



Annotation

Эти биографические очерки были изданы около ста лет назад в серии «Жизнь замечательных людей», осуществленной Ф.Ф.Павленковым (1839—1900). Написанные в новом для того времени жанре поэтической хроники и историко-культурного исследования, эти тексты сохраняют ценность и по сей день. Писавшиеся «для простых людей», для российской провинции, сегодня они могут быть рекомендованы отнюдь не только библиофилам, но самой широкой читательской аудитории: и тем, кто совсем не искушен в истории и психологии великих людей, и тем, для кого эти предметы – профессия.

- [И. И. Иванов](#)
 -
 - [Вступление](#)
 - [Глава I](#)
 - [Глава II](#)
 - [Глава III](#)
 - [Глава IV](#)
 - [Глава V](#)
 - [Глава VI](#)
 - [Глава VII – Глава VIII](#)
 - [Глава VIII](#)
 - [Глава IX](#)
 - [Глава X](#)
 - [Глава XI](#)
 - [Библиография](#)
 - [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
-

И. И. Иванов

**Уильям Шекспир. Его жизнь и
литературная деятельность**

*Биографический очерк И. И. Иванова
С портретом Шекспира, гравированным в
Лейпциге Геданом*



Вступление

За последние полтора столетия ни один писатель не привлекал к себе такого всестороннего и глубокого внимания, как старый английский поэт. Предсказание Гете: *Shakespeare und kein Ende – Шекспир без конца!* – с течением времени приобретает все большее значение и оправдывается людьми самых разнообразных талантов и природных склонностей. Критики всевозможных направлений, представители юриспруденции, медицины, естественных наук, философы и богословы усердно стремятся выказать свою проницательность и ученость на произведениях драматурга и находят в них одинаково богатый и поучительный материал для самых сложных вопросов нравственности и психологии и для специально-научных задач. Общества и периодические издания, посвященные Шекспиру, с каждым годом умножают громадную литературу, в которой авторы, до последней степени раздробляя предметы исследования, не отступая от тщательнейших изысканий по поводу имен второстепенных лиц в драмах, доходят до точного счета стихов и отдельных слов. Безграничные восторги великих поэтов всех национальностей, – Гете, Гюго, Пушкина, – идут рядом с кропотливейшим трудом архивных ученых и создают поистине единственный памятник гению мысли и слова во всей истории мировой культуры...

Да, это – слава, пред которой, вероятно, отступила бы ирония самого беспощадного стоика и пессимиста. И между тем в этой именно славе и таится жесточайшая насмешка судьбы.

Спросите, *кто* этот гений, наполняющий мир своим именем? – и в ответ получите странные и невнятные заявления, будто вопрос идет не о человеке, умершем всего 280 лет назад, а о каком-нибудь мифическом старце, вроде Гомера или Оссиана. Биограф прошлого века сообщал читателям следующие *достоверные* сведения о Шекспире: он родился в городе Стратфорде на реке Эйвон, женился, имел детей, был в Лондоне, сделался актером, писал стихотворения и пьесы, возвратился в Стратфорд, составил завещание, умер и был погребен. Позднейший биограф со своей стороны подводил такой итог: Шекспир жил, умер и был «немного ниже ангелов», – это все, что можно с полным основанием сказать о нем. И, наконец, трудолюбивейший немецкий ученый, редактор шекспировского журнала, автор обширнейшей биографии Шекспира заявил: если какой-либо факт из его жизни мы знаем наверное, – это его практическую

деловитость и способность приобретать деньги... Разве не ирония подобное достоверное сведение в биографии вдохновеннейшего из поэтов?

Но и это не все. Пусть для нас будет закрыта непроницаемым туманом личная жизнь художника, – нам останутся, по крайней мере, его произведения. Ведь можем же мы составить вполне определенное представление о мирозерцании авторов или автора *Илиады* и *Одиссеи**. Творчество теснее, чем всякая другая деятельность, связано с нравственным миром человека, и нам удастся восстановить ум и душу творца по внутреннему смыслу его созданий.

К Шекспиру неприменим и этот прием – даже в такой степени, как к Гомеру.

Прежде всего, мы не знаем точного количества его произведений. Из общеизвестных пьес, может быть, следует выбросить *Тита Андроника*, *Генриха VI*, по крайней мере первую часть, потом *Генриха VIII*, за исключением немногих сцен, и, может быть наоборот, не лишне будет прибавить *Эдуарда III*, *Йоркширскую трагедию* и *Двух благородных родственников*, хотя бы на правах *Тита Андроника* или *Генриха VI*. Еще затруднительнее вопрос с поэмами и сонетами. В 1599 году в Лондоне вышел сборник из восемнадцати стихотворений – *Страстный пилигрим*. Какие здесь принадлежат Шекспиру и какие нет? Издатель их все объявил шекспировскими, но критики не согласны. То же самое и насчет поэмы *Жалобы влюбленной*. Она была напечатана вместе с сонетами Шекспира в одной книге; сонеты потомство признало, поэму отвергло, – но не единогласно.

Но пусть затруднения ограничились бы сравнительно второстепенными произведениями Шекспира, – особенно нечего было бы волноваться из-за какой-нибудь хроники или любовного стихотворения. К несчастью, все пьесы, в том числе великие трагедии, дошли до нас отнюдь не в образцовом порядке. Лично Шекспир не считал нужным издать ни одного своего сочинения, кроме двух поэм: *Венера и Адонис* и *Обещанная Лукреция*.



VENVS AND ADONIS

*Vilia miretur vulgus: mihi flavus Apollo
Pocula Castalia plena ministrat aqua.*



LONDON

Imprinted by Richard Field, and are to be sold at
the signe of the white Greyhound in
Paules Church-yard.

1593.

Заглавная страница первого издания «Венеры и Адониса»

Издавались они сначала пиратами литературы, «ловившими» текст во время представлений, потом стали выходить и законные издания, но без участия автора. Рукописи пьес принадлежали актерским труппам и, вероятно, этими собственниками пушались в печать, но как и в каком виде?

Эти знаменитые Quarto, первые издания шекспировских пьес, ценятся теперь более чем на вес золота; в действительности по точности и правильности текста они уступают древнейшим рукописям античных классиков. Деление на действия и сцены отсутствует, имена действующих лиц безжалостно перепутываются или заменяются именами исполнителей, стихи печатаются прозой и наоборот, слова искажаются до полной неузнаваемости... Но и в таком виде напечатано всего пятнадцать пьес, остальные явились после смерти автора, сначала *Отелло*, потом полное издание – Folio, в форме очень внушительной, но столь же небрежной и безграмотной. Фолианты впервые предлагали публике более половины новых произведений, в том числе римские трагедии и *Макбета*, но, воспроизводя старые, давали текст, не всегда согласный с прежним в

весьма существенных отношениях, и вносили множество собственных ошибок и нелепостей...

Какая работа предстояла филологам, эстетикам и историкам: отыскать настоящего Шекспира в этой бездне невежества, произвола, невнимания! И заметьте, – дело шло о глубочайшем психологическом таланте и действительно вдохновенном творчестве. Здесь нередко великое значение имеет одна фраза и даже слово. Как же мог поступить критик, когда, например, Гамлет говорит разные монологи в разных изданиях, когда *новое* пропускает в *Лире* суд над дочерьми, а *старое* – удивительную речь короля о злодеях-богатых и нищих! Это не частности, а *важнейшие* моменты трагедий, и нам предоставляется признавать или отвергать их по усмотрению!

Но если бы пред нами был безусловно подлинный, самим автором проверенный текст, наша задача: отыскать человека в художнике – все-таки не разрешилась бы к полному нашему удовольствию.

Предположите, что биографические сведения о Шиллере, Байроне, Гете, Гюго столь же скудны, как и о Шекспире, и вам потребовались *личные* характеристики этих поэтов: разве, пользуясь *Разбойниками*, *Фаустом*, *Чайльд Гарольдом*, *Девяносто третьим годом*, вы могли бы дать несколько одинаково правдоподобных ответов?.. О Шекспире дают их беспрестанно и едва ли не на каждый вопрос, и всякий новый исследователь на пути к *Шекспиру-человеку* чувствует себя будто в открытом море с превосходными картами, но без компаса.

Гюго сравнил гений нашего поэта с океаном, Колридж назвал его человеком с тысячью душ (***) греч.), а еще третий критик весьма остроумно доказывал, что произведения Шекспира – вовсе не плоды человеческого искусства, а естественные явления, вроде солнца, моря, звезд, цветов... И все эти критики выразили одну и ту же исключительно шекспировскую черту – *неуловимость* личности автора в его произведениях. Это следствие двух причин: чрезвычайного изобилия мотивов, подвергшихся творческой обработке, и невозмутимо-объективного настроения поэтического духа. Большой славой пользуется гетевское так называемое «олимпийское спокойствие»... Но что значит олимпийство поэта, писавшего неизменно под влиянием и на основании случаев своей жизни и личных сердечных волнений! Что значит оно пред неотразимым и ясным проникновением творца *Лира* в сокровеннейшие тайны нравственного миропорядка!.. Там, за всеми украшениями и наслоениями, не более как автобиография, здесь – летопись вообще человеческой судьбы и природы.

В результате мы всякий раз можем извлекать все новые уроки из этих летописей, – духовный облик летописца по-прежнему остается неопределенным. Но именно неопределенность и разжигает людской интерес, влечет как тайна, самонадеянным мечтателям сулит славу неслыханных открытий. И Шекспир дожил до самой невероятной участи, какой только может подвергнуться смертный. Нашлись отрицатели *гениального поэта* с именем *ничтожного актера*, принялись разыскивать автора *Гамлета* в лице кого угодно, только не Шекспира, – в лице Бэкона, королевы Елизаветы, целой компании безвестных поэтов и придворных...

Такой истинно болезненной точки достигло любопытство поклонников великих созданий! Они, в азарте стремясь одним ударом покончить с мучительным вопросом, не отступили перед самыми убедительными фактами и документами... Нет, Шекспир существовал именно как гениальный поэт: об этом свидетельствуют *современники, враги, личные друзья и восторженные почитатели*. Мы в дальнейшем услышим некоторые из этих свидетельств: *здесь сомнений быть не может!*.. Но *далее* – полное раздолье догадкам и отрицаниям. Шекспир жил и написал более трех десятков пьес – это *история*, все остальное – более или менее остроумная и правдоподобная сеть предположений и домыслов, *литературная и психологическая комбинация*.

Мы намерены представить читателям жизнь и личность Шекспира на основании возможно достоверных и тщательных данных по этим вопросам. Мы соберем все сколько-нибудь ценные исторические сведения и, слив их с творчеством поэта, может быть, достигнем известной полноты и цельности в изображении художника и человека. Наши рамки для такой картины слишком узки, но сама тема заставит нас делать только значительные и характерные штрихи и неизбежно приведет, по крайней мере, к *основным, мотивам* чудного музыкального мира, заключенного в душе нашего поэта.

Глава I

Родина Шекспира. – Детство и юность. – Женитьба. – Переселение в Лондон.

В приходском списке протестантской церкви в Стратфорде находится следующая отметка: «1564; April 26: Gulielmus filius Iohannes (вместо Iohannis) Shakespeare», – подразумевается, крещен.

1564
April 26
Gulielmus filius Iohannes Shakespeare

Запись в метрической книге Стратфордской церкви св. Троицы о рождении Шекспира.



Дневная купель в Стратфордской церкви св. Троицы. Вероятно, в ней был крещен Шекспир

Когда родился Уильям – неизвестно: детей в старой Англии крестили и на третий, и на какой угодно другой день. Отец поэта, насколько можно судить по сохранившимся документам, представлял личность далеко не

заурядную. Сын йомена, то есть независимого, сравнительно состоятельного землевладельца и землевладельца, Джон с отцовской фермы переселился в соседний город. В сущности, Стратфорд можно было назвать городом только сравнительно с окрестными мелкими сельскими поселками. Несколько сот жителей, деревянные дома, отчасти крытые соломой, крайне грязные улицы, обширные сады почти у каждого дома, деревенские занятия обывателей – все это делало из Стратфорда большую деревню, но с центральным рынком для округа. Джон, очевидно предприимчивый и энергичный, быстро соединил в своих руках все промыслы, какие только были доступны обывателю полугорода-полудеревни. Он выделывает кожи, выработывает перчатки, торгует шерстью, зерном, мясом и даже строевым лесом. Операции идут удачно, – Джон заключает брак с Мэри Арден, дочерью весьма почтенной и состоятельной семьи, может быть даже из Арден, старинных дворян графства. Сообразно с материальным благосостоянием развивается и карьера Джона: он быстро проходит ступени городского самоуправления и на четвертый год по рождении Уильяма является мэром Стратфорда. Его имущество в эту эпоху оценивается в 500 фунтов, по современному счету – около 2500 (25 тысяч рублей), документы именуют его «джентльменом» и «мастером», что равносильно титулу «эсквайр». Семья благоденствует. Ее минует даже морозная язва, посетившая город несколько недель спустя после рождения сына и унесшая особенно много детей. Благоденствие продолжается много лет, по крайней мере до четырнадцатилетнего возраста Уильяма, и детство поэта, следовательно, проходит при вполне благоприятных условиях.



Дом, в котором родился Шекспир.



Дом, в котором родился Шекспир по гравюре 1806 г.

Чем же оно наполнено? Для художественных натур ранние впечатления имеют решающее значение, часто пробуждают первые творческие стремления и надолго остаются богатым источником вдохновений. Юный Шекспир и здесь оказался в очень выгодном положении.



«Старая веселая вдова (Old Merry England)» майские обряды и увеселения; мавританский танец (Morris Dance), деревянная лошадка, монах Тук, клоуны, музыканты и т. д. (живопись на окошке старинного дома Джоржа Толлета в Стафордшире). Гравюра из Беллевского изд. Шекспира (1785)

Стратфорд принадлежит графству Уорикшир – «сердцу Англии», родине замечательнейших исторических деятелей и сцене великих событий – от эпохи средних веков до дней Шекспира. Ближайшие к городу замки Кенилворт, Уорик и городок Ковентри могли рассказать множество любопытных местных преданий и эпизодов. Легендарный предок графов

Уорик – Гюи – прославлялся в песнях как победитель датского великана. Слава рода не прекращалась и после. Он принимал деятельнейшее участие в междоусобной войне Роз, и знаменитейший из героев – *Делатель королей* – твердо остался в памяти всего окрестного населения. Вековые башни замка, отстоявшего от Стратфорда всего на восемь миль, были наглядными летописями самого бурного и кровавого периода английской истории и, может быть, они впервые внушили будущему поэту мысль изобразить этот период в форме драматических хроник...

На пять миль дальше находился Кенилворт. Он принадлежал когда-то Симону Монфору, родоначальнику английского представительства, являлся центром баронской войны против короны в XIII веке, стоял, следовательно, во главе конституционной истории Англии. Потом замок перешел в государственную собственность, и наконец Елизавета подарила его своему любимцу, графу Лестеру, три раза была здесь в гостях, и последний раз в 1575 году... Пышные празднества, конечно, сопровождали приезды королевы, – видел ли их одиннадцатилетний Шекспир?.. Оберон, царь эльфов, в комедии *Сон в летнюю ночь* рассказывает аллегорическую сцену о купидоне и прекрасной весталке, царящей на Западе... Может быть, рассказ – отголосок личных впечатлений поэта?

Наконец местечко Ковентри. Здесь Генрих Ричмонд, победитель Ричарда III, будущий Генрих VII, отдыхал после решительной битвы при Босворте, был торжественно принят коventрийцами, осыпан дарами. Это происходило почти за восемьдесят лет до рождения Шекспира. В семье поэта продолжали жить тем более красноречивые предания о событии, что один из ее предков участвовал в битве на стороне Ричмонда, и этот факт впоследствии приводился Джоном Шекспиром в доказательство его прав на дворянский герб. Шекспир несомненно слышал еще в детстве о славе своего рода и, конечно, – о жестокостях Ричарда и грозной междоусобице короля и Ричмонда, и, может быть, тогда же в его душу запала искра, обещающая в будущем одну из блестящих исторических драм.

Но Ковентри любопытен не только историей. Он искони пользовался художественной славой: здесь ежегодно по праздникам игрались мистерии, цеховые мастера городка отличались особенной страстью к театральным представлениям и странствовали по окрестностям – показывать свое искусство... Мог ли молодой Шекспир не познакомиться с ним – и в самом Ковентри, и в Стратфорде? Тем более что отец его, несомненно, питал сочувствие к театру; по крайней мере, доподлинно известно, что в будущность его мэром в Стратфорде играла странствующая труппа актеров. Уильяму, правда, было в то время не более пяти лет, но ведь

Диккенс свои впечатления начинает считать с двухлетнего возраста. А что же могло естественнее и прочнее запасть в память будущего драматурга, как не сценические зрелища?

Всеми этими данными не исчерпываются детские впечатления Уильяма. В Стратфорде было слишком мало городской культуры, правила гигиены подвергались жесточайшим нарушениям, и в городе попеременно хозяйничали лихорадка и язва; но деревенский, первобытный характер местечка имел и свои, по крайней мере поэтические, прелести. Окрестности Стратфорда изобиловали всеми богатствами английского пейзажа. Фермы и поселки, тонувшие в зелени, цветущие равнины, прерываемые лесистыми холмами, и среди них светлые воды Эйвона, – сцена, будто нарочно созданная для идиллий и пасторалей.



Празднование 200-летия юбилея Шекспира в 1764 году. Устроена знаменитым актером Гарриком процессия направляется к дому, где родился Шекспир.

У Шекспиров повсюду были знакомые и даже родственники, например дед поэта, до конца дней не оставлявший деревенского хозяйства. Уильям, конечно, беспрестанно совершал путешествия в это «царство природы» и с детских лет инстинктивно развивал в себе поэтическое чутье и восторженную любовь к ее красоте и мощи. Впоследствии он будет

изумлять ботаников и зоологов количеством и основательностью своих сведений. Он с безукоризненной живостью изобразит жизнь и нравы пчел, характеры домашних животных, опишет более сотни полевых цветов и трав, назовет множество насекомых, всегда обнаруживая глубокую, чисто научную наблюдательность рядом с тончайшим эстетическим чувством. Ни один поэт не представит столько образов, сравнений, эпизодов из жизни природы... Откуда такая осведомленность? Ее источник, несомненно, стратфордские поля и деревни. До какой степени успешно поэт воспользовался этой школой, показывает догадка специалистов, будто Шекспир мог быть ученым садовником... К сожалению, ученость – книжная и школьная – занимает вообще слишком мало места в жизни и в умственном развитии Шекспира, чтобы ее приурочивать к *поэзии природы* в драмах поэта. Даже об *истории людей* «годы ученичества» дали Уильяму довольно скудные сведения. Он, надо думать, выучился грамоте в начальной стратфордской школе. Отец поэта был безграмотен, в крайнем случае мог разве подписать свое имя, хотя, судя по документам, предпочитал вместо подписи ставить знак. И те же документы доказывают, что Джон Шекспир отнюдь не являлся исключением: из девятнадцати стратфордских правителей только семь могли кое-как изобразить свои имена. Что касается матери Уильяма, – о ее грамотности мы можем судить по дочерям джентльмена и знаменитого писателя Шекспира: только одна из них умела писать, другая «ставила кресты». Для будущего поэта, очевидно, оставалась лишь общественная школа.

