдыхающее сладкое благоухание, может быть ядовитым, так как добро и зло, в сущности, только два различных качества одной и той же субстанции (II, 3):

Вот этот цвет... два свойства он хранит:
Употреби его для обонянья
Он пользу принесет, он оживит.
Вкуси его – и чудо перемены!
Он все оледенит внезапно члены.

И явления, имеющие место в растительном царстве, находят аналогии в жизни людей:

Таких же два противника и в нас:
То благодать и гибельные страсти:

И если у вторых душа во власти
Завянет цвет пленительный тотчас.

Когда Ромео призывает вслед за венчанием скорбь и смерть в реплике, начинающейся словами (II, 6):

...Аминь!
Какая б ни ждала в грядущем скорбь,
Блаженства ей того не перевесить,
Которое дарит ее мне взгляд, —

то Лоренцо применяет именно к нему свою жизненную мудрость. Он боится этого потока нахлынувших радостных чувств и пользуется этим случаем, чтобы провозгласить свою философию «золотой середины», эту старческую мудрость, гласящую: «Люби меня умеренно, и ты полюбишь меня надолго».

Именно здесь он произносит упомянутую фразу, что такая необузданная радость не может привести к хорошему концу, подобно тому, как огонь и порох, целуясь, уничтожают друг друга. Замечательно, что воображение Шекспира, перед которым носились образы Ромео и Джульетты, было постоянно занято представлением о порохе и взрыве. В одном из монологов Джульетты (II, 5) в первоначальном тексте встречалось следующее сравнение: «Пусть будут гонцами любви мысли, которые помчатся быстрее пороха из жерла пушки». Когда далее Ромео хватается за меч, чтобы лишить себя жизни, монах восклицает (III, 3):

Ум украшать бы должен был тебя,
А он обезображен этой мыслью,
Как порохом солдат неосторожный,
Вдруг вспыхнувшим в его пороховнице.

Наконец, сам Ромео, узнав о мнимой смерти Джульетты и придя в отчаяние, требует у аптекаря такой сильный яд (V, 1),

Который действовал бы так мгновенно... чтобы дух
Мог вылететь из тела так же быстро,
Как порох вылетает вон из пушки.

Словом, Шекспир хочет сказать, что молодые люди носят в своих жилах не кровь, а порох. Он еще не успел отсыреть под туманом жизни, и любовь — тот огонь, который его воспламеняет. Гибель молодых людей неизбежна, и поэт хотел именно таким образом мотивировать их трагическую смерть. Однако эта последняя не является вовсе наказанием за какую-нибудь «вину», и мы тщетно будем искать в трагедии точки отправления для педантически поучительного толкования Гервинуса и др. «Ромео и Джульетта» принадлежит еще во многих отношениях к тому периоду в творчестве Шекспира, когда он подражал итальянским образцам. Если стихи превращаются в самых важных местах диалога в рифмованные куплеты, если на каждом шагу мелькают причудливые *conceits*, то все эти особенности необходимо отнести на счет итальянского влияния. Кроме того, вся постройка пьесы во многом напоминает пьесы романского типа.

Греческое и романское искусство поражает нас своей любовью к порядку, своим стремлением к симметрии. Напротив, английское искусство ближе к действительной жизни и нарушает часто симметричность ради высшей, неосоздаваемой цельности: так точно превос-

ходный прозаик избегает симметрии, чтобы достигнуть более тонкой и менее отчетливой гармоничности, чем та, которая отличает рифмованные стихи, построенные по всем правилам метрики.

В первый период сценической деятельности Шекспира у него заметно преобладает романский тип драмы. Порою он даже силится превзойти свои образцы. В комедии «Бесплодные усилия любви» короля окружают трое придворных, принцессу – три дамы. В пьесе «Два веронца» честному Валентину противопоставляется вероломный Протей: каждый из них имеет по забавному и юмористическому слуге. В комедии Плавта «Менехмы» выведен только один раб. В пьесе Шекспира «Комедия ошибок» (соответствующей комедии Плавта), напротив, каждый из братьев-близнецов имеет своего раба, и эти последние также близнецы. В комедии «Сон в летнюю ночь» героической паре (Тезей и Ипполита) противопоставляется парочка эльфов (Оберон и Титания). В той же пьесе находятся еще две пары, соответствующие друг другу: сначала оба кавалера ухаживают за одной из молодых женщин, за Гермией, Елена же – предана забвению и одиночеству, потом, напротив, оба волочатся за этой последней, а Гермия – остается без любовника. Наконец, в той же пьесе есть еще пятая чета, Пирам и Тисбе (в фарсе, поставленном лондонскими ремесленниками), которая дополняет с шутивым оттенком пародии общую симметричность.

Французы, усматривающие в Шекспире эстетический тип, совершенно противоположный романскому художественному принципу, не подметили этих особенностей его раннего творчества. Если бы Вольтер изучил Шекспира серьезнее, он едва ли пришел бы в такой неопиcуемый ужас, и если бы Тэн не был так поверхностен в своем гениально написанном этюде, он не утверждал бы так категорично, что воображение и техника Шекспира чужды и непонятны латинской расе.

Композиция «Ромео и Джульетты» так же симметрична и даже почти так же архитектурна, как техника первых комедий. Сначала появляются двое слуг Капулетти, потом двое слуг Монтекки; затем выступают Бенволио как представитель последнего семейства и Тибальт как вождь первого; далее являются горожане, придерживающиеся и той, и другой партии, потом – старик Капулетти со своей супругой и старик Монтекки со своей женой и, наконец, сам герцог как центральная фигура, вокруг которой группируются действующие лица и от которой зависит судьба влюбленных героев.

Но трагедия «Ромео и Джульетта» завоевала сердца всех не своими сценическими достоинствами. Хотя она в этом отношении превосходит несоизмеримо комедию «Сон в летнюю ночь», но подобна ей, и юный шедевр любовной трагедии пленил всех своим грациозным и прелестным лиризмом, освещающим все своим сияющим блеском и проникающим все своими романтическими чарами.

Самые прекрасные лирические места следующие: объяснение в любви Ромео на балу, монолог Джульетты перед брачной ночью и прощание молодых супругов, когда на небосклоне забрезжил рассвет.

Гервинус, отличавшийся, при всей своей склонности видеть в Шекспире полезного для современной ему Германии моралиста, очень добросовестными приемами исследования и большими познаниями, доказал, следуя Гэльпину, что Шекспир подражал во всех трех случаях вековым формам лирики. В первой из упомянутых сцен он приближается к стилю ита-льянского сонета, во второй воспроизводит форму и содержание эпиграммы, наконец, в третьей сцене его образцом является средневековая утренняя песня. Но комментаторы напрасно думают, что Шекспир придерживался преднамеренно этих традиционных форм лирической поэзии, чтобы снабдить драматическую ситуацию известной перспективой. Он просто случайно, невольно нарисовал этот фон, идущий вглубь и вширь, желая выразить самым полным и самым верным образом чувства своих героев.

Ромео заканчивает свой первый разговор с Джульеттой, в котором обычная салонная галантность возведена в светлую область художественной красоты, просьбой поцеловать ее (каждый кавалер имел по английским обычаям того времени это право). Этот диалог написан в стиле итальянского сонета, столь популярного благодаря Петрарке. Но стиль Петрарки был прост и изящен. Напротив, у Шекспира попадаются искусственные обороты, хитроумные объяснения, наконец, взрывы любовного пафоса с чисто спиритуалистической окраской.

Сцена начинается невыразимо нежно:

Когда тебя руки прикосновеньем
Я оскорбил, любви чистейший храм,
Внемли мольбе: позволь моим губам,
Двум этим пилигримам, в наказанье,
Стереть его живым огнем лобзанья.

И если Ромео выражается далее манерным слогом более поздних итальянцев:

Ромео.
С уст моих сними мой грех устами.
Джульетта.
И снятый мной, ужель навек он лег Мне на уста?
Ромео.
О, сладостный упрек!
Нет, нет, отдай назад мой грех ужасный,—

то обычная любовная болтовня итальянцев дышит здесь такой жизненностью, что сквозь изысканную грацию выражений чувствуется невольное биение двух сердец, возгоревшихся страстью.

Единственное отличие монолога Джульетты перед брачной ночью от настоящей эпиграммы заключается в отсутствии рифм. В современных Шекспиру брачных песнях пели о Гименее и Купидоне: сначала является только первый, а второй пугливо прячется, но у порога брачной комнаты старший брат уступает свое место младшему. Очень интересно, что первые четыре стиха с мифологическими образами, относящиеся еще к первому изданию, имеют большое сходство с одним местом в трагедии Марло «Король Эдуард II». Остальная часть монолога принадлежит, как упомянуто, к лучшему, что написано Шекспиром. Некоторые из самых изящных и смелых стихов встречаются вновь в пьесе Мильтона «Комус». Но так как они употребляются совершенно в другом смысле, то освещают очень ярко контраст между великим поэтом Ренессанса и великим певцом пуританства.

Джульетта выражает желание, чтобы ночь, покровительствующая любви, спустила скорее свою густую завесу; тогда Ромео незаметно прилетит в ее объятия:

Никто, никто любовникам не нужен,
Для упоения их счастьем, кроме
Их красоты; и раз любовь слепа,
То мрак приличен ей.

Мильтон заимствовал эту мысль и этот оборот, но то, что Шекспир говорит о красоте, Мильтон приписывает добродетели. Джульетта изливает свою страсть всегда в благородных, женственных и стыдливых словах и незачем повторять, что вследствие этого ее желания целомудреннее тех, о которых пелось в старых гимeneaх.

Бесподобный, сверкающий как алмаз, диалог в комнате Джульетты ранним утром, когда на небе зарделась заря, написан на мотив средневековых «утренних» песен. Содержание всегда одно и то же. Двое любящих, которые вместе провели ночь, не желают расставаться и вместе с тем боятся, что их могут застать. И вот они спорят рано утром между собою: сияет ли свет солнца или луны, раздастся ли песня соловья или жаворонка. Как воспользовался Шекспир этим старинным мотивом и как многозначителен он здесь у него, так как жизнь Ромео, изгнанного из Вероны под страхом смертной казни, висит на волоске, если он останется в городе до рассвета:

Уж ты идешь? Ведь день еще не скоро.
То соловей – не жаворонок был,
Чьим пением смущен твой слух пугливый,
Он здесь всегда на дереве гранатном
Поет всю ночь. Поверь мне, милый мой!
Ромео. То жаворонок пел, предвестник утра
Не соловей. Смотри, моя краса,
Как облака сияют на востоке,
Облитые зари ревнивым светом.

Ромео – знатный, богато одаренный юноша, сосредоточенный в себе мечтатель. Мы видим в начале пьесы, как он равнодушно относится к семейной распре, и как он безнадежно влюблен в даму из враждебной семьи, в прекрасную племянницу Капулетти, Розалину Меркуцио называет ее бледной девушкой с черными глазами. Так как Бирон описывает в «Бесплодных усилиях любви» точно так же Розалинду (III, в конце):

С лицом, как снег, с бровями, как агат,
С двумя шарами смоляными в виде
Двух глаз... —

то обе эти фигуры списаны, вероятно, с одного и того же оригинала. Шекспир нарочно сохранил это первое мимолетное увлечение Ромео, которое нашел в своем источнике. Он знал, что сердце человека никогда так легко не воспламеняется новой страстью, как в тех случаях, когда старые раны еще не успели зажить. Кроме того, эта первая страсть рисует Ромео одинаково склонным как к обожанию, так и к самозабвению. Молодой итальянец еще не видал той женщины, которой суждено сделаться его роком, и уже молчалив и меланхоличен, полон нежного томления и мрачных предчувствий. Первая встреча с четырнадцатилетней родственницей Розалины увлекает и опьяняет его.

Характер Ромео менее тверд, чем характер Джульетты. Страсть сильнее подтачивает его, и юноша менее владеет собой, нежели молодая девушка. Но любовь одухотворяет его и облагораживает. Он находит совсем иные выражения для своей страсти к Джульетте, чем для своего увлечения Розалиной. Правда, в сцене перед балконом встречается вся та нелепая риторика, в которую облекается обыкновенно поэтическое чувство молодых влюбленных: луна, например, побледнела от зависти к Джульетте; или две самые светлые звезды покидают небо и просят очи Джульетты сверкать, покуда они не вернутся и т. д. Но наряду с этими нелепыми, напыщенными выражениями, свойственными языку влюбленных, красуются вечные и самые великолепные слова любви, когда-либо кем-нибудь написанные:

Чрез эту стену
На крыльях любви я перенесся.

Не удержать им каменной преградой
Любви...
То милая зовет. Как сладки звуки
Мелодии в полуночной тиши,
Так сладостны и внятны для души
Здесь голоса двух любящих.

Здесь постоянно царит какой-то полочувственный, полу-идеалистический экстаз.

Джульетта выросла в беспокойной, неудобной среде. Отцом ее является ворчливый, деспотический старик, не лишенный, правда, некоторого добродушия, но до того грубый и беспощадный, что грозит не только побить, но и проклясть свою дочь, если она не покорится его желаниям. Мать – женщина бессердечная. Когда Ромео выводит ее из себя, ее первая мысль – отравить его. Единственное существо, близкое Джульетте, – это забавная, грубоватая кормилица (одна из самых мастерских фигур Шекспира, предвещающая Фальстафа), но ее анекдоты и рассказы познакомили Джульетту только с самой низменной формой любви. Хотя Джульетта по летам полный ребенок, она обладает уже умением каждой юной итальянки притворяться. Когда мать излагает ей свой план отравить Ромео, она не изменяется в лице и соглашается во всем с матерью, чтобы знать наверное, что никто кроме нее не приготовит ему яда.

Джульетта – блестящая красавица. Я ее видел однажды на улицах Рима. Я невольно переглянулся со своим спутником, и мы одновременно воскликнули: «Джульетта!» – Слова, сказанные Ромео при первой встрече:

Во тьме ночной блещет взор ее чудных очей.
Как в ушах эфиопки алмаз дорогой. —
Нет, она недоступна для страсти земной, —

указывают на ее благородную красоту, умственное превосходство и неиспорченную, непосредственную свежесть... Ив несколько дней этот ребенок превращается в героиню.

Мы знакомимся с нею на балу во дворце Капулетти и затем в саду, в лунную ночь, когда с гранатовых деревьев раздаются песни соловья... Эта рамка соответствует как нельзя лучше духу всей пьесы, подобно тому, как резкий воздух морозной зимней ночи, веющий над кронборгской террасой, куда долетает шум от пиршества, устроенного королем во дворце, отвечает как нельзя строже настроению трагедии «Гамлет». Но Джульетта не сентиментальная девушка. Напротив, она очень практична. Ромео ограничивается многоречивыми, восторженными дифирамбами, она же предлагает ему немедленно тайный брак и обещает послать кормилицу для более подробных переговоров. После убийства Тибальта Ромео приходит в отчаяние, она, напротив, предпринимает все, чтобы избежать брака с Парисом. Смело и не бледнея выпивает она кубок с усыпительным напитком и вооружается на всякий случай кинжалом, чтобы сохранить власть над собой. Что же это за любовь, дающая ей такую нравственную стойкость? Некоторые современные немецкие и шведские писатели признают единодушно страсть Джульетты чисто чувственной, низменной и достойной осуждения. Чувства и мысли, речи и поступки Джульетты не согласуются, по их мнению, с целомудренной стыдливостью молодой девушки. Ведь она совершенно незнакома с Ромео, – возражают они, – ясно, что ее любовь есть не что иное, как тяготение к прекрасному телу. Как будто в самом деле в данном случае позволительно делать такие тонкие разграничения? Как будто душа и тело две самостоятельные субстанции? Как будто любовь, являющаяся для героев с самого начала силой, стоящей выше жизни и смерти, по своему существу ниже той любви, которая зиждется на взаимном уважении, любви-выродка, которой требует наше время?

Увы! Добродетельные философы и степенные профессора не в состоянии оценить по достоинству эпоху Возрождения: она слишком далека от их образа мыслей и слишком непохожа на их способ чувствовать. А ведь слово «возрождение» говорит, между прочим, о возрождении горячей любви к жизни и языческой наивности воображения.

Джульетта питает к Ромео не рассудочную любовь и не искусственно воспроизведенное чувство обожания, не сентиментальную нежность и не восторженное увлечение собственными ощущениями, наконец, не просто чувственную страсть. Эта любовь коренится в непогрешимом инстинкте человека. В чувстве молодых людей концентрируются все их интимные желания и все безграничное томление их душ. Оно приводит в колебание все струны их внутреннего существа, от самой низкой до самой высокой, и ни он, и ни она уже не в силах различить, где кончается тело и где начинается душа.

Ромео и Джульетта являются центральными фигурами трагедии. Однако по своим художественным достоинствам они стоят никак не выше прекрасных второстепенных фигур Меркуцио и кормилицы. Здесь, в этой драме, где Шекспир возносится впервые на свойственную ему высоту пафоса, он так разносторонен, его стиль так разнообразен, что охватывает и остроумие Меркуцио, и неотесанную грубость кормилицы.

«Тит Андроник» был еще однообразен и серьезен, как любая из трагедий Марло. «Ромео и Джульетта» сияет, как звезда, освещающая одновременно оба полушария, трагическое и комическое.

В этой пьесе все сливается в одну несравненную, дивную симфонию – наивный тон сказки в рассказе о королеве Маб, веселое настроение комедии в остроумных, цинических восклицаниях Меркуцио, брызжущих юмором, необузданно фривольные звуки фарса в анекдотах кормилицы, мечтательные аккорды любовной поэзии в дуэте Ромео и Джульетты и величественная органная мелодия в монологах и репликах Лоренцо.

Как же живут Ромео и Джульетта в окружающей их обстановке? Прислушайтесь к раздающемуся вокруг них то веселому, то грозному шуму, к беспечному смеху и звонким ударам мечей, наполняющих улицы Вероны. Прислушайтесь к громкому хохоту кормилицы, к шуткам и руготне старого Капулетти, к спокойным речам монаха, произносимым полупшепотом, наконец, к взрывам ослепительно гениальных мыслей Меркуцио. Постарайтесь проникнуться той атмосферой кипучей молодости, окружающей героев, той молодости, которая дышит страстью и благородством, исполнена любви и отчаяния, которая живет и умирает под южным небом с его сверкающим солнцем и теплыми, благоуханными лунными ночами.

И тогда вы поймете, что Шекспир достиг первой станции на пути своего триумфального шествия.

Глава 12

Современные нападки на Шекспира. – Бэконовская ересь. – Сведения Шекспира во всех областях знания

В одном из своих сонетов Роберт Браунинг восклицает, что имя Шекспира так же не следует произносить всуе, как имя еврейского Иеговы. В этих словах слышалось разумное предостережение нашему времени, которое руками американских и европейских глупцов закидало грязью имя величайшего английского поэта. Как известно, толпа полуграмотных людей доказывает ныне, что Шекспир совершенно неповинен в тех произведениях, которые ему приписываются, что он не только не мог их создать, но даже – понять. К сожалению, литературная критика такой тонкий инструмент, которым может пользоваться только человек, чувствующий к ней призвание, и которым, во всяком случае, следует пользоваться очень осторожно.

В данном случае этот инструмент попал неожиданно в руки невежественных американцев и фанатических женщин. И вот женская критика, с ее отсутствием эстетического чутья, совершила в союзе с американской предприимчивостью, лишенной духовной культуры, самую дикую атаку на личность Шекспира и приобрела в немногие годы массу приверженцев. Этот факт доказывает лишний раз, что в вопросах эстетики суждение большинства ничего не доказывает.

В первой половине XIX столетия никто не сомневался, что Шекспир в самом деле автор приписываемых ему творений. Судьба предоставила последнему сорокалетию незавидное право направить на величайшего поэта новой литературы все усиливавшуюся струю бранных и оскорбительных слов.

Сначала нападки на Шекспира носили очень неопределенный характер. В 1848 г. американец Гарт высказал в самых общих выражениях свое сомнение в авторстве Шекспира. Затем в августе 1852 г. в «Эдинбургском журнале» Чэмберса появилась анонимная статья, где автор заявлял убежденным тоном, что полуобразованный Вильям Шекспир содержал какого-то бедного поэта, вроде Чаттертона, продававшего ему за деньги свой гений, что он, другими словами, купил чужую славу и чужое бессмертие. Никто не будет сомневаться, говорилось в этой статье, – что каждая новая пьеса, выходявшая из-под пера этого человека, превышала своими художественными достоинствами предшествовавшие. Вообще это был гений, стремившийся неудержимо вперед... И вдруг он покидает Лондон с большим капиталом и – перестает писать. Как объяснить этот странный факт? Конечно, поэт умер, а заказчик пережил его!

В такой форме было впервые высказано мнение, в силу которого Шекспир являлся просто подставным лицом, присвоившим себе заслуги какого-то бессмертного незнакомца.

В 1856 г. некто Вильям Смит издал письмо на имя лорда Элсмера, утверждая, что темное происхождение, плохое воспитание и поверхностное образование лишали Шекспира возможности создать приписываемые ему драмы. Их автором мог быть только человек, много изучавший и много путешествовавший, начитанный в литературе и знаток человеческого сердца вроде, например, величайшего англичанина того времени, Френсиса Бэкона. Чтобы не скомпрометировать свое положение в суде и парламенте, он тщательно скрыл свое имя. Постановкой этих пьес он думал улучшить свои финансовые дела и выбрал актера Шекспира в виде подставного лица. Смит утверждает далее, что Бэкон приготовил издание in-folio 1623 г., так как впал в 1621 г. в немилость.

Если против этого предположения, в высшей степени беспочвенного, ничего нельзя было бы возразить, то один простой факт должен был бы навести на размышления. Бэкон заботился об издании своих произведений с редкой добросовестностью, постоянно переписывал и переделывал их, так что в них едва ли можно встретить опisku. И он же издает в свет 36 драм, изобилующих недоразумениями и содержащих около 20 000 ошибок!

Однако это нелепое мнение получило особенно широкое распространение только с тех пор, когда мисс Бэкон высказала в том же самом году в разных американских журналах мысль, что не Шекспир, а ее однофамилец является творцом так называемых «шекспировских» драм. Через год она написала на эту тему очень неудобочитаемое произведение в 600 страниц. По ее стопам пошел ее ученик, тоже американец, судья Натаниэль Холмс, автор книги в 696 страниц. Этот последний возмущался всей душой, что невежественный бродяга Вильям Шекспир, едва умеющий подписать свое имя и мечтавший только о том, чтобы сколотить копейку, присвоил себе незаконно половину славы, принадлежавшей по праву Бэкону.

Предпосылка, точка отправления и здесь – те же самые: Шекспир, родившийся в захолустном городке, дитя полуобразованных родителей, сын отца, занимавшегося, между прочим, продажей мяса, был не больше и не меньше, как грубый мужик или «мясник», как его называли враги. Холмс пользуется для доказательства своей мысли (как и его последователи) так называемым «юридическим» методом, т. е. он сопоставляет такие места в сочинениях Бэкона и Шекспира, где говорится о чем-нибудь аналогичном, не обращая при этом никакого внимания на форму и дух этих отрывков.

Мисс Делия Бэкон посвятила свою жизнь буквально преследованию Шекспира. Она усматривала в его произведениях не поэзию, а широкую политико-философскую систему. Она утверждала, что в могиле Шекспира похоронено неопровержимое доказательство справедливости ее теорий. Она была убеждена, что нашла в письмах Бэкона ключ к зашифрованной азбуке, но сошла, к сожалению, с ума, прежде чем поведала миру эту тайну. Она отправилась в Стрэтфорд, добилась позволения раскрыть могилу Шекспира, блуждала днем и ночью кругом нее, но оставила ее, в конце концов, в покое, найдя ее слишком миниатюрной для сохранения «архива елизаветинского клуба». Впрочем, она и не мечтала найти здесь шекспировские рукописи. В статье «Вильям Шекспир и его драмы» она восклицает: «Нет, конюх лорда Лейстера не заботился, конечно, об этих рукописях. Ему было только важно извлечь из них материальную выгоду. Что могло удержать его от желания топить ими свою печку, когда он выжал из них все, что только мог! Этот человек видел первоначальный текст «Гамлета», столь дивный в своем совершенстве, и первоначальный текст «Лира», блиставший своеобразно прекрасным стилем, он видел их такими, какими они вышли из рук этого полубога, и этот человек заставил нас прокоптить всю молодость над старыми, искаженными, режиссерскими копиями, заставил нас тщетно ломать голову над их исправлением... Что сделал ты с этими рукописями? Долго трусил ты отвечать... Но ты отдашь в них отчет. Грядущие столетия посадят тебя на скамью подсудимых. Ты не покинешь ее, пока не ответишь на вопрос: «Что сделал ты с этими рукописями?»

