



Георг Брандес

НЕИЗВЕСТНЫЙ ШЕКСПИР

КТО, ЕСЛИ НЕ ОН

Гении и злодеи

Георг Брандес

**Неизвестный Шекспир.
Кто, если не он**

«Алисторус»

2012

Брандес Г. М.

Неизвестный Шекспир. Кто, если не он / Г. М. Брандес —
«Алисторус», 2012 — (Гении и злодеи)

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.

© Брандес Г. М., 2012

© Алисторус, 2012

Содержание

Глава 1	5
Глава 2	8
Глава 3	12
Глава 4	14
Глава 5	17
Глава 6	19
Глава 7	22
Глава 8	27
Глава 9	39
Глава 10	45
Глава 11	53
Конец ознакомительного фрагмента.	56

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 попадаются 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 подосланные 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 Доудэлем 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, принявший 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 йоменов 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 Вильмоте, 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 переиграть 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 прядильные 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 восемнадцати 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 представляющийся 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 оплату 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 вероятна 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 (шук), 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 шук.

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 завешание, 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 оружие в свое отечество. Он сообщает, что счел 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 вывезенных 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 Картагену, 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 Аристотеля 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 точно 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 прямому его образу 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-Ape*» («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 благодарностями, – 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 выра-

жения; 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 фиглярю 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 опровержения 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 старшей, 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 заключает 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 Vespasia»), весьма часто игравшейся до января 1593 года и пользовав-

шейся, 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 обещещивают 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 обручками рук держит таз, чтобы собрать льющуюся из них кровь. После того он зажаривает 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 современно 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 изувечение Лавинии (история Прокны), из того же источника и из «Тиэста» Сенеки заимствовано каннибальское пиршество. Между тем немецкая трагедия изложена жал-

кой, 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 кровожадный 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 отличаясь 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, favours 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 предвещают 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, Цезарию, 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 принимают 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
Свободой; 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.

Игуменья.

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 разработаны, 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 «Jerre раа 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, разъясняют
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 некоторую 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 Анатомия 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 предан отчаянию. На него вваливали 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 Рэля, написанное им из тюрьмы Роберту Сесилию 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, охотится, подобно Диане, ступает на земле, подобно Венере, между тем как легкий ветерок, развеивая 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 штучку – 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 жестами 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 осмеял 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 слыхал 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 смехотворным испанцем Армадо (очевидно, с целью напомнить его именем о «Непобедимой Армаде»), затем педантизм, выступающее в образе школьного учителя Олоферна, в котором Шекспир, как говорит 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 педантизма – 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 знанию 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 года 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 Армадо 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 Армадо, 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 веселый 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-то порабощения жизни и вооружается комедия языком природы, в особенности через Бирона как своего органа, в репликах которого, как справедливо заметил ДAUDEN, нередко слышится соб-

ственный 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 ищу 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 прозревания;
Влюбленный глаз способен ослепить
Орлиный взор; влюбленный слух услышит
Слабейший звук, невнятный для ушей
Опасливого вора; осязание
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 переделывателя 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 (riffe-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 слоге, – 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 Саутгемптону, 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 картиной. С более значительными по объему композициями поэт мог познакомиться по гобеленам (такие суще-

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 Капишина.*

ствовали, 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 сло-

жился 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 лстивый 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 самообмане, 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
Безвестные предметы облекает
В одежду форм, поэт своим пером
Торжественно их всех осуществляет

² Цитаты из этой пьесы приводятся по переводу Сатина.

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,

нисполненную 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 вооружении
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 чувствах 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 подделав,
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 бесподобный 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 трунил, хоть она и оказала косвенное влияние на его «Гамлета». Но этот прием, придающий больше жизненности и правдоподобности ходу самой пьесы, с самого начала привлекал Шекспира.

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.

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 бессознательного. 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 Historie 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 publicly, 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 обыкнове-

нию, 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 чувствуете 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 мгновенье 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 мгновенье.
Стыдись! Ведь ты срамишь любовь и разум,
А ими ты так щедро наделен.

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

⁴ Цитаты будут приводимы по переводу Грекова.

(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

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.