Чему он здесь выучился и сколько лет пробыл – неизвестно, но он мог выучиться, помимо общей грамоты, латыни, заучить много фраз из разговорного и эпистолярного языка (для этого были специальные учебники), мог прочесть несколько отрывков из *Метаморфоз* Овидия, из писем и речей Цицерона, из *Георгик* и *Энеиды* Вергилия, в крайнем случае, из комедий Теренция и Плавта и трагедий Сенеки. Вероятно, Шекспир и усвоил кое-что из этой учености, обычной в школах эпохи: впоследствии он с большой охотой приводит латинские цитаты, обнаруживает особенное внимание к Овидию и, может быть, отчасти из подлинного источника латинской комедии черпает материал для своих пьес.



Школа, в которой учился Шекспир. Классная комната (По преданию, Шекспир сидел в левом углу около полок)



Школа, в которой учился Шекспир. (задний фасад и площадка для игр)

Но вряд ли особенно тщательно и любовно занимался Уильям учебной мудростью: позже он беспощадно смеется над мелкими школьными педантами и их варварской латынью. Не для поэта были созданы образцы древней стилистики, и, кроме того, юношу скоро призвала другая – *практическая* – школа.

Дела отца пошатнулись приблизительно к началу восьмидесятых годов и быстро пошли к упадку. Может быть, излишняя разносторонность деятельности была причиной, но только в январе 1586 года бывший мэр является уже несостоятельным должником, не посещает ратуши и лишается звания городского советника, а еще позже – отказывается ходить даже в церковь из опасения ареста за долги. Все это документальные сведения, но зато совершенно неизвестно положение сына при столь решительном семейном расстройстве. Следует думать, что Уильям помогал отцу в его многочисленных ремеслах, может быть и иначе пытался поддержать его дела: школьным учительством, занятиями у местного законоведа; впоследствии он обнаружит одинаково основательные сведения по всем этим профессиям. Но все это простые догадки. Достоверен и важен один факт: Уильям женится восемнадцати лет на Энн Хетеуэй, девушке на восемь лет старше его, обзаводится собственной семьей именно когда для отца настают особенно трудные годы... Что здесь не было *сыновнего* равнодушия и легкомыслия, доказывается позднейшим отношением Шекспира к положению отца: для полного восстановления дел и общественного значения старика... Причина другая: всего спустя шесть месяцев после церковного брака у Шекспира родилась дочь... По обычаю страны, брак считался не с венчания, а с обоюдного публичного согласия молодых людей на семейный союз, и, следовательно, имя Энн Хетеуэй не терпело никакого ущерба. Но ситуация, очевидно, для Шекспира сильно усложнялась. Любопытный вопрос, – был ли поэт счастлив в супружестве, – остается открытым, хотя и существуют некоторые косвенные данные для его разрешения. Просперо в *Буре*, отдавая свою дочь принцу, говорит:

Возьми, – вот он, подарок дорогой,
Который ты так заслужил достойно.
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...

В *Двенадцатой* ночи герцог проповедует Виоле:

Жена должна избрать себе постарше —
Тогда она прилепится к супругу
И будет царствовать в груди его...

и дальше советует избрать «подругу помоложе – иначе любовь не устоит»...

Не надо никаких насильственных сопоставлений и тонких домыслов, чтобы эти речи невольно напомнили личную историю поэта: мотивы и в пьесах и в жизни *тождественны*, а результаты столь же одинаковы или различны – решить окончательно нет возможности. Во всяком случае, дальнейшие предания из биографии Шекспира говорят за совпадение поэзии и правды.

Мы можем не придавать никакого значения рассказам о кутежах молодого Уильяма, хотя он сам впоследствии весьма настойчиво подчеркивал вакхические наклонности своих соотечественников и мог приобрести эту настойчивость из личного опыта. Одно несомненно: Шекспир «повздорил с правосудием» в лице лендлорда, мирового судьи и строгого пуританина сэра Томаса Люси. Был ли, собственно, у Люси свой парк или он считал долгом охранять казенный лес, – вопрос второстепенный. Достоверно, что Уильям пришел в столкновение с сэром Томасом по всем пунктам: и как нарушитель законов об охоте, и как легкомысленный молодой человек, и даже как поэт. Браконьерство в старой Англии отнюдь не считалось смертным грехом ни в народе, ни в обществе. Популярнейший народный герой Робин Гуд – браконьер, оксфордские студенты слыли отчаяннейшими браконьерами во всей стране, и именно при Елизавете законы об охоте нарушались беспрестанно даже в королевских лесах. Это было своего рода молодечество, вполне одобряемое народными преданиями и допускаемое национальными нравами.

Сэр Томас держался иных воззрений. Как началась и развивалась

междоусобица между сыном йомена и джентльменом, мы не знаем; действительно ли Шекспир был неоднократно наказываем слугами судьи – арестом и даже ударами – и отомстил сатирой на супружеское счастье сэра Томаса, – всему этому можно верить и не верить, но, несомненно, междоусобица приняла довольно резкое направление. О ней поэт вспомнил, сочиняя *Виндзорских насмешниц*, и жестоко насмеялся над гербом сэра Томаса. Но, может быть, война была вызвана не браконьерством, а гонениями Люси на отца поэта: Люси состоял членом той протестантской комиссии, которая доносила на Джона Шекспира за нехождение в церковь. Как бы то ни было, у Уильяма было сколько угодно поводов поссориться с Люси – помещиком, судьей, ханжой, мужем не особенно любящей жены. Во всяком случае тот или другой мотив ссоры отнюдь не свидетельствовал о личном семейном мире и счастье поэта. В восемнадцать лет вообще трудно достигаются эти блага, а для будущего автора сонетов, *Фальстафа*, *Ромео и Джульетты* трудность вряд ли облегчалась полным равнодушием к жизненным удовольствиям и рискованным искушениям молодости.

А между тем на третий год супружества Шекспир уже был отцом троих детей: в начале 1585 года у него родились близнецы – Гамнет и Джудит. В следующем году Джона Шекспира преследуют за долги. Очевидно, обе семьи начинают переживать трудные дни, вопрос о хлебе становится настоящим; разрешить его в Стратфорде, да еще при ссоре с важнейшим лицом всей округи, оказывалось невозможным, и Уильям переселяется в Лондон. Когда и с какими целями – мы точно не знаем. Не вполне достоверно, будто знаменитый актер Ричард Бербедж, земляк Шекспира, бывал в Стратфорде и мог внушить Уильяму известные планы. Но можно думать, что переселение совершилось не без влияния странствующих актеров, по крайней мере, косвенного. Актерская профессия при Елизавете очень хорошо оплачивалась, популярные актеры, вроде Бербеджа, быстро наживались и приобретали дома и земли. Но те же актеры постоянно нуждались в новых пьесах, то есть в авторах. Может быть, Шекспир еще в Стратфорде начал прислушиваться к своему гению и даже сочинять. Это так естественно для такой богатой художественной натуры! И, может быть, именно сэр Томас сыграл роль первого возбудителя: в сердце поэта заговорили страсть и гнев, и на свет явилась первая эпиграмма... Достоверно одно: Шекспиру в столице потребовалось удивительно мало времени, чтобы буквально прогреметь в литературном мире, вызвать одинаково решительные нападки и восторги. Очевидно, если поэт и явился в Лондон литературным новичком, то отнюдь не

беспомощным, боязливым провинциалом, наугад и с тоской сердца ищущим кое-какой работы. Напротив, первое же вполне достоверное свидетельство современника называло нашего поэта «Иваном на все руки»... Красноречивое и много обещавшее определение!..

Глава II

Шекспировская Англия. – Театр и «чары Цирцеи». – Карьера Шекспира.



Предполагаемый портрет молодого Шекспира. Неизвестный художник, 1588 г.

В каком году Шекспир явился в Лондон, неизвестно; но для нас достаточно и приблизительного срока: во второй половине восьмидесятых годов. Достаточно именно потому, что сама эпоха необычайной яркостью и значением своих общих явлений покрывает всякую мелкую хронологию. Вряд ли когда провинциальный поэт вступал в более пеструю, шумную и оригинальную среду. От благороднейших вершин общества до последних слоев народа шло в высшей степени напряженное и широкое движение. Совершался тот подъем национального духа и национальных сил, какой отмечает важнейшие культурные периоды в истории страны. Жизнь

общества и отдельных личностей становится крайне сложной, на внешнего наблюдателя производит впечатление смутной борьбы непримиримых сил, неопределенных стремлений, несбыточных идеалов. Свежие струи беспрестанно врываются в старые русла и властно требуют новых путей, не щадя ни старины, ни преданий. Великий подвиг – не потеряться в этом водовороте и сохранить за собой прочную и почетную дорогу, примирив запросы времени с личными нравственными силами.

Англия только что пережила страшную опасность – войну с Испанией. «Великая (Непобедимая) армада» Филиппа II грозила религии и национальной свободе Британии. Гроза прошла, и трудно представить, какой восторг охватил страну! Такой победы еще не знала история: одним ударом обеспечены протестантская церковь, мирное развитие народа, небывалый блеск английской короны. Над королевой Бесс явно бодрствовало счастье, ее имя становится обожаемым от столицы до последней деревни, она воплощает государственную мудрость, драгоценнейшие права совести и исконную британскую патриотическую гордость. Королева это знает и старается жить в полном согласии с парламентом, в любви с народом, совершает многочисленные путешествия по своему королевству, и народ, переполненный признательностью и восторгом, прощает своей государыне и личные грехи, и не совсем чистые политические меры, не смеется над ее «девственностью» и приветствует ее расправу над шотландской королевой и другими ее «врагами». И здесь любовь – не политика, а невольное искреннее чувство. Народ в лице королевы любит себя, свою натуру, свои вкусы и свои недостатки. Ее величество, при всей высоте своего происхождения и сана, – англосаксонка до мозга костей. Ее любимец в литературе – Фальстаф, ее манера выражать благосклонность и гнев ничем не отличается от поведения принца Галя, ее удовольствия достойны вдохновения откровеннейшего поэта Возрождения. Она нисколько не потерялась бы в партере народного театра и с непосредственностью лондонского купца приветствовала бы монологи и сцены жесточайших трагедий вроде *Мальтийского жиды*, *Тамерлана*, *Тита Андроника*.

Это особенно дорого народу. Театр для него едва ли не самый мощный нерв общественной жизни, единственный орган его чувств и настроений. Только в этой стране, развившей столь драматическую историю национальных вольностей, театр возник и вырос вместе с политическим сознанием народа. Театр – непосредственное детище самой нации, не искусственная, экзотическая забава избранных, как, например, театр Расинов и Корнелей, а клуб, площадь, парламент уличной толпы. Еще в

средние века, когда на сцене разыгрывались события из библейской истории, английские авторы умели в уста Иосифа вложить жалобы на тяжесть налогов, а в лицах Каина, жены Ноя, и вифлеемских пастухов изобразить подлинные типы из современной английской действительности. Этот реализм и необычайно развитый национальный инстинкт с течением времени успеют подчинить себе творчество самых ученых и самых даровитых поэтов. Легко представить, как должна отразиться на любимых народных зрелищах золотая пора Елизаветы. Сцена – самый удобный предлог для торжества патриотических чувств, а современные события до такой степени внушительны и для всех важны, что во всем Лондоне не найдется ни одного человека, равнодушного к отечественной славе. Как теперь кстати возобновить ее в памяти, – всю, целиком, со всеми былыми испытаниями и победами, героями и жертвами! И возобновить так легко: в самой правдивой и подлинной истории столько драматизма, блестящих, часто великих личностей. Иной раз достаточно переписать древнюю хронику, чтобы вышла настоящая драма, ни в чем не уступающая вымыслам поэтов... и театр, силою вещей, становится храмом патриотизма и сильных национальных чувств, историческая хроника начинает заполнять драматическую сцену.



Эдуард Аллен, прославленный трагик из труппы, соперничавшей

с шекспировской

Авторы отлично понимают смысл современного увлечения. У театра имеются непримиримые враги – пуритане и всякого рода святоши и блюстители чужой нравственности. Авторы смело выступают на защиту театра именно с историческими драмами в руках. Эти драмы, говорят они, научают истории и тех, кто не может читать летописей и исторических сочинений; они поддерживают у англичан сознание национального могущества и чувство преданности своим государям; они – правдивое изображение родного прошлого и могут оказать только самое благотворное влияние на душу и сердце зрителей...

В результате театры необычайно быстро размножаются и заполняют Лондон – частные и публичные. Шекспир уже застаёт не менее трёх, и в течение каких-нибудь пятидесяти лет цифра возрастает до девятнадцати – явление совершенно беспрецедентное в Европе XV и XVI веков. И все они – достояние городской демократии. Цена места начинается с пенни и доходит до двух шиллингов, удобств для публики никаких, в летних театрах над партером нет крыши, на сцене очень скупные и жалкие декорации, драма знаменуется черной драпировкой, места действия – надписями на табличках, женские роли исполняются мужчинами, в антрактах иногда играет музыка. Автор рассчитывает на подвижное и благородное воображение зрителей и без помощи сценических приспособлений и костюмов переносит действие своей пьесы куда угодно и когда угодно. Публика ничего против этого не имеет, но зато требует полной свободы для своих впечатлений: она должна в театре чувствовать себя как дома и нисколько не смущаться знатных господ, которым отводятся места на самой сцене.

Естественно, театральные представления – настоящая злоба дня не только для лондонцев, но и для всех провинциалов, прибывающих в столицу. Имена и роли талантливейших артистов известны во всей стране, некоторые пьесы и спектакли долго волнуют население, например шекспировский *Генрих VI*, собравший до десяти тысяч зрителей в несколько недель. Это действительно национальная могучая страсть, предъявляющая большой запрос на сценические и литературные таланты.

Такое настроение застал Шекспир в большой публике, в народе. Наверху, в светском обществе, при не менее горячем увлечении театром, царствует еще особая специально-аристократическая мода, и будущему писателю неизбежно придется считаться с ней не меньше, чем с народным вкусом.

Королева Елизавета и здесь на первом месте.



Елизавета, королева Английская. По голландской гравюре.

Поклонница Фальстафа, она умеет также ценить тонкие создания Возрождения. Она знакома с античной литературой, не чужда итальянскому искусству и благосклонно принимает всевозможные стихотворные и прозаические аллегии, сонеты и поэмы, прославляющие ее мудрость и девственность.

Иначе и не может поступать государыня своих подданных. Кругом нее царят «чары Цирцеи», как ядовито британские стародумы именуют итальяноманию. Данте, Петрарка, Боккаччо знакомы и светским франтам, и их дамам. Каждый желающий может приобрести недавно составленные грамматику и словарь нарочито для чтения этих трех авторов. Появляются переводы античных поэтов и историков одновременно с итальянскими новеллистами. В обществе большим шиком считаются цитаты на языке

Цицерона и Петрарки, кавалеры взапуски пишут сонеты по образцу певца Лауры, при жизни Шекспира таких поэтов насчитывается до трех сотен; а чтобы окончательно усвоить изящество и изысканность итальянского тона, издается основательное руководство для модного разговора и манер – *Эвфуэс, или Анатомия остроумия*. Веком позже это искусство – здравый смысл и правду приносит в жертву гримасам и пышной лжи – будет воспринято французскими жеманницами, а еще столетие спустя – русскими щеголихами. Англии принадлежит первенство.

В итальянских аристократических капризах много смешного и даже презренного: наш поэт отдаст всему этому законную справедливость, но он невольно должен войти в течение моды. Высший свет, заключая в своей среде немало сонетистов и обожателей итальянских «чар», покровительствует литературе, создает критиков и меценатов. Молодому писателю, прокладывающему себе дорогу, необходимо считаться с подобной публикой и, по крайней мере, на первое время, идти навстречу ее запросам и прихотям.

Теперь представьте положение плебея, без всяких материальных средств вступившего в столичный, необычайно шумный мир. Перед ним сколько угодно дорог и в то же время ни одной безусловно верной и прямой. Ему приходится идти ощупью, пытаться завоевывать счастье всюду, где только представляется случай. Выбирать и раздумывать нет ни времени, ни возможности. Дома остались две семьи, возлагающие свои надежды на отважного искателя фортуны. И естественно, Шекспир на первых порах мог являться в самых разнообразных ролях, и, может быть, в каждом предании о той или другой его профессии есть доля правды. Может быть, он в самом деле служил некоторое время при типографии и уже потом пристроился к театру. Здесь перепробовал также немало занятий: мог содержать артель сторожей для лошадей господ, приезжавших в театр, мог служить помощником суфлера, сценариусом и на всякой другой второстепенной закулисной должности. Может быть, даже пытался извлечь пользу из ремесла перчаточника и скорняка, усвоенного дома. Но в результате всех опытов Шекспир неизбежно должен был попасть на свое настоящее поприще.

Предание большинство ранних профессий Шекспира связывает с театром. У актеров, мы знаем, всегда ощущалась нужда в новых или переделанных пьесах. Каждый из них позволял себе обращаться с текстом, даже во время спектаклей, по личному вдохновению, и, несомненно, часто волей-неволей самим актерам приходилось мастерить какую-нибудь жестокую драму или шутовской фарс для ближайшего представления. Речи

о плагиате здесь и быть не могло. Пьесы едва считались литературой и авторы их – поэтами. Публике они в громадном большинстве были известны лишь по спектаклям, будучи собственностью определенных трупп, в печати не появлялись и, следовательно, всегда могли служить материалом для новых упражнений на старые темы. Всякий актер бывал отчасти драматургом, в особенности комики – исполнители ролей шутов. Этим и объясняется необычайная пестрота текстов даже шекспировских трагедий: вероятно, среди подлинных монологов и сцен гениального поэта мы встречаем подчас и продукты актерской фантазии; в комедиях это несомненно.

При таких условиях вполне естественно помощнику суфлера, наверное, давно преисполненному литературных влечений, приняться за драматургию. Сначала это будет, конечно, только занятие кстати, ремесло, подвернувшееся под руки: переделки, компиляции, вставки собственных сцен в чужие пьесы, нередко совместная работа с другим литератором. Одновременно ничто не мешает энергичному юноше попробовать свои силы и на сценическом поприще. Наконец, отчего не попытаться сочинить сонет, поэму, вообще что-нибудь в стиле Петрарки: на этот товар большой спрос, можно сочинение посвятить одному из благородных меценатов, – и первый успех облегчит дальнейший путь. А между тем сил и стремления к работе – неисчерпаемый запас, неизмеримо больший, чем у товарищей, у всех, стяжавших славу и благосостояние теми или другими путями...