Что за жестокая участь! Проходят 200 лет со дня смерти величайшего драматурга земного шара и у него требуют в таком тоне отчет об исчезновении его рукописей.

Если в данном случае будет позволено сослаться на чей-либо авторитет, то не мешает выслушать мнение одного из лучших знатоков Бэкона, его биографа и издателя – Джеймса Спеддинга. На запрос, сделанный ему по этому поводу Холмсом, он ответил:

«Потребовать от меня признания, будто Бэкон – автор приписываемых Шекспиру произведений, значит то же самое, что навязать мне убеждение, что сочинения Диккенса, Теккерея и

Теннисона написаны лордом Брумом». И Спеллинг заключает свое письмо словами: «Если бы в самом деле существовала причина приписать эти драмы кому-нибудь другому,

то мне кажется, я в состоянии ответить: «Кто бы ни был этот загадочный автор, но это не Френсис Бэкон!»

Читателя с критическим чутьем поражает в этой бэконовской ереси главным образом то обстоятельство, что принадлежность шекспировских драм Бэкону доказывается тем, что они исполнены знания и мудрости, которых человек с поверхностным школьным образованием Шекспира никогда бы не мог приобрести.

Все доводы бэконовских пасквилей стараются бросить тень на Шекспира, а служат в действительности только к упрочению его славы, освещая ярче богатую разносторонность его гения. Вообще соображения, которыми представители этой ереси доказывают свое мнение, так нелепы, что их не стоит даже подвергать серьезной критике. Противники этой ереси сопоставили, например, филистерские суждения Бэкона о любви, браке и одинокой жизни с шекспировскими репликами аналогичного содержания, блещущими умом и глубокомыслием. Они сравнили также несколько строчек из перевода семи еврейских «Псалмов», сделанного Бэконом в последние годы своей жизни, с некоторыми стихами из «Гамлета» и «Ричарда III» на те же темы (посев, всходящий слезами; уличение тайных преступлений), чтобы подчеркнуть поражающий контраст между этими аналогичными отрывками. Но указывая на частности, мы будем бесцельно тратить время. Кто читал хоть несколько этюдов Бэкона, хотя бы несколько стихов из его немногочисленных стихотворных переводов, и кто сумеет в них уловить стиль шекспировской прозы и поэзии, тот имеет такое же право рассуждать об этом вопросе, как мужик, работающий на торфяном болоте, о мореплавании.

Но оставим в стороне гипотезу, выдвигающую Бэкона как автора шекспировских пьес. Одно предположение, что не Шекспир был их творцом, явная нелепость. Подумайте только, к каким абсурдам приводит эта гипотеза. Все те люди, которые каждый день видели Шекспира: актеры, которым он передавал свои драмы для постановки, советовавшие с ним на этот счет, рассматривавшие и даже описавшие его рукописи (во вступлении к первому изданию in-folio, 1623); драматурги, с которыми он постоянно сталкивался, его соперники и будущие друзья, вроде Дрейтона и Бена Джонсона; театралы, беседовавшие с ним по вечерам за стаканом вина об искусстве; наконец, молодые аристократы, чувствовавшие влечение к этому гениальному поэту и становившиеся его покровителями и друзьями, – все эти люди ни разу не заметили и ни разу не усомнились в том, что Шекспир не тот, за кого выдает себя, что он даже не в силах понять те произведения, которым дает свое имя. Было бы странно, что никто из этих интеллигентных знатоков не уловил поражающего контраста между ежедневным поведением и разговором Шекспира и духом и стилем его мнимых творений.

Переходим теперь к единственному аргументу, выставляемому против Шекспира: в его произведениях слишком много ума и слишком много познаний.

Шекспир обнаруживает такие блестящие сведения в области английского законовещения, что была высказана гипотеза, будто он в молодости служил помощником адвоката. Мнение, лишенное всякого основания.

Шекспир любит, действительно, употреблять юридические термины. Он изучил в превосходстве манеру говорить, свойственную адвокатам и судьям. Тогда как другие современные ему английские писатели впадают в частые ошибки, трактуя о вопросах семейного права, юристы наших дней не нашли ни одной неточности у Шекспира. Судья Кэмбл написал целую книгу об этом вопросе («Shakespeare's Legal Acquirements»). Любопытно в данном случае то обстоятельство, что поэт обнаруживает эти познания не только в зрелые годы, когда сам часто вел процессы, а уже в своих первых произведениях, например, в некоторых стихах поэмы «Венера и Адонис», вложенных – как это ни странно – в уста богини, или в 46-м сонете, воспроизводящем довольно банально и искусственно настоящий процесс между глазами и сердцем. Но Шекспир не знаком с судебными обычаями чужих стран. Иначе он

не нарисовал бы в драме «Мера за меру» такую невозможную картину состояния юстиции в Вене. Шекспир знал досконально только то, что имел случай сам наблюдать,

Он чувствовал себя вообще во всех областях знания, как дома. Если знакомство поэта с юриспруденцией подало повод к гипотезе о его юридической карьере, то его знания в области книжного дела позволили бы заключить, что он служил в книжной лавке. Один английский типографщик, Блэдс, написал очень поучительную книгу «Shakespeare and Typography», в которой доказывает, что Шекспир знал так хорошо все подробности этого дела и все соответствующие технические выражения, словно всю жизнь провел в типографии. Епископ Чарльз Вордсворт издал, со своей стороны, очень солидное и очень благочестивое, но – увы! – неудобочитаемое исследование под заглавием: «Знакомство Шекспира с Библией» («Shakespeares Knowledge and use of the Bible»), где проводит ту мысль, что Шекспир был насквозь проникнут библейским духом и изучил в превосходстве библейский стиль.

Шекспир знает природу так близко, как люди, выросшие на вольном воздухе, в деревенской обстановке. Но сведения его в этой области далеко превышают познания простых деревенских обывателей. Нашлись исследователи, написавшие целые книги о его знании жизни насекомых. Жизнь более крупных насекомых и птиц известна ему до мельчайших подробностей. Эпплтон Морган, защитник бэконовской ереси, приводит в своей книге «Миф о Шекспире» целый ряд поучительных примеров.

В «Много шума из ничего» Бенедикт говорит Маргарите: «Твое остроумие отличается такой же быстротой, как борзая собака. Оно поражает противника на лету». – А известно, что из всех пород собак только борзая схватывает свою жертву на лету. В пьесе «Как вам угодно» Целия говорит (I, 2): «Сюда идет Лебо». Розалинда: «С полным ртом новостей». Целия: «Которыми он нас будет пичкать, как голуби, когда они кормят своих птенцов». Голуби же имеют привычку запихивать корм глубоко в горло своим птенцам. Этого не делает ни одна порода птиц. В комедии «Двенадцатая ночь» (III, 1) шут говорит Виоле: «Дураки похожи на мужей, как сардель на селедку, – мужья только больше». Рыбка, о которой здесь говорится и которая водится в Ла-Манше, похожа, в самом деле, на селедку, но гораздо толще и имеет более крупную чешую. В той же пьесе Мария говорит о Мальволио: «Вот плывет форель, которую можно поймать щекоткой». А известно, что форель можно щекоткой под животом или в боку так утомить, что ее нетрудно поймать руками. В пьесе «Много шума из ничего» Геро восклицает (III, 1):

Смотри, она скользит в траве
К земле прижавшись, как пигалица,
Чтоб подслушать нас.

Пигалица отличается большой быстротой и наклоняет во время бега свою голову к земле, как бы желая проскользнуть незаметной. В «Короле Лире» дурак поет (I, 4): «Добрая малиновка кукушку кормила, а кукушка птичке голову скусила!»

А в Англии кукушка кладет свои яйца обыкновенно в гнездо малиновки. В комедии «Конец – делу венец» (II, 5) Лафе говорит: «Я считал этого жаворонка за подорожника». Английский подорожник в самом деле похож на жаворонка, но поет не так хорошо.

Нетрудно доказать столь же близкое знакомство Шекспира с жизнью растений. Но люди отвергали возможность, что такой великий поэт мог обладать такими богатыми познаниями природы, и чтобы объяснить его произведения, решили приписать их естествоиспытателю.

Понятнее то удивление, которое вызвали сведения Шекспира в областях менее доступных непосредственному наблюдению. Медицинские познания поэта рано обратили на себя всеобщее внимание.

В 1860 г. врач Бекниль написал по этому поводу целую книгу: «Medical Knowledge of Shakespeare». Он пошел так далеко, что приписал поэту все научно-медицинские сведения шестидесятых годов нашего века. Шекспир превосходит всех писателей в воспроизведении душевных болезней. Психиатры в восторге от верной картины умопомешательства Лира и Офелии. Шекспир предвосхитил даже мысль о необходимости более гуманного отношения к душевнобольным, тогда как его современники относились к ним грубо и жестоко. Он имел, по-видимому, также некоторое представление о той науке, которую мы называем судебной медициной. Во II части «Генриха VI» Уоррик говорит (III, 2):

Взгляните, как застыла кровь в лице
Покойного. Я часто видел лица
Умерших от болезни: все они
Подобны цветом пеплу, бледны, впалы,
Без крови на щеках, затем что сердце
В борьбе с упорной болью привлекает
Всю кровь себе на помощь.

Правда, эти слова встречаются уже в древнейшем тексте. Но все дальнейшее принадлежит, без сомнения, Шекспиру:

...Поглядите ж
Теперь в лицо покойника: оно
Налито черной кровью, круг зрачков
Расширился сильнее, чем у живого:
Он смотрит, как удушенный; взгляните,
Как страшно встали дыбом волоса
На голове, как ноздри от усилий
Расширились, как разметались руки.
Он явно защищал с упорством жизнь
И был повержен силой. Вон там видны
Клочки волос, приставших к простыне,
Взгляните, как всклочена его
Густая борода, с таким стараньем
Расчесанная прежде, а теперь
Подобная грозой побитой жатве.
О! Он убит, наверно! Это вам
Способен доказать малейший признак
Из высказанных мной.

Естественнонаучные познания Шекспира превосходят также во многих отношениях сведения его современников. Вот почему решили прибегнуть к имени Бэкона. В самом деле удивительно, что Шекспир, скончавшийся в 1616 г., говорит довольно часто в своих драмах о кровообращении. Однако Гарвей, сделавший это открытие, сообщил о нем только в 1619 г. и издал свой труд лишь в 1628 г. Так Брут обращается в «Юлии Цезаре» со следующими словами к Порции (II, 1):

...Нет, ты
Вполне моя достойная жена!
Я дорожу тобой, как красной кровью,

Которая мне к сердцу приливает!

В «Кориолане» Менений приписывает желудку следующие слова:

...Не забудьте,
Что пищу ту я шлю вам вместе с кровью,
Что чрез нее и мозг, и сердце живы,
Что от меня вся сила человека,
Что жилы все мельчайшие его
Через меня свою имеют долю!

Но не говоря уже о том, что несчастный, гениальный Серве, сожженный Кальвином, сделал то же самое открытие в 1530 или 1540 г., читал даже о нем публичные лекции, во всяком случае, каждый образованный англичанин знал уже задолго до Гарвея, что кровь течет, описывая при этом круговое движение, и что она передается от сердца к другим органам и частям тела. Все думали только, что она распространяется по венам, а не, как в действительности, по артериям. Ни одно из тех 70 мест, где Шекспир говорит о кровообращении, не доказывает, что он разделял наш современный взгляд. Однако хорошее знакомство с этим вопросом обнаруживает его широкую образованность. Другое соображение, принудившее некоторых принять Бэкона за автора шекспировских пьес, можно сформулировать таким образом. Хотя закон тяготения был впервые открыт Ньютоном, который родился через 26 лет после смерти Шекспира, т. е. в 1642 г., и хотя до Кеплера, нашедшего свой третий закон механики небесных тел через два года после смерти поэта, никто не имел никакого представления о законе притяжения к центру земли, тем не менее уже героиня пьесы «Троил и Крессида» восклицает (IV, 2):

...Время может
Убить во мне блеск, юность, красоту,
Но ни оно, ни смерть, ни все насилья
Не вырвут никогда любви к Троилу
Она во мне останется недвижна,
Как центр земли! – О, я уйду чтоб плакать!

Так просто высказал здесь Шекспир такую великую гипотезу! Сопоставление имен Ньютона и Шекспира поражает, конечно, сильнее ботанических и остеологических открытий Гёте. Гёте ведь получил совсем иное образование и пользовался для своих научных исследований полным досугом. Но строго говоря, нельзя утверждать, что Ньютон именно «открыл» закон тяготения. Он только распространил его на небесные тела и доказал его космическую всеобщность. Уже Аристотель определил вес «как стремление тяжелого тела к центру земли». И представление, что центр земли притягивает к себе все тела, было очень распространено среди классически образованных англичан времен Шекспира. Приведенные стихи доказывают только, что некоторые из близких знакомых Шекспира принадлежали к числу умственно передовых людей эпохи. Его же собственные астрономические познания не опередили столетие. Это видно из выражения «Прекрасная планета солнце» («The glorious planet Sol») в пьесе «Троил и Крессида» (1,3). Очевидно, Шекспир не пошел дальше птолемеевой системы. Еще один аргумент в пользу бэконовского происхождения шекспировских драм усматривали в том, что поэт имел некоторое представление о геологии. Однако основание этой науки положил Нильс Стено; родившийся в 1638 г., т. е. через 22 года после смерти Шекспира. Во второй части «Генриха V» (III, 1) король Генрих заявляет:

Да если б мы могли читать заветы
Грядущего...
Каждый день
У нас в глазах поднявшиеся горы
Свергаются в широкий океан,
Иль вдруг наоборот, где было море,
Внезапно надвигается земля.

Но ведь король указывает здесь только на непредвиденные изменения, совершающиеся в жизни природы и жизни людей. Правда, поэт исходит из той мысли, что историю земли можно и должно читать в ее же вечных скрижалях, и что эти изменения обусловлены повышением и понижением почвы. Он предвосхищает таким образом как бы теорию непутизма. Но и в данном случае исследователи преднамеренно усилили впечатление гениальной проницательности поэта. Ведь в сущности Стено внес только некоторый порядок в понятия современников. Не он первый учил, что земля возникла постепенно, и что различные геологические наслоения могут служить свидетельствами ее исторического развития. Главная его заслуга заключается в том, что он обратил внимание на формацию пластов земли как на главный материал при решении вопроса о ее постепенном возникновении. Все сказанное доказывает разностороннюю гениальность Шекспира, предвосхитившего с редкой проницательностью научные знания будущих поколений, но не обязывает нас непременно считать автором его произведений естественника-специалиста. Вот небольшая аналогия. На картине Микеланджело «Сотворение Адама» Бог призывает Адама к жизни, прикасаясь перстом к его пальцу. Это как бы намек на действие электрической искры. Но ведь только в XVIII столетии было изучено в точности это явление и Микеланджело не имел о нем никакого научного представления.

Вообще познания Шекспира не носили научного характера. Он изучал людей и книги с легкостью гениальной натуры. Конечно, он тратил на это изучение много труда. Но все его время принадлежало театру, необразованным актерам, развлечениям и таверне. Он работал легко. Вы не чувствуете в его произведениях ни напряжения, ни переутомления. Влагая во вступительной сцене к «Генриху V» характеристику молодого короля в уста архиепископа, он, быть может, имел в виду самого себя:

Послушайте, как судит он о вере,
И вы невольно будете жалеть,
Что он король, а не прелат; начните
С ним речь о государстве – он ответит,
Как будто б занимался целый век
Делами управления; пусть начнет он
Речь о войне – и слух ваш поразится
Ужасным громом битв, переведенным
На звуки нежной музыки. Сведите
Речь на дела политики – он легче
Ее развяжет узел, чем подвязку.
Его словам готов бы был внимать
И сам повеса воздух. Уши ж смертных
Заботливо боятся проронить
Сладчайший мед разумных изречений.
Поистине нельзя понять, где мог он

Так воспитать себя. Когда припомним
В каком кругу испорченных людей
Вращался он дотоле, убивая
Златые дни в пирах и буйных играх.
Кто видел хоть когда-нибудь, чтоб он
Чуждался низких сходок и скрывался
В глуши уединенья, предаваясь
Учению и трудам!

На эти слова мудрый епископ отвечает: «Клубника растет и под крапивой». Нам кажется, однако, более вероятным, что по воле доброй судьбы Шекспир находил ту умственную пищу, в которой нуждался, в богатой культуре современной эпохи.

Глава 13

Театры и их устройство. – Актеры и драматурги. – Народная и аристократическая публика. – Аристократические воззрения Шекспира

Театры находились на берегу Темзы на болотистой почве. Самые большие из них были только наполовину крыты камышом и представляли собой деревянные сараи, окруженные рвом и украшенные флагом. Начиная с семидесятых годов, когда был выстроен первый театр, они стали быстро вырастать из земли. К концу столетия то и дело строились новые здания. В 1633 г. в Лондоне уже существовало 19 театров (по свидетельству Прайна в «Hystriomastyx»), т. е. столько, сколько не имеет ни один из современных городов с населением в 300 000 жителей. Эта цифра доказывает, каким сочувствием пользовалась драма. За 100 лет до постройки первого театра в Англии существовали уже актеры по профессии. Они вышли из сословия странствующих фокусников, дававших попеременно акробатические и театральные представления. Первые сценические зрелища были устроены церковью, которая передала впоследствии этот обычай цехам. Сначала актерами были священники и певчие, потом – представители отдельных гильдий. И те, и другие давали представления только в большие праздники, и среди них еще не было профессиональных актеров. Но уже в эпоху Генриха VI знатные вельможи стали содержать на свой счет актеров, а в эпоху Генриха VII и Генриха VIII даже короли имели своих придворных артистов. Так называемый Master of the revels (заведующий удовольствиями) был обязан заботиться о музыкальных и драматических развлечениях двора. С половины XVI в. парламент начинает контролировать театральные представления. Он налагает запрещение на т. н. «Miracle plays» и пьесы, противные догматам церкви, но разрешает пение таких песен и постановку таких драм, которые преследовали бы пороки и восхваляли бы добродетели. Таким образом, драматическому искусству была навязана резко выраженная моральная тенденция и условие не выходить из рамок светской жизни.

При королеве Марии опять вошла в моду религиозная драма. Елизавета запретила сначала вообще какие бы то ни было сценические представления, однако в 1560 г. она разрешила их под условием цензуры. Вероятно, она руководилась при этом как политическими, так и религиозными соображениями. Кажется, цензура не отличалась особенной строгостью. По крайней мере, в 1572 г. вышел указ, в силу которого актеры, не находившиеся на службе у одного из знатных вельмож, причислялись к бродягам и должны были, следовательно, подвергнуться изгнанию. Этот указ принудил, конечно, актеров поступить на службу к аристократам, и мы видим, как высшее общество берет на себя обязанность покровительствовать искусству. В эпоху Елизаветы каждый знатный вельможа содержал такую труппу. Актеры считались его слугами (servants) и получали от него плащ, украшенный соответствующим гербом. Они получали жалованье только в том случае, когда играли в присутствии хозяина. Таким образом, Шекспир щеголял до 40-летнего возраста в плаще, украшенном гербом, – сначала графа Лейстера, потом лорда-камергера. Когда в 1604 г. король Иаков принял труппу, к которой он принадлежал, под свое покровительство, и она получила титул «слуг его величества», Шекспир украсил свой плащ королевским гербом, хотелось бы сказать – он променял ливрею на мундир.

В 1574 г. Елизавета дала актерам лорда Лейстера привилегию устраивать в Лондоне и в других местах театральные представления для ее собственного развлечения и для забавы

подданных. Однако городская администрация нигде не хотела признавать этого права. Враждебное отношение лондонской администрации принудило актеров построить свои театры вне городской черты, куда не простиралась ее юрисдикция. Если бы они вздумали играть в самом городе, например, в просторных гильдейских залах или на открытых дворах таверн, то им пришлось бы каждый раз ходатайствовать о разрешении и, кроме того, отдать половину доходов в городскую казну.

Спокойные обыватели Лондона не желали, чтобы театры строились вблизи их домов, ибо около театров кипела шумливая, веселая и легкомысленная толпа, не отличавшаяся строго нравственными принципами. В дни представлений там царила такая давка и толкотня, что в тесных, узких улицах прекращалось всякое сообщение, купцы и лавочники терпели убыток, процессии и похороны задерживались и т. д. Это давало повод к постоянным жалобам. Вблизи театров ютились всевозможные притоны. А так как театры были построены из дерева и крыты соломой, то они не были безопасны и в пожарном отношении.

Но главными противниками театра были не лондонские филистеры и не городская буржуазия, а фанатики-пуритане. Они убили старую веселую Англию с ее майскими праздниками, простонародными плясками и разнообразными сельскими увеселениями. Они не могли равнодушно видеть, как театр, бывший доселе религиозным учреждением, превратился в арену для светских забав. Они нападали на драматургов главным образом за то, что они лгут. Эти тупоумные головы не могли понять различия между поэтическим вымыслом и ложью. Они укоряли актеров за то, что они наряжаются в женские костюмы, выступая в женских ролях, а это – противно словам Библии (Моис. V. 22, 6). Они усматривали в этом совершенно невинном маскараде проявления противоестественных и унижительных инстинктов. Они презирали актеров, как фокусников, ненавидели их, как людей, живущих в антагонизме с обществом, и обвиняли их в том, что они предаются за кулисами тем порокам, которые изображают на сцене. В скором времени пуритане стали оказывать давление на городскую администрацию.

Совершенно естественно, что при таких условиях антрепренеры и актеры стремились выйти из-под опеки городского управления. Они стали арендовать себе участки, лежавшие вне Сити, но все-таки вблизи от города. К югу от Темзы находился пустырь, принадлежавший не городу, а епископу винчестерскому. Этот духовный вельможа заботился лишь о том, чтобы получить побольше доходов от этого участка, и не стеснялся в способах его эксплуатации. Здесь возле медвежьего зверинца высились театры «Надежда», «Лебедь», «Роза» и т. д. («The Hope», «The Swan», «The Rose»). Когда в 1598 г. наследники Джеймса Бербержа после неудачного процесса должны были снести здание своего театра, они здесь же выстроили из того же самого материала знаменитый театр «Глобус», открытый в 1599 г.