В итоге – с первого же пребывания в Лондоне у Шекспира начинается кипучая, необычайно отважная и разносторонняя деятельность. Подробностей мы не знаем, но результаты, безусловно, оправдывают наши соображения.

Глава III

Первые известия о Шекспире и его деятельности. – Вопрос о школьном образовании Шекспира.

Первое достоверное известие о Шекспире – предсмертная исповедь одного из талантливейших драматургов эпохи Елизаветы, Грина. После легкомысленной и бурно проведенной жизни Грин пришел к глубокому раскаянию и желал обратиться на путь истинный своих бывших товарищей – драматургов. Речь умирающего звучит необычайно резко, направлена преимущественно против актеров, причем автор не скрывает своего негодования на их короткую память. Он, Грин, оказавший им столько благодеяний, «сразу забыт». И ради кого же? Ради «высочки-вороны, разукрашенной нашими перьями, с сердцем тигра, прикрытым снаружи кожей актера». Эта «ворона» воображает, будто может писать белыми стихами не хуже кого угодно, – настоящий *lohannes factotum*^[1]; он считает себя *единственным потрясателем* сцены (*shake-scene*) во всей Англии... Дальше следовало заявление, что никто из товарищей автора не станет ростовщиком (*usurer*) и стыдно им зависеть от прихотей «таких грубых лакеев».

Исповедь написана осенью 1592 года; выражение насчет сердца тигра представляет пародию на слова герцога Йоркского к королеве Маргарите в третьей части *Генриха VI*: «Сердце тигра, прикрытое снаружи женской плотью»; игра слов *shake-scene* совершенно прозрачна. Отзыв выходил необычайно резким памфлетом, и издатель, а также драматург Генри Четл несколько недель спустя счел нужным выпустить объяснение, чтобы оградить себя самого от всяких подозрений в сочувствии Грину. В объяснении не названо имя Шекспира, но из двух писателей, оскорбленных Грином, один Марло, другой Шекспир, и об одном из них Четл говорит как об *актере*, как о *поэте* и как о *человеке*. Марло не был актером, – следовательно, отзыв по необходимости надо отнести к Шекспиру. Четл удостоверяет *прямоту его поступков, честность и забавную грацию его произведений* (*facetious grace*); вообще он «не менее деликатен в своих личных отношениях, чем превосходит в своей профессии».

Каждое слово в этих свидетельствах драгоценно. Они – единственная характеристика личности и ранней литературной деятельности Шекспира. Самые строгие выводы могут быть следующие.

Шекспир чрезвычайно быстро завоевал себе положение в мире

актеров и драматургов, не отступал перед компиляциями и заимствованиями, приобрел большой авторитет в актерской среде и любовь публики настолько, что успел почти вытеснить со сцены своих соперников. Последнее обстоятельство – очевидный мотив раздражения Грина. Потом тот же Шекспир, по-видимому, приобрел право заправлять репертуаром: Грин ясно говорит о подчинении драматургов его прихотям. Наконец, несколько подозрителен намек на ростовщичество. Имеет ли он какое-то отношение к «потрясателю сцены»? Если принять во внимание распорядительскую власть Шекспира по театру и позднейшие *подлинные* известия о его денежных операциях, тщательных взысканиях даже незначительных долгов размерами до одного фунта, то, пожалуй, и выходку Грина насчет ростовщичества можно отнести к нашему поэту. Мы можем принимать ее не в буквальном смысле, но заключение о материальной состоятельности и финансовых способностях Шекспира будет вполне правдоподобным.

Отзыв Четла совершенно ясен, и любопытнейшая черта в нем – характеристика джентльменства, корректности и безупречности личных поступков Шекспира. Этот факт следует считать исключительным как в среде поэтов, так и в среде актеров эпохи Елизаветы. Биография Марло и Грина менее всего свидетельствует о джентльменстве и изяществе личного поведения даровитейших писателей английского Возрождения, а закулисный мир заклеил сам Грин. Что касается материального вопроса, то тот же Грин изобразил полнейшую беззаботность поэтов-гуляк, в течение всей жизни менявших свой труд и талант на рейнское вино и маринованные селедки. Шекспир, конечно, не принадлежал к пуританской секте, и предание рассказывает о его обычных посещениях лондонской таверны «Сирена», представлявшей клуб современных знаменитостей. Сохранилось известие даже о ратоборстве Шекспира с многоученым поэтом Беном Джонсоном, причем «Виль» отличался быстротой ума и силой воображения и одерживал верх над тяжеловесным педантизмом своего соперника. Во всяком случае трактирные сцены в хронике *Генрих VI*, по остроумию и веселости единственные во всей комической литературе, без особенных натяжек подсказывают мысль о личных опытах автора.

Не держался Шекспир пуританской морали, вероятно, и в сердечных делах и, быть может, одерживал верх над своими товарищами, даже над Ричардом Бербеджем, будучи во всеоружии «забавной грации» и неистощимой находчивости своих комических героев. Возможно, что в анекдоте о победе «Вильгельма Завоевателя» над Ричардом есть доля

правды. Но как бы то ни было, никакие увлечения молодости и искушения актерской и литературной среды не мешали Шекспиру серьезно и неуклонно идти к раз намеченной цели – личной независимости и достойному общественному положению.

Следующие достоверные сведения о Шекспире – посвящения, сначала к изданию *Венеры и Адониса* в 1593 году, а потом к изданию *Лукреции*, годом позже. Обе поэмы посвящены графу Саутгемптону, молодому аристократу, любителю литературы в итальянском стиле, и оба посвящения отличаются достоинством и сдержанностью тона. Подписи «совершенно преданный вашей чести» и «совершенно преданный вашему лордству» – единственные примеры в своем роде: обыкновенно старые поэты говорили другим языком с высокопоставленными меценатами, и едва ли какое другое свидетельство нагляднее, чем эти строки, доказало бы нам «джентльменство» и «прямоту» личного поведения Шекспира. Для нас любопытно заявление второго посвящения – о неоплатном долге признательности со стороны поэта графу. Несомненно, Саутгемптон ответил на первое же посвящение денежным подарком: это было общим правилом. В таких случаях дары обыкновенно достигали суммы пять фунтов; граф, очевидно, сделал исключение. Предание, будто он подарил поэту тысячу фунтов, невероятно. Но уже весной 1597 года Шекспир приобретает в Стратфорде дом за 60 фунтов – сумма весьма значительная для того времени, – и дальше следует одна покупка за другой, вплоть до 1610 года, когда поэт уже является крупнейшим земельным собственником родного города и держит на откуп десятинные сборы Стратфорда. Одни эти сборы дают ему ежегодного дохода около двух тысяч рублей на наши деньги. Что же положило основу такому богатству?



Генрих Ризли, граф Саутгемптонский; покровитель Шекспира, которому поэт посвящал свои стихи. *Неизвестный художник, 1590 г.*



Шекспировский театр музей в Стратфорде, на берегу Авона.

Достоверно, что Шекспир принадлежал к труппе лорда-камергера. Одним из главных представителей труппы был знаменитый Бербедж. Труппа владела двумя театрами – летним, *Blackfriars*, и зимним, *Глобус*. Мнение, будто Шекспир был одним из владельцев, не подтверждается новейшими исследованиями. Что касается актерской деятельности, она прошла для современников довольно глухо: Шекспир играл Тень в *Гамлете*, исполнял роли королей, то есть роли не первостепенные и не особенно ответственные. Несомненно, исключительный успех пьес Шекспира давал ему больший ход, чем другим драматургам, но вряд ли один авторский гонорар мог поднять благосостояние поэта так быстро и на такую высоту. Остается помириться с общим заключением о выдающихся практических способностях Шекспира и о его редкостном умении «бороться за существование».



Лондонский Тауэр.



Театр «Глобус»; гравюра.

С началом покупок в Стратфорде совпадает дарование Джону Шекспиру герба с геральдическим знаком *копья* и девизом *Non sanz droict!* [2] Отныне актер и йомен – джентльмены по праву, и, несомненно, выхлопотать герб стоило немалых усилий и затрат. Но поэт только еще раз

доказал изумительное искусство занимать место «победителя» в жизненной борьбе, привилегиям богатства противопоставлять свое личное состояние, сословным притязаниям – свой собственный титул.

non sanz droict



Герб Шекспира в подлинной дворянской грамоте его №1.

№1.

W^m Shakspeare

2

William
Shakspeare

3

William
Shakspeare

4

W^m Shakspeare

5

W^m Shakspeare

Пять дошедших до нас подписей Шекспира.

Наконец, в 1598 году, вероятно, когда дворянство окончательно было закреплено за Шекспиром, он мог вполне убедиться и в своей поэтической славе. Появилась книга *Сокровищница мудрости*. Автор ее – некто Фрэнсис Мерез, «magister artium^[3] обоих университетов», человек очень ученый, по профессии учитель и составитель учебников. Книга состоит из избранных отрывков классических писателей, но одна глава посвящена сравнительной характеристике английских, греческих, латинских и итальянских поэтов, и Шекспир оказывается на первом месте во всех родах поэзии, рядом с Овидием, Плавтом, Сенекой. Он единственный из английских поэтов одарен столь разносторонним талантом и плодовитостью, и автор ссылается на поэмы, сонеты и двенадцать пьес.



Театр времен Шекспира.

Этот драгоценный при всей своей примитивности рисунок (находится в библиотеке Лейденского университета) принадлежит голландцу Иоанну Девиту, посетившему Лондон в 1596 г. Он ярко выясняет главную особенность театра того времени: сцена находится посреди театра, поэтому немислимы декорации. Актеры появляются из дверей задней части сцены. Над сценой возвышается балкон, откуда часто говорят действующие лица шекспировских пьес. Зрители помещаются частью в ложах (*sedilia*), а большей частью вокруг сцены.

Шекспиру в это время всего 34 года. Какую же деятельность он

должен был развить на поприще жизни и поэзии! И заметьте, всего шесть лет назад его можно было уличать в сплошном плагиате и метить в хронику *Генрих VI*; теперь не менее ученый критик, чем Грин, питомец Кембриджа, объявляет Шекспира первенствующим современным драматургом и о *Генрихе VI* даже не упоминает.

Очевидно, поэт за этот короткий промежуток успел весьма многому научиться и приобрести полную авторскую самостоятельность. Ученье должно было идти неразрывно с писательством. Шекспир прежде всего не мог не познакомиться с литературой Возрождения и английской историей. Без этих двух предметов он так и остался бы компилятором и ремесленником. Перед ним было две разновидности публики – знать и народ, и каждая из них требовала от писателя и особенно от драматурга весьма обширных литературных знаний, просто ради тем и мотивов.

И Шекспир, конечно, немедленно погружается в итальянские новеллы и английские хроники. Одни дадут ему материал для комедий, другие – для исторических драм. Обе цели достигаются не одинаково просто: основной источник для хроник – летописную историю Холиншеда, впервые изданную в 1577 году, – можно изучить с одним английским языком, но литература Возрождения представлена сравнительно немногими переводами, и для знакомства даже с главнейшими авторами требуется знание по крайней мере французского языка. Для комедий и драм Шекспира до сих пор беспрестанно открывают все новые источники, начиная с Рабле и испанской драмы, кончая Джордано Бруно и произведениями даже второстепенных итальянских новеллистов... Как Шекспир мог усвоить все эти источники, хотя бы даже и косвенными путями? Ученый Бен Джонсон засвидетельствовал, что Шекспир «немного знал по-латыни и еще меньше по-гречески». С этим фактом легко помириться, но необходимо допустить, что в новых языках Шекспир чувствовал себя несравненно более сведущим.

Можно сомневаться в подлинности шекспировской надписи на французском экземпляре *Опытов* Монтеня, но несомненны заимствования поэта из этой книги, когда еще не существовало английского перевода. То же самое достоверно и относительно итальянских новеллистов, тем более что итальянский язык при Елизавете считался обязательным для всех интеллигентных людей и был в высшей степени распространен. По античной истории руководством Шекспиру служил Плутарх, переведенный в 1579 году. Но поэт не зависит от обширных филологических знаний при сочинении сюжета комедии или трагедии и от ученых исторических трудов при написании хроники: здесь ему достаточно общей интриги и

фактических данных. В сухую, часто безжизненную сцену он вносит движение, подсказанное ему самою жизнью и его гением. Важнейшими источниками Шекспира от начала до конца остаются наглядная действительность и человеческая природа, а школой – личная неутомимая деятельность на открытом жизненном пути. Бен Джонсон мог всякую сцену и всякий монолог своих пьес подкрепить ссылкой на исторический документ, – и все-таки на сцене не оказывалось ни правды, ни драматизма. За героями и событиями не стояло авторское проникновенное познание самых основ человеческой жизни и души, и самые сильные моменты не одушевляло много испытавшее и много выстрадавшее сердце поэта и человека. *Человек книги* даже из классических повествований извлекает только красивые или жестокие слова; *человек жизни* и в грубейшем летописном рассказе умеет открыть могучий пульс жизни и перенести его на свою сцену. В содержание итальянских новелл, пастушеских романов, чувствительных идиллий он введет сначала отдаленные, а потом все более яркие и громкие отголоски современной действительности, и любовные истории, в источниках столь похожие одна на другую по героям и мотивам, приобретут каждая свой оригинальный интерес. Еще шире разрастется творчество поэта и глубже проникнет его взор в явления и законы нравственного и внешнего мира, когда пред ним раскроется неизмеримо более содержательное и драматическое поприще родной старины. Поэт будет учиться, заимствуя, и совершенствоваться, подражая, пока наконец пережитые опыты, продуманные наблюдения, проанализированные идеи и чувства не вызовут из глубины творческого духа совершеннейшие создания житейской мудрости и свободного вдохновения.

Глава IV

Возрождение и творчество Шекспира. – Поэмы и комедия любви. – Роли женщин и шутов.

В посвящении к *Венере и Адонису* Шекспир эту поэму называет «первым наследником» своего творчества; годом раньше Грин издевался над третьей частью *Генриха VI*; наконец Мерез назвал следующие пьесы Шекспира: *Два веронца*, *Комедия ошибок*, *Бесплодные усилия любви*, *Сон в летнюю ночь*, *Венецианский купец*, *Ричард II*, *Ричард III*, *Генрих IV*, *Король Джон*, *Тит Андроник*, *Ромео и Джульетта* и еще одну пьесу – *Вознагражденные усилия любви*: она или утрачена, или соответствует какой-нибудь комедии с подходящей развязкой, вроде *Конец – делу венец*. Это единственное хронологическое свидетельство о ранних произведениях Шекспира. Когда написана каждая из поименованных пьес, – решить в точности невозможно. В таком же положении мы находимся и относительно позднейшей деятельности поэта. В печати пьесы Шекспира начинают появляться с 1597 года: сначала *Ричард II*, *Ричард III*, в следующем году *Генрих IV*, *Бесплодные усилия любви*; но появление в печати отнюдь не определяет времени возникновения пьесы, тем более что сам автор был непричастен к изданиям. В результате – обширнейшее поле для всевозможных догадок насчет хронологии каждой пьесы отдельно. Более или менее определенные пределы можно установить только для *целых групп* шекспировских произведений.

Эти группы логически намечаются и внешними условиями творчества Шекспира, и внутренним развитием его гения. Несомненно, начинающий писатель должен был пойти навстречу современным преобладающим вкусам публики — демократической и светской. Эти вкусы настоятельно требовали поэзии в духе итальянского Возрождения и драматических хроник из отечественной истории. Шекспир и становится на первых порах автором исторических пьес, а также поэм, сонетов и комедий на мотивы итальянских новелл. Это – две основные струи его творчества, отнюдь им не открытые, а навязанные ему современной литературой и публикой. В Лондоне он застал на сцене образцы всех этих произведений: романтические комедии Грина и Лили, трагедии и хроники Марло, Пиля и того же Грина. В том или другом отношении каждый из этих наиболее талантливых драматургов эпохи Елизаветы явился учителем нашего поэта: у Грина Шекспир мог научиться изящному изображению сельских

идиллий, поэтической характеристике женщин и забавному остроумию комических сцен, у Марло мог заимствовать бурный трагический пафос, искусство героям и событиям летописей сообщать психологическую яркость и жизненную силу и, наконец, усвоить белый стих.

И несомненно, что ученик, в порыве новой деятельности, принялся до такой степени усердно подражать учителям и соревновать их славе, что злая выходка Грина насчет вороны в чужих перьях могла иметь полное основание. Ранние пьесы Шекспира могут быть почти с одинаковым правом приписаны и ему, и кому-нибудь из его современников. *Тит Андроник*, *Перикл* и в меньшей степени *Генрих VI* – совершенно очевидные памятники ученического периода шекспировской деятельности.

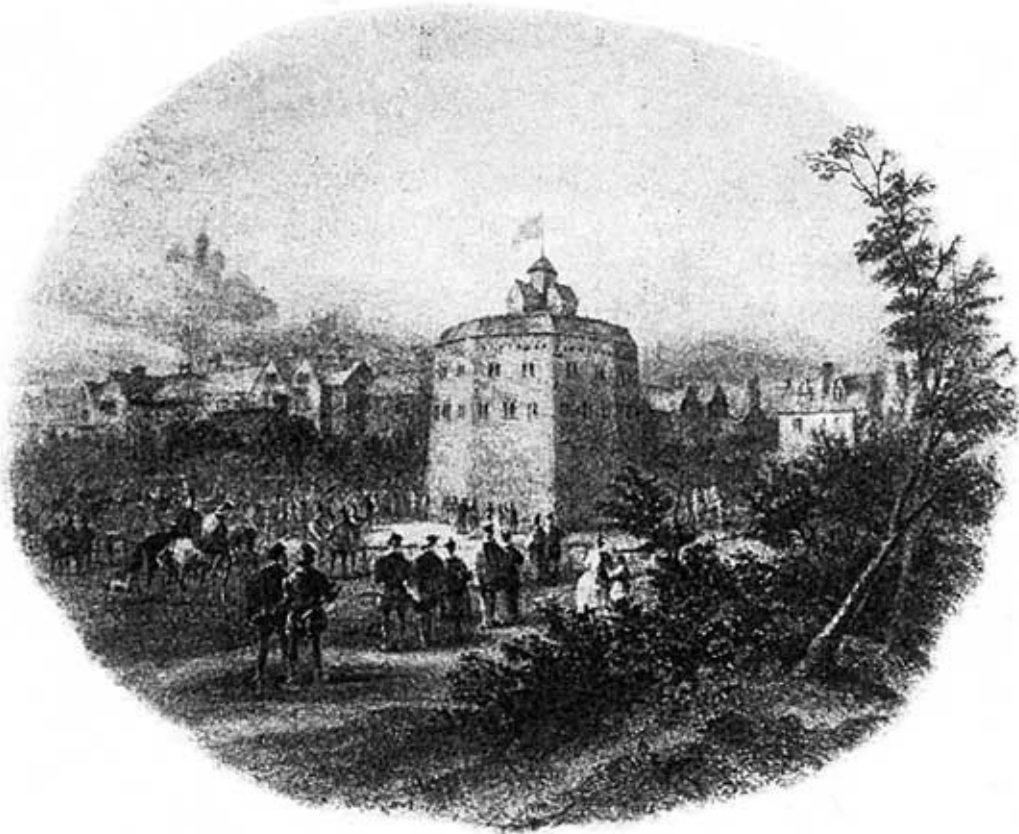
Здесь можно отыскать несколько сцен, обнаруживающих особенную творческую мощь и, вероятно, самостоятельно написанных Шекспиром; но это лишь орнаменты на чужом здании и красивые блески на грубом и подчас уродливом фоне. Слава поэта несколько не померкла бы, если бы обе необычайно жестокие, подчас весьма нелогичные и неправдоподобные трагедии и вся хроника были выброшены из собрания его сочинений.

За ними остается длинный ряд комедий и хроник также раннего происхождения, но, несомненно, принадлежащих Шекспиру. Поэт долго не оставлял мотивов, занимавших его в годы первой молодости. Возрождение и история сопровождали его самое зрелое творчество; в римских трагедиях продолжали звучать отголоски Возрождения, в *Макбете* все еще сказывалось былое увлечение хрониками. Обе струи не умирали до конца, но с каждым новым произведением изменялись, преобразовывались, приобретали все больше глубины и содержания.

Тема Возрождения, открывшись поэмами, прошла через комедии, сонеты, драмы и увенчалась трагедиями – с *Гамлетом* во главе. Исторические хроники, начавшись *Генрихом IV*, были продолжены *Ричардом III* и закончились *Генрихом V*. Высшие создания шекспировского гения – классические хроники и великие трагедии – явились последними плодами долго и в высшей степени последовательно развивавшегося дерева. Когда эти плоды были сняты, наступил отдых после страды, ясный сентябрьский день, веющий на усталого труженика успокоительной свежестью и наполняющий его столь долго надрывавшуюся грудь чувством удовлетворения и счастья...



Музыканты, участвующие в спектакле. Гравюра, 1588 г.



Шекспировский театр «Глобус»

Вот психологическая и эстетическая хронология шекспировского творчества, единственно нам доступная. В распределении отдельных пьес

могут быть сомнения и ошибки, иную даже, по всей вероятности, следовало бы отодвинуть на несколько лет назад или вперед. Но эти перестановки не повлияли бы на общую картину цельного, *внутренне необходимого* развития гениального таланта. Именно внутренняя необходимость имеет решающее значение в истории столь органически мощной, непосредственно-вдохновенной поэзии, представляющей свободное раскрытие одной творческой стихии. Сначала у этой стихии нет ясного сознания *своих* сил и *своих* путей. Пред нею чужие успехи и чужие образцы, – и она невольно устремляется по широкой проторенной дороге. Обе поэмы – не что иное, как задача, преднамеренно поставленная и прилежно выполненная очень способным и старательным учеником. Автор, очевидно, держал перед глазами определенную программу модной эстетики и осуществлял ее параграф за параграфом.

Изображается богиня любви в порыве жгучего увлечения, – а между тем сколько красноречия, риторических фигур, холодного резонерства! Богиня поистине может быть названа «доктором науки страсти нежной», и Адонис совершенно справедливо возмущается ее диссертациями на избитые темы, но и сам немедленно впадает в пространное морализаторство насчет настоящей благородной любви. Поэт не отстает от своих героев и с основательностью физиолога и моралиста изображает поцелуй, сорванный Венерой с уст Адониса. Какие здесь сравнения, иносказания, гиперболы! Автор Эвфуэса мог бы покраснеть от зависти и бросить свое перо.

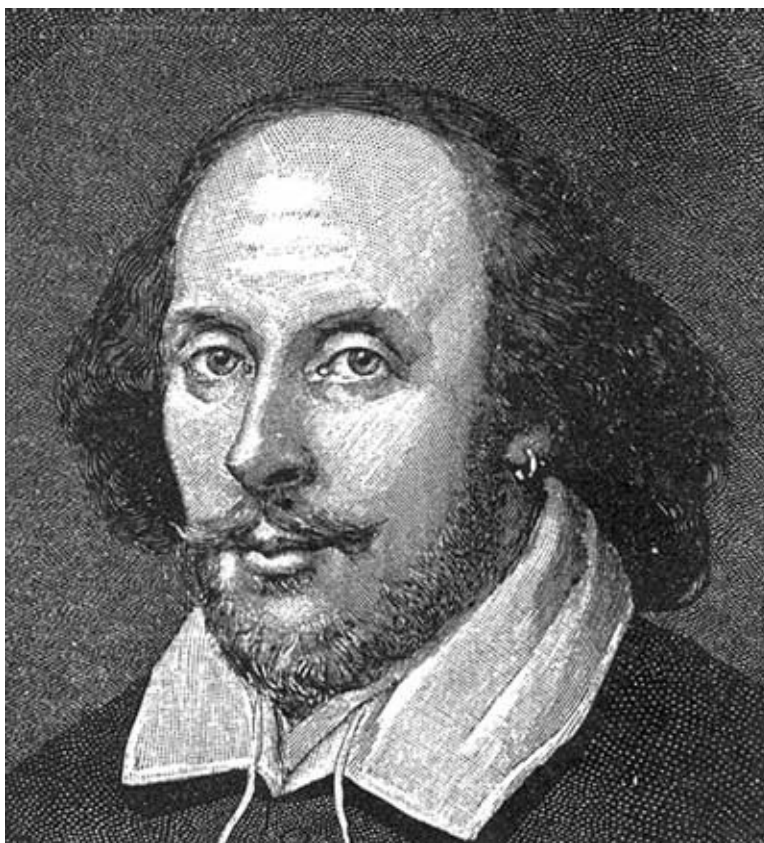
В том же духе и вторая поэма, местами еще более манерная, холодная, рассчитанно-утонченная и «остроумная». Описание внешности героини, «борьбы между румянцем красоты и белизной добродетели», изображение спящей Лукреции почти в десятке строф, картина сладострастной и в то же время целомудренной игры волос с дыханием – все это образцовая филигранная работа подмастерья, затмевающего мастеров, и вы ни на минуту не сомневаетесь, что перед вами именно *работа*, и непременно *отделанная* ради конкуренции. Тарквиний, конечно, не заурядный насильник и ночной искатель приключений: он превосходно знаком со школой галантности, изучал томления любви по сонетам Петрарки, правила чести, вероятно, по модному руководству графа Кастильоне *Книга придворного*, переведенному на английский еще в 1561 году. Он, разумеется, должен совершить преступление, но до совершения выдержит спор «своей холодной совести с пламенной страстью», то есть произнесет два пространных красноречивых монолога, а после злодеяния поэт уже со своей стороны изобразит его раскаяние. В промежутках Лукреция сначала

будет заклинать Тарквиния по всем правилам юриспруденции и морали и вызовет у нас невольное сомнение, как «пламенная страсть» Тарквиния могла вытерпеть такой поток доводов и сентенций, а потом удивительная римлянка в течение всей остальной ночи примется обращаться с укоризнами попеременно по адресу *случая, времени*, бежавшего Тарквиния и самой ночи и наконец заявит весьма основательно, что «напрасно ведет тяжбу со своим позором» и что «бессильный словесный дым не приносит ей никакой пользы»... Но и это соображение не мешает ей с наступлением дня «вести беседу со всем, что только она видит», и по случаю своего отчаяния требовать к допросу «все предметы»...

Несомненно, в поэмах обнаруживается по временам будто просыпающийся орел, и даже в самые неблагоприятные моменты, когда, например, Адонис громит бесстыдную страсть во имя чистой неизменной любви. Венера, защищающая страсть, холодна и утомительно красноречива, – Адонис исполнен искренности и неподдельной силы. Может быть, его устами говорили личные испытания автора. Столь же прост и трогателен рассказ Лукреции мужу о злодеянии Тарквиния. Но поэт, по-видимому, опасается простоты и трогательности. Ему требуются искусственные цветы и яркие краски: таков вкус современного «света». И автор не ошибается: поэмы своей популярностью затмевают все другие произведения Шекспира, а по количеству изданий стоят на первом месте в течение XVI и XVII веков.

Второй ответ Шекспира на запросы просвещенной публики – сонеты. Изданы они впервые в 1609 году, писались в разное время и представляют несравненно более сложный вопрос, чем поэмы. Его можно решить только в связи с позднейшими отголосками Возрождения в драмах Шекспира.

Наконец, обильнейшая жертва Шекспира божеству моды – *комедии*. Все они возникают приблизительно до 1600 года, самые ранние – *Комедия ошибок, Бесплодные усилия любви*, и позднейшие – *Двенадцатая ночь* и *Конец – делу венец*. Они пишутся параллельно с историческими хрониками; мы в своей оценке остановимся на каждом из одновременных течений отдельно.



Шекспир.



Уильям Кемп, главный комик и танцор в труппе Шекспира в 1590-е годы. Гравюра, 1600 г.

Достаточно прочитать комедии, чтобы невольно составилась ряд общих заключений. Основу каждой из них можно найти в сочинениях Боккаччо, Ариоста, в современных пастушеских романах, проникших в Англию из Испании или из той же Италии, или даже в идиллических повестях английских писателей вроде Лоджа (*Как вам угодно*), а отчасти и в сочинениях Плавта (*Комедия ошибок*). Более подробные исследования могут открыть заимствования из сочинений второстепенных итальянских новеллистов и испанской драматургии. Вообще, ни в источниках, ни в усердии ими пользоваться у Шекспира недостатка не было, и точное решение вопроса, откуда заимствована та или другая пьеса, не имеет значения для оценки таланта поэта. Важно, – как и для чего он пользовался чужим материалом.

Исключительный мотив комедий – любовь, и всегда со счастливым исходом. Очевидно, психология действующих лиц не может быть особенно сложна и оригинальна. Всех героев и героинь можно свести к крайне немногочисленным и бедным по содержанию типам. Среди героинь господствует даже, в сущности, один тип – страстно и неизменно влюбленных; среди героев подавляющее большинство – тщеславные эгоисты или ветреные поклонники «летающего часа». В результате интрига по необходимости должна свестись к *внешнему* интересу. И он достигается самыми первобытными средствами: физическим сходством героев и героинь до полного тождества, переодеваниями, всякого рода неожиданностями и капризами со стороны людей и обстоятельств. Конечно, некоторые положения здесь могут оказаться довольно забавными и остроумными, но главный источник комизма в нарочитых турнирах острословия, неуловимо-тонкой игре слов у благородных лиц и в самом откровенном юморе слуг и шутов. Весьма часто эти сцены крайне слабо и искусственно связаны с действием пьесы, а нередко и просто вставлены с явным намерением развлечь публику.

Таково общее впечатление, и если бы этим ограничивалось все дело, комедии Шекспира вряд ли заслуживали бы в настоящее время больше внимания, чем поэмы. Но рука мастера, коснувшись даже самой избитой и наивной темы, непременно оставляла свой след, способный пережить все чужое.

Во всех комедиях, кроме разве *Укрощения строптивой* и *Комедии ошибок*, неизменно бросается в глаза множество черт первостепенной важности и изумительной силы рядом с любовными и пасторальными шаблонами. Эти черты с течением времени занимают все больше места, и

по их развитию можно судить о сравнительной зрелости пьесы. Эти черты – характеры женщин, роли шутов, отдельные комические типы и, наконец, идеи общественного значения.

Шекспир, автор комедий, – ученик Возрождения и, несомненно, усердный читатель Петрарки и Боккаччо. Основательное знакомство с любовной риторикой рыцаря Лауры он доказал поэмами, новеллы Боккаччо вдохновили его как драматурга. Но здесь и кончается «итальянский дух» в творчестве английского поэта. Автор *Декамерона* стяжал себе славу певца любовного счастья – во что бы то ни стало, ради самой любви, во имя «волненья крови молодой». В романах его героинь нет ничего, кроме красоты, молодости, физиологического закона любить и быть любимой. На этой почве можно представить немало высокопоэтических и трогательных историй и даже драм, – но повсюду единственной движущей силой останется инстинкт, совершенно равнодушный ко всем другим вопросам, кроме наслаждения в данную минуту...

На севере любовные мотивы выходили, может быть, еще откровеннее, но Шекспир с истинным чутьем художника внес в них своеобразную строгость и стройность. Его представления о женщине несравненно возвышеннее и чище, чем у Боккаччо. Его поэзия не знает неверных жен, девушек-кокеток, меняющих предметы любви по настроению и всю жизнь играющих стрелами Амура. Крессида и Клеопатра не идут в счет: одна – героиня пародии, другая – лицо историческое, изображенное Шекспиром по источнику.

Женщина шекспировских комедий – олицетворение чистой поэзии. Это существо нравственно в высшей степени простое, непосредственное, чуждое высшей умственной жизни и общих вопросов. Все силы ее природы сосредоточены на стремлении любить и быть счастливой в столь же светлом и прочном чувстве своего возлюбленного. Перед нами чаще всего повторяются два женских характера. Один исполнен мечтательного затаенного лиризма. Женщина любит боязливо, скрытно, покорно. Она терпеливо ждет, когда наконец сама судьба обнаружит ее любовь, – и все так же стыдливо, склоня голову, с зарумянившимся лицом, переполненная счастьем, отзывается на давно чаемые объятия. Это – Виола (*Двенадцатая ночь*).

Другие женщины сильнее духом и страстнее сердцем, – и таких больше у поэта; на них преимущественно он возлагает задачу оправдывать любовь жертвами и вносить в фальшивый и жестокий мир людей естественность и гуманность. В их сердцах нежность чувства сливается с отвагой и мужеством.

Елена (*Конец – делу венец*) любит человека, ослепленного своим происхождением. Она не питает надежды когда-либо связать его жизнь со своей. Судьба устраивает брак, но Елене отказывают в любви с презрением и негодованием. Ее энергия не уменьшается. Жалки те, кто на небеса сваливает вину за свои слабость и неразумие!.. И героиня сама завоюет свое счастье и успеет даже просветить грубую природу своего мужа... Похожа участь Юлии (*Два веронца*). Она «подобно пилигриму» «пройдет полсвета», найдет того, кто ей изменил и своим самоотвержением и неисчерпаемым всепрощением вызовет у него раскаяние и поставит его на более достойный путь. Так же поступит и Геро (*Много шума из ничего*), вновь создающая счастье своего обидчика и гонителя. В комедии *Сон в летнюю ночь* это свойство любящей женщины – без конца прощать и снисходить – представлено даже в несколько преувеличенной, иронической форме, но в основе иронии лежит подлинный факт действительности.

Истории женской любви, сколько бы подчас лишений она ни влекла, всегда похожи одна на другую – именно сердечностью и самоотвержением героинь. Они чаще всего не в силах скрыть своего чувства, совершенно далеки от мысли замаскировать его искусственной холодностью и хитроумной игрой: даже Беатриче – жестокими перепалками с Бенедиктом – слишком неосторожно выдает свое *неравнодушие* (*Много шума из ничего*). А большинство следует примеру Джульетты, совершенно просто отвечающей на поцелуй незнакомого, но милого ей юноши, или Дездемоны, роем вздохов и прозрачными намеками отзывающейся на дивные были Отелло; и Розалинда с первой же встречи заявляет Орlando – боязливо, краснея, но вполне ясно, – что он победить сумел «не одних своих врагов» (*Как вам угодно*). И после этой победы исчезает всякий страх перед внешними препятствиями. Джульетта решается на крайне опасный опыт, лишь бы избежать родительского принуждения на брак с нелюбимым человеком. Джульетта, героиня трагедии (то же самое беспрестанно повторяется и в комедиях), Сильвия, Гермия считают преступлением заключить союз против голоса своего сердца и, не задумываясь, идут против отцовской воли, покидают даже родной дом. И все это совершается без малейшего ущерба женственности и почти детской грации. Шекспир никогда не создает из своих героинь *героев*. Им часто приходится переодеваться в мужское платье, но в них продолжают трепетать женские нервы и биться женские сердца. Они, подобно Имогене, склоняются под тяжестью «жизни мужчины»: Розалинда падает в обморок при одном взгляде на кровь, Виола дрожит при виде оружия... Наивные, непосредственные, открыто и верно любящие, вечно готовые загореться

благородным пламенем увлечения, героини шекспировских комедий несомненно прекраснейшие создания поэзии Возрождения.

Но здесь не одна поэзия. Внося свет и счастье в судьбу отдельного человека, женщина выполняет у Шекспира и великое гуманное, и общественное значение. Она – сама правдивая и искренняя – прирожденный враг всякой фальши, всего противоестественного. В комедии *Бесплодные усилия любви* она является защитницей чувства и жизни против преднамеренного отшельничества и кабинетной чистой науки. Она восстанавливает права природы и гармонического развития человеческой души, разрушая легкомысленный педантизм. В *Двенадцатой ночи* она, во имя той же правды и естественности, жестоко смеется над меланхолией и разочарованием модных франтов, преждевременно растрачивающих свои силы в заграничных приключениях и привозящих домой презрение к родине и немощное томление духа. Наконец, женщина-аристократка во имя прав сердца восстает против предрассудков родного сына и считает его едва достойным служить простой, но доблестной девушке (*Конец – делу венец*). Вообще по глубокому смыслу роли женщин в шекспировских комедиях могут быть поставлены рядом только с ролями шутов: и героини, и шуты одинаково представляют мирозерцание поэта. Недаром все они действуют заодно, и Виола произносит необычайно почетную речь о ремесле шута: оно «не легче искусства мудрым быть». Даже меланхолик Жак с уважением отзывается о роли исправителя человеческих пороков и смешных причуд.

И действительно такова роль шутов в шекспировских комедиях. В их остротах и шутках непременно отражается нравственное или умственное уродство того или другого героя. Вот, например, Мальволио – тупой эгоист, ханжа, надутый глупец и деспот с хамской душой; здесь же меланхолически-влюбленный чувствительный герцог Орсино, беспрестанно ощущающий потребность в нежных звуках и музыке как тонкой пище для своего воздушного чувства, – и против них шут с беспощадным смехом и злейшими советами (*Двенадцатая ночь*). Дальше – Армадо, напыщенный испанский идальго, фанатик «пышных фраз», «верный рыцарь моды», также страдающий меланхолией и беспрестанно погружающий свою «высокую душу» в шумиху романтической риторики. Рядом с ним – жалкий книгоед Натаниэль, ограниченный педант, напичканный цитатами и надменный своей ученостью. И против них опять шут, уничтожающий их одним ударом: «Они всегда кормятся словами, выбрасываемыми в помойную лохань» (*Бесплодные усилия любви*). Вообще прихоти «света» и смешное модничанье франтов – благороднейшие темы

для шутов. Один забавно развенчивает сельские идиллии, столь влекущие меланхолических господ, другой издевается над умственным тщедушием придворных и пустотой их существования, за шутовскими выходками скрывая в высшей степени красноречивый смысл: идеализацию простоты, естественности, личным опытом приобретенного ума и гуманного нравственного мирозерцания.