Театры в Англии были двоякого рода, «частные» (private) и «общественные» (public). Различие между ними долго не было выяснено. Но оно не заключалось, во всяком случае, в том, что частные театры посещались только избранными зрителями по приглашению, а общественные всеми за плату. Каждый вельможа мог нанять один из этих театров, если желал угостить своих гостей сценическим зрелищем. Нет, различие состояло в данном случае в том, что частные театры были устроены по образцу ратуши или гильдейских зал, а публичные театры представляли копию с трактирных дворов. Другими словами, частные театры имели настоящую крышу и в них можно было иметь стулья, даже в партере, который здесь назывался «pit». В таких театрах представления могли происходить не только днем, но также при искусственном освещении. Напротив, в общественных театрах только сцена была крыта крышей, как в древней Греции или, например, теперь в Тироле, зрители же находились под открытым небом. Здесь играли только днем. Но в Греции воздух был чист, а климат – мягок. В Тироле же представления происходят только в известное время и длятся лишь несколько дней. А в Англии играли в то время, когда дождик моросил, и снег падал

хлопьями, когда туман спускался на зрителей, и ветер играл их одеждой. Так как подобные театры были устроены наподобие трактирных дворов, где зрителям приходилось либо стоять на самом дворе, либо помещаться на открытых галереях вдоль отдельных ярусов здания, то здесь самая бедная и черная публика занимала партер или «yard». Более состоятельные зрители сидели на галереях (scaffolds), тянувшихся двумя или тремя этажами вокруг здания. Публику извещали о представлении тем, что поднимали флаг. Начинали ровно в три. Антрактов не существовало. Представление длилось обыкновенно только два или два с половиной часа. Недалеко от театра «Глобус» находился зверинец, и его острый запах разносился далеко. Знаменитый медведь Сакерсон, упоминаемый в «Виндзорских проказницах», часто срывался с цепи и пугал женщин и детей, шедших по направлению к театру. Билетов также не существовало. Каждый платил при входе один пенни и получал право на место в партере. Затем каждый клал в кружку известную сумму, смотря по тому, какое место он желал иметь; цены колебались между одним пенни и двумя с половиною шиллингами. Если принять во внимание, что деньги были в то время вдесятеро дороже, то цена за лучшие места была довольно внушительная: более состоятельные граждане платили за места в литерных ложах около 12 марок. В верхней ложе авансцены помещался в театре «Глобус» оркестр, состоявший из 10 человек: арфистов, гобоистов, трубачей и барабанщиков, в своем роде виртуозов. Это был самый большой оркестр в Лондоне. Самые лучшие места, вход к которым был через уборную артистов, находились на самой сцене. Здесь помещались любители и покровители искусства, вроде Эссекса, Саутгемптона, Пемброка или Рутленда, и сидели на стульях или табуретах молодые франты; в случае недостатка в стульях они раскидывали свои плащи на полу, усыпанном еловыми ветками, и преспокойно растягивались на них (подобно Браккианно в пьесе Вебстера «Виттория Аккаромбони»). Здесь размещались также драматурги-конкуренты, имевшие право на даровой вход, и стенографы, подосланные книгопродавцами: они записывали под предлогом критических замечаний весь диалог. Поэты горько страдали от них, актеры избегали их, как зачумленных, но именно им потомство обязано не одной уцелевшей пьесой. Все эти важные люди разговаривали между собой полупшепотом, приказывали слугам приносить напитки, требовали огня для своих трубок, и актеры с трудом пробирались между ними. Правда, этот беспорядок не способствовал иллюзии, но и не ослаблял ее. Никто в то время не требовал ослепительных феерий, созданных при помощи всевозможных машин. До 1600 г. кулисы были совершенно неизвестны. Стены были либо совершенно голы, – тогда в глубине отчетливо виднелись деревянные двери, ведущие в уборные артистов, а если сцена представляла открытую равнину, то победители выталкивали в одну из этих дверей отдельного солдата или целое римское войско, или же стены были покрыты свободно ниспадавшими обоями.

Когда ставили трагедию, то потолок затягивался черным сукном, когда играли комедию – голубым. На английской сцене, так же как в древнегреческом театре, существовало несколько машин, которые поднимали или опускали действующих лиц, затем отверстие в полу и слуховое окно возле потолка. Незадолго до Шекспира ввели некоторые довольно примитивные средства производить эффект. В религиозных и аллегорических драмах адская пропасть изображалась в виде громадной пасти, нарисованной на полотне, со сверкающими глазами и длинным красным носом, с подвижными челюстями и большими зубами. Когда эта пасть раскрывалась, в ней виднелось пламя. Вероятно, там были прикреплены факелы, облитые смолой. Когда ставили мистерию о сотворении Адама, то одно из первых мест среди бутафорских предметов занимало ребро, выкрашенное в красный цвет. Разумеется, подобные предметы теперь совсем вышли из употребления. Иниго Джонс первый стал рисовать декорации и кулисы для придворных увеселений. Впрочем, народные театры не обладали этими вспомогательными средствами в то время, когда Шекспир работал для них. Все воображали себе то, что поэт желал представить; так ребенок видит то, что взрослые ему вну-

шают; так дети, играющие в куклы, уверяют друг друга в том, что перед ними проходят эпизоды из жизни людей. А зрители той эпохи были непосредственны, как дети, и воображение их было наивно, как детская фантазия. Читая на дверях сцены надпись «Париж» или «Венеция», они живо переносились в эти далекие края.

Иногда пролог сообщал подробности о месте действия. Классически образованные англичане, почитавшие свято единство места, возмущались этими постоянными переменами места и вообще бедной и жалкой обстановкой. В своей «Апологии поэзии» (1583) Филипп Сидней поднял на смех те драмы, «где одна сторона сцены изображает Азию, другая – Африку, и где каждый актер непременно должен сказать, в каком месте находится, иначе никто не поймет пьесы».

Эта простодушная понятливость публики была большим счастьем для молодого английского театра. Если актер делал жест, будто срывает цветок, то это означало, что сцена представляет сад, как например, в «Генрихе VI», где объясняется происхождение двух враждебных партий, Белой и Алой розы. Если актер заявляет, что находится на корабле, что кругом бушует буря, и волны высоко вздымаются, то вместе с этим сцена превращалась в палубу, например, в знаменитой сцене в «Перикле» (III, 2). Хотя нетребовательные вкусы публики были Шекспиру как раз на руку, но мы видели, что в комедии «Сон в летнюю ночь» он слегка подтрунил над бедностью сценического аппарата провинциальных театров. В прологе к «Генриху V» он также жалуется на ограниченность сцены и на отсутствие декоративных и бутафорских средств:

Простите ж – все, собравшиеся здесь,
Тому, кто вывел дерзко на подмостках
Предмет такой высокий: посудите,
Возможно ли вместить в такой курятник
Равнины Франции, иль сгромоздить
В ничтожном этом, о, хоть только шлемы
Пугавшие окрестность Азенкура?
Простите ж нас! Ведь ряд ничтожных цифр
Дает подчас понятие о миллионах;
Так почему ж нельзя решиться нам
Нулям такого счета вам представить
Что мы задумали? Вообразите,
Что здесь в стенах, вместились равнины
Двух королевств...

Оба эти королевства были, таким образом, охвачены рамкой, образованной молодыми аристократами, знатоками искусства и разными франтами, помещавшимися на самых подмостках: они шутили с юными актерами, исполнявшими женские роли, рассматривали кружевные ткани их нарядов и курили свои глиняные трубки.

Занавес не поднимался кверху, а раздвигался. Несколько лет тому назад Федерц нашел в утрехтской университетской библиотеке единственный известный нам рисунок, изображающий внутренность одного театра времен Елизаветы, именно театра «Лебедь» («Swan»). Этот рисунок был изготовлен в 1596 г. ученым голландцем Яном де Витом. На сцене, покоящейся на крепких подпорках, стоит одна скамейка, на которой расположился актер. Представлен задний фон уборной, к которой ведут две двери. Наверху виднеется открытый балкон под навесом: им могли пользоваться как актеры, так и зритель: Над крышей уборной высится еще одна надстройка, на верхушке которой развевается флаг с фигурой лебедя. Здесь у открытой двери стоит трубач, созывающий публику. Форма театра продолговатая. В нем

имеются три яруса с местами для сидения. В партере можно только стоять. Балкон, пристроенный к уборной, соответствовал т. н. «внутренней сцене» в других более богатых театрах. Эта последняя доставляла немало удобств и делала весь обстановочный аппарат следующих веков почти излишним. Тик, относившийся с таким презрением к устройству современных сцен, восхищавшийся примитивной архитектурой шекспировского театра, пошел в этом увлечении дальше кого бы то ни было. В повести «Молодой столяр» он старается воспроизвести картину шекспировского театра.

Посередине сцены возвышались, по его описанию, две колонны вышиною в 10 футов, на которых покоилось нечто вроде балкона. Колонны были прикреплены к трем широким ступенькам, изображавшим лестницу от авансцены к внутренней части сцены, иногда открытой, иногда отделенной занавесью. Смотря по необходимости, эта часть сцены служила пещерой, комнатой, беседкой, склепом и т. д. Здесь пировал Макбет, и показывалась тень Банко, здесь Отелло убивал Дездемону, здесь актеры в «Гамлете» исполняли вставную трагедию, здесь Глостера лишали зрения. А наверху на балконе стояла Джульетта, ожидая Ромео, или Слай, когда перед ними играли комедию «Укрощение строптивой». На этом же балконе защитники города вступали в переговоры с врагами, занимавшими авансцену, когда представлялась осада города. Довольно широкие ступени вели с обеих сторон к балкону. Там заседали государственные и военные советы. Так как сцена была не объемиста, то уже несколько фигур могли вполне наполнить ее. По этим ступеням всходил Макбет, а в «Виндзорских проказницах» Фальстаф. Вообще устройство сцены давало возможность эффектной группировки действующих лиц, приблизительно как мы это видели на картине Рафаэля «Афинская школа». Актеры не заслоняли друг друга. По обе стороны авансцены могли размещаться отдельные группы и не казалось странным, если они не замечали друг друга.

Большие деньги тратились только на костюмы актеров. Эти суммы были настолько громадны, что пуритане обвиняли представителей театра в мотовстве и расточительности. Генсло отметил в своем дневнике, что за пару панталон было заплачено 4 ф. 14 шил., а за бархатный плащ—16 ф. Известно, что один знаменитый актер истратил на свой плащ 20 ф. 10 шил. В списке движимого имущества труппы лорда-адмирала (1599 г.) перечисляется целый ряд великолепных костюмов: например, пара «панталон из венецианского шелка, телесного цвета, затканых золотом», или «юбка оранжевого цвета, затканная золотом». Суммы, потраченные на эти костюмы, представляли режущий контраст с тем ничтожным гонораром, который получали поэты. С 1600 г. им платили обыкновенно за пьесу не больше 5 или 6 ф., т. е. почти столько же, сколько платили за панталоны актера, исполнявшего роль короля или принца.

В ложах сидели более состоятельные люди: офицеры или купцы из Сити, появлявшиеся иногда в сопровождении своих жен. Последние носили обыкновенно шелковые или бархатные маски, отчасти в защиту от солнечных лучей, отчасти чтобы никто не видел, как они будут краснеть или не краснеть, когда на сцене послышится неприличная фраза. Впрочем, прекрасный пол пользовался тогда масками, как в наше время — вуалью. В первых рядах нашего первого яруса сидели красотки, вовсе не желавшие прятаться и кокетничавшие из-под маски, как теперь кокетничают из-за веера. То были содержанки знатных вельмож или расфранченные дамочки, посещавшие театр ради выгодных знакомств. Позади сидели степенные горожане. А над ними галерею занимала более темная публика: матросы, ремесленники, солдаты и женщины легкого поведения. Женщины никогда не выступали на сцене. Грубая и необузданная публика, стоявшая в партере, наводила ужас на весь театр. Здесь можно было встретить угольщиков, работников с верфей, прислугу и праздношатающихся. Они запасались колбасами и пивом у бродячих разносчиков, покупали орехи и яблоки. Они пили, откупоривали бутылки, курили, дрались в то время, как происходило представление, и когда они бывали чем-нибудь недовольны, то бросали в актеров остатками съестных припа-

сов или даже камнями. Порою они вступали в пререкания или кулачные схватки с изящными кавалерами, сидевшими на сцене; тогда представление прекращалось, и театр закрывался. За партером находилось громадное общее отхожее место, и все старания главных актеров уничтожить его не увенчались успехом. Когда запах становился нестерпимым, то сжигали можжевельник, чтобы его заглушить.

Так как в театре не было полиции, то сама публика производила расправу. Иногда в толпе задерживали карманника, которого привязывали к столбу около авансцены, или, вернее, около перил, отделявших сцену от зрительного зала.

Три трубных звука извещали публику о начале представления. Актер, произносивший пролог, выступал в длинном плаще с лавровым венком на голове, вероятно, потому что раньше сам автор декламировал пролог. По окончании спектакля клоун танцевал «джиг», т. е. танец, состоявший из целого ряда прыжков, напевая веселую песенку и аккомпанируя себе на флейте и на маленьком барабане. Эпилог заключался молитвой за здоровье королевы, причем все актеры опускались на колени.

Сама Елизавета и ее двор никогда не посещали этих театров. Там не существовало царской логи, и публика была слишком разношерстной. Но королева не считала позорным приглашать актеров в свой дворец, и нам известно, что труппа лорда-камергера, к которой принадлежал Шекспир, часто разыгрывала там пьесы в праздничные дни на Рождество или в день Крещения. Не подлежит сомнению, что Шекспир участвовал в двух комедиях, представленных на Рождество 1594 г., в Гринвичском дворце. Его имя упоминается рядом с именами знаменитых актеров Бербеда и Кемпа. Елизавета платила за подобные представления 20 ноблей гонорара и 10 ноблей наградных, – итого 10 фунтов.

Но королева не хотела довольствоваться этими случайными и исключительными представлениями. Она организовала свою собственную труппу, т. н. «детскую труппу», составленную из певчих королевской капеллы. Эти певческие школы служили как бы подготовительным классом драматического искусства. Подростки-актеры, исполнявшие женские роли, пользовались большим почетом у публики и при дворе. Мы знаем, что одно из этих обществ, образовавшееся из певчих храма св. Павла, представляло одно время на сцене Блэк-фрайрского театра довольно серьезную конкуренцию труппе Шекспира. В «Гамлете» поэт жалуется в таких горьких словах на эту конкуренцию:

Гамлет. Что, эти актеры пользуются тем же уважением, как и прежде, когда я был в городе? По-прежнему их посещают?

Розенкранц. Нет, уже не столько.

Гамлет. Отчего? Позаржавели они?

Розенкранц. Нет, они трудятся, как и прежде. Но нашлось гнездо детей, маленьких птенцов, которые вечно пищат громче смысла, и им бесчеловечно за то аплодируют. Теперь они в моде и шумят на народных театрах.

Гамлет. И дети победили.

Розенкранц. Без сомнения, принц, и самого Геркулеса⁵.

Число актеров каждой труппы было очень ограниченное. В большинстве случаев их было не больше восьми или десяти. Самое большое количество было двенадцать. Актеры распадалась на несколько категорий. Самый низкий класс состоял из наемников, или «hirelings». Они получали жалованье от тех актеров, которым служили. Это были статисты или исполнители небольших ролей. Они не принимали никакого участия в управлении театром. Положение настоящих актеров было тоже неодинаково. Оно зависело от того, являлись

⁵ Намек на то, что на крыше театра «Глобус» стояла статуя Геркулеса, державшая на своих плечах земной шар (Globus).

ли они только актерами или же одновременно пайщиками, получавшими часть доходов с каждого представления. Директора не существовало. Сами актеры выбирали пьесу, распределяли роли, разделяли между собою прибыль по заранее установленным правилам. Если актер был вместе с тем акционером, положение его было очень выгодное. Пайщики платили, правда, за костюмы и уплачивали гонорар авторам, но за него они получали половину доходов.

Если Шекспир разбогател так быстро, то это объясняется тем, что он был одновременно и актером, и драматургом и сделался в скором времени, вероятно, также пайщиком, так что театр давал ему тройные доходы. Он не принадлежал к первоклассным актерам. Для него это было счастьем. Иначе он едва ли нашел бы достаточно досуга творить. Он исполнял второстепенные роли пожилых и почтенных людей. Он был лишен комического таланта. Нам известно, что он в «Гамлете» исполнял роль духа: она по объему невелика, но от ее исполнения зависит общее впечатление. Он играл также, по-видимому, старого слугу Адама в «Как вам угодно» и роль старика Ноуэлла в комедии Бена Джонсона «У каждого человека свои причуды». Кажется, он изображен именно в этой роли на известном портрете Droeshout'a, украшающем первое издание in-folio. Предание говорит, что Шекспир исполнял однажды в придворном спектакле роль Генриха IV. Когда Елизавета прошла по сцене и уронила в знак благоволения свою перчатку, он поднял ее и передал ей со словами: «Мы откладываем на время наши высокие планы, чтобы поднять перчатку нашей племянницы». Во всех списках актеров, принадлежавших к той же труппе, имя Шекспира красуется рядом с лучшими и знаменитейшими. Конечно, нас удивляет многое в его гениальной натуре. Но особенно изумительно то обстоятельство, что он, по утрам занятый ежедневно репетициями, а с трех часов находясь в театре на службе, потом просматривал, исправлял, одобрял или забраковывал театральные пьесы, мог проводить вечера в клубе «Сирена» или в таверне, успевая в то же время ежегодно написать две драмы – и какие драмы!

Мы поймем эту плодовитость Шекспира, если вспомним, что в промежуток времени от 1557 по 1616 г. драматургическая производительность англичан достигла своего апогея. При этом в Англии насчитывалось 40 выдающихся и 233 посредственных лирических и эпических поэтов, издававших сборники своих стихотворений. Каждый даровитый англичанин елизаветинской эпохи мог написать сносную драму точно так, как каждый грек времен Перикла мог слепить посредственную статую, и каждый современный европеец сумеет написать порядочную газетную статью. Тогдашние англичане родились драматургами, как древние греки – ваятелями, как мы – злополучные люди – журналистами. Античный грек обладал врожденным чувством пластики, имел постоянную возможность наблюдать нагое человеческое тело и был проникнут вдохновенной любовью к его красоте. Видел ли он, как пашет крестьянин, он получал тысячу разнообразных впечатлений и тысячу новых представлений о мускулах обнаженной ноги. Современный европеец владеет своим родным языком, умеет рассуждать и излагать свои мысли и описывать совершающиеся события в понятной форме и имеет известную газетную начитанность: при таких условиях ему нетрудно написать газетную статейку. Напротив, англичане эпохи Елизаветы следили чутко за человеческой судьбой и за человеческими страстями, а эти последние господствовали без удержу в короткий промежуток времени между падением католицизма и торжеством пуритан. Они привыкли видеть, как люди подчиняются безусловно своим инстинктам, как они следуют только внушениям собственной головы и часто за это лишаются своей головы. Высокая культура эпохи не исключала возможности диких порывов, а эти последние приводили неоднократно к драматическим перипетиям. От престола к эшафоту был только один шаг (вспомните судьбу супруг Генриха VIII, участь Марии Стюарт, позорную смерть фаворитов Елизаветы вроде Эссекса или Рэля). Картины утонченной жизнерадостности и картины насильственной смерти проходили ежеминутно перед глазами англичан елизаве-

тинской эпохи. Сама жизнь была богата драматическими конфликтами, подобно тому как древнегреческая блистала пластической красотой, а наша современная отличается фотографической, журналистской мелочностью и тщетно старается фиксировать события и интересы дня, лишённые колоритности и твердых очертаний.

Подобно современному журналисту, драматурги елизаветинской эпохи приноравливались к потребностям и вкусам своей публики. Тогда, в продолжение 60 лет, все умственные дебаты велись на подмостках театров, как в наше время на столбцах газет. Драматурги то и дело пикировались друг с другом (по этому поводу Розенкранц говорит Гамлету: «Одно время нельзя было выручить ни копейки за пьесу, если авторы и актеры не бранились в ней со своими противниками»). Расцвет драматического искусства был такой же кратковременный, как расцвет фламандской живописи. Но в эту быстро минувшую эпоху драма была господствующей, национально-британской формой искусства и опиралась на большую публику.

Шекспир не написал ни одной драмы для чтения. Такая мысль не могла ему прийти в голову. Он был настолько актером и присяжным драматургом, что никогда не упускал из вида сцену, и все его художественные образы и мысли всегда невольно облекались в драматическую форму. Хотя творческий процесс удовлетворял, прежде всего, его самого, но он всегда имел в виду тех, для кого писал. Он должен был поневоле считаться с простым зрителем. Хотя этот последний не был ни в каком случае плохой публикой, но он прежде всего жаждал развлечений и не мог слишком долго выносить серьезных и высоко настроенных произведений. Вот именно в угоду этой простой публики чередуются в пьесах современного репертуара торжественные и изысканно-изящные сцены с грубо-комическими. Для развлечения той же публики выступал также клоун, как в наше время он забавляет в цирке публику в антрактах. Антракты обозначались в шекспировском театре не при помощи поднятия или опускания занавеса, а посредством диалога, например, вроде разговора между Петром и музыкантами в «Ромео и Джульетте». Здесь говорится только о том, что действие кончилось. Впрочем, Шекспир никогда не писал специально для толпы. Он презирал ее суждения. Гамлет обращается к одному из актеров со следующими словами: «Я слышал когда-то, как ты декламировал монолог, но его никогда не произносили на сцене больше одного раза. Я помню – пьеса не нравилась толпе: это были апельсины для известного рода животных. Но я и другие, которых мнение в этих вещах гораздо основательнее моего, считали ее превосходной пьесой». В этой фразе «пьеса не понравилась толпе» высказался весь Шекспир. Доводя английскую драму до совершенства, поэт творил для лучших людей своего времени. То были молодые, знатные покровители театра, которым он отчасти был обязан своим образованием, своей славой, наконец, своим знанием образа мыслей интеллигентной аристократии. Юный английский лорд того времени представлял один из самых благородных человеческих типов. Это было нечто среднее между бельведерским Аполлоном и премированным жеребцом в человеческом образе. Он был столько же человеком дела, сколько и художником. Мы видели, что Шекспир рано познакомился с Эссексом, самым могущественным человеком в Англии до своего падения. К его свадьбе поэт написал «Сон в летнюю ночь». В прологе к пятому акту «Генриха V» содержатся также комплименты по его адресу. Здесь говорится следующее:

Точно так, – пусть это сравнение ниже, но оно довольно соответственно, если бы теперь возвратился из Ирландии, что очень может быть, полководец нашей милостивой королевы с возмущением, воткнутом на меч, как многие оставили бы мирный город, чтобы встретить его.

Мы видели также, что Шекспир сошелся рано и близко с молодым графом Саутгемптоном, которому посвятил те же поэмы, которые были единственными, изданными им же самим. Эти молодые вельможи внушили Шекспиру свой аристократический взгляд на историю. В этом нет ничего странного. Буржуазия была враждебно настроена против него, чуж-

далась и презирала его как актера. Духовенство преследовало и проклинали его. Толпа не имела, по его убеждению, собственного мнения. Шекспир вообще не восхищался своими буржуазными современниками. Он не рисовал, наподобие других поэтов, жизнь среднего класса. Он избегал такого реализма – во вред своей литературной репутации. Общественное мнение решило, что он под конец своей жизни остался далеко позади остальных реалистов. Князья и вельможи, короли и бароны – вот герои Шекспира. Они создают в его драмах историю, на которую он смотрел с наивно-героической точки зрения. Главнокомандующие и герои решают у него все военные дела. Генрих V побеждает при Азенкуре, как Ахиллес под стенами Трои. А на самом деле битвы решались пехотой. При Азенкуре 14 000 английских стрелков победили 50 000 французов, англичане потеряли 1600, французы 10 000 человек.

Шекспир не мог понять, что рост и предприимчивость третьего сословия положили при Елизавете основание могуществу Англии. Он смотрел на своих современников, как человек, привыкший считать молодых, богато одаренных вельмож самыми Выдающимися людьми, покровителями искусства и науки, виновниками великих событий. Обладая ничтожными историческими сведениями, он воображал себе Древний Рим и старую Англию такими же, как современную действительность. Вы чувствуете это уже во II части «Генриха VI». Здесь встречается несколько незабвенных страничек (IV, 2):

Кэд. Будьте же храбры, потому что ваш предводитель храбр и клятвенно обещает вам полное преобразование. Семипенсовые хлеба будут продаваться в Англии по одному пенни. Тройная мера будет десятерной. Пить дрянное пиво будет считаться преступлением. Все государство станет общим достоянием, и моя лошадь будет пастись в Чипсайде. Когда же я буду королем, а я им буду...

Все. Да здравствует его величество...

Кэд. Благодарю, добрый народ! – тогда денег не будет; все будут пить и есть на мой счет; я одену всех в одинаковое платье, чтобы все жили, как братья и чествовали меня, как государя.

Дик. Прежде всего перережем всех законников.

Кэд. Я и сделаю это. Ну, не скверно ли, что из шкуры невинного ягненка сделают пергамент, испишут его, и этот пергамент губит человека...

Входят несколько человек с чатамским клерком.

Что там такое? Кого вы тащите?

Смит. Чатамского клерка. Он умеет читать, писать и сводить счета.

Кэд. Ужасно!

Смит. Мы видели, как он раздавал ребятишкам прописи.

Кэд. Каков бездельник!

Дик. Кроме того, он мастер сочинять обязательства и разные судейские бумаги.

Кэд. Как жаль. Он, клянусь честью, парень хороший, если я не найду его виновным – он не умрет. Подойди поближе, приятель, я должен допросить тебя. Как тебя зовут?

Клерк. Эммануил.

Дик. Т. е. «с нами Бог». Они всегда пишут это в заголовках бумаг. Ну, плохо тебе будет.

Кэд. Не мешай! Скажи, как ты подписываешь свое имя? Буквами или каким-нибудь знаком, как все добрые, честные люди?

Клерк. Благодаря Богу, сэр, я получил такое образование, что могу сам подписывать свое имя.

Все. Признался, признался! Казнить его! Он злодей, изменник!

Кэд. Взять его и повесить с пером и чернильницей на шее.