Мы видим, с каким искусством Шекспир умел слить чистейшую поэзию с жизненной правдой и именно поэзию сделать орудием здравого смысла и драгоценных практических уроков. Сцены шутов часто грубы и слишком многословны, ведь они были рассчитаны не на тонких эстетиков и вдумчивых философов! Но рука об руку с шутами идут изящнейшие создания поэтического лиризма, и невзрачная на вид житейская мудрость забавников озаряется увлекательнейшими и искреннейшими порывами гуманного чувства. Нам эти факты важны не только для оценки шекспировского оригинального творчества в комедиях, но и для точного представления о развитии психологического таланта поэта и его нравственных воззрений. Мы упомянули о некоторых общих чертах героинь драм и комедий. Эти черты останутся до конца. Женская психология установилась у Шекспира в период комедий, и поэт останется верен ей, изображая ли любовную трагедию Ромео и Джульетты, Отелло и Дездемоны, создавая ли сильные драматические завязки *Венецианского купца* и *Меры за меру* или даже совершенно устранив со сцены романический мотив в судьбе леди Макбет. Мы повсюду проследим один и тот же руководящий принцип, и, уже независимо от всех других литературных и идейных достоинств комедий, этот один факт делает их важным звеном в поэзии Шекспира.

Но комедии представляют только одно направление ранней деятельности поэта, и притом, по своему влиянию на развитие его психологического гения, второстепенное, гораздо более *чисто литературное*, чем *жизненное*. Они вызваны светской модой, и та же мода определила для них известные рамки. Правда, художник сумел в заранее данные формы влить немало насущных мотивов современной действительности, но он все-таки оставался под давлением одной задачи – изображать любовь в возможно более романтической и остроумной обстановке. Очевидно, всестороннее изучение человеческой души здесь не могло иметь места, и психология беспрестанно приносилась в жертву условной красоте и эффекту внешних положений. В совершенно других условиях оказался Шекспир как автор исторических хроник.

Здесь перед ним открывалась необозримая область, где сплетались

разнообразнейшие и запутаннейшие страсти, эгоизм, политика, борьба частных стремлений и государственных основ, личной энергии и вековых преданий. Здесь возникли и развивались решительно все стихии, из которых слагаются величайшие драмы нашего мира, и наблюдателю достаточно тщательного изучения самих событий, чтобы изодрать свой взгляд на Человеческую природу и нравственный смысл жизни. И особенно английская история, благодаря своему необычайно богатому содержанию и беспримерному драматизму, являлась образцовой психологической школой. Именно она и приготовила в лице Шекспира поэта-сердцевода и мудреца.

Глава V

Английская история в творчестве Шекспира. – Хроника. – Патриотизм. – Отношение Шекспира к политическим вопросам. – Общие идеи шекспировских хроник. – «Ричард III». – Влияние истории на позднейшую литературную деятельность Шекспира.

У Шекспира – автора хроник – были предшественники и учителя, но поэт здесь с самого начала занял свое особое место. И прием его не только оригинален для поэта XVI века, но исключителен вообще в области исторической драмы.

Пролог к *Генриху VIII* обещает публике изображать в хронике исключительно *правду* и подлинную историю, не прибегать к «эффектным сценам» и «вздорным битвам»... *Генрих VIII* не целиком принадлежит Шекспиру, но пролог совершенно правильно характеризует его как автора хроник. Поэт с удивительным самоотвержением и тактом подчиняется своим источникам, часто буквально заимствует сцены и монологи из летописи Холиншеда и только вдохновенным творческим процессом сообщает сценам драматическую жизнь и силу, в монологах отражает всю полноту души действующих лиц. Это искусство быстро совершенствуется с каждой хроникой, и после эпических, отрывочных диалогов *Генриха VI* следует ряд захватывающих сцен *Ричарда II* и *Короля Джона*, пока наконец в *Ричарде III* не является настоящая драма с глубокой психологией героя и образцово последовательным развитием действия. Из драматизирующего летописца в несколько лет вырос драматург-психолог, в недалеком будущем автор великих трагедий. И опять, как и в комедиях, поэту удалось слить необычайно искусный ответ на запросы современной публики с плодотворными результатами личного творчества.

Мы знаем, что хроники на театральных сценах были результатом патриотических настроений эпохи и, конечно, имели в виду именно эти настроения. Естественно, Шекспир поспешил сполна удовлетворить чувства публики и свои личные в то же время. Поэт не мог остаться равнодушным к славе своего отечества и, может быть, действительно приветствовал в стихах гибель «Армады»: так, по крайней мере, думают некоторые. Но этот факт не существен: хроники давали поэту какой угодно простор для патриотического лиризма, и он им воспользовался со всею стремительностью и пылом своего вдохновения. Пламенный патриотизм Шекспира следует считать достовернейшей чертой его нравственной

личности. Можно не причислять к патриотическим умыслам поэта недостойную роль Орлеанской девы: и сама хроника *Генрих VI* неизвестно, насколько принадлежит Шекспиру, и личность Жанны д'Арк в XVI веке менее всего могла представляться в истинном свете, даже не патриотам и не англичанам, и, наконец, автор не скрыл страстного патриотического воодушевления Жанны, основного факта ее биографии. Но достаточно безусловно подлинных шекспировских хроник, чтобы оценить национальный инстинкт поэта.

Перед нами герои разного общественного положения – короли и простые лорды; разных политических партий – сторонники Ланкастеров и Йорков; разных характеров – легкомысленный деспот Ричард II и рыцарственный герцог Гент, его жертва и противник, – и все одинаково исполнены восторженного обожания к родной Англии, все становятся чувствительными и поэтами, лишь только заходит речь о могуществе родины или ее несчастьях, о разлуке с ней.

Ричард, возвращаясь в Англию после непродолжительного отсутствия, будто влюбленный приветствует «милый край» и «стремится прижать его к груди», как мать родного сына – «и плача и смеясь». Гент перед смертью говорит восторженную речь «славному острову», «стране величия, отчизне Марса, земному эдему», «блистающему алмазу, оправленному в серебряное море». Один из самых независимых и суровых героев хроник – Норфолк, – отправляясь в изгнание за неповиновение Ричарду, последние слова, исполненные тоски, обращает к Англии. Не слышать родного языка для него мука, равная смерти; утратить родину – потерять «свет очей». В печальные времена короля Джона лорды горько сетуют на грозу, собирающуюся над «родным народом», а принц Филипп заключает драму настоящим национальным гимном:

У гордых ног воителя чужого
Британия во прахе не лежала.
И не лежать ей в прахе никогда,
Пока себя сама она не ранит...
И пусть бойцы со всех концов земли
Идут на нас, – мы оттолкнем их прочь!
Коль Англия быть Англией умеет,
Никто на свете нас не одолеет.

Поэт явно сочувствует подобным настроениям. Он и в хроники вносит

тот же гнев и насмешки над подражателями иноземной моде, какие мы слышали в комедиях. Принц Филипп «служение моде» отождествляет с ядом лжи. Один из пороков, влекущих падение Ричарда II, – увлечение итальянскими модами: это явный анахронизм для XIV века английской истории, но он необходим поэту в патриотических целях.

Они тем важнее, что ими и ограничивается политика Шекспира. Мы напрасно стали бы искать в его хрониках *принципов* и *идей*, вызывавших английские междоусобицы. Вопросы общей политики играли большую роль именно при Ричарде II и Иоанне Безземельном. Ричард II, рассчитывая на брак с французской принцессой, усвоил при дворе французский этикет и заявил о притязаниях на неограниченное самовластие по примеру французских государей. Именно за эти притязания парламент обвинил короля в нарушении конституции и низложил. Английские историки эту борьбу считают первой *конституционной* борьбой в английской истории. События при короле Джоне общеизвестны: совместными усилиями лордов, духовенства и лондонских горожан была создана *Великая хартия вольностей*, то есть положена юридическая основа британской свободе. В шекспировских хрониках нет *политических* вопросов о власти короля и правах его подданных: поэт даже пропускает в хронике эпоху создания *Великой хартии* и не занимается *конституционными* преступлениями Ричарда. Его внимание сосредоточено на *нравственных* недостатках деятелей, на *психологии*, а не на политике. По поводу Ричарда мимоходом упоминается о тяжелых налогах и непопулярности короля в народе, а король Джон, не в пример обычной, строго исторической, правде шекспировских хроник, даже сильно приукрашен сравнительно с действительной личностью этого государя. Несомненно, при такой постановке вопроса хроники Шекспира оказываются далеко не полными, не исчерпывают всех явлений исторических эпох. Правдивые в фактах и характерах, они опускают немало существенных событий и в героях ищут прежде всего *людей*, а не *политических деятелей*. Это правда сокращенная и нередко односторонняя. Она очень характерна для Шекспира – поэта, равнодушного к *общественным движениям* сравнительно с *психологическим развитием* отдельных личностей. Но здесь вполне естественно сказывался поэт-драматург, нуждающийся преимущественно в сильных центральных фигурах, и современник еще почти первобытной летописной историографии. И Шекспир именно неполнотой своих хроник доказал только все ту же добросовестность в пользовании источниками. Во второй части *Генриха VI* он мог просто переписать из летописи юмористические

сцены с народными заговорщиками и на этом покончить с восстанием Кеда, на самом деле несравненно более важным и серьезным. Впоследствии он так же поступит с плебеями в *Кориолане*, заимствуя и здесь аристократический дух из источника. И мы не можем требовать от поэта XVI века проницательности и толкований, которые даже в наше время становятся доступными далеко не всем ученым.

В излюбленной области, – психологии и нравственной логике событий, – Шекспир извлек все, что только можно было извлечь из истории английских междоусобиц. Начиная с *Ричарда II*, мы беспрестанно встречаем мотивы, которым предстоит блестящее развитие в самых зрелых созданиях поэта.

Он на фактах подлинной действительности убеждается в неотразимой власти нравственного закона, управляющего человеческой жизнью. Победа или падение всегда и везде неизбежный результат строя личности, более или менее приспособленного к борьбе с внешними условиями. Не требуется чуда, чтобы преступление понесло заслуженную кару, и не надо исключительных героев, чтобы слабость расплатилась за свое малодушие и бездарность. Одна из героинь и жертв жесточайшей междоусобицы по поводу нескольких частных случаев высказала общую философию людской судьбы:

Эдвард пошел в уплату за Эдварда
И смертью покрылся смертный долг
Плантагенета за Плантагенета.

И это убеждение разделяют все свидетели и виновники кровавых событий. Только виновники слишком поздно приходят к великой истине, что

Господь не совершает
тайных казней
Над теми, кто закон его поправил.

Так говорит брат Ричарда III людям, присланным убить его, – и истина осуществляется на самом закоренелом и мужественном представителе зла. Эта идея проходит связующей нитью через все смуты и запутаннейшие умыслы сильных, она не минует и слабых, недостойных своего высокого

положения. Если сильный должен вечно помнить речь короля Джона:

Опоры твердой не построишь кровью,
Чужою смертью – жизни не спасешь,—

для немощного и недостойного великий урок – судьбы королей Генриха VI и Ричарда II. Один на высшем ответственном посту тоскует о мирной пастушеской жизни и идиллическом счастье, другой предается наслаждениям, за хвалами льстецов не слышит стонов народа, и его государственный сад «заглох под сорною травой»; оба утратят власть, и Ричард II, преисполненный надменности и самообожания, познает бедность человеческой природы и горько посмеется над угодливостью льстецов и самомнением властителей. В нем поднимется мучительная упорная работа мысли, раньше ему неведомая, и он тщетно будет искать душевного мира. Своенравный эпикуреец превратится почти в Гамлета и успеет пережить знобящее дыхание трагедии Лира...

Да, в хрониках таятся зерна и часто зеленеют уже яркие всходы позднейших созданий поэта. Пятый акт *Гамлета* встает перед глазами всякий раз, когда завершается круг драматических событий и герцог Йоркский вместе с Ричардом II и Ричардом III единодушно признают истину, завоеванную датским принцем столь многочисленными испытаниями и разочарованиями: «Есть сила, ведущая нас к цели, какой бы путь ни избирали мы»...

Это – не фатализм, а вера в неизменный миропорядок, где человеческая воля является столь же действительным звеном, как и внешняя жизнь, как, например, явления природы. Из нее столь же естественно и непреодолимо вытекают последствия, соответствующие ее нравственному содержанию. Влияние такого мирозерцания на драматическое творчество очевидно. Поэт не станет прибегать к чудесам и исключительным случайностям ради развязки пьесы, но он не отступит зато и пред самым тяжелым исходом трагедии, не допустит сострадания и чувствительности вмешаться в решение участи добродетельных и невинных, раз логика жизни и событий требует жертв. Эта логика, нам известно, устраняет со сцены действительности не только преступных, но и слабых, не способных внешним силам противопоставить свою и пребыть на высоте своего призвания в водовороте враждебных течений, – и мы увидим не только казнь Клавдия, Эдмунда, Макбета, но и гибель Офелии, Дездемоны, Корделии, Джульетты...

Венец шекспировских хроник раннего периода – *Ричард III*. Личность и история главного героя для нас в высшей степени важны. Поэт впервые представил психологию злодея безгранично преступного и мрачного. Впоследствии она повторится в характерах Эдмунда и Яго. На первый взгляд эти фигуры могут произвести впечатление жестоко-мелодраматическое. Они являются на сцену готовыми злодеями и идут к своим целям, все беспощадно устраняя на пути, пользуясь любыми средствами, будто прирожденные стихийные преступники. В действительности у них есть своя психологическая история, свои стадии постепенного и логического развития. Впервые Шекспир показал это на судьбе Ричарда.

Герцог Глостер необыкновенно умен, даровит, отважен и энергичен, – все качества, возводящие человека на высоту. Но в то же время он исключительный урод, заклеянный природой с минуты рождения. Уродство выделило его из людской среды, превратило сначала в отверженца, потом в озлобленного отщепенца и наконец в естественного врага всех счастливых. И вражда Ричарда будет тем настойчивее, чем эти счастливые *ниже* его по уму и талантам; их привилегированное положение – кровная обида для его самолюбия и притязаний, основанных на глубоком сознании своего превосходства. Ричард сам точно объясняет свое положение среди родственников и остального человечества; не забывает подчеркнуть свои одинокие страдания в мирное время, когда другие наслаждаются жизнью и любовью. Раз «лживая природа» отделила его непроходимой пропастью от остального мира и воплотила в нем явный ужас для людей, – он «проклянет праздные забавы» и «бросится в злодейские дела». Это – вполне понятный порыв оскорбленного самолюбия и неизвестно за что отравленного существования. И Ричард неуклонно и рассчитанно будет совершать месть и питать свой эгоизм и злобу. Помимо силы воли и совершенного равнодушия к добру и злу, ум подскажет ему надежнейшее средство уловлять слабых и неразумных – лицемерие. Это общая черта всех злодеев Шекспира: змеиное сердце в оболочке голубя. Соединение громадной выдержки, холодного расчета с искусственной открытостью, искренностью и даже лиризмом чувств творит чудеса. И каждая новая победа только усугубляет презрение героя к своим жертвам – прошлым и будущим – и упрочивает самое высокое представление о собственных силах. Злодей становится фаталистом на основе все того же эгоизма, то есть начинает считать себя орудием высшей власти и свои злодеяния приписывает судьбе: «Несчастливая звезда их погубила», говорит Ричард о двух малолетних принцах, им загубленных. Так же будут смотреть

на свои предприятия Эдмунд, отождествляющий себя с природой, и Яго, отличающий своей воли от мировой силы.

Все три героя действуют на величественной трагической сцене, и, естественно, размах деятельности поражает широтой и мощью. Но сущность психологии не становится от этого менее жизненной и реальной. Вынужденное отщепенство и кровно оскорбленное самолюбие у сильных натур создают тяжелый осадок нестерпимой горечи и затаенного озлобления, вопиющих об удовлетворении. И в такие эпохи нравственной и общественной смуты, в какую именно и живет Ричард, они прямым путем приводят к насилиям и преступлениям.

Ясно, какой глубины психологических идей достиг поэт, изучая родную историю. Самые, по-видимому, исключительные явления в области человеческого духа и внешней жизни неизменно создаются на основах последовательного развития, и величайшие драмы наравне с обыденными фактами представляют звенья одного и того же мирового порядка.

Глава VI

Сонеты и драма любви. – «Ромео и Джульетта». – «Мера за меру» и «Венецианский купец»

Высшая воспитательная школа, пройденная Шекспиром в эпоху тщательного знакомства с английской историей, должна была немедленно отразиться на всех его произведениях – и не исторического содержания. Он не мог покончить с романическими мотивами на комедиях: любовь – слишком благодарная тема для драм и даже трагедий. Следует только усложнить обстановку действия и углубить психологию действующих лиц. У поэта подобное направление ума подготовлено отчасти комедиями. Он еще там с таким благородным лиризмом изображал романтический героизм женщин, и даже в пьесе, переполненной пародиями и фантастическими вымыслами (*Сон в летнюю ночь*), влюбленная девушка, при всей слепоте своей страсти, производила далеко не одно забавное впечатление. Теперь поэт гораздо основательнее изучил игру человеческих страстей и может рассказать любовную историю без помощи чудес и эффектов, то есть так же просто и правдиво, как он излагал настоящую политическую историю. Помимо желания творческих успехов, у него, по-видимому, есть и еще очень внушительное побуждение – разработать старую тему в новом духе. Достоверно мы и здесь ничего не знаем, но – перед нами *Сонеты*.



Шекспир за работой (Shakespeare in his Study)
Картина Джона Фэда (Jorn Faed, 1820—1902)

Бен Джонсон слышал от актеров, что Шекспир никогда не вычеркивал раз написанных стихов и, следовательно, вообще не любил исправлять своих сочинений. Но бывали исключения: *Гамлет*, *Ромео и Джульетта*, несомненно, подвергались переделкам, а может быть, и другие пьесы, например *Конец – делу венец*, *Виндзорские насмешницы*. *Сонеты*, конечно, принадлежат к тщательно отделанным произведениям: они требовали особой работы уже по своей форме и обязательному количеству рифм. О популярности их мы слышим еще от Мережа, в 1598 году; но поэт, очевидно, не думал оказать им честь поэм и напечатать. Они адресованы двум лицам: мужчине-другу и женщине-возлюбленной; первое издание

посвящено неизвестному, скрытому под буквами W.H., и этот W.H. назван *the onlie begetter of these insving sonnets...* Громадная литература, посвященная *Сонетам*, не разгадала ни одной из этих трех загадок, и даже слово *begetter* толкуется различно: *вдохновитель*, *доставитель* (рукописи) и даже *автор*. Кто друг?.. Столько же ответов. И так как он, по *Сонетам*, высокого происхождения, то предложено несколько аристократов, с которыми дружил или мог дружить Шекспир. Кто подруга, именуемая «смуглой красавицей»?.. Все сведения о ней ограничиваются сообщениями *Сонетов*. Это самый существенный вопрос, и, по-видимому, можно решить его утвердительно.

Правда, тема *Сонетов* – любовь, дружба и борьба двух чувств после того, как друг и возлюбленная полюбили друг друга и жестоко огорчили автора, – тема эта обычна в модной литературе эпохи. Сам Шекспир воспользовался ею в *Двух веронцах*, и она еще раньше внесена в *Анатомию остроумия* Лили. Но в *Сонетах* Шекспира есть некоторые частные черты, слишком определенные. Брюнетка – вообще крайне легкомысленная – совершила уже *двукратное преступление*, она – *замужняя дама*, и внешность ее неоднократно воспроизводится поэтом в пьесах, – в лице Розалины, Беатриче, Клеопатры. Мало того, *черный цвет*, по-видимому, особенно захватил поэта: он говорит о его чарующем влиянии на влюбленных и в *Бесплодных усилиях любви*, и во *Сне в летнюю ночь*. Можно, следовательно, думать, что смуглая кокетка действительно изощряла свое безжалостное искусство на авторе *Сонетов*. Они часто дышат искренней жгучей страстью, звучат надорванными жалобами или бурным негодованием и нередко развенчивают одинаково решительно и внешность, и добродетели жестокой чаровницы... Надо *пережить* подобные настроения, чтобы заговорить таким прочувствованным и стремительным языком... К исторической школе Шекспира могла прибавиться еще другая, не менее ответственная: школа личной страсти и неразделенной любви.

Еще любопытнее некоторые сонеты, адресованные другу, именно те, где вопрос идет не о любви и даже не о дружбе, а об участи самого поэта и его душевнейших идеях общего содержания. Он признается другу, как тяжело ему жить, не иметь других средств для существования, кроме служения толпе. На его имени лежит пятно, ремесло актера позорит его, – все равно как краска пачкает руки красильщика. Именно ремеслу поэт обязан многими своими падениями и грехами. Он умоляет друга помнить об этом и простить виноватого.

В порыве глубокой обиды на свою долю поэт утрачивает ясность духа

и взывает к смерти. Тогда пишется сонет, предвосхищающий знаменитый гамлетовский монолог.

И это не единственный пример. Король Генрих IV, произнося речь о непрочности людской судьбы и непрестанных переменах и катастрофах даже в царстве природы, припоминает почти буквально один из сонетов. Можно бы указать немало и других отголосков в позднейших драмах: *Тимоне Афинском*, *Цимбелине*... Для нас важен вывод: поэт отнюдь не праздно упражнялся в модной версификации, а вкладывал в свои стихи тоску и боль своего сердца и особенно дорожил именно мотивами грусти, пессимизма, почти отчаяния. Он пользовался ими в других произведениях, будто еще раз подтверждая их силу и законность. Очевидно, *Сонеты* являются отголосками тяжелых жизненных испытаний поэта, а может быть, и какой-либо неведомой нам драмы. Только на один источник горя перед нами безусловно ясное указание – на профессию актера. Могло быть немало и других – при такой чуткости, проницательности и стремлении «жить и действовать», какими был одарен Шекспир. Во всяком случае сонеты, совпадающие по мотивам с *Гамлетом* и позднейшими драмами, явно открывают новый период в творчестве Шекспира. И независимо от общих идей старый романический мотив является здесь совершенно преобразованным. Если поэмы следовало поставить во главе *любовных комедий*, то *Сонеты* должны открыть ряд *любовных драм*. Поэмы – искусная, но холодная, заказная игра стихотворческого пера, сонеты – по крайней мере весьма многие – искренние движения глубокого чувства.

Перед нами три драмы, одна – собственно трагедия; но дело не в титуле, а в эпохе их возникновения. Точная хронология нам, конечно, недоступна. *Ромео и Джульетта*, несомненно, написана раньше других, за ней следует *Венецианский купец*, а потом, может быть, не *Мера за меру*, а *хроники* и *Гамлет*.

THE
Tragicall Historie of
HAMLET,

Prince of Denmarke.

By William Shakespeare.

Newly imprinted and enlarged to almost as much
again as it was, according to the true and perfect
Copie.



AT LONDON.

Printed by I. R. for N. L. and are to be sold at his
shoppe vnder Saint Dunlons Church in
Fleetstreet. 1614.

Второе издание «Гамлета», 1604 года.

Но мы, по *внутренней* связи, решаемся сделать перестановку и рассмотрим три *романические* пьесы вместе. Мы не потерпим ни психологического, ни даже хронологического ущерба, потому что все поименованные произведения принадлежат одной полосе шекспировского творчества и некоторые из них, например *Гамлет* и *Генрих IV*, связаны изумительно красноречивым параллелизмом главных характеров и невольно вызывают нас на сравнения. Такая же связь существует между *Сонетами* и историей веронских любовников.

Сюжет Шекспир мог заимствовать из десятка источников: в старинной Италии не было города, где бы не разыгрывались по несколько раз драмы туземных Монтекки и Капулетти, и при Шекспире существовала на английском языке поэма на ту же тему. Но дело не в сюжете, а в неисчерпаемой, ослепительной поэзии, какую Шекспир увенчал всем известную историю. В этом отношении *Ромео и Джульетта* даже у Шекспира единственная пьеса.

Действие совершается необычайно быстро, в какие-нибудь четыре-

пять дней, в половине июля, когда «благотворное дыхание лета» заставляет страсть «расцветать пленительным цветком» и «кровь кипит сильнее». Каждый момент трагедии – будто отрывок лирической поэзии. Даже старики говорят вдохновенным языком: отец Джульетты в пышных сравнениях описывает свой будущий бал; монах Лоренцо – аскет и мудрец – говорит комплименты ножкам Джульетты и берет под свое покровительство юных грешников. Свидания одухотворены всей прелестью фантазии поэта, заслужившего от своих современников наименования «сладкозвучного лебедя Эйвона», «медоточивого Овидия». Первая речь Джульетты – смеющийся сонет, и ее ответ на поцелуй Ромео – верх девической находчивости и грации. Она как истая шекспировская героиня не бежит увлечения и не пытается скрыть его. Второе свидание не имеет себе равного во всей романической поэзии, разве только у Байрона встреча Дон Жуана с Гаидэ. Речи Джульетты переполнены образами, но они не словообильны, это будто мгновенные молнии жгучей, напряженной страсти. В них и следа нет былой риторики поэм. Джульетта, напротив, убеждена, что истинному чувству не дано высказаться в громких выражениях!.. Суть его не во внешней красоте, а в громадной нравственной силе, вдруг преобразовавшей четырнадцатилетнего ребенка в героиню. В этом преобразовании и заключается трагический интерес личности Джульетты. Она с головокружительной быстротой проходит все ступени героизма – от сознания личной свободы и священных прав своего чувства до решимости заплатить жизнью за свое кратковременное счастье. И поэт будто намеренно сопоставляет мощь женского сердца с колебаниями, малодушием и отчаянием мужчины.

Ромео – верный наследник героев комедий – любит не в первый раз; Розалина его отвергла, Джульетта встретила приветом, – такова логика *его* страсти. При всей искренности эта страсть не чужда эгоизма, далеко не столь благородна и самоотверженна, как борьба Джульетты с волей отца и с преданиями родной семьи. Ромео и дальше не прочь воспользоваться новым романом для эффектного самоуслаждения, для громких слов и отчаянных клятв.... Джульетта нежно, но твердо отклоняет эту мишуру и дает красноречивому рыцарю великий урок искренности и скромности истинного чувства. Когда над влюбленными разражается драма, Ромео готов на самоубийство, нет пределов его шумному горю... Джульетта поддается сначала невольному взрыву сожаления о погибшем брате, но несколько оскорбительных замечаний кормилицы о Ромео мгновенно приводят ее в себя, она по-прежнему верная подруга милого и посылает ему кольцо, с целью ободрить его и вернуть ему жизнь. Только под

влиянием любви, мужества Джульетты и наконец ее мнимой смерти Ромео вырастает до подвига и непоколебимой душевной твердости и проходит другой путь, нежели его предшественники, которые сначала «боготворят звезду», а потом начинают «молиться блистательному солнцу»...

Та же самая *драматическая* идеализация женского чувства – предмет остальных драм. Все равно как *Ромео и Джульетта* – трагический контраст комедиям *Два веронца*, *Сон в летнюю ночь*, так *Мера за меру* написана на мотив *Бесплодных усилий любви*. Анджело, подобно королю Наваррскому, стремится подавить в себе все «чувства сердечные», слывет за образец добродетели и нравственного величия, власть и справедливость – его единственные возлюбленные. Но и его замыслы, как и у короля, – «гнусное дело», противоестественное и лицемерное, и разоблачить ложь опять предстоит женщине. В комедии цель достигалась изящным кокетством, задорной игрой остроумия, роковым действием «смуглой красоты»; в драме вопрос поставлен совершенно иначе. Анджело не легкомысленный фантазер вроде Фердинанда, но муж зрелого ума и большого опыта. У него ненависть к чувствам не тщеславный каприз, а политический расчет, и борьба с таким человеком несравненно труднее и опаснее. Ему и противостоит не светская принцесса, вечно веселая, лукавая насмешница, а девушка почти сурового характера, полная житейской мудрости и вдумчивого анализа. Жизнь и смерть любимого брата – вот ее мука, и следствие неизмеримо серьезнее, чем победа над сердцем мнимого аскета. Изабелла достигает пафоса короля Ричарда, когда говорит о человеческой слабости, поражает сарказмами усилия самых жалких смертных «потрясать перуном небо», кривляться в роли величия подобно «гневной мартышке». Она заставляет героя пережить жесточайшую борьбу прирожденной человеческой немощи с потугами тщеславия и эгоизма, сущности смертной природы с показным могуществом и безупречностью. Это действительно величественный урок нравственности и здравого смысла. Правда, чтобы осуществить его, поэт прибегает к старому средству – создает всеведущее благое провидение в лице герцога, и тот выполняет разнообразные таинственные роли. Этим приемом достигается благополучная развязка; но она нисколько не разрушает основного смысла драмы, не вредит цельности и психологическому интересу личности героини и не умаляет значения поучительнейшей истории Анджело. В лице Изабеллы мы встречаем новые черты женской психологии; они повторяются у Порции, героини *Венецианского купца*, и впоследствии достигнут идеальной полноты и яркости у другой Порции, супруги Брута.

Венецианский купец, наравне с серьезнейшим драматическим

содержанием, также не свободен от наивностей и сюрпризов старой комедии. История о фунте мяса, а в особенности о трех шкатулках, шутовские сцены, совершенно ненужные для развития пьесы, – все это ставит ее ниже двух первых драм, и, может быть, она и написана раньше. Но внешние недостатки и явные отголоски ранних комедий сливаются с другим, внутренним содержанием, в некоторых отношениях более значительным, чем история веронских героев и даже Изабеллы. Характер Порции совершенно ясен: та же Изабелла, практически умная, энергичная и в то же время женственно-сердечная и гуманная. Можно не считать особенно удачной развязку пьесы с помощью переодевания, но сущность ее – целесообразная предприимчивость женщины, ее ум и находчивость в самых критических положениях жизни, – эта сущность одинаково останется и при переодевании и без него. Но главнейший интерес драмы, конечно, – Шейлок.

Поэт коснулся в высшей степени больного и рискованного вопроса. Его учитель Марло в одной из жесточайших своих трагедий изобразил жида-чудовище в самом крайнем смысле слова и, несомненно, встретил полное сочувствие у современной публики. Перед Шекспиром с самого начала была страшная легенда о куске мяса, и поэту предстояла нелегкая задача воспользоваться легендой и не впасть в беспросветный трагизм Марло. Решение этой задачи любопытно не только психологически: оно касается вообще культурного развития Шекспира, его общего нравственного и философского мирозерцания. *Венецианский купец* открывает нам путь в эту необычайно сложную область.

Шейлок – жид во всей исторической и бытовой неприглядной правде. Он фанатически исповедует принцип «око за око» и до последнего нерва заражен алчностью. Эти черты воспроизведены Шекспиром без всяких ограничений, напротив, с самым откровенным реализмом. Но мы уже знаем, что у поэта нет ничем не объяснимых чудовищ и идеалов. Все явления имеют свою почву и историю.

Посмотрите, при каких условиях живет Шейлок, – и вы тогда только сумеете оценить его фанатизм и алчность. Он для окружающих христиан – не человек. На него буквально плюют, поносят его народ, веру и священные предания, обращаются с ним так, будто он лишен даже физических ощущений и чувств. Это – неустанная и беспощадная война, причем Шейлок – слабейший, со всех сторон сжатый и подавленный враждебным лагерем... Естественно, он защищается и мстит как может. У него два оружия: злоба и деньги, и можно представить, с каким торжеством и самозабвением счастья он пускает их в ход при удобных случаях! Конечно,

«фунт мяса» – исключительный, легендарный эпизод, но сущность дела не меняется: Шейлок найдет и другие средства выместить на христианине личную и национальную обиду.

В результате жид отвратителен, когда он ради золота готов видеть дочь мертвою у своих ног, когда он дрожит от нетерпения вонзить нож в сердце христианина. Но какой ответ дадут христиане на такие рассуждения жида: «Когда жид обидит христианина, к чему прибегает христианское смирение? К мщению. Когда христианин обидит жида, к чему должно, по вашему примеру, прибегнуть его терпение? Ну, тоже к мщению. Гнусности, которым вы меня учите, я применяю к делу и коли не превзойду своих учителей, так значит мне сильно не повезет...»

Очевидно, христианское общество построено на силе и грубой борьбе и не может оказывать никакого благодетельного воспитательного влияния на иноверца. Все равно как Ричард III – только отважнейший и даровитейший из окружающих его таких же насильников и преступников, так и Шейлок мечтает *превзойти* своих обидчиков, то есть пойти дальше, но по их же пути.

Так ставит вековой вопрос наш поэт. Вспомним, в какое время и перед какой публикой приводил Шейлок в свою пользу смягчающие и даже *практически* оправдывающие обстоятельства, и тогда мы вполне оценим высоту авторских воззрений.

Нам теперь необходимо полнее определить эти воззрения. Мы приблизились к решительной эпохе в деятельности Шекспира, когда на сцену выступают основные вопросы человеческой природы и истории, когда поэт сольется с мыслителем и творческое вдохновение – с критической и созидательной мыслью. До сих пор мы пытались решить вопрос о школьном образовании Шекспира, о книжных сведениях, о личных опытах и о влиянии прочитанного и пережитого на психологический талант поэта. Но у каждого человека с течением времени вырабатывается и другой опыт, еще более глубокий и важный: складывается известное *миросозерцание*, общая система нравственных, религиозных представлений и культурных идеалов. Проникнуть в эту чрезвычайно любопытную, но и в высшей степени загадочную область побуждает нас сам поэт. Он на пути к «последним словам» своего гения представил ряд тщательно продуманных и воспроизведенных характеров, теснейшими узами связанных с его духовной личностью. Мы говорим о Генрихе V, Фальстафе и Гамлете.



**Джон Лоуин, один из первых исполнителей роли Фальстафа.
Неизвестный художник. 1600-е годы.**



Натаниэл Филд, замечательный актер и драматург. Прославился в детстве как исполнитель женских ролей. *Неизвестный художник, вторая половина XVII в.*



Уильям Слай, талантливый актер шекспировской труппы. *Неизвестный художник, 1600-е годы.*



Ричард Бербедрж, главный актер шекспировской труппы. *Автопортрет, начало XVII в.*

Глава VII – Глава VIII

Научные и философские идеи Возрождения в мирозерцании Шекспира. – Три культурных типа: Генрих V, Фальстаф и Гамлет. – Генрих V. – Фальстаф.

Мы знаем, как горячо и деятельно отозвался Шекспир на поэзию Возрождения, но как он отнесся к ее мысли? Ведь помимо Боккаччо, Петрарки, Рабле та же эпоха произвела Галилея, Джордано Бруно, Монтеня, Бэкона. Шекспир даже родился в один год с Галилеем; Бруно жил в Лондоне около двух лет с 1583 года и пользовался большой популярностью в светских и литературных обществах. Том сочинений Монтеня сохранился будто бы с надписью Шекспира, а Бэкон создавал свою философию, можно сказать, рядом с Шекспиром-драматургом. Исследователи давно открыли и продолжают открывать в его творчестве множество отголосков *научного* Возрождения, особенно из произведений Бруно и Монтеня. Но не частности нас занимают, а общий склад шекспировской мысли. Первенствующий соперник Петрарки стоял ли на такой же высоте и как читатель философов?

Об отдельных *научных* воззрениях Шекспира можно спорить. По нашему мнению, например, не правы лучшие немецкие знатоки Шекспира, отрицающие у поэта веру в новую астрономическую систему. Явно насмешливое письмо Гамлета к Офелии ничего не доказывает, а речь Улисса в *Троиле и Крессиде* о подчиненности планет Солнцу – отнюдь не защита Птолемея. С другой стороны, можно сомневаться, что Шекспир ясно представлял себе закон кровообращения, объявленный Гарвеем только два года спустя после смерти поэта. Еще сомнительнее идеи Шекспира о тяготении. Но выводы психиатров зато вполне достоверны. Шекспир, по взглядам на душевнобольных, по изумительно точному знанию недугов, опередил своих современников на два века. Царило еще глубокое убеждение в кознях сатаны, и больные подвергались жесточайшим истязаниям; поэт же сумел разгадать почву и причины болезней и указал даже на целительные, гуманные средства. Офелия, леди Макбет, король Лир – бессмертные памятники гениального проникновения в самые сложные тайны природы и истинно культурных представлений о страждущем человечестве...

Несомненно, поэт на самом себе осуществлял важнейшее завоевание нового времени, ознаменовавшегося развитием свободной мысли, победой

личного опыта над преданиями и предрассудками. И осуществление было вполне сознательное. Ричард II, свергнутый с престола, одной из причин своего падения считает разлад между им, королем, и требованиями времени. Впоследствии Кориолан еще энергичнее выразит идеи неизбежного и безусловно законного прогресса:

...Если бы обычаю во всем
Повиновались мы, никто не смел бы
Пыль старины сметать, а правде вечно
Сидеть бы за горами заблуждений!

И здесь патриций высказывает истину не ради утехи надменного своеволия, а во имя личного достоинства и благородной независимости от привычек и требований толпы.

Но источники личной, свободы – мысль, просвещение, познание жизни и природы, и Шекспир усердно защищает все эти основы цивилизации:

В ученьи сила,
Которой мы парим на небеса,
В невежестве же – Божие проклятье.

Так говорит один из героев второй части *Генриха VI*, и мы не знаем, точно ли эти слова принадлежат Шекспиру; но они беспрестанно подтверждаются несомненно подлинными мыслями поэта в других пьесах. Отец Франциск «опыт» называет «спутником науки» (*Много шума из ничего*), а другие герои тщательно подчеркивают ненадежность старого средневекового уклада. Ричард II и венецианец Антонио единодушны насчет столь процветавших в католическом царстве злоупотреблений толкованиями Священного Писания. Короля вводят в смущение противоположные выводы, какие мысль может сделать из текстов. Антонио – в ответ на библейский рассказ Шейлока в оправдание ростовщичества – указывает на искусство даже злодеев прикрываться священным авторитетом. Поэт убежден, что диалектика и злой умысел сумеют какое угодно заблуждение «освятить и текстами приправить, и внешним украшением прикрыть».