Эти блестящие сцены удивительны и поучительны в том смысле, что Шекспир отступает здесь против обыкновения от своего источника. В хронике Холишпеда Джек Кэд и его приверженцы не являются теми полоумными Калибанами, как в драме Шекспира. Они жалуются на то, что король расточает свои доходы и налагает слишком тяжелые налоги; они жалуются на отсутствие правосудия и на несправедливости при сборе податей. Трудно представить себе более резкий контраст того, который существует между шекспировскими сценами и третьим параграфом их жалобы, где говорится о том, что король отстраняет от себя людей, в жилах которых течет королевская кровь (это, вероятно, намек на Йорка) и дает ход выскочкам из простого народа, становящимся стеной между королем и народом, раздающим чины и места за взятки, а не по закону. Они жалуются, наконец, на ограничения в избирательном праве, словом, действуют умеренно и сообразно с конституцией. Вся эта жалоба проникнута, кроме того, поистине национально-английским негодованием по поводу потери Нормандии, Гаскони, Анжу и Мэна. Но Шекспир не увлекся мыслью вывести Джека Кэда во главе такого народного движения. Он вообще мало интересовался вопросами парламента и конституции. Чтобы найти краски для описания этого народного восстания, Шекспир изучает в хронике альбанского монастыря, составленной Стоу, мятежи Уота Тайлера и Джека Строу при Ричарде II, эти две вспышки дикого коммунистического разгула, приправленного религиозным фанатизмом. Вот именно из этой хроники он заимствовал дословно реплики для своих мятежников. А во время этих восстаний все юристы и законники были в самом деле повешены, все акты и бумаги сожжены, чтобы помещики впредь не могли доказать своих прав на землю. Так как Шекспир с самого начала относился с презрением к интеллектуальным способностям толпы и всегда отличался этим антидемократическим настроением, то он подыскивал все новые доказательства в его пользу и все новые подтверждения его справедливости. Вот почему он подтасовывал факты, если они не укладывались в рамки его воззрений, и перестраивал их по образцу тех, которые им соответствовали.

Глава 14

Заккрытие театров вследствие чумы. – Возможность путешествия в Италию. – Места в «Укрощении строптивой», «Венецианском купце» и «Отелло», говорящие в пользу этого путешествия

С осени 1592 г. до осени 1593 г. все лондонские театры были закрыты. В городе свирепствовала чума, этот ужасный бич, так долго до сих пор шедший Англию. Даже суд прекратил свои заседания в столице. Королева решила на рождество 1592 г. обойтись без придворных спектаклей. Уже раньше государственный совет издал официальный указ, запрещающий всякие публичные представления на том весьма разумном основании, что «больные, находившиеся долгое время в уединении и еще не окончательно выздоровевшие, жаждут развлечений и очень охотно посещают подобные зрелища, заражая благодаря господствующей там жаре и давке здоровых людей».

Этот факт любопытен в том отношении, что имеет, может быть, значение для биографии Шекспира. Если поэт действительно путешествовал, то вероятнее всего тогда, когда театры были закрыты. В этом едва ли кто будет сомневаться. Гораздо труднее решить вопрос, был ли Шекспир на самом деле за границей.

Мы видели уже в первых его драмах, как он любил Италию. Пьесы «Два веронца» и «Ромео и Джульетта» служат наглядным доказательством этой симпатии. Но на основании этих двух пьес мы еще не могли заключить, что поэт видел собственными глазами ту страну, куда он перенес действие. Однако драмы, созданные им около 1596 г., т. е. переделка «Укрощения строптивой» и «Венецианского купца», а также более поздний «Отелло» наводят на размышления. Здесь мы замечаем такой верный местный колорит и такую массу подробностей, предполагающих личное знакомство с описываемыми местностями, что поневоле приходится поверить в посещение Шекспиром таких городов, как Верона, Венеция и Пиза.

Разумеется, нет ничего удивительного в том, что Шекспир постарался при первой же возможности заглянуть в Италию. Сюда устремлялись все англичане той эпохи. Италия считалась обетованной страной цивилизации. Все изучали итальянскую литературу и подражали итальянской поэзии. Это был тот чудный край, где царила вечная жизнерадостность. Особенно сильное впечатление производила Венеция, и даже Париж не выдерживал конкуренции с нею. Путешествие в Венецию и жизнь в этом городе не были очень дороги. Многие ходили пешком, как Кориат, познакомившийся там впервые с употреблением вилок. Останавливались в дешевых гостиницах. Передовые англичане елизаветинской эпохи, жизнь которых нам лучше и ближе известна, посетили Италию. Побывали там научные деятели вроде Бэкона и Гарвея, такие писатели и поэты, как Лилли, Мондэй, Наш, Грин и Дэниель, оказавший своими сонетами такое решающее влияние на Шекспира. Такой художник, как Иниго Джонс, также посетил Италию. Большинство этих туристов оставили нам описание своих путешествий. Так как сам Шекспир не рассказал нам ничего о своей жизни, то отсутствие известий о его путешествиях не может служить веским аргументом против такого предположения в том случае, если в его пользу найдутся другие красноречивые факты. И такие факты нашлись.

В эпоху Шекспира не существовало ни гидов, ни так называемых «путеводителей». Не из них почерпнул он, следовательно, свои знания чужих местностей и иноземных обычаев. Ранее выхода в свет «Венецианского купца» ни один англичанин не издал описания Венеции,

которую Шекспир обрисовал так мастерски. Книга Льюкнора, составленная почти исключительно на основании посторонних сообщений, относится к 1598 г., путешествие Кориата к 1611 г., описание Морисона – к 1617.

В пьесе «Укрощение строптивой» поражает нас не только верное употребление итальянских имен, но также меткие эпитеты, которыми во вступительных сценах характеризуются разные местечки и города Италии. Эльце указал на следующие факты. Ломбардия называется «прекрасным садом великой Италии». Пизанские горожане именуются «степенными», и это слово подходит действительно, как нельзя лучше, к жителям этого города. Броун обратил в своей книге «Автобиографические стихотворения Шекспира» («Shakspeares Autobiographical Poems») внимание на ту замечательную подробность, что при помолвке Петруччио и Катарины отец последней соединяет руки молодых людей в присутствии двух свидетелей. Это не английский, а итальянский обычай. В старой пьесе, где действие происходит, кроме того, в Афинах, эта подробность отсутствует. Далее, уже давно обратили внимание на следующую за этой сценой реплику Гремю, который перечисляет очень подробно домашнюю утварь и драгоценности, украшающие его дом (конец второго действия):

Вы знаете, во-первых, дом, снабженный
Серебряной и золотой посудой
Для умыванья рук ее прекрасных,
Обит обоями из тирских тканей;
Набиты кронами ларцы из кости;
А в кипарисных сундуках ковры,
Наряды, пологи, белье, завесы,
И с жемчугом турецкие подушки,
Шитье венецианцев золотое,
И медная посуда – все, что нужно
Для дома и хозяйства.

Уже леди Морган заметила, что видела во дворцах Венеции, Генуи и Флоренции все эти предметы роскоши. А известная писательница мисс Мартино, не знавшая ни книги Бруна, ни наблюдений леди Морган, сказала биографу Шекспира Чарльзу Найту, что, по ее убеждению, бытовые подробности, встречающиеся в «Укрощении строптивой» и «Венецианском купце», предполагают такое близкое знакомство с нравами, обычаями и мельчайшими подробностями семейной жизни итальянцев, которого нельзя приобрести из книг или из случайного знакомства с человеком, прокатившимся раз на гондоле. Единодушный взгляд нескольких наблюдательных женщин на этот вопрос имеет в данном случае веское значение. Броун указал далее еще несколько итальянских черт. Яго, например, называет Кассио насмешливо «великим арифметиком», намекая на его флорентийское происхождение, а флорентийцы славились именно как прекрасные счетоводы и бухгалтеры. Или, например, Гоббо приносит в «Венецианском купце» сыну своего хозяина блюдо голубей. Карл Эльце, высказавший настойчиво предположение, что Шекспир предпринял в 1593 г. путешествие в Италию, указывает, между прочим, на прекрасное знакомство поэта с Венецией. Имя «Гоббо» чисто венецианского происхождения. Как известно, каменная фигура, изображающая коленапоклоненного человека и поддерживающая гранитную колонну, на которой республика развешивала свои указы, носит название Il Gobbo di Rialto. Шекспир знал далее, что биржа находилась именно на Риальто. Он, далее, не мог изучать в самой Англии еврейские типы, так как евреи были изгнаны из Англии в 1290 г., и лишь некоторые получили при Кромвеле

разрешение вернуться. В Венеции же находилось около 1100 евреев (по свидетельству Коринтея, даже 5000 или 6000).

Вот еще одна из поразительных подробностей, говорящая в пользу итальянского путешествия Шекспира. Порция посылает Бальтазара с важным поручением в Падую. Она приказывает ему съехаться с ней «около пристани, от которой суда плывут в Венецию». Шекспир представлял себе прекрасный дворец Порции, Бельмонт, в виде одной из тех богатых, украшенных произведениями искусства вилл, которые строились венецианскими миллионерами на берегах Brenty. От местечка Доло близ Brenty до Венеции около 20 миль, а Порция должна пройти как раз такое расстояние, чтобы к вечеру быть в городе. Если вообразить, что Бельмонт лежит недалеко от Доло, то слуга может в самом деле при быстрой езде достигнуть Падуи и нагнать на обратном пути именно около «пристани» медленно подвигающуюся вперед Порцию. Эта пристань находилась тогда около Фузины при устье Brenty. Прекрасное знакомство Шекспира с этими подробностями и необычайность этих сведений видны как из самого выражения, употребленного здесь поэтом, так и из недоумения, в которое он привел издателей и наборщиков. В переводе это место гласит:

Он даст тебе бумаги
И платье, ты как можно поскорей
Их привези на пристань, от которой
Суда плывут в Венецию.

Но во всех выходивших когда-либо английских изданиях in-quarto и in-folio сказано именно так: unto the tranect.

Слово «tranect» не имеет никакого смысла. В тексте стояло, без сомнения, «traject». По мнению Эльце это слово есть не что иное, как искажение венецианского «traghetto» (*um. tragitto*). Конечно, Шекспир мог узнать эту подробность и это выражение только на месте. Другие детали, встречающиеся во второй из этих пьес, написанных, вероятно, немедленно после предполагаемого возвращения из Италии, только усиливают данное впечатление. Во вступительных сценах к пьесе «Укрощение строптивой» лорды предлагают Слаю показать ему разные картины:

Покажем Ио. Нежная девица
Взята обманом и обольщена.
Написано так живо, как на деле.

Эльце заметил очень метко, что эти стихи намекают явственно на знаменитую картину Корреджио «Юпитер и Ио». Есть основание предполагать, что Шекспир видел эту картину, если путешествовал в означенное время в северной Италии. Между 1585 и 1600 гг. картина Корреджио находилась во дворце ваятеля Леони в Милане, и туристы того времени считали своим долгом взглянуть на нее. Если далее принять во внимание, что Шекспир говорит очень часто о морских путешествиях, бурях и страданиях от морской болезни; если вспомнить, что в его пьесах встречаются частые сравнения и обороты, касающиеся провианта и костюмов моряков, если, наконец, признать, что все эти мелочи указывают на довольно продолжительное морское путешествие, предпринятое им, то почти необходимо предположить, что Шекспир был знаком с Италией не по одним книгам и устным сообщениям.

Однако этот факт не безусловно достоверный.

В картинах итальянской жизни, нарисованных Шекспиром, отсутствуют порой такие типические черты, которые настоящий знаток Италии едва ли обошел бы молчанием.

Так, например, Шекспир, говоря о Венеции, никогда не упоминает о гондолах, а заставляет героев прогуливаться по улицам, словно мы находимся в самом обыкновенном городе.

Конечно, читатель приходит в некоторое недоумение, замечая, как ученые пользуются всеми попадающимися у Шекспира неточностями и промахами, чтобы в них усмотреть доказательства его удивительно широких познаний. Но желая открыть новые достоинства там, где Шекспир говорит явные нелепости, можно было бы доказать, что он посетил Италию прежде, чем стал писать драмы. В «Двух веронцах» говорится, что Валентин сядет в Вероне на корабль, чтобы поехать в Милан. Здесь Шекспир обнаруживает полное незнание географии Италии. Однако Эльце нашел, что в XVI в. Верона и Милан были соединены каналом. В «Ромео и Джульетте» героиня спрашивает монаха Лоренцо, вернуться ли ей к «вечерней мессе». Так как католическая церковь не знает вечерней мессы, то такой вопрос кажется странным. Этот простой факт должен был бы быть известен Шекспиру. Однако Р. Симпсон нашел, что в XVI в. в самом деле существовали «вечерние мессы», и что они были особенно в ходу в Вероне. Шекспир знал все эти подробности так же мало, как то обстоятельство, что в 1270 г. Богемии принадлежали некоторые провинции, лежавшие на берегу Адриатического моря. Он мог поэтому, вопреки своему незнанию географии, без угрызений совести заимствовать у Грина для «Зимней сказки» факт морского путешествия в Богемию.

Ученые отыскивали слишком легкомысленно доказательства в пользу тех или других подробностей, встречающихся в итальянских пьесах Шекспира. Найт утверждал, например, без всякой критической проверки, что «the Sagittary» («Стрелок»), куда Отелло приводит похищенную им Дездемону, была казенной квартирой венецианского главнокомандующего, помещавшейся в оружейной палате, украшенной фигурой стрелка. Но потом выяснилось, что главнокомандующий никогда не квартировал в оружейной палате, и что никакой фигуры стрелка там не бывало. Или Эльце, например, пришел в восторг от меткой характеристики Джулио Романо: «О знаменитом художнике Джулио Романо говорят, что если бы он имел дар оживлять свои произведения, то лишил бы природу всех ее поклонников, — так умеет он ей подражать» («Зимняя сказка» V, 2). Но, строго говоря, Шекспир приписал здесь только художнику, имя которого повсюду славилось, то качество, которое считал наивысшим в области искусства. Если бы поэт видел на самом деле картины Джулио Романо с их внешними эффектами и грубым безвкусием, то он едва ли пришел бы в такой восторг от него. И Шекспир, действительно, не знал этого художника. Это видно из того, что он прославляет его не как живописца, а как скульптора. Правда, Эльце ссылается в виду этой неточности на латинскую эпитафию, приведенную Вазари, где говорится о фигурах, «писанных кистью и вырезанных резцом», и находит, таким образом, новое доказательство всеведения Шекспира. Но критик, благоговейщий перед величием умершего гения, может впасть в своем увлечении в такие же ошибки, как человек, критическое чутье которого парализовано излишним недоброжелательством.

Глава 15

Шекспир обращается к исторической драме. – Его «Ричард II» и «Эдуард II». – Марло. – Отсутствие юмора и недостатки стиля

В тридцать лет человек, даже склонный преимущественно к самоанализу, обращает свои взоры с особенным вниманием на окружающую действительность. Когда Шекспир достигает этого возраста, он принимается серьезно за изучение истории, за чтение хроник и за разработку целого ряда исторических драм. Немного лет прошло с тех пор, как он подновил и исправил старые пьесы о Генрихе VI. Эта работа возбудила и укрепила его интерес к историческим деятелям и к исторической Немезиде. После того, как он облек в целом ряде лирических и драматических созданий беспечность, лиризм и эротику молодости в пестрые, сменяющие друг друга образы, он снова устремил свой взгляд на английскую историю. Он чувствовал себя здесь настолько же поэтом, насколько патриотом. Шекспир написал десять драм из английской истории: четыре из династии Ланкастеров («Ричард II», «Генрих IV» (две части) и «Генрих V»), четыре из династии Йорков («Генрих VI» в трех частях и «Ричард III»), и затем две пьесы, стоящие особняком, «Король Джон», предшествующую в хронологическом отношении всем остальным, и «Генрих VIII», замыкающую собою эту длинную цепь. Впрочем, время возникновения этих произведений не имеет ничего общего с исторической хронологией, которая для нас не имеет поэтому никакого значения. Но, во всяком случае, интересно отметить, что все эти драмы (с исключением более позднего «Генриха VIII») написаны в десятилетний период, в те годы, когда национальное самосознание англичан пробудилось с особенной силой и английская гордость достигла своего апогея. Впрочем, эти «исторические хроники» не обладают одинаковыми достоинствами и не должны быть рассматриваемы вместе. «Генрих VI» представляет работу новичка и переделку чужого произведения. В 1594 г. Шекспир принимается за «Ричарда II», и мы замечаем, как в этой первой самостоятельной исторической драме оригинальность поэта еще борется с его склонностью к подражанию.

О короле Ричарде II существовали более старые пьесы, но, кажется, Шекспир ничего не заимствовал из них. Его образцом была лучшая из трагедий Марло «Эдуард II». Но драма Шекспира не просто удачный этюд в духе Марло. Она отличается не только более строгим единством действия и более продуманной композицией, но также большей сочностью, роскошью и жизненностью, тогда как стиль Марло утомляет своей сухой серьезностью. Суинбери не был справедлив по отношению к Шекспиру, ставя характеристики пьес Марло выше характеристик в драме «Ричард II».

Болезненная, противоестественная страсть короля к фавориту Гавестону занимает в пьесе Марло всю первую половину. Все реплики короля выражают либо его скорбь по поводу изгнания Гавестона и желание, чтобы он вернулся, либо состоят из страстных, радостных излияний, вызванных первым и вторым свиданиями. Страсть к Гавестону доводит Эдуарда до того, что он негодует на королеву, ненавидит лордов, которые презирают с аристократическим высокомерием его любимца, вышедшего из темной массы, и без колебания все ставит на карту, лишь бы не расстаться с этим человеком, столь дорогим для него и столь ненавистным окружающей среде. Полуэротическая окраска этой страсти возбуждает в зрителе отвращение к личности короля и не вызывает того сочувственного отношения к нему, которое поэт намерен пробудить в конце пьесы.

А в четвертом и пятом действиях драмы все симпатии Марло лежат на стороне Эдуарда, как бы ни был он слаб и изменчив. Правда, его одинокое положение, его скорбь и самобичующие размышления не лишены трогательного характера. «Обида, причиненная простому смертному, легко забывается, говорит он. Но король находится в ином положении. Раненый олень отыскивает растение, способное залечить больное место. Но царственный лев бешеной лапой сильнее растравляет кровавые раны». Это сравнение не так метко, как шекспировские, но оно выражает именно то, что хотел сказать Марло. Порою Эдуард напоминает Генриха VI. Отношения королевы к Мортимеру напоминают отношения Маргариты к Суффолку. Сцена отречения от престола, когда король сначала решительно отказывается отдать свою корону, а затем поневоле дает свое согласие, является тем образцом, по которому Шекспир написал аналогичную сцену в «Ричарде II». Но в сцене убийства Марло рисует с таким жестоким натурализмом те муки, на которые обрекают короля, и описывает с таким беспощадным эффектом контраст между благородством, страхом и благодарностью короля и лицемерием и кровожадностью убийцы, что более мягкая натура Шекспира никак не могла за ними последовать. Правда, мы встречаем нередко и у Шекспира весьма грубые черты: например, на сцену приносят отрубленную голову действующего лица, только что сошедшего с подмостков. Но он бы никогда не нарисовал такой картины убийства, как здесь, где на короля наваливают подушки, потом стол и топчут ногами, пока король, наконец, не оказывается раздавленным. В таких подробностях обнаруживается более суровый характер Марло. Он вдохнул частицу своей собственной страстной и необузданной души в фигуры второстепенных действующих лиц, обрисованных твердой рукой, каковы, например, фигуры бурных баронов с Мортимером во главе.

Ведь время, когда убийство считалось неперенным условием драматического впечатления, было еще так недалеко. Одному из актеров лорда Лейстера, Вильсону, заказали в 1581 г. пьесу, которая должна была быть не только оригинальной и забавной, но также содержать всевозможные убийства, безнравственные истории и разбойничьи приключения.

«Ричард II» принадлежит к тем из шекспировских пьес, которые никогда не пользовались успехом на сцене. Причина этого обстоятельства заключается в чисто политическом содержании драмы и в отсутствии женских ролей. Но она интересна как первая попытка Шекспира в области самостоятельной исторической поэзии и превышает свой образец художественными достоинствами.

Поэт придерживается довольно близко истории в том виде, как он ее нашел в хронике Холиншеда. Но вступительная сцена, выдвигающая вместо истинной причины ссоры двух могущественных баронов – вымышленный и довольно неудачный повод и к тому же не объясняющая совсем, почему непременно необходимо было прибегнуть к поединку как к божьему суду, чтобы узнать истину, – эта сцена является отступлением от истории. Если Шекспир вводит далее в свою пьесу фигуру королевы, чтобы оживить, по-видимому, действие хотя бы одним женским характером, чтобы расположить сердца зрителей к королю в виду преданной любви к нему этой женщины и растрогать их сценой разлуки перед тем, как Ричарда отводят в темницу, то и в данном случае Шекспир отступает от истории. Французской принцессе Изабелле, невесте Ричарда, было в 1398 г., когда начинается действие пьесы, только 12 лет, и она никогда не была его женой, ибо низложение и смерть короля последовали слишком быстро. Если, наконец, король умирает храбро, с мечом в руке, то это тоже исторически неверно. Его уморили голодом в темнице, чтобы выставить его труп и показать, что он умер естественной смертью.

Шекспир не постарался дать зрителю ключ к пониманию характеров. Поступки действующих лиц приводили часто в недоумение. Но Суинберн жестоко оскорбляет Шекспира, восхваляя на его счет Марло за то, что его второстепенные герои – люди цельные, а личности вроде шекспировского герцога Йорка очерчены бледно. Только во вступитель-

ной сцене фигура Норфолка производит впечатление чего-то недоказанного. Личность же герцога Йоркского слабохарактерная, непостоянная, противоречивая, сложная и непоследовательная, но нельзя сказать, что неясная. Сначала Йорк упрекает короля за его недостатки, принимает от него потом ответственный пост, обманывает его, осыпая в то же время мятежника Болингброка бранью, удивляется величию короля накануне его падения и сам же заставляет его отречься от престола; затем, возмущенный кознями собственного сына против нового монарха, он спешит поклясться этому последнему в верности и потребовать казни своего детища. В этой характеристике слышится глубокое политическое разочарование и ранняя политическая опытность. Шекспир изучил, по-видимому, с большим вниманием ближайший к нему период английской истории, государственные перевороты в эпоху королей Марии и Елизаветы, чтобы вынести оттуда яркое представление о политической изменчивости, воплощенной им здесь в драматических образах.

Личность старого патриота Гаунта, преданного королю, дает Шекспиру впервые повод выразить свою любовь к Англии, свою гордость тем, что он англичанин. Умиравший Гаунт возвышается до истинного лиризма в полных скорби патриотизма и любви словах, которыми он оплакивает своевольное, деспотическое правление Ричарда. Какое тут может быть сравнение с Марло? Здесь вы слышите голос самого Шекспира и понимаете, насколько этот пафос, уравновешенный при всей своей страстности, превосходит необузданный и напыщенный стиль Марло. В громовой речи старого Гаунта, обвиняющего короля в том, что он закладывает английские земли, чувствуется патриотическое самосознание молодой Англии елизаветинской эпохи⁶:

И этот царственный престол, этот венценосный остров, эта земля величия, эта отчизна Марса, этот второй Эдем, полурай, эта крепость, которую природа создала для самой себя в защиту от заразы и войн, это счастливое поколение мужей, этот маленький мир, этот драгоценный камень, вставленный в серебристое море, которое защищает его, как стена, как ров замка от зависти государств не столь счастливых, и эта благословенная земля, этот остров, это королевство, эта Англия, эта кормилица, эта мать королей, страшных своим племенем, знаменитых рождением, прославившихся подвигами, — и эта родина душ великих, эта драгоценная страна, драгоценная своей знаменитостью во всей вселенной отдана — о, это убивает меня! — отдана на откуп, как поместье, как ничтожная мыза! Англия, обьятая победоносным морем, Англия, скалистые берега которой отбивают завистливый напор водного Нептуна, опоясана теперь позором, чернильными пятнами, крепостями из гнилого пергамента! Англия, привыкшая завоевывать другие земли, завоевала теперь постыднейшим образом самое себя. О, если бы этот позор исчез вместе с моей жизнью, как счастлив был бы мой близкий конец!

Это поистине рычание молодого льва: пафос, свойственный только Шекспиру.