И он на жизненном примере показывает справедливость этой мысли, –

в красноречивой сцене при погребении Офелии.

Очевидно, Шекспир вполне усвоил основные идеи философских и критических учений своей эпохи, и речи его героев часто дышат энергией лютеровских обличений. Но великий проповедник реформации, поколебавший власть преданий, не нашел немедленного удовлетворения и в своей личной мысли. Напротив, новому человеку предстояло жесточайшими муками сомнений и нескончаемых исследований искупить свое освобождение. Лютер по временам впадал в отчаяние, испытывал настоящие страдания Прометея в поисках за одной ясной, непоколебимой истиной. То же наследство досталось и его потомкам. И Шекспир знает, сколько влекущей прелести, но также и терний таится в независимой умственной работе, – и мировой мотив Гамлета начинает звучать еще в раздумье Ричарда:

...Мысли – те же люди;
Подобно им, они никак не могут
Найти покой иль быть собой довольны.

Ясно, что поэт искренне и беспощадно восстанет против всякого фанатизма – теоретического, нравственного и религиозного. Он подвергнет осмеянию и каре легкомысленных или лицемерных врагов естественных законов человеческой природы, он уничтожит пуританское ханжество и нетерпимость, и один из его веселых героев так выразит смысл этой гуманной и освободительной борьбы: «Или ты думаешь, – потому что ты добродетелен, так не бывать на свете ни пирогам, ни вину?» (*Двенадцатая ночь*).

Благодаря широте миросозерцания Шекспир мог охватить в своем творчестве основные типы разных культурных эпох и осуществить высокое назначение искусства, указанное Гамлетом, – воплотить свой век и свое время в их подлинных чертах. Ему пришлось действовать при переходе старой жизни на новый путь. Он видел и лично пережил столкновение прогрессивных начал Реформации и Возрождения с обычаями и авторитетами средних веков. На его глазах совершалось быстрое развитие освобожденных *природы* и *мысли*, чувств и ума; он сам решительно стал на сторону свободы и прогресса. С первых же произведений он начал защиту *нового* и спустя некоторое время запечатлел ряд психологических типов, воплощающих различные исторические течения эпохи. Один из них, тип средневекового человека. Другие, самые яркие, крайние представители

двух основных идей Возрождения: свободных естественных инстинктов и свободной критической мысли. Все три героя изображены с великой тщательностью и силой, но не все они одинаково просты и доступны по психологическому составу. Первенство по ясности и цельности принадлежит, конечно, герою старины.

Принц Галь, впоследствии король Генрих V – одна из популярнейших фигур английских драматических хроник, и Шекспир, например, несомненно, пользовался одной из ранних пьес – *Славные победы Генриха V*. Но для нас вопрос о фактических заимствованиях опять не существен, психология же – всегда оригинальное достояние нашего поэта, и он историческую личность умеет поднять на высоту общечеловеческого типа. Нравственное развитие Генриха, его натура, его пороки и таланты – все это совершенное отражение средних веков, краткая, но полная история целого периода человеческой культуры, устранившего со сцены людьми Возрождения.

Принц Галь – идеально здоровый, нормальный молодой человек – пользуется молодостью со всей мощью и пылом англосаксонской крови. Он – воплощенный контраст глубокомысленному, но наивному философу – королю наваррскому и последовательно воспроизводит житейскую мудрость поэта, рассеянную в комедиях.

Он отнюдь не намерен насиловать своей природы нарочитым искусом и преднамеренной школой нравственности. Ему также совершенно чуждо беспокойство отвлеченной мысли, для него как для средневекового человека все высшие вопросы разрешаются теми, кому это ведать надлежит. Он беззаботно и не мудрствуя лукаво берет жизнь, какою она дается, не предъявляет ей идеальных и невыполнимых требований. Но врожденно уравновешенная, полносочная натура не захиреет и не развинтится в вихре наслаждений. И принц из опытов молодости не вынесет ни разочарования, ни упадка нравственных сил. Опыты будут только проявлением мощного физического организма. Они не столько результат легкомыслия и жажды удовольствий, сколько избытка крови и энергии. Принцу не на что тратить этого избытка: отец, подозрительный и самовластный, не дает ему участия в государственных делах, – сын подвизается в таверне и разыгрывает роль короля с Фальстафом, подчас отказываясь и от гораздо более ответственных потех. Но нравственная стихия и органический здравый смысл принца – непоколебимы. Они из наследника престола делают гениального юношу, из короля создадут мудрейшего и популярнейшего правителя. Принц всякую минуту отдает себе отчет в своих увлечениях, и мы верим его обещанию явиться

впоследствии подобно солнцу, только временно закрытому «презренными облаками». Это не только сила, но и глубокое сознание ее, и, следовательно, твердость и уверенность действий, гордая скромность и сдержанное, некрикливое, но ничем непобедимое благородство. И мы видим, как принц Галь, собутыльник Фальстафа, преобразуется в принца Уэльского и мужественного воина. Мы присутствуем при изумительной сцене поединка прирожденного и смиренного героя с блестящим рыцарем Перси: сколько доблести и спокойной мощи, и так мало слов и эффекта! Принц даже беспрекословно уступает славу своей победы Фальстафу. Война окончилась, – и принц снова проказник и кутила. Фальстаф не в силах понять тайны этого превращения; простая, но нравственно могучая психология Генриха для него загадка, и когда принц решается «зарыть с отцом в могилу все старинные пороки» и явиться достойным власти и трона, сэр Джон не видит никакого смысла в совершенно естественной истории. А между тем бурная молодость даже для Генриха-государя не прошла даром. Он лично узнал жизнь простого народа, надежды и душу последнего из своих подданных; на престоле он окажется самым национальным и практически-сведущим правителем. В молодости он не был мечтателем, – теперь не будет идеалистом, творцом широких политических замыслов; вся его деятельность неразрывно связана с насущной действительностью, без малейшего вмешательства теорий и идей. Это – *дельный хозяин* громадного государственного дома со всеми достоинствами и недостатками исключительно практического ума; тот же йомен, солдат, только на обширнейшем поприще. Поэт изображает его трогательное участие к простым воинам, редкое умение близко подойти к их жизни и нравственному миру и именно в уста Генриха V влагает восторженную речь к английским поселянам. Наконец, – это единственная в своем роде сцена – мы видим объяснение короля в любви принцессе, отнюдь не более хитрое и изящное, чем роман любого английского матроса!

Таков идеальный человек старой эпохи, органически сильный, духовно несложный, непосредственно умный и рыцарственный, в общем, цельный и счастливый своей цельностью. Новые течения вызвали к жизни несравненно более сложные натуры, и эта сложность тем глубже, чем благороднее течение. Простейший и доступнейший идеал эпохи Возрождения – свобода чувства, неограниченный эпикуреизм, крайняя оппозиция средневековому угнетению плоти и отрицанию земли. Эта оппозиция не замедлила создать свою философию и свободу инстинктов утвердить на *идейных основах*. Они известны еще героиням Боккаччо, и

рассуждение одной из них для нас особенно любопытно. Нам предстоит иметь дело, по-видимому, с самым исключительным образчиком развращенности и беспринципности, а между тем отдаленные отголоски этих ужасов мы слышим еще у изящнейшего поэта итальянского Возрождения.

К опытной женщине является дама – просить помощи в некотором любовном и не особенно нравственном предприятии. Та немедленно соглашается и даже спешит заранее опровергнуть всякие возражения строгих моралистов.

«Дочь моя, Господь знает, – а Он ведает все, – что ты очень хорошо сделаешь. Если бы даже ты и не совершила этого по какой-то причине, тебе, как и всякой молодой женщине, следовало бы так поступить, дабы не потерять время юности, потому что для человека с разумением нет печали выше сознания, что он упустил время. И какому черту мы годны, состарившись, как не на то разве, чтобы сторожить золу у камелька...»

Сам автор безусловно одобряет эту философию и, рассказав ту или другую любовную историю, часто весьма предосудительную на общепринятый нравственный взгляд, заканчивает молитвой к Господу, «чтобы Он по своей святой милости привел» к только что описанному счастью и его, рассказчика, и «все христианские души, того желающие».

Естественно, героини Боккаччо чтут Амура «с Богом наравне» и за эту «преданность» рассчитывают на блаженство даже в будущей жизни...

Теперь представьте, что подобная «религия» попадет в сердца и головы людям несравненно более мощных темпераментов и обильных физических сил, чем итальянские дамы, – попадет сынам нации, в течение веков порождавшей громадное количество героических фигур, считавшей в своей семье заурядными явлениями Норфолков, Гентов, даже Ричардов...

Амур здесь неминуемо превратится в божество самой откровенной и отнюдь не изящной и не поэтической чувственности, тоска о «летающем часе» станет бешеным воплем и безумной неукротимой погоней за грубейшими грехами бренного тела, исчезнут все покровы и уловки, – останется одна вызывающая и нередко циническая страстность... Фальстаф и является типичнейшим английским воплощением *физического* идеала Возрождения. Он откровенно развратен, цинически беспринципен, покорный слуга своего брюха. И во всех этих пороках он только крайний и в то же время по-английски цельный и последовательный выразитель практики и морали Возрождения. Ему мало естественных прав человеческой природы на любовь, земное счастье, мало простой свободы чувства, – нужна оргия, бунт, целая буря инстинктов, все равно как для

англичан средних веков требовались восстания, междоусобицы – для «движения крови и соков жизненных», по меткому объяснению очевидца, епископа Йоркского. Фальстафу недостаточно уничтожить педантизм, схоластику, ученые теории, уродующие естественное течение жизни, – он пойдет вообще против всего *не материального и не чувственного* и отвергнет вообще *всякие понятия и идеи*: чести, совести, правды. Он не ограничится признанием прав за «пирогам и вином», – он только ими и наполнит свое существование, подобно тому, как чувство любви низведет до продажного разврата. Одним словом, это такой же фанатик новых воззрений, каких раньше создавали схоластика и аскетизм. Это противоположный полюс для Мальволио и еще более «добродетельных» людей, для тех самых пуритан, которые при Шекспире гремели проклятиями даже на поэзию и театр.

Из основного положения Фальстафа, беззаветнейшего сына Возрождения, вытекают все другие черты его психологии. Фальстаф – трус, потому что он слишком дорожит здешней жизнью; до седых волос считает себя юношей, потому что молодость – высшее благо для подобного «мудреца»; наконец, Фальстаф необычайно даровит и оригинален. Эти свойства развиты поэтом с такой же силой, как и удручающая мораль героя, и в них скрывается тайна странной привлекательности, окружающей личность Фальстафа.

Дело в том, что Фальстаф все-таки продукт освободительного, прогрессивного течения. Правда, он вполне законные и здоровые стремления довел до нелепости и уродства, но первоначальное зерно не могло исчезнуть бесследно. Фальстаф – представитель естественного и гуманного сравнительно с «добродетельным» Мальволио. За Фальстафа – жизнь и свет, на стороне его врагов – нравственная смерть и темнота рабства или ханжества. И, несомненно, Шекспир, столь близко знавший современных «святых», невольно должен был питать известное сочувствие к своему грешнику, во всяком случае, снисходительно взирать на фальстафиаду рядом с фанатизмом.

И он наградил Фальстафа блестящим даром остроумия, веселости, сообщил ему способность увлекать окружающих и серьезно привязывать их к себе. Он достиг того, что нам становится жаль великого грешника, когда его отвергает и наказывает король, мы сочувствуем простой, но сердечной истории о его кончине и понимаем слезы друзей и слуг Фальстафа... Этот человек, вобравший в себя все подонки^[4] своего времени, заимствовал также и искру его гения, – и она, будто золото, до конца не теряет ни блеска, ни ценности.

Поэт действительно хотел показать, что он создает именно один из типов своей эпохи. Уже в комедии *Конец – делу венец* чувствовалось приближающееся дыхание эпического. Пароль награжден многими чертами Фальстафа – хвастовством, трусостью, и его отношение к графу напоминает «дружбу» Фальстафа с принцем. Но Пароля можно с успехом привязать к типу хвастливого воина в старинной комедии: он просто нахальный и жалкий фанфарон, в нем нет и следа несравненной «философии» Джека, его неистоцимого юмора и гениальной находчивости. Пароль вне времени и пространства, Фальстаф – английский рыцарь именно XVI века. Внутренние и внешние войны совершенно истребили много знатнейших фамилий и разорили еще больше дворянских состояний. Старое рыцарство приходило в упадок – и нравственно, и материально – и коротало жизнь среди разного рода неблагоприятных поступков и проделок: в счастливых случаях выгодные брачные союзы с плебейскими семьями, а то просто фальшивая игра в кости, ночные грабежи, попойки за счет покровителей. Все это воспроизводится в хронике, и Фальстаф своей грандиозной фигурой продолжает галерею знакомых нам комических типов из эпохи Шекспира. Но поэт с изумительным искусством умел слить столь, по-видимому, разнородные признаки времени: упадок аристократии и влияние Возрождения. Оказывается, крайностям новых эпикурейских увлечений, нравственной беспринципности и всякого рода авантюризма естественнее всего воплотиться в личности разоренного рыцаря, и в падении сохранившего аристократические притязания на беспечную тунеядную жизнь. Сословная гордость по натуре добродушного и материально беспомощного Фальстафа прибавила только лишнюю забавную черту к этой бездне остроумия и комизма.

Но Фальстафу суждено было явиться в обличье самом неожиданном, не свойственном его философии и его характеру. Рассказывают, будто Елизавета пришла в восторг от сэра Джона хроники, пожелала непременно видеть его в роли влюбленного и согласно воле королевы Шекспир начал новую пьесу и окончил ее в две недели.



**Елизавета, королева Английская в большом королевском наряде.
Гравюра Кристина де Пасс, по картине Исаака Оливье.**

Надписи на гравюре (вверху): «Бог мне помощник». Под гербом: «Всегда неизменная». Внизу: «Елизавета, Б.М., королева Англии, Франции, Шотландии и Виргинии, веры христианской защитница усерднейшая, ныне в Бозе почивающая»

Это происходило, по всей вероятности, весной 1600 года. 8 марта для королевы игралась комедия Сэр Джон Олдкастль. Так назывался раньше Фальстаф, – поэт изменил имя, узнав, что Олдкастль был знаменитый в

свое время пуританин и пострадал за свои убеждения. Но в каком хронологическом отношении *Виндзорские насмешницы*, переделанные из *Сэра Джона Олдкастля*, стоят к *Генриху IV*, решить трудно: может быть, они возникли после первой части хроники, а может быть, после второй и даже после *Генриха V*. Для королевы поэт мог и воскресить своего героя, но для нас, собственно, важна судьба Фальстафа как характера.

В комедии его нравственность на прежнем уровне, но нельзя того же сказать про его ум. Раньше Фальстаф не считал свою внешность пленительной для женщин, – теперь он на этот счет преисполнен самообольщения; раньше он вряд ли мог влететь в многократные и весьма прозрачные надувательства и подвергнуть свою особу насмешкам и оскорблениям мещан и мещанок; но самое главное, способен ли был дойти сэра Джон до такого малодушия и раскаяния, какие изображаются в результате его злоключений? Правда, Фальстаф в час кончины взывает к Господу и проклинает херес, но это еще отнюдь не доказывает склонности подобного грешника по натуре и по разуму к раскаянию и нравственным истинам. С другой стороны, нашему поэту отнюдь не свойственно сочинять пьесы ради заключительных поучений. Но если бы даже Фальстаф хроники и мог попасться в глупейшей переделке, он вряд ли с такой откровенностью стал бы рассказывать о своем путешествии в корзине с бельем, как это делает Фальстаф комедии мнимому мистеру Бруку. При всех загадках одно впечатление вполне определено: комедия написана наскоро. Этим, между прочим, объясняется ее прозаическая *форма*. Сцены набраны с заранее определенным намерением – позабавить публику курьезными происшествиями и в особенно смешном виде представить главного героя, менее всего годного в рыцари любви. Естественно, и последнее издевательство над Фальстафом при таких условиях можно было закончить полным унижением героя, проведя его через все ступени старческой глупости к жалкому слезливому покаянию. По содержанию собственно *комедии* это исход правдоподобный, но только на саму комедию не следует смотреть как на логическое продолжение хроники, хотя герой и сохраняет некоторые общие черты во всех пьесах.



Театр времен Шекспира.

Гравюра из лондонской «Rishgitz Collection». Изображает один из театров начала XVII века.

Независимо от роли Фальстафа, *Виндзорские насмешницы* резко отличаются от других комедий Шекспира. Там действие совершается в идеальной атмосфере тонких чувств и лирических идиллий (единственное исключение – *Укрощение строптивой*) и лишь изредка в поэтическую

гармонию врываются звуки будничной жизни, когда на сцену выступают шуты. В *Виндзорских насмешницах*, напротив, будни царят безраздельно. Притом будни провинциальные, простодушные, подчас грубые, мало поэтические, хотя и не лишённые своеобразного юмора. Почти все действующие лица из простого сословия и не способны изливать свои чувства в привилегированной форме сонетов и канцон. Лишь один луч обычного шекспировского лиризма брошен в эту серую атмосферу: среди прозаических отцов и матерей – роман дочери и ее возлюбленного, исполненный всей свежести первой любви. Но большинство сцен должно было понравиться нетребовательному вкусу Елизаветы: поэт написал бойкий, откровенный фарс и ради потехи отчасти даже пожертвовал своим несравненным героем. Возникновение подобной пьесы тем оригинальнее, что оно совпало с работой поэта над произведением совершенно другого характера. Это произведение – *Гамлет*.

Глава VIII

Гамлет.

Гамлет занимает совершенно исключительное положение среди шекспировских произведений. Автор, вообще не исправлявший даже отдельных стихов, счел нужным по крайней мере два раза тщательно заняться трагедией и во второй раз переработал ее до основания. Публика от времен Шекспира до последних дней не переставала интересоваться этой пьесой более, чем другими великими созданиями поэта. В начале XVII века ею увлекались «более развитые» читатели, между тем как другим нравились сонеты и поэмы. Таково свидетельство современника. При реставрации, в разгар французского классицизма, *Гамлет* не сходил со сцены, представлением его обыкновенно открывались театры. В XVIII веке, по словам достовернейшего писателя, ни одна пьеса так не волновала сердца англичан и так часто не игралась. И Вольтер не без причины выбрал именно *Гамлета* для характеристики «дикого» гения английского драматурга. Но одновременно с негодованием французского классика в Англии и Германии возникал настоящий культ Шекспира, – и *Гамлет* неизменно стоял на первом месте. Первый подробный разбор трагедии принадлежит Гете, в романе *Вильгельм Мейстер*. С тех пор в толковании образа датского принца изощрались все литературные школы, политические и философские направления. В эпоху «молодой Германии» сороковых годов *Гамлет* явился благодарным предлогом для жалоб патриотов на немецкое практическое бессилие, на одностороннее увлечение мыслью и творчеством – в ущерб политическому развитию. В новейшее время бывали случаи, когда разбор одного *Гамлета* заполнял несколько семестров лекций у профессора всеобщей литературы, а книгам и статьям нет числа на языках всех культурных наций. И что особенно любопытно – сценические исполнители и обыкновенная публика нисколько не уступают ученым и писателям по искреннему и неослабному пристрастию к удивительному литературному явлению.