Поэт обратил главное свое внимание на обрисовку центральной фигуры и ему вполне удалось дать блестящую, разностороннюю характеристику выродившегося, но интересного сына знаменитого Черного Принца. Но Ричард такой же неудачный герой трагедии, как король Эдуард. В первой половине пьесы он производит такое отталкивающее впечатление на зрителя, которого не в силах стусевать его дальнейшее поведение. Ричард совершает до начала пьесы массу бессмысленных и неополитических поступков, которые доказывают его полную несостоятельность как правителя. Он относится к умирающему Гаунту так грубо и

⁶ Хроники приводятся в переводе Н. Кетчера.

обнаруживает после его смерти такую гнусную и низкую жадность, что его ссылка на свое право кажется кощунством.

Впрочем, он имеет в виду не обыкновенное, не земное право, над которым глумится. Он верит в свою королевскую неприкосновенность, как в религиозный догмат. Но так как это убеждение не внушило ему в дни счастья мысли о каких-нибудь обязанностях перед короной, украшающей его главу, то оно и не захватывает зрителя и не повышает общего впечатления. Если Шекспир заставляет события и действующие лица говорить за себя, не пытаясь взглянуть на них под известным углом зрения, то вы чувствуете в этой манере руку новичка. Поэт слишком скрывается за своим произведением. В этой пьесе нет еще проблесков юмора и в ней не чувствуется объединяющей руководящей мысли.

Ричард становится интересным в психологическом отношении только с того момента, когда его могущество ослабевает. Как все бесхарактерные люди, он то и дело переходит от отчаяния к высокомерию. На предложение отречься от короны он отвечает в одном месте очень характерно: Да! Нет; Нет! Да!

В этих словах – весь его характер! В несчастье он обнаруживает склонность к рефлексии, довольно естественную при поэтических задатках его натуры. Порою его глубоко-мыслие доходит до схоластической вычурности, его фантастическая эксцентричность – до болезненного суеверия (во второй сцене третьего действия). Иногда его размышления носят такой же меланхолический характер, как раздумье Гамлета:

Никто ни слова утешительного; будем говорить о могилах, о червях, о надгробных надписях; сделаем прах нашей бумагой, напишем нашу грусть на груди земли слезящимися глазами. Изберем исполнителей нашей последней воли и поговорим о завещаниях... Ради Бога, сядем наземь и примемся рассказывать грустные повести о кончинах королей: как те свергнуты с престола, те убиты на войне, тех посещали духи обестроенных, или как те отравлены женами, те зарезаны во сне. Все умерщвлены – потому что в венце, обнимающем смертное чело короля, живет смерть. Сидя тут, старая шутиха издевается над его величием, скалит зубы на окружающий его блеск – позволяет какую-нибудь минуту разыгрывать коротенькую сцену царствования...

В этом угнетенном настроении, когда Ричард становится глубокомысленным и острым, он прекрасно понимает, что король – только человек.

«Все это время, – говорит он, – вы принимали меня не за то, что я есть. Я так же, как и вы, кормлюсь хлебом, чувствую недостатки, горе, нуждаюсь в друзьях, и мне, всему этому подчиненному, вы говорите – я король».

Но каждый раз, когда его охватывает мания величия и в нем оживает монархический принцип, он выражается совсем иначе: «И все воды сурового, бурного океана не смоют мира с чела помазанника; дыхание смертного не свергнет наместника, избранного Господом. За Ричарда, на каждого человека, которого Болингброк принудит поднять злобную сталь против нашей золотой короны, Всевышний выставит по светлому ангелу».

Точно в таком же тоне разговаривает король при первом свидании с победоносным Генрихом Герфордским, которому он вскоре покоряется (III, 3):

Так знай – мой властитель, Господь Всемогуший, собирает в облаках нам на помощь войска сейчас, которые изведут нерожденных и незачатых еще детей, кичливых вассалов, поднимающих руку на нашу голову, грозящих славе нашей драгоценной короны.

Через несколько столетий после смерти Ричарда прусский король Фридрих-Вильгельм IV представлял такое же сочетание глубокомыслия, остроумия, религиозности, трусости, монархического самосознания и декламаторских наклонностей.

В четвертом и пятом действиях как Ричард, так и искусство поэта достигают своей кульминационной точки. Сцена, где конюх, последний из оставшихся верными королю, посещает его в темнице, полна трогательной красоты. Когда он рассказывает Ричарду, что Генрих Ланкастерский въезжал в Лондон на том же самом арабском коне, который был его любимцем, что конь выступал, гордясь своим новым седоком, «как будто бы презирал землю», – то этот рассказ производит потрясающее впечатление. Этот арабский конь является великим в своей простоте символом, намекающим на поведение всех тех, которые когда-то служили низложенному королю.

В сцене отречения от престола Ричард поражает нас нежной деликатностью чувства и богатой игрой воображения. Когда Генрих и Ричард оба держатся за корону, последний произносит одну из самых прекрасных реплик, когда-либо написанных Шекспиром:

Теперь эта золотая корона точь-в-точь, как глубокий колодезь с двумя бадьями, наполняющими одна другую. Порожня все качается в воздухе, другая внизу, невидимая и полная воды; эта нижняя и полная слез – я, упивающийся горем, между тем как ты возносишься вверх.

Вся эта сцена является, как уже было замечено, снимком с аналогичной сцены в трагедии Марло. Когда один из баронов обращается у Шекспира к развенчанному королю со словами «Мой господин!», он отвечает: «Нет, я не твой господин!» (No lord of thine). У Марло эта реплика звучит почти так же: «Не называй меня господином» (Call me not lord). Впрочем, шекспировская сцена имеет свою историю. Цензура елизаветинской эпохи запретила ее печатать, и она встречается только в четвертом издании in-quarto от 1608 года.

Это запрещение объясняется тем, что Елизавету – как это ни странно – часто сравнивали с Ричардом II. Кроме того, оно доказывает также, что пьеса, игранная, по свидетельству судебных протоколов, в 1601 г. труппой лорда-камергера накануне возмущения Эссекса по инициативе зачинщиков мятежа, была именно трагедия Шекспира (а не одна из более ранних пьес о том же короле). Если актеры называют драму при этом случае устарелой пьесой, «вышедшей из моды», то это обстоятельство ничего не доказывает, так как по понятиям того времени пьеса, написанная в 1593 или 1594 г., считалась в 1601 уже устарелой. Если автор отнесся в конце пьесы симпатично к своему герою, то это тоже неважно. Недостатки короля, позволявшие уловить намек на Елизавету, не подлежали никакому сомнению.

Генрих Герфордский являлся носителем будущности Англии: этого было достаточно для крепких и малочувствительных нервов того времени. Этот король, которому суждено было сделаться одним из главных героев шекспировских драм, отличается уже в этой пьесе всеми качествами узурпатора и властителя: проницательностью и ясностью мысли, умением притворяться, способностью заручаться любовью толпы и большой решительностью.

В одной из своих реплик (V, 3) будущий Генрих IV рисует уже портрет своего необузданного сына, любимого героя Шекспира: он проводит свое время в лондонских тавернах в компании разгульных собутыльников; порою они даже грабят по дорогам путешественников, но, несмотря на свою дерзость и смелость, он все же подает надежду на более благородное будущее.

Глава 16

«Ричард III». – Психология и монологи. – Способность Шекспира перевоплощаться. – Презрение к женщине. – Лучшие сцены. – Классическое направление трагедии

В 1594–1595 гг. Шекспир возвращается к сюжету, бывшему у него под руками в то время, как он переделывал вторую и третью части «Генриха VI»; он снова останавливается на столь смело там задуманном характере Ричарда Йоркского и, как в «Ричарде II» он шел по следам Марло, так и теперь он всецело погружается в чисто марловский образ, но лишь с тем, чтобы выполнить его со свойственной ему лично энергией и на нем, как на фундаменте, построить первую из написанных им исторических трагедий с цельным драматическим действием. Прежние его исторические пьесы были еще наполовину эпического характера. Эта же – чистая драма, быстро сделавшаяся одной из любимейших и эффектнейших на сцене и запечатлевшаяся в памяти всех и каждого благодаря монументальному характеру главного действующего лица.

Поводом к тому, что Шекспир именно теперь занялся этой темой, послужило, вероятно, то обстоятельство, что в 1594 г. была напечатана довольно старинная, ничтожная пьеса на тот же сюжет «The True Tragedy of Richard III» («Истинная трагедия о Ричарде III»). Своим появлением в печати она была, вероятно, обязана представлением на сцене «Генриха VI», возбудившим новый интерес к герою драмы.

Определить вполне точно дату шекспировской пьесы невозможно. Как старейшее издание in-quarto «Ричарда II» было занесено в регистры (Registers) книгопродавцев лишь 29 августа 1597 г., так и старейшее издание «Ричарда III» – лишь 20 октября того же года. Но нет никакого сомнения в том, что в самой ранней своей форме пьеса гораздо старше; разнородность стиля показывает, что Шекспир переработал ее еще до первого издания, что между первым in-quarto и первым изданием in-folio произошла радикальная переработка пьесы. Эту драму, очевидно, подразумевает Джон Уивер, когда (уже в 1595 г.) в стихотворении «Ad Gulielmum Shakespeare», восхваляя образы, созданные Шекспиром, упоминает под конец о Ричарде.

Из старой драмы о Ричарде III Шекспир не взял ничего, или, точнее, взял, быть может, половину каких-нибудь трех или четырех стихов в первой сцене второго акта. Он придерживался с начала до конца Холиншеда, списавшего свою хронику от слова до слова с Холла, который, в свою очередь, только перевел рассказ о жизни Ричарда III, составленный Томасом Мором. Мы можем даже видеть, каким изданием Холиншеда пользовался Шекспир, так как он сохранил опisku, или опечатку, встречающуюся лишь в этом издании. В V акте, 3-й сцене, 324-й строке значится:

Long kept in Bretagne at our mothers cost! (Долго живший в Бретани на счет нашей матери. Здесь mother ошибочно поставлено вместо brother).

Текст в «Ричарде III» причиняет издателям Шекспира немало затруднений. Ни первое издание in-quarto, ни значительно исправленное in-folio не свободны от грубых и сбивающих с толку ошибок. Редакторы так называемого кембриджского издания сделали попытку вывести оба шекспировских текста из плохих копий с подлинных рукописей. В этом еще не было бы, пожалуй, ничего удивительного, так как собственноручная рукопись поэта, при постоянном употреблении ее суфлером и режиссером, всегда так быстро уничтожалась, что приходилось то один, то другой лист заменять копией. Но со всем тем издатели несомненно

придали слишком мало значения увеличенному и исправленному тексту первого in-folio. Джеймс Спеддинг доказал в превосходной статье, что изменения, казавшиеся здесь случайными или произвольными, следовательно, предпринятыми не самим поэтом, объясняются – одни – стремлением его усовершенствовать стихотворную форму, другие – его старанием избежать повторения одних и тех же слов, третьи – его желанием удалить устарелые обороты и выражения.

Всякий, кто воспитался на Шекспире, с недоумением останавливался в ранней юности перед Ричардом, этим дьяволом в человеческом образе, и со страстным участием следил за взрывами его дикой силы, когда он переходит от убийства к убийству, пробирается через омут лжи и лицемерия к новым злодействам, становится цареубийцей, братоубийцей, тираном, убийцей своей жены и своих союзников, и в последний момент – хотя весь запятанный кровью и неправдой – с непреклонным величием испускает свой бессмертный крик: «Коня! Коня!..»

Когда Гейберг отказался поставить «Ричарда III» на сцене королевского театра в Копенгагене, он выразил сомнение в том, чтобы «мы когда-либо могли привыкнуть видеть кинжал Мельпомены превращенным в нож мясника», и, как и многие до и после него, он возмущался словами Ричарда в первом монологе, что он поставил себе задачей быть злодеем⁷. Он сомневался, чтобы этот оборот речи был психологически возможен, – в чем был прав, – но ведь сам монолог есть уже несогласное с действительностью развитие в словах сокровенных мыслей, а с некоторым различием оттенка в выражении эта мысль легко могла найти себе оправдание. Ричард ведь не хочет сказать, что он решил быть тем, что в его собственных глазах незаконно, но только утверждает с горькой иронией, что так как он не может разделять наслаждение мирного и изнеженного времени, в котором живет, то выступит злодеем и даст полный простор ненависти к суетным радостям своей эпохи.

В этих словах есть программная откровенность, которая поражает; Ричард стоит здесь наивный, как пролог, и предвозвещает содержание трагедии. Можно почти подумать, что Шекспир хотел здесь с первого шага обеспечить себя против обвинения в неясности, которому, вероятно, подвергся его Ричард II. Но надо помнить, что властолюбивые люди в его время обладали менее сложным характером, чем в наши дни, и что, кроме того, он вовсе и не хотел изобразить кого-либо из своих современников, а хотел изобразить личность, стоявшую перед его фантазией, как историческое чудовище, отделенное от его эпохи более чем столетием. Его Ричард подобен портрету из тех времен, когда как у опасных, так и у благородных людей был более простой механизм мышления, и когда у выдающихся личностей еще встречались такие несложно-крепкие затылки, какие после них можно было бы найти лишь у диких вождей в отдаленных частях света.

На такие-то образы, как этот Ричард, нападают те, кто не видит в Шекспире первостепенного психолога. Но Шекспир не был детальным живописцем. Психологическая детальная живопись, вроде той, какая встречается в наши дни у Достоевского, была не его делом, хотя он и умел изображать разнообразные душевные оттенки, как он и доказал это на Гамлете. Разница лишь в том, что он создает многообразие не посредством дробления, а тем, что оставляет впечатление внутренней бесконечности в индивидууме. Он, очевидно, лишь в редких случаях мог наблюдать в свою эпоху, как обстоятельства, переживаемые события, изменяющиеся условия жизни шлифуют личностей до такой степени, что они начинают сверкать мельчайшей гранью. Если исключить Гамлета, стоящего особо в известных отношениях, то его мужские образы имеют, правда, углы, но не имеют граней.

⁷ I am determined to prove a villain // And hate the idle pleasures of these days. (Я решился быть злодеем и возненавидел суетные удовольствия нашего времени).

Возьмите этого Ричарда. Шекспир создает его из немногих простых основных свойств: уродства, могучего сознания умственного превосходства и властолюбия. Все в нем можно свести к этим простым элементам. Он храбр из самолюбия, притворно влюблен из неутолимой жажды могущества, он хитер и лжив, он комедиант и кровопийца, он столь же жесток, как лицемерен, – все это ради того, чтобы достигнуть высшей власти, составляющей его цель.

Шекспир нашел в хронике Холиншеда некоторые основные черты: Ричард родился с зубами, умел кусаться прежде, чем улыбаться. Он был безобразен; одно его плечо было выше другого. Он был зол и остроумен; он был храбрый, щедрый полководец; он был скрытен; он был коварен и лицемерен из честолюбия, жесток из политических видов.

Шекспир упрощает и преувеличивает, как это делает всякий художник. Делакруа тонко заметил: «Искусство – это преувеличение к стати».

Ричард является в трагедии уродом: он маленького роста, с искривленным станом, у него горб на спине, одна рука у него сухая. Он не обманывает себя, как другие уроды, относительно своей наружности, не воображает себя красивым, вместе с тем он не встречает любви в дочерях Евы, как это бывает со многими уродами, благодаря сострадательному инстинкту у женщин, способному иногда превратиться в любовь.

Нет, Ричард чувствует себя обиженным природой, чувствует, что он с самого рождения терпел несправедливость и рос, как какой-то отверженец, несмотря на свой сильный и стремящийся вперед ум. Он с самого начала был лишен любви своей матери и должен был слышать издевательства своих врагов. На его тень указывали со смехом. Собаки лаяли на него, когда он проходил мимо, – до того был он хром и безобразен. Но в этой внешней оболочке обитает властолюбивая душа. Пути, ведущие других к радости и наслаждению, для него закрыты. Но он хочет господствовать; он создан для этого. Власть для него все; она – его *idée fixe*; одна только власть может отомстить за него окружающим его людям, которых он или ненавидит, или ставит ни во что, или ненавидит и презирает вместе. Он жаждет блеска короны над головой, сидящей на его уродливом теле. Он видит, как светится вдали ее золотое сияние; между ним и целью стоит много, много жизней. Но нет лжи, нет убийства, нет вероломства, нет предательства, перед которыми он отступил бы, раз он может их ценою приблизиться к ней.

И в этот-то характер Шекспир – в тайниках своей души – превращает самого себя. Драматург, как известно, должен постоянно уметь совлекать с себя свое «я» и переходить в существо другого. Но в позднейшие времена некоторые из величайших драматических поэтов содрогались перед необходимостью превратиться в злодея, как это, например, было с Гёте. Его преступно действующие персонажи только слабохарактерны, как Вейслинген или Клавиго; даже его Мефистофель вовсе не зол. Шекспир попытался усвоить себе чувства Ричарда. Что сделал он для этого? Точь-в-точь то же, что делаем мы, когда стараемся уразуметь другую личность, того же Шекспира, например. Он переселяется в него с помощью своей поэтической фантазии, то есть пробивает в его образе отверстие, через которое может проникнуть в него, и вот он очутился в нем и живет в нем. Ведь для поэта вопрос всегда сводится к следующему: как чувствовал бы я и как поступал бы, если бы был принцем, женщиной, если бы был победоносен, покинут и т. д.?

Шекспир берет исходной точкой оскорбление, нанесенное природой его герою. Ричард – человек, обиженный природой. Как мог почувствовать это Шекспир, – Шекспир, имевший здоровые члены и выше всякой меры бывший любимцем природы? Он тоже долгое время терпел унижения, он жил в низменных условиях, не соответствовавших его таланту и стремлениям. Бедность есть то же увечье, а положение актера было бесчестьем, своего рода горбом на спине. Таким образом, ему легко было почувствовать, что должен выстра-

дать обиженный природой человек. Он только расширяет в себе все настроения, вызванные нанесенными ему унижениями, и заставляет их принимать грандиозные размеры.

Затем следовало чувство превосходства и проистекающая отсюда жажда могущества и владычества у Ричарда. Шекспир не мог иметь недостатка в сознании своего личного превосходства, что же касается властолюбия, то у него, как и у всякого гения, был, несомненно, зародыш этого чувства. Что он был честолюбив, это, разумеется, само собой, – правда, не в том смысле, в каком честолюбивы актеры и драматурги нашего века, простое фиглярство которых считается искусством, между тем как его искусство было лишь фиглярством для значительного большинства; правда, его художническое самолюбие было придавлено в самом своем росте; но в страсти, сделавшей его в несколько лет из помощника актеров руководителем театра и заставившей его проявить во всем блеске величайшее творческое дарование своей страны, пока он не затмил собою всех соперников в своей профессии и не был оценен знатнейшими и наиболее сведущими в искусстве людьми, – в этой страсти все же было честолюбие. Совокупность чувств, наполнявших его, он переносит в другой жизненный круг, круг внешнего господства, и инстинкт его души, никогда не допускавший ни перерыва, ни остановки, но побуждавший его совершать один умственный подвиг за другим и, не давая себе ни минуты отдыха, бросать по своим следам одно за другим готовое произведение, этот бурный инстинкт с неизбежно сопутствующим ему эгоизмом, заставившим его в молодости покинуть свою семью, в зрелые годы наживать себе состояние, без сентиментальной жалости к должникам и (*per fas et nefas*) домогаться своей скромной дворянской грамоты, – вот что помогает Шекспиру понять и почувствовать стремление к высшей власти, попирающее и разрушающее все преграды. Все же прочие свойства (например, лицемерие, бывшее в хронике главным свойством) он делает простыми средствами, орудиями властолюбия.

Обратите внимание на то, как он сумел индивидуализировать это чувство. Оно унаследовано. Во второй части «Генриха VI» (III, 1) отец Ричарда, Йорк, говорит следующее:

Пусть страх в душе гнездится подлой черни;
Ему в державном сердце места нет.
Как дождь весной, так мысль бежит за мыслью,
Но все они стремятся к главной цели.
.....
Политики искусные вы, лорды,
Меня отсюда шлете дальше с войском!
Но на груди вы греете змею,
И скоро вас она ужалит в сердце.

В третьей части «Генриха VI» Ричард показывает себя истинным сыном своего отца. Его брат добивается женской любви; он же мечтает лишь о королевском сане. Если бы для него не существовало короны, то мир не мог бы ему дать никакой радости. Он сам говорит (III, 2):

Во чреве матери любовью проклят
Я был, не мог сносить ее закона,
И ей подкуплена была природа:
Свела мне руку, как сухую ветвь,
А на спину взвалила эту гору.
И ноги мне дала длины не равной.
Все члены сделавши несоразмерно,

Так я, как медвежонок неумытый,
И матери подобья не имею.
Так разве полюбить меня возможно?
Нелепый бред – об этом даже думать.
Но если нет мне радости иной,
Как угнетать и властвовать, царить
Над теми, кто красивее меня,
Мысль о венце моим пусть будет раем.

Властолюбие является у него внутренним страданием. Он говорит, что он подобен человеку, попавшему в чашу терновника. Шипы колют его, и он, в свою очередь, разрывает их и не видит другого выхода на волю, кроме того, который он может проложить себе топором. Так и он терзается из-за английской короны. Поэтому, как значится в его монологе, он будет завлекать в пучину, как сирена, будет лукавить, как Улисс, менять цвет, как хамелеон, достигнет того, что сам Макиавелли найдет чему поучиться у него (последняя черта анахронизм, так как Ричард умер за 50 лет до того времени, когда вышла в свет книга «О государе»).

Если это значит быть злодеем, то он, конечно, злодей. И Шекспир, в интересе художественного эффекта, нагромоздил над головой Ричарда гораздо более преступлений, чем он совершил по свидетельству истории. Это объясняется тем, что поэт, читая у Холишпеда о вопиющих злодеяниях Ричарда, был убежден, что есть действительно такие люди, как тот человек, который в это время овладел его фантазией. Он верил в существование злодеев, – вера, по большей части уступающая место в наши дни неверию, в сильной степени облегчающему всем злодеям их работу, – он изобразил их не в одном Ричарде: он создал Эдмунда в «Лире», для которого незаконное рождение имеет подобное же значение, как уродство у Ричарда, и создал великого магистра злобы – Яго в «Отелло».

Но оставим в стороне это пустое бранное слово «злодей», которым называет самого себя Ричард. Шекспир, вероятно, теоретически верил в свободную волю, могущую проявлять себя в самых различных направлениях, следовательно, и в направлении злодейства, но на практике все у него мотивировано.

Три сцены были здесь, очевидно, главными пунктами для Шекспира, и эти три сцены останутся навсегда в нашей памяти, если мы хоть раз внимательно прочли пьесу.

Первая из этих сцен та, где Ричард покоряет сердце Анны, вдовы принца Эдуарда, которого он умертвил в союзе со своими братьями, наследницы престола после Генриха VI, которого он равным образом убил. Шекспир все довел здесь до крайних пределов. В то самое время, когда Анна провожает гроб с останками убитого Ричардом Генриха VI, Ричард выходит к ней навстречу, останавливает похоронное шествие обнаженным мечом, спокойно выслушивает все взрывы ненависти, отвращения и презрения, которыми старается уничтожить его Анна, и, страхнув с себя ее издевательства, начинает свое сватовство, разыгрывает свою комедию влюбленного и тут же изменяет ее образ мыслей тем, что она сразу подает ему надежду на взаимность и даже принимает его перстень.

С исторической точки зрения эта сцена невозможна, так как королева Маргарита взяла с собой Анну во время своего бегства, и Кларенс скрывал ее целых два года после смерти Генриха VI, пока Ричард не отыскал ее в Лондоне. Помимо того, при первом чтении эта сцена имеет в себе нечто изумляющее или, скорее, ошеломляющее, производит такое впечатление, точно она написана на пари или с целью превзойти какого-нибудь предшественника. Тем не менее, в ней нет ничего неестественного. Что справедливо можно возразить против нее, это лишь то, что она не подготовлена. Поэт сделал ошибку, заставив нас в этой самой сцене впервые познакомиться с Анной, – следовательно, лишив нас возможности составить себе мнение относительно того, насколько ее поступки согласуются или нет с ее характером.

Драматическое искусство есть почти всецело искусство подготавливать и, несмотря на подготовку, а, может быть, и в силу ее, производить впечатление неожиданности. Впечатление неожиданности без подготовки только наполовину достигает художественного воздействия.

Но это лишь технический недостаток, который такой первостепенный художник в более зрелые годы легко бы исправил. Решающим фактом остается безмерная смелость и сила этой сцены или, говоря психологически, пучина рано развившегося презрения к женщинам, в которую она дает нам заглянуть. Ибо именно потому, что поэт вовсе не дал характеристики этой женщины, он как будто хочет сказать: вот какова женская натура вообще! Очевидно, в молодые годы поэт не испытал такого сильного впечатления от достоинств женской натуры, какое испытал в более поздний период своей жизни. Он любит изображать грубых женщин, как Адриана в «Комедии ошибок», необузданных и испорченных, как Тамора в «Андронике» и Маргарита в «Генрихе VI», или сварливых, как Катарина в «Укрощении строптивой». Здесь он дает образ специально женской слабохарактерности и олицетворяет свое собственное пренебрежение к ней в презрении, которое питает Ричард к женщинам.

И вот что говорит это презрение: ожесточи против себя женщину, причини ей какое хочешь зло, убей ее мужа, лиши ее этим надежды на корону, наполни сердце ее ненавистью и проклятиями, но если ты только сумеешь заставить ее вообразить, что все, все, что ты сделал, все твои преступления, все это совершено из пламенной страсти к ней, с целью стать к ней ближе и, если возможно, добиться ее руки, – тогда ты одержал верх, и раньше или позже она сдастся, – ее тщеславие не устоит. Если оно устоит против десяти мер поклонения, то не устоит против ста, а если и этого недостаточно, то дай ей больше. У всякой женщины есть своя цена, за которую можно купить ее тщеславие, – стоит только решиться и начать торг. И Шекспир заставляет уroda-убийцу, не поморщившись, стереть с лица своего плевки Анны и бросить ей в лицо свое жаркое объяснение в любви, – он делается менее безобразным в ее глазах, когда она слышит, что он ради нее совершал преступления. Шекспир заставляет его подать ей свой обнаженный меч, чтобы она заколола его, если хочет; он вполне уверен в том, что она этого не сделает. Она не выносит силы воли, горящей в его взоре, он гипнотизирует ее ненависть, ее смущает его превосходство над другими, которое дает ему жажда власти, и он становится почти красивым в ее глазах, когда подставляет свою грудь для ее мести. Она поддается ему под обаянием, представляющим смесь головокружения, ужаса и сладострастия развращенной натуры. Его безобразие только еще больше подстрекает ее. Точно воркование испуганной голубки слышится в этой стихомифии (состязательных стихах) в стиле античной трагедии, которое начинается отсюда:

Леди Анна.

Кто может знать, что в сердце у тебя?

Глостер.

Перед тобой язык мой сердце выдал.

Леди Анна.

Боюсь я, оба лгут.

Глостер.

Тогда и правды нет на свете.

Но зато в нем клокочет торжество:

Была ль когда так ведена любовь?

Была ль когда так женщина добыта?

Торжество при мысли о том, что он, урод и чудовище, только показался и пустил в ход свой бойкий язык и мгновенно остановил проклятие на устах, осушил слезы на глазах и возбудил желание в душе. После этой сцены он чувствует в себе головокружительное чувство неотразимости.

Шекспир при своей гениальной обработке этого сватовства, найденного им в хронике, следовал своему поэтическому стремлению придать Ричарду величие, свойственное трагическому герою. В действительности же он, конечно, не обладал такими демоническими инстинктами. Причина, по которой он домогался руки леди Анны, была чистая алчность к деньгам. И Кларенс, и Глостер – оба строили планы относительно того, как бы им захватить крупное состояние умершего графа Уоррика, хотя графиня была еще жива и по закону имела право на большую часть состояния. Кларенс, женившийся на старшей дочери, был спокоен насчет своей доли в наследстве, но Ричард полагал, что заручившись младшей дочерью, вдовой принца Эдуарда, он может сделаться обладателем половины состояния. Парламентским актом дело было решено так, что братья получили каждый свою долю добычи. На место этой-то низменной хищности у Ричарда Шекспир поставил торжествующее чувство уroda, оказавшегося счастливым претендентом.

Тем не менее Шекспир не имел в виду представить Ричарда неодолимым для всякой женской хитрости. Эта первая сцена имеет в трагедии соответствующую ей в другом месте (IV, 4), где король, отделавшись посредством яда от добытой таким образом жены, просит у Елизаветы, вдовы Эдуарда IV, руки ее дочери.

Мотив производит впечатление повторения. Ричард отправил на тот свет обоих сыновей Эдуарда, чтобы проложить себе путь к престолу. Снова ищет здесь убийца руку ближайшей родственницы убитых, и здесь даже через посредство их матери. Шекспир в этом месте проявил весь блеск своего искусства. Елизавета тоже выражает ему глубочайшее отвращение. Ричард отвечает, что если он отнял у сыновей ее царство, то теперь сделает ее дочь королевой. И здесь обмен реплик переходит в стихомифию, что достаточно ясно указывает на то, что эти части принадлежат к старейшим местам пьесы:

Ричард.

Скажи, что тем союзом прочный мир
Дадим мы Англии.

Елизавета. Борьбой и скорбью
Тот прочный мир придется ей купить.

Ричард.

Скажи: король и повелитель просит.

Елизавета.

Но Царь царей согласия не дает.

Ричард не только уверяет ее в чистоте и силе своих чувств, но настаивает на том, что лишь этот брак и ничто иное может воспрепятствовать ему повергнуть в бедствие и гибель многих и многих в стране. Тогда Елизавета делает вид, будто сдается, и Ричард восклицает совершенно так, как в первом акте:

Непостоянная, дрянная дура!

Но он сам оказывается одураченным: Елизавета только притворно дала ему согласие, чтобы тотчас же после того предложить свою дочь его смертельному врагу.

Другая незабвенная сцена следующая:

Ричард устранил все препятствия, лежавшие между ним и троном. Его старший брат Кларенс убит и утоплен в бочке с вином, малолетние сыновья Эдуарда сейчас будут задушены в тюрьме, Гастингса только что, без допроса и суда, повели на место казни, – теперь необходимо сохранить вид непричастности ко всем злодеяниям и совершенного равнодушия по отношению к власти. С этой целью Ричард заставляет своего наперсника, негодяя Букингема, уговорить простодушного и перепуганного лондонского лорд-мэра явиться к нему вместе с именитыми гражданами столицы, чтобы просить его, упорно тому противящегося, принять в свои руки бразды правления. Букингом подготавливает Ричарда к их прибытию (III, 7):

Не позабудьте
Прикинуться встревоженным, не вдруг
Вы соглашайтесь выслушать его.
Молитвенник, меж тем, в руках держите;
Да надобно, милорд, чтоб вы стояли
Между двумя священниками.
Я На святость эту приналежь намерен.
Затем, не вдруг склоняйтесь; как девица,
Твердите «нет», а делаете, что надо.

Являются депутаты от граждан Лондона. Кетсби просит их прийти в другой раз. Его высочество заперся в замке с двумя благочестивыми епископами, – он благоговейно погружен в святые помыслы и не желает отвлекаться от своего душеспасительного упражнения никакими мирскими делами. Они снова осаждают посланного от короля, умоляют дать им возможность держать речь к его высочеству по крайне важному делу.

И вот Глостер показывается наверху, на балконе, посреди двух епископов.

Когда Дизраэли, без всякого, впрочем, сомнения, ничуть не похожий на Ричарда, на выборах 1868 года, где дело шло о положении ирландской церкви, в равной степени опирался на английских и ирландских прелатов, так как обе церкви, и английская, и ирландская, обещали ему свою безусловную поддержку, то «Панч» нарисовал его в костюме XV века, стоящим на балконе с невыразимо плутовской и в то же время смиренной миной, с молитвенником в руках, между тем как два епископа, долженствовавшие представлять англиканскую и ирландскую церковь, поддерживали его, каждый со своей стороны. Это была иллюстрация к восклицанию лорд-мэра:

Вот и его высочество! Стоит он
Меж двух духовных лиц.

А Букингом подходит и поясняет:

... Святому принцу
Они подпора от грехопаденья.
Смотри: молитвенник в его руках,
Краса и честь людей благочестивых.

Депутация получает строгий отказ, пока Ричард, наконец, не меняет гнев на милость и не приказывает воротить депутатов.

Третья решительная сцена – это сцена в палатке Ричарда при Босворте (V, 3). Непоколебимая до этого самоуверенность его как будто сломилась, он ослабел, он не хочет ужиматься: «Что же, поправили мой шлем? Налей мне кубок вина! Позаботься, чтоб у меня были

к утру новые копья, и не слишком тяжелые!» – и опять: – «Дай мне кубок вина!» Он уже не чувствует в душе того огня, той бодрой отваги, которые прежде никогда не покидали его.

Затем, в то время, как он спит на походной кровати, во всех доспехах, крепко стиснув в пальцах рукоятку меча, ему являются в сновидении одна за другой тени всех тех, кого он убил или велел убить. Он просыпается в ужасе. Совесть заговорила в нем тысячью языков, и каждый из них произносит над ним приговор, как над клятвопреступником и убийцей:

Отчаянье грызет меня. Никто
Из всех людей любить меня не может.
Умру я – кто заплачет обо мне?

Это – муки совести, порой охватывавшие самых закаленных и черствых людей в те времена, когда вера и суеверие были в большой силе, когда даже тот, кто глумился над религией или извлекал из нее выгоду, все же колебался в тайниках своей души, и, в то же время, здесь выражается чисто человеческое чувство сиротливости и потребности в любви, которое никогда не умирает в человеке.

Нельзя не восторгаться тем, как Ричард ободряет самого себя и вселяет мужество в своих окружающих. Так говорит тот, кто изгоняет отчаяние из своей души:

Про совесть трусы говорят одни,
Пытаясь тем пугать людей могучих.

В его речи к войскам слышатся неотразимые звуки дикой и возбуждающей военной музыки; она построена так же, как строфы Марсельезы:

Припомните, с кем вы на бой идете,
Со стадом мерзких плутов и бродяг,
С бретонским сором, жалкими рабами.
У вас есть земли, – им земель тех надо;
Красивых жен послала вам судьба,
И ваших жен пришли они бесчестить.
Сметем же в море пакостных бродяг!

И в словах Ричарда звучит такая стремительность, такое дикое презрение, такое народное красноречие, в сравнении с которыми пафос марсельезы представляется декламаторским, даже академическим.

Положительно удивительны последние слова его речи:

Им наших жен? Им наших дочерей?
Им наши земли? Чу! их барабаны!
На бой, дворяне Англии!
На бой, Британии лихие поселяне!
Стрелки, вперед, – и бейте прямо в сердце!
Ломайте копья, небесам на страх.
Сильней, сильней и вскачь по лужам крови!

Входит гонец.

Король Ричард.

Ну, что же Стэнли? Где его войска?

Гонец.

Мой государь, идти он отказался.

Король Ричард.

Георгу Стэнли голову долой!

Норфолк.

Враги уже болото перешли.

Окончив бой, его казнить успеем.

Король Ричард.

В груди забились тысяча сердец.

Вперед, знамена! Прямо на врага!

Святой Георг! Пусть древний бранный клич

Вдохнет в нас ярость огненных драконов!

Спустилась победа нам на шлемы!

Вперед – и на врага!

Потом он убивает одного за другим пятерых рыцарей в доспехах Ричмонда. Его конь убит. Он, пеший, в шестой раз ищет Ричмонда:

Коня, коня! Престол мой за коня!

Кетсби.

Вам конь готов. Спасайтесь, государь!

Король Ричард.

Прочь, раб!

Я жизнь мою на карту ставлю,

И я дождусь, чем кончится игра!

Шесть Ричмондов, должно быть, вышло в поле:

Я пятерых убил, а не его!

Коня, коня! Престол мой за коня!

Нет сомнения, что ни в какой другой шекспировской пьесе главное действующее лицо не господствует до такой степени над остальными. Ричард поглощает почти весь интерес, и только великое искусство Шекспира заставляет нас, вопреки всему, с участием следить за ним. Это, в известной мере, зависит от того, что некоторые из его жертв так ничтожны; судьба их представляется нам заслуженной. Слабохарактерность Анны лишает ее нашего сочувствия, и, кроме того, кровавое злодеяние Ричарда кажется нам менее ужасным, когда мы видим, как легко оно прощается ему тою, сердце которой оно всего большее должно было поразить. Несмотря на все свои пороки, он имеет остроумие и мужество, – остроумие, возвышающееся порою до мефистофелевского юмора, – мужество, не изменяющее ему даже в минуту гибели и окружающее его падение таким блеском, какого не имеет торжество его корректного противника. Как ни лжив и лицемерен он по отношению к другим, перед самим собой он никогда не лицемерит; он химически чист от самоукрашения, до того, что сам себе дает самые унижительные наименования. Эта искренность, таящаяся в глубине его существа, действует привлекательным образом. Кроме того, он имеет за себя еще то, что угрозы и проклятия от него отскакивают, что его не пугают ни ненависть, ни оружие, направленное против него, ни перевес на стороне врага; сила характера столь редкая вещь, что даже к преступнику вызывает симпатию. Быть может, если бы Ричарду был дарован более продолжительный срок правления, он остался бы в истории королем типа Людовика XI, злокозненным, всегда прикрывающимся религией, но умным и твердым. Теперь же он и в действи-

тельности, как в драме, провел все время в усилиях упрочить за собою место, которое он отвоевал себе, как хищный зверь. Его внешний облик стоит перед нами так, как изображали его современники: маленького роста и крепкого сложения, с приподнятым правым плечом, с красивыми каштановыми волосами, ниспадающими на плечи, чтобы скрыть их уродливость; он постоянно закусывает нижнюю губу, постоянно тревожен, постоянно выдерживает и снова прячет в ножны свой кинжал, но никогда среди разговора не обнажает его совсем. Шекспир сумел озарить ореолом поэзии эту гиену в человеческом виде.

Самый яркий контраст Ричарду представляют две детские фигуры, сыновья Эдуарда. Старший мальчик уже занят великими помыслами, склад ума у него царственный, он глубоко проникнут тем, что значат исторические подвиги; тот факт, что Юлий Цезарь построил Тауэр, должен бы, даже и не внесенный в летописи, переходить из рода в род. Он поглощен мыслью о том, что как подвиги Цезаря давали материал его гению, так его гений давал его подвигам жизнь, и он с жаром восклицает: «Героя победы не победила смерть!» Младший брат по-детски остроумен, полон забавных выходок, полон ребяческих насмешек над безобразной фигурой дяди и невинной радости при виде кинжалов и мечей. Шекспир в нескольких штрихах наделил этих малолетних братьев невыразимой прелестью. Убийцы плачут, как дети, делая доклад об их смерти:

...Так они лежали,
Обняв друг друга.
.....
Как на одном стебле четыре розы
Пурпурные блистают в летний день,
Так целовались губы спящих братьев.

Наконец, вся трагедия жизни и смерти Ричарда точно вставлена в рамку женской печали и насквозь пронизана женскими воплями. По своей внутренней форме она имеет сходство с греческой трагедией, подобно тому, как и фактически образует собой последнее звено тетралогии.

Нигде Шекспир не стоит так близко к классическому направлению драмы, развившемуся в Англии по образцу Сенеки.

Все исходит здесь от проклятия, которое Йорк в третьей части «Генриха VI» (I, 4) изрекает над головой Маргариты Анжуйской. Она глумилась над своим пленным врагом, она вонзила кинжал в сердце его сыну, малолетнему Рутленду, и подала отцу платок, смоченный его кровью. За это она теряет своего мужа и корону, своего сына, принца Уэльского, своего любовника Суффолка, — все, что привязывает ее к жизни.

Но теперь и для нее наступило время отмщения. Поэт хотел олицетворить в ней древнюю Немезиду; он придал ей размеры, превышающие действительность, и поставил ее вне условий действительной жизни. Она, изгнанница, беспрепятственно возвращается в Англию, бродит по замку Эдуарда IV и дает полную волю своей ненависти и ярости в присутствии его самого, его родственников и придворных. Точно так же бродит она и при Ричарде III, единственно для того, чтобы проклинать своих врагов, и эти проклятия даже у Ричарда вызывают порой суеверный трепет.

Никогда после того Шекспир не удалялся до такой степени от возможного с целью достигнуть сценического воздействия. И все же сомнительно, чтобы оно им достигалось здесь. При чтении все эти проклятия, конечно, потрясают нас с необычайной силой; на сцене же Маргарита, нарушающая и замедляющая ход действия, но ни разу не вступающая в него, может только утомлять. Впрочем, даже и не вступая в действие, она все же производит доста-

точно сильное впечатление. Все, кого она прокляла, все умирают, – король и его малолетние дети, Риверс и Дорсет, лорд Гастингс и т. д.

Она встречается с герцогиней Йоркской, матерью Эдуарда IV, и с королевой Елизаветой, его вдовой, под конец и с Анной, так нагло добытой и так скоро покинутой Ричардом. И из уст всех этих женщин снова и снова раздаются в рифмованных стихах, точно в греческом хоре, проклятия и стоны в могучем лирическом стиле. В двух главных местах (II, 2, и IV, 1) они поют настоящие хоры в форме реплик.

Прочтите эти строки, как образчик лирического тона дикции:

Герцогиня Йоркская (*Дорсету*).
Беги же к Ричмонду
И счастлив будь!
(*Леди Анне.*) Ты к Ричарду иди и пусть тебя
Хранят святые ангелы.
(*Кор. Елизавете.*) Не медли,
Укройся в храме и молися там!
А мне – одна могила остается:
Там я найду покой и тишину.
Я восемьдесят горьких лет прожила,
За каждый час платя недель горя.

Вот каково это юношеское произведение, где все твердо, все богато и уверенно, не все одинаково хорошо. Все здесь разработано только на поверхности; действующие лица сами говорят, что они такое, и все они, буйные и кроткие, прозрачны и слишком знают самих себя. Каждое из них вполне высказывает себя в монологах, и над каждым отдельным лицом произносится приговор как бы в пении античного хора.

То время еще не настало, когда Шекспиру не придет мысль заставлять действующее лицо торжественно протягивать зрителю ключ для его уразумения, и когда он, наоборот, запрытывает этот ключ на дно природы своего действующего лица, так глубоко, как только позволяет его дар проникновения в тайны и противоречия душевной жизни.

Глава 17

Шекспир теряет сына. — Следы скорби в драме. — «Король Иоанн». — Старая пьеса того же имени. — Перенесение центра тяжести. — Устранение религиозной полемики. — Сохранение национального отпечатка. — Патриотизм Шекспира. — Поэт игнорирует противоположность между англосаксонской и нормандской расой и совсем не упоминает о Великой хартии вольностей

В церковных книгах города Стрэтфорда-на-Эвоне, в регистре смертных случаев за 1596 г. можно прочесть следующие слова, написанные красивым и четким почерком: 11 августа. Гамнет, сын Вильяма Шекспира (August XL Hamnet filius William Shakespeare). Единственный сын Шекспира родился 2 февр. 1585 г.; ему исполнилось, следовательно, только 11 лет. Понятно, что эта смерть глубоко потрясла отца, обладавшего таким сердцем, как Шекспир, тем более что он, постоянно мечтавший поднять значение обедневшей семьи, теперь лишился наследника своего имени. Мы находим отголоски его отеческой скорби в ближайшем произведении, в драме «Король Иоанн», обработанной, по-видимому, в 1596 или 1597 г.

Одним из основных мотивов драмы является отношение Иоанна Безземельного, похитившего английский престол, к его законному наследнику, юному Артуру, сыну старшего брата короля.

В тот момент, когда начинается драма, принцу было приблизительно 14 лет. Но в интересах более поэтического впечатления и, быть может, под влиянием тех чувств и мыслей, которые его волновали во время работы, Шекспир сделал его более юным и вследствие этого более трогательным и детски чутким. Король захватил в свои руки мальчика. Самая знаменитая сцена драмы та, когда королевский камергер Губерт де Бург, получивший приказ ослепить маленького заключенного раскаленным железом, входит к Артуру с двумя слугами, которые должны привязать мальчика к стулу и крепко держать во время страшной операции. Маленький принц, не имеющий никакого подозрения против Губерта и только вообще боящийся козней дяди, не чувствует опасности и полон участия и детской нежности. Эта сцена невыразимо прелестна (IV, 1):

Артур. Ты что-то грустен.

Губерт. Да, я бывал веселее.

Артур. Извини, мне все кажется, что кроме меня никто не должен печалиться... Если бы я был твой сын, Губерт, ведь ты любил бы меня?

Губерт. Если я разговарюсь с ним, его невинная болтовня пробудит замершее сострадание. Кончу скорей, разом.

Артур. Не болен ли ты, Губерт; ты нынче такой бледный. А знаешь ли что? Мне, право, хотелось бы, чтобы ты в самом деле немножко захворал; я просидел бы подле тебя целую ночь, не спал бы вместе с тобой. Право, я люблю тебя больше, чем ты меня.

Губерт дает ему прочесть королевский указ.

Что, разве не прочтешь? разве дурно написано?

Артур. Нет, Губерт, слишком хорошо для такого гадкого дела. Ты должен мне выжечь оба глаза раскаленным железом?

Губерт. Должен, дитя мое.

Артур. И выжжешь?

Губерт. Выжгу.

Артур. И у тебя достанет духа? Когда у тебя болела голова, я обвязал ее моим платком: его вышила принцесса, и я никогда не просил его у тебя назад. В полночь я поддерживал твою голову и сокращал тебе тягостное время беспрестанными вопросами: что с тобой? где болит? чем помочь тебе?

Губерт созывает своих слуг. Тогда мальчик обещает смирно сидеть и всему покориться, если он только прогонит этих кровожадных людей. Выходя, один из слуг выражает свое участие, и Артур приходит в отчаяние, что выбрал и выгнал своего единственного друга. Потом он обращается к Губерту с трогательной мольбой, и так как во время разговора железо остыло, – Губерт не находит в себе достаточно сил снова его раскалить.

Когда Артур обращается к суровому Губерту с задушевными просьбами не лишать его зрения, Шекспир, может быть, вспомнил молитвы своего маленького Гамлета, да позволит ему Бог наслаждаться светом дня, или, вернее, свои собственные мольбы, чтобы смерть пощадила жизнь ребенка; но эти просьбы и молитвы не были услышаны.

Но где вы чувствуете особенно явственно скорбь отца-Шекспира, так это в жалобах матери-Констансы, когда ее Артура уводят в плен (III, 4):

Пандульфо. Герцогиня, вами говорит не горе, а безумие.

Констанса. Нет, я не безумна; о, когда небу было бы угодно лишить меня ума – может быть, тогда я забыла бы самое себя... В безумии я забыла бы моего сына или видела бы его в какой-нибудь тряпичной кукле. Я не безумная. Я слишком живо чувствую все мучительные оттенки каждого несчастья.

Охваченная страхом и заботами, Констанса живо представляет себе все те муки, которые ожидают ее любимца в темнице.

Червь грусти источит мою нежную распуколку, стонит врожденную красоту со щек, он исхудает, как тень, исчахнет, посинеет, как лихорадочный, и так умрет.

Пандульфо. Вы придаете грусти слишком уж безбожное значение.

Констанса. Это говорит человек, никогда не бывший отцом.

Кор. Филипп. Ты так же пристрастна к своей грусти, как и к сыну.

Констанса. Грусть занимает место моего сына, ложится в его постельку, бродит везде со мной, глядит на меня его светлыми глазками, повторяет его слова, припоминает мне все его чудные свойства, наполняет оставленное платье формами его⁸.

Кажется, великое сердце Шекспира облегчило свои страдания тем, что перенесло свою скорбь и тоску в душу Констансы.

Шекспир воспользовался для своей драмы старой пьесой о короле Джоне, изданной в 1591 г. Она наивна и нелепа, но содержит уже все действие, обрисовывает все действующие лица и намечает все главные сцены. Поэту не пришлось тратить свои силы на изобретение внешних фактов. Он употребил свой талант на то, чтобы все оживить, одухотворить и углубить. Хотя эта драма никогда не принадлежала к его популярным пьесам, хотя она при его жизни редко появлялась на подмостках и была напечатана только после его смерти в издании in-folio, – однако в ней можно найти некоторые из самых мастерских характеристик и портретов и массу прелестных реплик, блещущих глубокомыслием и фантазией. Старая пьеса представляла собой протестантскую тенденциозную драму, направленную против эксплуа-

⁸ Все цитаты из «Короля Иоанна» приведены по переводу Кетчера.

таторских наклонностей католицизма, и была наполнена грубыми насмешками и жестокой ненавистью к монахам и монахиням, свойственными реформационному периоду. С обычным своим тактом Шекспир устранил религиозную полемику и сохранил только политические выходки против римского католицизма, благодаря чему пьеса представляла интерес современности при Елизавете. Кроме того, Шекспир переместил центр тяжести. В его драме все вертится вокруг незаконных притязаний короля Джона на престол: отсюда вытекает его преступление и (хотя оно приводится в исполнение не по его приказанию) отпадение баронов.

Хотя пьеса превосходит «Ричарда II» своими сценическими достоинствами, но в качестве хроники она страдает теми же недостатками и даже в более сильной степени. Фигура короля слишком несимпатична, чтобы занять центральное место в драме. Его бесхарактерность отвратительна, так как он принимает корону, стоя на коленях, из рук того же папского легата, которого только что поносил хвастливыми словами. Его замысел погубить невинного ребенка и его раскаяние, вызванное сознанием, что исполнение этого замысла удалило от него приверженцев престола, – гнусны и низки. Все эти отрицательные и некрасивые качества без единой положительной, благородной черты заставляют зрителя смотреть на второстепенные действующие лица как на главные и не позволяют ему сосредоточить свое внимание на главном герое. В пьесе нет единства действия, потому что король не в силах сгруппировать его вокруг своей личности. Он мастерски обрисован в той сцене, когда (III, 3) дает Губерту понять свое желание видеть Артура убитым, воздерживаясь при этом от всяких точных приказаний:

Если бы ты мог видеть меня без глаз, слышать без ушей, отвечать без языка, одной мыслью, без глаз, ушей и опасного звука слов, – я перенес бы в твою грудь то, что думаю.

Губерт клянется в своей верности и преданности. Он готов даже на убийство, чтобы угодить королю. Тогда король становится сердечным, почти задушевно-искренним. «Мой Губерт, добрый Губерт!» – восклицает он. Король указывает на Артура, и далее мы читаем следующие удивительные реплики:

Король Джон. Я скажу тебе все, мой друг: он настоящая змея на пути моем. Куда бы я ни ступил, он лежит передо мною. Понимаешь ли ты меня? Ты его страж.

Губерт. Я буду стеречь его так, что он не будет опасен вашему величеству.

Король Джон. Смерть.

Губерт. Государь!

Король Джон. Могила.

Губерт. Ему не жить.

Король Джон. Довольно. Теперь я мог бы быть веселым. Губерт, я люблю тебя. Я не скажу, что предназначаю тебе. Помни! Прощайте, королева. Я пришлю вашему величеству подкрепление.

Элеонора. Да будет над тобой мое благословение!

Фигура, долженствовавшая доставить пьесе сценический успех, – это незаконный сын Ричарда Львиного Сердца, Филипп Фолконбридж. Это настоящее воплощение Джона Буля в образе средневекового рыцаря, одаренного физическим здоровьем и грубым английским юмором. Этот юмор не является, как у Меркуцио, остроумием юного итальянского кавалера, а бесцеремонным выражением здоровой жизнерадостности и откровенности национального Геркулеса. Сцена в первом действии, когда он появляется вместе с братом, который желает лишить его, незаконного отпрыска, наследства старого Фолконбриджа, и следующая сцена,

где он настойчиво допрашивает мать о своем истинном происхождении, – обе эти сцены уже существовали в старой пьесе, но все, что здесь говорит бастард, глубоко серьезно, тогда как Шекспир превратил его в остроумного юмориста. Он влагает в его уста выражения вроде следующих:

Но все-таки я не сын сэра Роберта. Я отрекся от сэра Роберта и от моей земли, законности, имени, от всего.

И сын утешает мать после ее признания совершенно в шекспировском духе:

Клянусь светом этого дня, если бы мне было суждено родиться опять, я не пожелал бы лучшего отца. Есть на земле грехи, которые в себе самих несут и извинение. Таков и твой грех, матушка!

Если Шекспир в более поздние годы своей жизни, когда его взгляд на человеческую жизнь становится все сумрачнее, мотивирует в «Короле Лире» преступления и бесчеловечность Эдмунда его незаконным происхождением, то здесь, в этой пьесе, он наделяет Филиппа тем здоровьем, той естественностью, непосредственностью и силой, которые народ приписывает в своих поверьях детям любви.

Прямой противоположностью этого национального героя является «герцог Австрийский, граф Лиможский». По примеру старой пьесы Шекспир слил в его личности две разные фигуры, именно Вид омара, виконта Лиможского, при осаде замка которого пал Ричард Львиное Сердце в 1199 г., и затем Леопольда V, эрцгерцога Австрийского, державшего Ричарда в плену. Но последний умер за пять лет до смерти Ричарда, был, следовательно, совершенно неповинен в смерти короля и не существовал уже в то время, когда происходит действие пьесы. Однако все считают его трусливым убийцей героя-короля. В память своего злодейского поступка он носит на плечах львиную шкуру и должен поэтому выносить как негодующие нападки Констансы, так и остроумные сарказмы Фолконбриджа:

Констанса. А ты еще носишь львиную шкуру? Сбрось ее скорей от стыда и накинь на свои плечи телячью.

Эрцгерцог. О, если бы это сказал мужчина!

Фолконбридж. И накинь на свои плечи телячью.

Эрцгерцог. Страшись за жизнь, если осмелишься еще раз сказать это.

Фолконбридж. И накинь на свои плечи телячью.

И каждый раз, когда герцог вставляет впоследствии свои замечания или советы, Филипп бросает ему в лицо эту грубую насмешку... В начале пьесы он отличается юношеским высокомерием и презирает, как истинный средневековый рыцарь, горожан. Когда жители города Анжера отказываются впустить короля Иоанна и французского короля Филиппа, то бастард так возмущается этой миролюбивой предосторожностью, что советует королям соединить свое оружие против этого злополучного города, сровнять его с лицом земли и уже потом снова приняться за свою старую распря. Но постепенно он вырастает на наших глазах и обнаруживает все более ценные и достойные качества: гуманность, справедливость и преданность королю, не лишаящую его поведение ни благородства, ни свободы. Все выражения и речи Филиппа доказывают, что он обладает более богатым воображением, нежели все остальные действующие лица. Он облакает даже самые отвлеченные понятия как бы в телесную оболочку. Так, например, он говорит (III, 1):

Время – этот старый, лысый пономарь.

В старой пьесе рассказывается очень пространно в целом ряде сцен, как Филипп исполнил данное ему поручение – осмотреть английские монастыри и опустошить слишком туго

набитые кошельки аббатов. Шекспир уничтожил эти вспышки страстной ненависти против католицизма. Взамен этого он наделил бастарда истинно нравственным превосходством. В начале он изображает из себя только жизнерадостное физически здоровое и крепкое дитя природы, презиращее социальные обычаи, обороты речи и манерные ужимки культурных людей. Он сохраняет до конца свое негодование на «франтиков», то негодование, которым впоследствии выделится в такой сильной степени Генрих Перси. Но все его существо дышит истинным величием, когда он в конце пьесы обращается к своему слабохарактерному брату со следующим мужественным воззванием:

Не показывайте свету, что страх и бледное сомнение могут отуманить и царственные очи. Будьте же так быстры и деятельны, как время, несите огонь и грозу – грозящему. Глядите прямо в лицо хвастливого страха, и низшие, перенимающие все у высших, возвысятся вашим примером, исполнятся духа решимости.

Бастард Филипп является в пьесе выразителем патриотического настроения. Насколько поэт заботился о том, чтобы все время звучала струна этого патриотического настроения, доказывает то обстоятельство, что он влагает в уста врага Англии, умертвившего Ричарда Львиное Сердце, в уста австрийского герцога первый панегирик своей родине (II, 1):

Я не возвращусь в отчизну до тех пор, пока эти бледные набеленные берега, подошва которых отбивает ревущие волны океана, отрезающего их жителей от прочих стран мира; пока и Англия, эта окруженная водой твердыня, не будет за тобой упрочена и обезопасена от всяких притязаний других! Да, до тех пор, пока и этот отдаленный уголок запада не признает тебя королем, – я не подумаю о родине, не сойду с поля битвы.

Посмотрите, как ничтожно различие в патриотически-восторженном стиле обоих законченных врагов, когда бастард, убивший герцога, заключает пьесу следующей репликой, находившейся уже в старой пьесе и только слегка переработанной: «Англия не падала и не падет никогда к ногам горделивого победителя. Пусть идут на нее и три конца мира – мы отразим. Ничто не преодолет нас, если только Англия останется верной сама себе!»

Наряду с Филиппом Констанса является самым интересным характером пьесы, и слабое впечатление, производимое этой драмой, обусловлено отчасти тем, что Шекспир убивает Констансу уже в конце третьего действия. Он так поверхностно отнесся к факту ее смерти, что мы узнаем о ней только через гонца. Она не показывается более на сцене с того момента, когда ее сын, Артур, устранен. Быть может, Шекспир хотел избежать слишком частого повторения типа тоскующей или негодующей матери, который уже встречался в его более ранних исторических драмах. Он обрисовал личность Констансы с тем особенным вниманием, с которым обыкновенно относился к людям, борющимся так или иначе против нивелирующего влияния бесхарактерной светскости или традиционной благовоспитанности. Он наделил ее не только страстной, восторженной материнской любовью, но и таким богатством чувства и воображения, которое придает всем ее словам оттенок поэтического величия. Она выражает желание, чтобы «громовая туча говорила ее языком», тогда она потрясла бы своей страстью весь мир. Она величественна в своей грусти над потерянным сыном:

Я научу мою скорбь гордости, потому что горе гордо, оно преклоняет пред собою даже и хозяина своего. Пусть короли соберутся вокруг меня и моего великого горя (садится на землю). Вот престол моего горя и мой; зову королей; пусть придут и преклонят пред ним колена.

Третья фигура, приковывающая внимание читателя, – маленький Артур. Все те сцены, где выступает ребенок, встречаются уже в старой пьесе того же имени, даже первая сцена второго действия; потому трудно понять, на каком основании Флей высказывает свою гипотезу, будто первые 200 стихов вставлены на скорую руку, когда Шекспир лишился своего сына. Правда, только Шекспир придал этой личности свойственную ей прелесть и трогательность. Наилучшей сценой в старом тексте является та, где Артур бросается с дворцовой стены и погибает. Здесь Шекспир ограничился только сокращением реплики. В старой пьесе Артур, распростертый на земле, обращается с длинными жалобами к отсутствующей матери и с пространными молитвами к «сладчайшему Иисусу». У Шекспира он после падения произносит только два стиха.

В этой пьесе, как вообще во всех ранних произведениях Шекспира, читателя постоянно поражает то обстоятельство, что самые выдающиеся в поэтическом и риторическом отношениях отрывки находятся рядом с удивительно нелепыми эвфуистическими тирадами. При этом нельзя даже сослаться на то, что поэт унаследовал эти последние от старой пьесы. Напротив, здесь нет ничего подобного. По-видимому, Шекспир прибавил эти стихи нарочно с той целью, чтобы блеснуть изяществом и глубокомыслием. В сценах перед стенами Анжера он придерживался довольно близко порядка и смысла более важных реплик старой драмы. Так, например, один из граждан, находящихся на городской стене, говорит там о браке между Бланкой и дофином. Шекспир сохраняет эту реплику и вплетает в нее следующие чудные стихи:

Пожелает ли любовь сластолюбивая красоты, – где найдет она кого-либо прекраснее Бланки? Пожелает ли любовь целомудренная добродетели, – где найдет она ее столь чистой, как в Бланке? Пожелает ли любовь честолюбивая благородства происхождения, – чья кровь благороднее крови, текущей в жилах Бланки?

Разве не удивительно то обстоятельство, что то же самое перо, которое написало эти стихи, было способно тут же рядом нанизывать одну выпренную фразу на другую, например, таким образом:

Как она совершенна красотой, добродетелью и рождением, так совершен и юный дофин; а если чем и уступает ей, так разве только тем, что он не она... И ей, в свою очередь, ничего не достает, если не назовем недостатком того, что она не он.

Но эта глубокая мысль затем положительно тонет под роскошным убором изысканных сравнений. Конечно, неудивительно, если Вольтер и французы XVIII в. смеялись над подобным стилем и не сумели уловить сквозь него брызжущую в других местах гениальность поэта. Даже захватывающую сцену между Артуром и Губертом Шекспир испортил подобными мнимо-остроумными стихами. Маленький мальчик, умоляющий на коленях пощадить его зрение, произносит, среди самых трогательных слов, подобные аффектированные, изысканные и вычурные фразы:

Само раскаленное железо, приблизившись к этим глазам, упилося бы их невинными слезами, загасило бы ими свою распаленную ярость и потом уничтожилось бы ржавчиной за то, что пылало на беду глазам моим.

Или:

Если ты только это сделаешь, Губерт, эти уголья покраснеют, запыхают стыдом от твоего поступка!

Модный вкус времени оказал такое сильное влияние на ум Шекспира, что он не чувствовал, как неестественны подобные остроумные фразы в устах ребенка, умоляющего не лишать его зрения.

Нравственно-моральные убеждения, высказанные Шекспиром в этой пьесе, ничем не рзнятся от старой драмы о короле Джоне. Поражение и мучительная смерть короля рассматриваются в обоих случаях как кара за его преступление. Произошло только, как уже упомянуто, перемещение центра тяжести. В старой пьесе умирающий король заявляет лепечущим языком, что лишился счастья на земле с той минуты, как получил благословение от папы: ибо проклятие папы равносильно благословиению, его благословение равносильно проклятию. Шекспир же нападает не на малодушие короля в его религиозно-политической борьбе, а на его несправедливость по отношению к Артуру. Незаконный сын Фолконбриджа выражает основную мысль пьесы, восклицая (IV, 3):

И жизнь, и право, и верность целого государства отлетели вместе с жизнью этого куска умершей царственности!

Шекспир стоит в своих политических убеждениях на той же почве, как автор старой пьесы, на которой вообще стояли все тогдашние писатели. Важнейшие контрасты и события той эпохи, которую он здесь воспроизводит, как бы не существуют для него. В первых государях династии Плантагенетов и вообще во всех нормандских князьях он наивно видит английских национальных героев. Он не имеет, по-видимому, никакого представления о коренном различии между норманнами и англосаксами, о той розни между ними, которая характеризует ту эпоху и которая стала исчезать только при короле Иоанне, когда оба народа, возмущенные тиранией короля, слились в одну нацию. Шекспиру стоило только вспомнить, что Ричард Львиное Сердце, желая солгать, любил восклицать: «Ужели вы меня принимаете за англичанина?», или нормандскую божбу: «Чтобы я сделался англичанином, если...» Ни словом не упоминает он в своей драме о том событии, которое казалось будущим поколениям центральным фактом, совершившимся в правление короля Иоанна – о Великой хартии. Это зависело, вероятно, отчасти от того, что Шекспир близко придерживался своего источника, старой пьесы, отчасти от того, что он не оценил этого события по достоинству. Он не понял, что благодаря Великой хартии укрепилась гражданская свобода в стране и образовалось среднее сословие, помогавшее династии Тюдор в ее борьбе против необузданных баронов. Но главная причина того, что он умалчивает о Великой хартии, заключается, кажется, в том факте, что Елизавета не любила, если ей напоминали об этом старом документе, охранявшем гражданскую свободу.

Она не выносила, если говорили об ограничении ее монархической власти или ссылались на поражения ее предков в борьбе с воинственными и свободолюбивыми вассалами. Подданные шли навстречу этому желанию.

Национальное могущество Англии было результатом ее правления, поэтому считали неудобным особенно резко подчеркивать права народа и не находили особенного удовлетворения при виде изображения того исторического эпизода, который доставил ему эти привилегии.

Лишь гораздо позднее, в эпоху Стюартов, английский народ стал обращать больше внимания на конституцию. Современные поэты-хронисты упоминают лишь вскользь о победе баронов в борьбе за Великую хартию. Взгляд Шекспира на эти исторические события был, следовательно, навеян столько же духом времени, сколько и личным настроением.

Глава 18

Обработка пьесы «Укрощение строптивой». – Происхождение «Венецианского купца». – Шекспир думает о богатстве. – Его состояние растет. – Покупка домов и земельных участков. – Денежные дела и процессы

Первые две пьесы, в которых, как полагают, отразилось влияние путешествия в Италию, это «Укрощение строптивой» и «Венецианский купец». Первая комедия написана не позже 1596 г., вторая, без всякого сомнения, в том же самом или в следующем году. Мы говорили уже достаточно подробно о пьесе «Укрощение строптивой». Это смелая и быстрая переделка старой пьесы, здание которой Шекспир разрушил, чтобы из его архитектурного материала воздвигнуть красивый дворец, полный воздуха и света. Уже старая комедия пользовалась большим успехом на сцене. Гений Шекспира вдохнул в нее новую и лучшую жизнь. Его пьеса не более и не менее, как фарс, не лишенный, однако, драматического движения и некоторого огня, и производящий незабвенно-комическое впечатление своим контрастом между грубоватым, мужественным Петруччио и избалованной, капризной, страстной, миниатюрной женщиной, которую он укрощает. «Венецианский купец» – первая самостоятельная комедия Шекспира. Она имеет больше литературного значения, и сам поэт отнесся к ней иначе. В нее он вложил в гораздо большей степени свою душу, чем в легкую пьеску «Укрощение строптивой». Мысль написать «Венецианского купца» была дана Шекспиру трагедией Марло «Мальтийский жид».

В первой сцене герой Барабас (Варавва) сидит в своей конторе и рассматривает с восхищением лежащие перед ним груды золота. В длинном монологе, занимающем несколько страниц, он перечисляет свои сокровища: тут есть жемчуг, подобный большим круглым камням, опалы, сапфиры, аметисты, топазы, зеленые смарагды, чудные рубины и сверкающие алмазы. В начале пьесы он владеет всеми сокровищами, которые доставили Алладину духи чудодейственной лампы и о которых хоть раз в жизни мечтал каждый бедняга поэт.

Подобно Шейлоку, Барабас – еврей и ростовщик; подобно ему он имеет дочь, влюбленную в христианина: он так же мстителен, как Шейлок. Но это не человек, а чудовище. Когда христиане лишают его всех богатств, он становится преступником в грандиозном стиле сказки или в духе сумасшедшего дома. Он пользуется собственной дочерью, чтобы отомстить за нанесенные обиды, и отравляет ее потом вместе со всеми монашенками того монастыря, где она нашла приют. Шекспир преобразил этого скучного дьявола в коже еврея в простого человека и настоящего еврея. Но поэт едва ли увлекся бы этим сюжетом, если бы образы и мысли, наполнявшие в это время его воображение, не походили бы совсем на впечатления, полученные от трагедии Марло. А ум Шекспира был тогда всецело поглощен такими представлениями и понятиями, как богатство, нажива, имущество и т. д. Он только не мечтал, подобно еврею, не имевшему нигде права владеть землей, о деньгах и драгоценных камнях, а желал, как дитя деревни, как истый англичанин, приобрести дома и участки земли, поля и сады, затем и капитал, который можно было бы выгодно поместить, и стремился к тому, чтобы вместе с тем возвысить свое общественное положение.

Мы видели, как равнодушно Шекспир относился к своим пьесам, как мало он заботился о том, чтобы упрочить свою славу их изданием. Все издания, вышедшие в свет при его жизни, были напечатаны помимо его участия и даже, вероятно, против его воли. Ведь продажа книг не доставляла ему никакой выгоды, напротив, наносила ему только один убыток,

уменьшая наплыв публики в театр. Если далее вспомнить его сонеты, где он скорбит о своей актерской профессии и ссылается с такой грустью на презрение общества к его сословию, то не может быть никакого сомнения в том, что бедный юноша прибегнул к этому занятию только ради необходимости заработать кусок хлеба.

Правда, актеры вроде Бербеда, да и он сам, были очень популярны и любимы в некоторых великосветских кружках, так как далеко превосходили обычных представителей этой профессии. Но они все-таки считались чем-то вроде вольноотпущенников и не были гражданами или джентльменами. В стихах поэта Дэвиса из Гирфорда, начинающихся словами «Актеры, я вас люблю...» с примечанием «W. S.» и «R. B.» (т. е. Вильям Шекспир и Ричард Бербедж) оба актера упомянуты как редкое исключение. Далее следуют очень многозначительные слова: «Хотя подмостки грязнят человека благородной крови, но образ мыслей и поведение обоих благородны».

Однако профессия актера была очень выгодной. Все почти выдающиеся актеры разбогатели. В современной литературе мы находим достаточно много указаний на то, что этот факт представлял одну из причин враждебного отношения к ним общества. В пьесе «Возвращение с Парнаса» актер Кемп заявляет двум студентам Кембриджского университета, пожелавшим учиться у него и у Бербеда, что самая выгодная из всех профессий – актерская. В одном памфлете того же времени повешенный вор дает одному странствующему актеру совет купить землю, если ему надоест писать комедии: тогда он достигнет почетного положения. Конечно, это колкий намек на Шекспира. Наконец, в одной эпиграмме сборника «*Laquei Ridiculosi*» (1616), озаглавленной «*Theatrum um licentia*», говорится о том, что некоторые актеры приобретают такие богатства, которые положительно достойны осуждения.

Шекспир мечтал прежде всего не о том, чтобы прославиться в качестве поэта или актера, а о материальном богатстве, в котором видел верное средство улучшить свое общественное положение. Банкротство отца, лишившее его всякого социального значения, отозвалось тяжело на сыне. Он с юных лет никогда не терял из вида свою заветную цель – реабилитировать имя и авторитет своей семьи. В 32 года он уже успел сколотить небольшой капитал, и, стремясь неуклонно к тому, чтобы возвыситься над своим сословием, он старался поместить его как можно выгоднее.

Отец Шекспира боялся переходить улицу, потому что его могли арестовать за неоплаченные долги. Сам поэт подвергся юношей телесному наказанию по приказанию помещика и заключению в темный погреб. Маленький городок, бывший свидетелем его унижений, должен был сделаться очевидцем его реабилитации в общественном мнении. Он хотел вернуться почтенным домовладельцем и помещиком туда, где о нем говорили как о сомнительном актере и драматурге. Люди, причислявшие его к пролетариату, должны были его вновь увидеть джентльменом, т. е. представителем низшего дворянства (*the gentry*). Роу сообщает со слов сэра Вильяма Давенанта предание, будто лорд Саутгемптон положил основание богатству Шекспира, подарив ему 1000 фунтов. Ввиду значительности этой суммы приведенное известие кажется маловероятным, хотя, правда, Бэкон получил от Эссекса гораздо больший подарок. Разумеется, молодой лорд вознаграждал поэта за посвящение ему двух эпических поэм; тогдашние поэты жили вообще не гонораром, а посвящениями. Так как обычное вознаграждение за посвящение достигало пяти фунтов, то даже 50 фунтов могли считаться значительным подарком.

Шекспир сделался, без сомнения, очень рано пайщиком театра: он обладал, по-видимому, особенным умением выгодно помещать свои капиталы. Упорное желание выбиться во что бы то ни стало в люди в связи с присущим англосаксонской расе практическим чутьем сделали его первоклассным дельцом. Он развернул вскоре такие блестящие финансовые таланты, которыми обладали среди других великих национальных писателей разве только еще Гольберг и Вольтер. Мы видим по документам, как начиная с 1596 г. Шекспир бога-

теет. В этом году отец поэта подает, вероятно, по его инициативе и на его средства, прошение в Herald College (учреждение, соответствующее нашему департаменту герольдии) о выдаче ему дворянского герба, рисунок которого, с пометкой «октябрь 1596 г.», сохранился до наших дней. Другими словами, Шекспир был официально зачислен в список дворянства. Это обстоятельство давало ему (равно как и отцу) право присоединять к своей фамилии эпитет «джентльмен». Мы заключаем это из некоторых более поздних документов и из его завещания. Конечно, сам Шекспир не имел право хлопотать о выдаче ему дворянского герба. Актер считался слишком презренным существом, чтобы отважиться на такой шаг. Он поступил очень разумно, снабдив отца необходимыми средствами к осуществлению своей мысли. Положим, старик Шекспир не имел по понятиям того времени никакого права на дворянский патент.

Но сэр Вильям Детик, «король гербов», был очень услужливым чиновником, доступным, по всей вероятности, «звонким» аргументам. За это он часто подвергался суровым обвинениям и лишился под конец своей должности: уж слишком легкомысленно раздавал он гербы. До нас дошла его самозащита по поводу шекспировского прошения. В ней он прибегает к разным невинным вымыслам, вроде, например, того, что Шекспир уже получил лет 20 тому назад эскиз своего дворянского герба от тогдашнего «короля гербов» Кука, и что он был назначен именным указом королевы мировым судьей, тогда как в действительности его должность считалась не более, как коммунальной. Однако это дело затянулось. Еще в 1597 г. Джон Шекспир именуется «йоменом». Он получил дворянский патент только в 1599 г. вместе с разрешением (которым, впрочем, его сын никогда не пользовался) соединить герб семейства Шекспиров с гербом семейства Арденов. Поле этого герба занято копьем, лежащим поперек острием вниз, слева направо, и на нем начертана фамилия владельца. Копье золотое, острие железное. Над щитом красуется в виде шлема серебряный сокол, держащий в когтях другое золотое копье. Девиз гласит (не без некоторой иронии): «Non s'ans droict» (не без права). Но разве существовал такой дворянский герб, которого Шекспир был бы недостойн.

Весной 1597 г. Вильям Шекспир купил «New Plays», самый большой и одно время самый красивый дом в Стрэтфорде. Так как в то время он был довольно ветх, то за него потребовали довольно незначительную сумму в 60 фунтов. Шекспир отремонтировал его, разбил вокруг него два сада и присоединил к этому участку еще несколько других. Зимой 1598 г. в Стрэтфорде господствовала дороговизна на хлеб. В списке домовладельцев Шекспир значился в это время как собственник 10 кварталов хлеба и ячменя, другими словами он был третьим богачом в городе. Дом «Ньюплейс» лежал как раз напротив часовни гильдии; ее колокольный звон он слышал уже маленьким мальчиком. В то же самое время Шекспир дает отцу деньги, чтобы вновь начать процесс против Джона Ламберта из-за имени Эшби, заложенного 19 лет тому назад. Мы видели, что сын так близко принял к сердцу неудачный исход этого процесса, что вплел в пролог только что им оконченной пьесы «Укрощение строптивой» выходку против семейства Ламберт. Из одного письма некоего Авраама Сторлея от 24 января 1597 г., адресованного на имя его шурина Ричарда Куини (сын которого впоследствии женился на младшей дочери Шекспира), видно, что поэт считался в то время уже весьма денежным человеком. В этом письме уроженец того же города Стрэтфорд советует Шекспиру вместо того, чтобы приобретать участки земли в соседнем Шоттери, лучше купить право сбора десятинной пошлыны в Стрэтфорде. Это было, действительно, очень выгодное предприятие. Кроме того, городу было далеко не безразлично, кто получал это право, так как община участвовала в доходах. Шекспир нашел тогда арендную сумму слишком высокой. Только семь лет спустя, в 1605 г., он приобрел право на половину десятинной пошлыны в Стрэтфорде, Старом Стрэтфорде, Бишоптоне и Велкомбе за значительную сумму в 440 фунтов. Раньше эту пошлыну взимала церковь, начиная с 1554 г. — община,

а с 1580 г. – частные лица. Разумеется, эта привилегия запутала Шекспира, как и следовало ожидать, в частые процессы.

В одном письме от 1598 г. Ричард Куини, поверенный жителей Стрэтфорда в столице, писал одному родственнику: «Если вам удастся устроить с Вильямом Шекспиром коммерческое дело, и если он вам даст деньги, то привезите их с собой домой». Тот же самый Куини написал письмо Шекспиру, – это единственное письмо на его имя, дошедшее до нас, быть может потому, что никогда не было отправлено, – умоляя здесь трогательными, задушевными словами своего любезного земляка одолжить ему 30 фунтов под проценты и с условием поручительства. В другом письме от 4 ноября того же самого года Сторлей выражает свое удовольствие, узнав, что Шекспир изъявил свое согласие ссудить стрэтфордских граждан некоторой суммой, и просит более подробные сведения об условиях.

Все эти документы доказывают с достаточной убедительностью, что Шекспир не разделял официального отвращения своих современников ко взиманию процентов, которое отличает венецианского купца от Шейлока.

По понятиям того времени христианину не следовало брать проценты. Однако в большинстве случаев поступали наперекор этому правилу. Шекспир взимал по тогдашнему обычаю 10 процентов. В следующие годы он продолжает приобретать участки земли. В 1602 г. он покупает в Стрэтфорде на 320 ф. земли, годной под пашню, и за 60 ф. дом с прилежащим участком. В 1610 году он прикупает еще 20 акров, а в 1612 г. приобретает в компании с двумя знакомыми дом с садом в Лондоне за 440 фунтов.

Шекспир был настоящим деловым человеком. Находясь в Лондоне, он ведет процесс с каким-то бедняком Филиппом Роджерсом из Стрэтфорда, купившим у него в 1603 и 1604 гг. небольшими партиями солода на 1 ф. 19 шил. 10 пенс, и занявшим у него, кроме того, два шиллинга. Он уплатил только 6 шиллингов. Итак, Шекспир ведет процесс из-за 1 ф. 15 шил. 10 пенсов! В 1609 г. он опять предъявляет иск к одному из стрэтфордских жителей на сумму в 6 ф. 24 шил. и привлекает к ответственности поручителя, так как должник успел скрыться.

Все эти подробности доказывают прежде всего, что между Стрэтфордом и Шекспиром существовала самая тесная связь даже в период его лондонской жизни. В 1596 г. он восстановил, наконец, в глазах общества репутацию своей семьи. Он сделал бедного, запутавшегося в долгах отца джентльменом, доставил ему дворянский герб и сам сделался одним из самых богатых и видных землевладельцев родного городка. Он неустанно увеличивал свои капиталы, округлял свои поместья, и если покинул Лондон, театр и литературу еще во цвете сил и окончательно поселился в Стрэтфорде, чтобы дожить там свой век зажиточным помещиком, то поступил, по-видимому, совершенно логично.

Мы видим далее, как ревностно Шекспир стремился к тому, чтобы возвыситься над сословием актеров, к которому принадлежал. В 1599 г. он получил, наконец, право подписываться «В. Шекспир из города Стрэтфорда-на-Эвоне, в графстве Уоррикшир, джентльмен». Разумеется, он еще не мог считаться представителем настоящего дворянства. Оба актера, издавшие в 1623 г. в качестве добрых товарищей его произведения, называют его в своем посвящении просто «служугою» графов Пемброка и Монтгомери, а его драмы безделками. «Их сиятельства воздадут этим «безделкам» слишком великую честь, если удостоят их прочтением. Они посвящают обоим знатым братьям эти произведения только потому, что последние оказали покойному поэту столько снисхождения и столько милостей».

Изучение этих старых деловых писем и коммерческих актов любопытно в том смысле, что освещает такую область душевной жизни Шекспира, о которой мы иначе не имели бы никакого представления. Поэт мог иметь в виду самого себя, влагая следующие слова в уста Гамлета, стоящего у открытой могилы Офелии (V, 1): «Этот молодец был, может статься, в свое время ловким прожектером, скупал и продавал имения. А где теперь его крепости,

векселя и проценты? Неужели всеми купчими купил он только клочок земли, который могут покрыть пара документов?»

Мы возвращаемся к нашей исходной точке.

Ясно, что Шекспир, рисуя в «Венецианском купце» различное отношение людей к понятиям нажива, имущество, капитал, богатство и т. д., приступал к решению этих вопросов с живым, личным интересом.

Глава 19

«Венецианский купец». – Источники и характеры. – Антонио, Порция, Шейлок. – Лунный пейзаж и музыка. – Взгляд Шекспира на музыку

Из пьесы Бена Джонсона «Вольпоне» видно, что туристы, посещавшие Венецию, нанимали себе комнату и поручали какому-нибудь еврею меблировать ее. Если путешественник был в то же время и писателем, то он получал таким образом возможность, которая не существовала в самой Англии, – изучить характер и речь евреев. Шекспир воспользовался этим случаем. Он заимствовал имена евреев и евреек, встречающиеся в «Венецианском купце», из Ветхого Завета. В первой книге Моисея (10, 24) попадает имя Села, или по-еврейски Шелах (имя одного маронита из Ливана). Шекспир видоизменил это имя в Шейлок. Далее в той же книге встречается (И, 24) имя Джиска (выглядывающая, высматривающая). В двух английских переводах Библии, относящихся к 1549 и 1551 гг., оно писалось Джеска. Шекспир превратил его в Джессика. Ведь Шейлок говорит, как известно, что Джессика имеет привычку выглядывать из окна и любоваться уличными зрелищами.

Шекспировская публика узнала различными путями легенду о еврее, который упорно требовал от своего должника-христианина взамен уплаты денежного долга фунт его собственного мяса, и который был принужден не только с позором отказаться от своего иска, но даже принять христианство. Этот сюжет (равно как и мотив с тремя ящиками) оказался буддийского происхождения, и многие исследователи придерживаются того мнения, что он из Индии перекочевал в Европу. Однако можно предположить и обратное движение. Как бы там ни было, но мы находим уже в 12 таблицах Древнего Рима закон, в силу которого кредитор имел право вырезать у несостоятельного должника кусок мяса. Один из источников шекспировской пьесы ссылается именно на это постановление. В старину этот обычай существовал везде, и Шекспир только перенес его из седой, варварской древности в современную ему Венецию. В этом рассказе рисуется переход от периода безусловного исполнения строгого закона к более позднему периоду господства принципа справедливости. Этот рассказ представлял, таким образом, удобный повод к красноречивой тираде Порции о различии между законом и милосердием, тираде, превращавшейся в уме зрителей в доказательство превосходства христианской морали над еврейским культом формального закона. Одним из источников, которым Шекспир пользовался для личности Шейла, особенно для сцены в суде, является трактат Сильвейна «Оратор». Двадцать пятая глава этого сочинения озаглавлена «О еврее, потребовавшем от христианина вместо уплаты долга фунт его собственного мяса». Так как книга Сильвейна вышла в английском переводе Энтони Мондея в 1596 г., а «Венецианский купец» упоминается в 1598 г. у Миреса в ряду других шекспировских пьес, то нет никакого сомнения, что драма написана именно в этот промежуток времени. В упомянутом произведении купец и еврей произносят каждый по речи, и обвинения, взводимые на второго, интересны в том смысле, что живо рисуют отношения того времени к евреям: они потому так упрямы и жестоки, говорится здесь, что желают во что бы то ни стало глумиться над распятым ими христианским Богом; они всегда были безбожным народом, так как Библия полна рассказов о их возмущениях против Бога, судей и священников. Даже больше, их прославленные патриархи продали собственного брата.

Но главным источником для пьесы Шекспира была, без сомнения, повесть «Приключения Джанетто» из сборника Джованни Фиорентини «*I Ricogniti*», вышедшего в 1558 г. в Милане.

Молодой купец Джанетто приезжает со своим богато нагруженным кораблем в гавань близ дворца Бельмонте, принадлежащего одной прелестной юной вдове. Много поклонни-

ков окружает ее. Она готова подарить свою руку и свое состояние тому, кто исполнит никем пока еще не исполненное условие. Оно выражено в чисто средневековом грубо-наивном духе. Когда наступает ночь, дама приглашает своего гостя разделить с нею ложе. Но усыпительный напиток, который она ему перед этим подносит, погружает его в глубокий сон, и когда всходит солнце, он обязан отдать прекрасной вдове свой корабль вместе с грузом и покинуть ее с позором и убытками. Джанетто терпит неудачу, но он находится до такой степени под обаянием своей страсти, что когда добрый Ансальдо, воспитавший его, снаряжает для него корабль, он снова возвращается в Бельмонте. Однако и это посещение оказывается столь же бесполезным. Чтобы послать Джанетто в третий раз, Ансальдо принужден занять у одного еврея под известным нам условием 10 000 дукатов. На этот раз молодой человек избегает опасности благодаря доброму совету одной из служанок. Он женится на прелестной вдове и забывает в своей радости вексель, данный еврею Ансальдо. Он вспоминает о нем только в самый день срока. Жена советует ему немедленно поехать в Венецию и дает ему на дорогу 100 000 дукатов. Переодевшись затем адвокатом, она отправляется вслед за ним и появляется в Венеции в виде молодого, известного юриста из Болоньи. Но еврей отказывается наотрез от всех предложений, имеющих в виду спасти Ансальдо, даже от 100 000 дукатов. Затем сцена в суде происходит так же, как и в пьесе Шекспира. Молодая супруга Джанетто произносит тот же приговор, что и Порция. Еврей не получает ни гроша и не имеет возможности пролить ни одной капли крови Ансальдо. Благодарный Джанетто предлагает адвокату все 100 000 дукатов, но тот требует только перстень, данный ему женой, и шутилая завязка развязывается так же легко, как у Шекспира.

Так как поэт нашел неудобным сохранить условие, поставленное прекрасной вдовушкой новеллы для получения ее руки, он нашел другое в одном из рассказов сборника «Римские деяния». Здесь молодая девушка должна выбирать между тремя ящиками: золотым, серебряным и оловянным, если желает сделаться невестой царевича. Надпись на золотом ящике обещает тому, кто его выберет, дать то, что он заслуживает. Молодая девушка отказывается из скромности и поступает разумно, так как ящик наполнен костями скелета. Надпись на серебряном ящике обещает то, чего каждый желает больше всего. Девушка проходит также мимо этого ящика, замечая наивно, что ее природа требует прежде всего чувственных удовольствий. Наконец, оловянный ящик предвещает тому, кто на нем остановит свой выбор, то, что сам Бог ему назначит: оказывается – он наполнен драгоценными камнями.

У Шекспира Порция заставляет сообразно с завещанием отца своих поклонников выбирать между тремя ящиками, которые носят другие надписи и из которых самый неказистый на вид содержит ее портрет. Едва ли Шекспир заимствовал что-нибудь из более ранней, не дошедшей до нас пьесы, которая, по словам Стефана Госсона в его «Школе злоупотреблений», бичевала алчность светских женихов и кровожадность ростовщиков.

Значение «Венецианского купца» обусловлено той серьезностью и гениальностью, с которой Шекспир обработал психологические эскизы характеров, заимствованные им из старых сказок, тем увлекательным лиризмом, той поэзией лунной ночи, которые дышат в заключительных сценах его драмы.

Шекспир вдохнул в царственного купца Антонио, который при всем своем богатстве и счастье страдает меланхолией, и которого предчувствие грядущих невзгод и мук поражает сплином, частицу своей собственной души. Меланхолия Антонио имеет много общего с той, которая завладеет в скором времени сердцем Жака в комедии «Как вам угодно» душою герцога в «Двенадцатой ночи» и умом Гамлета. Она служит как бы черной подкладкой к светлому, жизнерадостному настроению, которое еще преобладает в этом периоде шекспировской биографии. Эта меланхолия заставит в недалеком будущем поэта уступить главное место в своих пьесах героям мечтательным и рефлектирующим, тогда как в эпоху цветущей молодости это место занимают натуры решительные и активные. Впрочем, Антонио при

всем своим царственным благородством далеко не безупречный человек. Он издевался над Шейлоком, обращался с ним свысока, презирал его за веру и происхождение. Зритель понимает, какой дикой необузданностью отличались средневековые предрассудки против евреев, когда даже такой великодушный человек, как Антонио, находится всецело под их гнетом. Если он с некоторым правом презирает и ненавидит Шейлока за его денежные аферы, то он, с другой стороны, забывает, к нашему глубокому удивлению, тот простой факт, что у евреев отняли всякую возможность существовать иными средствами, и что им, в сущности, позволяли сколачивать капиталы только затем, чтобы иметь на всякий случай жертву, которую можно было бы бесцеремонно ограбить. Но сам Шекспир едва ли смотрел на Шейлока глазами Антонио. Шейлок не в силах понять венецианского купца и характеризует его словами (III, 3):

...Это вот:
Тот дуралей, что деньги без процентов
Дает займы.

Шекспир не принадлежал к числу таких «дуралеев». Он наделил Антонио таким идеализмом, который не соответствовал его собственным наклонностям и который не казался ему достойным подражания. В отношениях Шейлока к нему рисуется, таким образом, ненависть и мстительность человека отверженного племени.

С особенным вниманием и с особенной любовью обрисовал Шекспир фигуру Порции. В том условии, которое она ставит претендентам на ее руку, сквозит так же, как в конфликте, вызванном Шейлоком, сказочный мотив. Таким образом, обе половины действия соответствуют друг другу как нельзя лучше.

Конечно, странное завещание отца, позволяющее Порции выйти замуж только за того, кто сумеет отгадать загадку на простую тему: «не все то золото, что блестит», кажется нам слишком наивным и сказочным. Шекспир, по-видимому, так обрадовался случаю высказать по поводу этой старой повести о трех ящиках свое отвращение ко всякой внешней мишуре, что не обратил никакого внимания на такой неправдоподобный способ выходить замуж. Он хотел сказать другими словами: Порция не только изящная, но и глубоко серьезная женщина. Ее сердце может покорить только тот, кто презирает внешний блеск. Бассанио намекает на это обстоятельство в длинной реплике перед выбором (III, 2). Если Шекспир ненавидел что-нибудь в продолжение всей своей жизни такой страстной ненавистью, которая не находилась ни в какой пропорции с ничтожностью самого предмета, то это были: румяна и искусственные волосы. Вот почему он настойчиво подчеркивает, что красота Порции ничем не обязана искусству. Красота других женщин имеет совсем иное происхождение:

... Взгляните только
На красоту – увидите сейчас,
Что ценится она всегда по весу
Наружных украшений.
Когда порою мы глядим
На мнимую красавицу и видим,
Как кудри золотистые ее
Вниз с головы бегут двумя змеями,
Кокетливо играя с ветерком,
То знаем мы, что это достоянье
Уже второй головки: череп тот,
Что их родил, давно лежит в могиле.

Поэтому на блеск наружный их
Должны смотреть, как на коварный берег
Опаснейшего моря⁹.

Перед выбором Порция высказывает в высшей степени кокетливо, почти против желания, делая полусознательную ошибку, свою любовь к Бассанио:

Проклятие глазам чудесным вашим!
Они меня околдовали всю
И на две половины разделили;
Одна из них вам вся принадлежит,
Другая – вам... мне, я сказать хотела,
Но если мне, то также вам – итак,
Вам все мое принадлежит.

Когда Бассанио выражает в своей реплике желание как можно скорее приступить к выбору между ящиками, так как ожидание для него хуже пытки, то Порция намекает в своем ответе, по-видимому, на варварскую казнь дона Родриго Лопеса, испанского врача Елизаветы, состоявшуюся в 1594 г. после того, как два негодяя сделали под пыткой какие-то разоблачения в пользу совершенно неосновательного обвинения:

...Да, но вы
Мне, может быть, все это говорите,
Как человек, который может все
Под пытку сказать.

Бассанио отвечает:

Пообещайте
Мне только жизнь – и правду я скажу.

Когда исход выборов оправдал надежды Порции, она говорит и поступает так, как женщина, нравственный облик которой Шекспир считал в этот период своей жизни идеальным. Это не бурное самозабвение Юлии, а беспредельная нежность благородной и разумной женщины. Она не желала бы для себя – быть лучше, но для него она хотела бы в двадцать раз утроить свою цену. Она говорит:

Но, ах, итог того, что стою я
Ничто. Теперь я девушка простая,
Без сведений, без опытности, тем
Счастливая, что не стара учиться,
И тем еще счастливей, что на свет
Не родилась тупою для ученья:
Всего же тем счастливее, что свой
Покорный ум она теперь вверяет
Вам, мой король, мой муж, учитель мой.

⁹ Все цитаты приводятся по переводу Вейнберга.

Так кротко любит она своего жениха, бесхарактерного расточителя, приехавшего в Бельмонте только ради того, чтобы получить вместе с рукой невесты возможность заплатить легкомысленно наделанные долги. Хотя отец Порции желал достигнуть путем странного завещания того, чтобы дочь не сделалась добычей сребролюбивого человека, но именно эта участь постигает ее, правда, после того, как первоначальный мотив сватовства затмевается в ее глазах достоинствами Бассанио.

Хотя Порция отдается совершенно своей любви, тем не менее в ее характере много самостоятельности и мужественности. Как все дети, рано лишившиеся своих родителей, она умеет сама распоряжаться, другим повелевать и энергично действовать, не спрашивая ни у кого совета, не обращая внимания на требования светского этикета. Поэт воспользовался данными итальянской новеллы, чтобы наделить Порцию не только благородством, но и решительностью. «Сколько денег должен Антонио?» – спрашивает она. – «Три тысячи дукатов». «Дай еврею шесть тысяч и разорви расписку». Шекспир наделил далее Порцию тем светлым, победоносным темпераментом, которым некоторое время будут отличаться все молодые девушки в его комедиях. К одной из них обращаются с вопросом: «Вы, вероятно, родились в веселый час?» Она отвечает: «О нет, моя мать страдала. Но на небе плясала сияющая звезда, и я родилась под этой звездой!» Все эти молодые женщины родились под звездой, которая плясала. Даже из сердца самых тихих и кротких из них вырываются потоки ликующей жизнерадостности.

Все существо Порции дышит здоровьем. Радостные восклицания так и льются с ее уст. Счастье – ее настоящая стихия. Она дитя счастья, она выросла и воспиталась в атмосфере счастья, она окружена всеми условиями и атрибутами счастья и сыплет щедрой рукой счастье кругом себя. Она – олицетворение великодушия. Это не лебедь, вылупившийся на утином дворе. Вся обстановка гармонирует как нельзя лучше с ее фигурой.

Имущество Шейлока состоит из золота и драгоценных камней: их можно спрятать или захватить с собою в случае бегства, но ведь их так же легко своровать и отнять. Богатство Антонио заключается в нагруженных кораблях, рассеянных по всем морям, угрожаемых бурями и разбойниками. Капиталы Порции – более надежные. Это унаследованные от предков участки земли и роскошные постройки. Понадобилось не одно столетие работы, забот и трудов, чтобы могло родиться существо, подобное ей. Ее аристократические предки должны были жить в продолжение нескольких поколений безупречно и беспечно и быть любимцами, избранниками фортуны, чтобы накопить те богатства, которые являются как бы подножием к ее трону, достигнуть того почетного положения, которое сияет ореолом короны вокруг ее головки, создать и поставить на ноги то хозяйство, которое заменяет ей двор, свиту, воздвигнуть тот великолепный дворец, где она царит, как княгиня, и доставить ей то образование и те знания, которые придают ей величие истинной правительницы. Порция отличается при всем своем здоровье редким изяществом. Хотя она умнее всех окружающих, но это не мешает ей быть веселой. Она исполнена мудрости, несмотря на свои молодые годы. Порция – дитя более здоровой и свежей эпохи, нежели наш нервный век. Здоровье ее натуры никогда не истощается, ее жизнерадостность никогда не иссякает. Хотя неопределенное положение, в котором находится Порция, угнетает ее, но оно не лишает ее веселости, а эта последняя не мешает ей владеть собою. В критических обстоятельствах, при непредвиденных случаях растут ее энергия и решительность. Неиссякаемые родники и ключи бьют в ее душе. В голове Порции столько же мыслей, сколько планов. Она так же богато одарена остроумием, как и материальными благами. В противоположность возлюбленному, она тратит только проценты со своего капитала: отсюда ее уравновешенность и царственное спокойствие. Если не оценить по достоинству веселую жизнерадостность, составляющую коренную сущность ее характера, то с первой сцены с Нериссой ее шутки должны показаться вымученными, ее остроумие манерным, и тогда легко может прийти в голову, что только бедный ум любит

фокусничать и играть словами. Но кто способен открыть в ее натуре тот неиссякаемый родник здоровья, тот поймет, что ее мысли льются так же свободно и необходимо, как бьет вода из фонтана, что она переходит с такой же быстротой от одного сравнения к другому, как срывает и бросает цветы, когда под ногами цветет целый луг, и что она играет словами, как своими локонами. Если она говорит в одном месте (I, 2): «Мозг может изобретать законы для крови, но горячая натура перепрыгивает через холодное правило. Безумная молодость – заяц, перескакивающий через капкан, который ставит ему благоразумие», то эти слова вполне гармонируют с ее характером. Необходимо предположить, что эти сравнения и обороты просто вызваны потребностью шутить и смеяться, иначе они покажутся неуклюжими и натянутыми. Читая далее, например, такую реплику (IV, 2):

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.