Такая популярность не может быть случайной прихотью моды или результатом внешних причин. Тайна ее в самом произведении, точнее – в личности главного героя: в скромном траурном плаще вот уже ровно три века он влечет к себе всеобщее внимание и остается неизменно интересным и новым в то время, когда по сценам всего мира прошли и исчезли бесследно тысячи эффектнейших и ослепительнейших героев...

Рассчитывал ли поэт на такую судьбу своего создания?

Он набросал первое изображение принца довольно смутными, колеблющимися чертами. Перед ним был в высшей степени грубый и неблагодарный источник, и вопрос, как воспользовался поэт старой легендой, именно в данном случае в высшей степени любопытен. Нигде Шекспир до такой степени явно и с таким резко определенным планом не отступал от источника, как при создании *Гамлета*.

Легенда о принце, мстителе за убийство отца, впервые рассказана датским летописцем XII века, Саксоном Грамматиком. Его *Historiae Danicae* издана в 1514 году, в Париже; в 1565 году вышел на французском языке первый, а одиннадцать лет спустя – пятый том *Трагических историй* Бельфоре, в котором третья новелла – легкая переделка датской легенды об Амлете; в 1596 году появился полный английский перевод этого сборника. Шекспир мог пользоваться каким угодно – и французским и английским – изданием. На раннего *Гамлета*, известного в настоящее время по изданию 1603 года, источник оказал значительное влияние. Правда, для принца конец истории в легенде – благополучный, в пьесе – трагический; братоубийство в легенде – факт общеизвестный, в пьесе его открывает тень убитого. В легенде нет *характеров* Полония и Офелии, Розенкранца и Гильденстерна, не упоминаются Лаэрт и Горацио. Но при всех этих отличиях Шекспир сначала удержал в высшей степени важную черту источника: королева в легенде и в пьесе сочувствует мести сына и обещает помогать ему. Эта тождественность *внешнего положения* принца в источнике и в трагедии тем любопытнее, что она идет рядом с глубокими *психологическими переменами* в характере героя. Именно на этих переменах и сосредоточивается вся сила оригинального творчества поэта и в них скрывается разгадка тайны, окружающей будто ореолом романтический образ датского принца.

Амлет легенды – истый герой северной саги, энергичный, жестокий, исполненный воинственной отваги и диких инстинктов. Он притворяется безумным ради бесповоротно принятого решения, и борьба ему предстоит только с внешними препятствиями, отнюдь не с *мыслями, сознанием, личным безволием*. Все эти понятия даже недоступны первобытному мозгу Амлета и всецело принадлежат Гамлету. Поэт с самого начала создавал мыслителя и нового, культурного, необычайно интеллигентного *человека*, отбросив совершенно героические доблести старого героя. И он даже подчеркнул свою тенденцию чрезвычайно любопытной подробностью.

В легенде Амлет признается по своим качествам *выше Геркулеса*, – в трагедии принц выставляет на вид свое полнейшее *несходство* именно с

Геркулесом, когда хочет подыскать особенно сильное сравнение для внешности покойного отца и дяди. Да, Гамлет – не герой в средневековом смысле, он великий человек нового времени. Его сила и слабость в мире нравственном, его оружие – мысль, и она же – источник его несчастий. И обратите внимание, как тщательно развивает поэт свою идею еще в ранней редакции. Факт злодейства он делает тайной преступника, и принцу предстоит открыть ее. В силу необычайно чуткой и нервной природы принц предчувствует что-то недоброе, но наверное ничего не знает, – находится, следовательно, среди сомнений тем более мучительных и тем настойчивее требующих разрешения, чем выше сыновняя любовь его и чем возмутительнее личность узурпатора. Отсюда новый прием Шекспира: явление Тени и как необходимое следствие – представление *Мышеловки*. Ни того, ни другого нет в легенде, потому что там нет сомнений, нет вообще беспокойной деятельности мысли и воображения.

И дух, и спектакль существуют уже в первой редакции *Гамлета* и достаточно красноречиво указывают на основную психологическую черту героя. Почему Шекспир призвал на помощь загробный мир, ответ можно дать не один – и историко-культурный, и психологический, и эстетический. Перед Шекспиром была публика, привыкшая к сверхъестественному миру на сцене в религиозных и нравоучительных драмах, а, например, фигура злого духа с незапамятных времен стала для нее совершенно реальным, заурядным сценическим явлением, играла даже просто шутовскую роль. Не было ничего естественнее для такой публики, чем видеть на сцене духов и теней, слышать голоса таинственных сил. Потом, мы не знаем, насколько сам поэт сомневался в возможности подобных происшествий в человеческой жизни. Мы видели, что он умел по достоинству оценить религиозный фанатизм и богословскую схоластику, подверг жестокой насмешке веру в предзнаменования и чудеса, будто нарочно сопровождающие появление на свет замечательных людей вроде Глендаура в хронике *Генрих IV*, без уважения отнесся и к разным другим поверьям своих современников, вроде хиромантии, пророческих снов, единорогов и фениксов (*Венецианский купец*, *Буря*), не пропускал случая выразить свое полное сочувствие просвещению и опытному знанию, но в то же время заставил Гамлета смирить ученую гордость Горация, указать ему, что далеко не все вещи доступны науке... Наконец сам Бэкон, родоначальник опытного исследования и научной критики, находил возможным рассуждать о тайнах и вопросах *того* мира. Не дает ли все это нам некоторого права думать, что дух в трагедии *Гамлет* для поэта не только театральная ради публики? Что касается принца, он внутренне, по

своему настроению, совершенно готов к чудесному явлению – он, видящий непрестанно отца в очах души своей! Этот *психологический* мотив важнее всех других. Он сообщает всю силу *правды* и *трагизма* сверхъестественному факту даже в глазах самых скептических людей, потому что поэт умеет сделать его *логически-естественным*, даже неизбежным. Когда Вольтер вздумал было воспользоваться тем же приемом, – вышел бесцельный и смешной эффект. И вышел именно потому, что драматург не сумел включить его как необходимое звено в последовательное реальное развитие драматической психологии своих героев. В шекспировской трагедии ничто не могло так ярко осветить смуту мыслей и сомнений в душе принца, как столкновение рассудка с таинственными силами человеческой природы и мировой жизни.

И поэт не только намеренно создал эту смуту с самого начала, – он ради нее переделал вновь всю пьесу. Эта вторая редакция известна по раннему изданию 1604 и позднему 1623 года, хотя последнее и отличается от первого многими подробностями. Но все существенное сделано Шекспиром до издания 1604 года.

Это существенное легко определить. Поэт усилил именно тот мотив, который еще прежде окончательно оторвал его пьесу от легенды. Теперь Гамлет *человек* и *мыслитель* окончательно устранит принца и практика, – одновременно изменится и его внешнее положение. Он окажется совершенно одиноким со своей страшной задачей отомстить за отца; мать не только не пойдет рядом с ним, но просто не поймет его, даже инстинктом не почувствует драмы своего сына и противоестественности своего положения. В результате перед нами *одинокий идеалист*, по натуре мечтатель и философ, по сердцу – гуманный и любвеобильный, но по жизненному назначению – мститель за кровь, по внешнему положению – один в поле воин, окруженный или врагами, или равнодушными зрителями, или сочувствующими, но не родными по духу.

Формулируя такое представление, мы только переводим на прозаический язык творческие замыслы самого поэта. Мимо всяких личных соображений мы следим за пером Шекспира, совершенно ясно указывающим путь.

Переделывая трагедию, поэт или распространил прежние монологи принца, или прибавил новые, неизменно подчеркивая его склонность к отвлеченным рассуждениям пессимистического характера вследствие одиночества и неудовлетворенных идеальных запросов. На свидании с Розенкранцем и Гильденстерном Гамлет позднейшей редакции высказывает знаменитую идею об относительности добра и зла и о влиянии

умственных понятий на нравственность, трогательно отстраняет намек на его честолюбие и вместо прежних четырех холодных стихов о своей тоске произносит целую глубоко прочувствованную элегию мировой скорби. Монолог *Быть или не быть* сильно расширен и в конце прибавлена идея, популярнейшая в гамлетовской литературе – о парализующем влиянии сознания на энергию и отвагу. Достаточно этих указаний, чтобы безошибочно определить намерения поэта. И что особенно важно, поэт с первого же появления хотел показать в лице Гамлета разочарованного идеалиста и идеолога, брошенного в вихрь удручающей прозы будто в зноблящую холодную бездну. В исправленной пьесе принц после аудиенции отчаянно негодует на пошлость и ничтожество мира, толкует о самоубийстве и раз навсегда запечатлевает в нас представление о грядущей трагической борьбе духа и материи, теории и жизни, идеи и действительности.

Да, сколь бы громкими ни казались эти выражения для поэта XVI века и для героя, заимствованного из средневековой легенды, они вполне отвечают смыслу шекспировской трагедии. От легенды остался только остов фактического содержания – *месть*. Подобный мотив, конечно, мало соответствует культурному уровню героя, и поэт, облагораживая личность, мог бы подновить несколько и ее практическую задачу. Тогда бы он спасся от укоров так называемого «реального направления» шекспировской критики – в слиянии непримиримых культурных стихий в одной трагедии. Можно, конечно, и дальше распространить подобные упреки: например насчет пушек в хронике *Король Джон*, насчет барабанов в трагедии *Кориолан*; можно вспомнить и о морских берегах Богемии, о латинском языке героев Троянской войны и мало ли о чем еще. Но только все эти хронологические, географические и филологические поправки нисколько не подорвут основной цели шекспировского творчества: воспроизводить правду человеческой души и жизни. Какая разница, будет ли стоять та или другая ремарка к сцене или монологу, раз и сцена, и монолог написаны с голоса самой природы, своими истинами всегда и везде покрывающего все частности и подробности внешнего быта и истории? Какая разница, предстоит ли Гамлету кровавая месть или иная, более культурная задача? Смысл в том, что это жизненная, сложная, жестокая и реальная задача, а не величественная перспектива беспрепятственного героического осуществления в действительности научных и философских идеалов. И Шекспир не счел нужным прибегнуть к личному вымыслу: его целям удовлетворяла и легендарная тема.

Гамлет – сын века Реформации, сын поколения, провозгласившего

свободу совести и мысли. Он живет в Виттенберге, учится до тридцати лет, готов остаться там на всю жизнь. Именно в этом городе поднялся первый протестующий голос Лютера, потом Бруно читал тут лекции и собирал сюда английскую молодежь, и здесь был произнесен приговор над старым католичеством, над старой наукой и над всем старым мирозерцанием человека. Это великое завоевание, но отнюдь не весть о безоблачном счастье. Новой мысли предстояло одолеть бесчисленное множество врагов, вступить в борьбу с вековыми силами косности и заблуждений. Она должна была в одно время разрушать и творить. Это – мысль воинствующая и творческая от начала до конца, и, естественно, с первых же шагов она встретила неисчерпаемый источник мучений в самой себе. При всех успехах новизны, какая разница оказывалась между тем, чего хотел мечтатель-идеалист, и тем, что возникало под покровом его идей! Они никогда не могли осуществиться в чистом виде. Человеческая среда неизменно пятнала их себялюбивыми вожделениями и своеволием инстинктов. И еще Лютер в порыве гнева обозвал мысль оболстительницей, орудием нечистого духа. Идеалист направил свой гнев не туда, где были его законные жертвы: вина лежала *не в мысли...*

То же разочарование томит сердце Гамлета с первого появления его на сцене действительности. Ему хотелось бы видеть мир отлитым в форму своих задушевных видений. А между тем не только мир продолжает существовать совершенно иным, – сами эти видения не всегда стройны и ясны. Есть что-то разрушающее их гармонию, какой-то тайный голос, вечно грозящий раздором в идеальном царстве грез. Это – инстинктивное сознание мыслью своего бессилия. Гамлету нужен *окончательный вывод* – ясный и точный. Ему необходимо *все понять*, так как его цель – *все перестроить, создать новый мир*, «восстановить распавшуюся связь времен». Но он бессилен многое понять, и ему кажется тогда, что он совсем ничего не понимает, что нет ни добра, ни зла, а только произвольные категории мысли. Он до такой степени сомневается в достоверности своего рассудка, что готов верить в привидения: он ведь убежден, что многое на небе и на земле недоступно никакой учености...

И необычайно развитая мысль Гамлета именно и бросает его в заколдованный круг. Он, враг всяких предрассудков, неизменный сторонник *личных* убеждений, совершенно неспособен принимать на веру чьи бы то ни было слова. И между тем под влиянием вечного сомнения, непреодолимой склонности все анализировать Гамлет приходит к беспомощности личных человеческих усилий познать истину и к бесплодности своих логических построений, следовательно, снова

возвращается к вере и даже к фатализму. Это – исконная драма человека, одаренного безграничными порывами духа и бессильного не только удовлетворить им, – даже определить их. Это драма самого мироздания, и она впервые воплощена в лице датского принца.

Но она слишком отвлеченна, слишком глубоко коренится в человеческом духе. Она не нашла бы сочувствия, даже признания у громадного большинства, и образ Гамлета прошел бы в толпе незамеченным и неоцененным. Тогда поэт заставил его пережить страдания, всем понятные, почти ежедневно происходящие на глазах у всех. Он собрал, кажется, все горе и всю жестокость существования на нашей планете и бросил в эту бездну мечтателя-идеалиста, не жившего и не знающего жизни.

Часто бывало, что люди, спасшись от смертельной опасности или потеряв близких и родных, бежали от мира, стремились схоронить свои дни в одиночестве. И все-таки их лишения – не драма датского принца. С ним произошло редкое несчастье, когда горе охватывает всю природу человека, когда не остается никакого просвета – будь то монастырь или смерть. Единственный путь тогда – спастись *не от жизни, а от бытия*, превратиться в ничто, даже после смерти не жить и не грезить.

Драма Гамлета не в том, что погиб отец, что мать стала женой братоубийцы, что он, Гамлет, оскорблен как сын и принц. Нет, Гамлет оскорблен больше всего как человек. Для него отдельных личностей и фактов не существует; частность для его мысли – логическая посылка, и при общем мучительном состоянии его духа она становится даже целым заключением. В глазах Гамлета король и его слуги – не отдельные случайные атомы в необозримом человеческом море, а *представители человеческого рода*, и принц, презирая их, презирает человека вообще. Королева Гертруда – не изменница и легкомысленная мать, она – *образчик женщины*, и Гамлет не доверяет женщине вообще. Офелия, при всей своей любви, не способна понять его, – и он готов проклясть любовь, мужчин и женщин, проклясть самый брак. Ученый Горацио не может разобраться в явлении Тени, – и Гамлет произносит приговор над всеми учеными, над ученостью вообще. При датском дворе «нет добра», и Гамлету весь мир кажется тюрьмой, а самая худшая конура в ней – Дания. Принц уже раньше, еще в тиши виттембергского кабинета, испытал безысходные муки сомнения, драму отвлеченной критической мысли. Личные несчастья – лишь капля, переполнившая давно налитую чашу. Принц нес на своих плечах искупление за духовную свободу будущих поколений, познал наслаждение возвышенных, самоуверенных душ и одновременно горечь

сознания своего бессилия, предательской идеализации человеческого ума, человеческих усилий мыслить мир по отвлеченным формулам.

Что же заставляет Гамлета выносить бремя существования вплоть до отравленного удара врага? Мести он не осуществит: надо одним взмахом перервать нескончаемую цепь идей и совершить кровавое дело. Гамлет не сделает этого, но не из страха и даже не из слабоволия: его мужество признается всеми, немало требуется и энергии, чтобы измыслить *Мышеловку* и разыграть роль безумного; нет, у принца много воли, но для *умственной работы*. «К делу, голова!» – в этом восклицании весь Гамлет. Он – превосходный тактик, но плохой солдат. Это – особый мир талантов и вкусов, и вопрос о воле, переполняющий трактаты о *Гамлете* со времен Гёте, здесь совершенно лишний. Правда, принц называет себя слабым, но он также укоряет себя и в трусости, что сам же решительно опровергает и словами, и действиями. Гамлет судит о себе в порыве негодования, и вот эти-то порывы – новая красноречивая черта гениального идеалиста. Только нервный взрыв может подвигнуть его на несвойственную ему деятельность, призвать к делу *руки*. В жизни беспрестанно встречаются люди этого типа. В области мысли и искусства они могут творить чудеса, и именно чудеса энергии и воли; но в области житейской грубо-материальной борьбы они «слабы и преданы грусти», как говорит о себе Гамлет. Эта борьба не свойственна их натуре, даровитой и сильной в одном определенном направлении.

Та же причина заставляет принца жить после решительнейших проклятий жизни и человечеству и при совершенном нравственном одиночестве. Два человека, близкие Гамлету, Горацио и Офелия, *по натуре* ему чужды. Горацио – «римлянин», обладающий завидной способностью мирить кровь и рассудок, образец так называемых благоразумных людей, великих на малые дела, солидных, почтенных, неотразимо основательных. Но разве больной душе принца нужны основательность и практическая рассудительность? Страстная отзывчивость на его идеальные мечты и совместные страдания из-за его разочарований – вот единственные истинные блага, какие дружба могла бы принести Гамлету! О них не имеет представления мудрый Горацио, и принц это знает: он гораздо охотнее говорит своему другу любезности, чем открывает ему свое сердце.

Еще дальше от Гамлета Офелия, нежная, может быть прекрасная, но родная дочь Полония! В предсмертных песенках открывается ее задушевнейшая мечта: она чаяла в Гамлете будущего мужа, а раньше объяснила нам и его достоинства царедворца и кавалера, но *человека* так и не узнала, хотя слышала «язык ученого», видела «образцовый ум». Все это

– *кажущееся*, сказал бы принц, *а то, что есть*, осталось его личной неразделенной тайной...

Может быть, принц больше походил бы на героя, если бы вместо многократных *рассуждений* о том, *быть или не быть*, каким-либо *действием* решил этот вопрос. Он, может быть, вызвал бы тогда у нас чувство удивления, но он не заронил бы в наши сердца столь глубокого сочувствия к своей судьбе. И Гамлет, истомленный борьбою своей идеальной природы с косной действительностью, готовый даже отречься от личных целей ради неведомой правящей силы, этот Гамлет – живое и бессмертное воплощение мировой драмы. Она искони касалась сердец всех, кому выпадало подвижническое назначение мыслить и стремиться, – назначение, в коем и высшая слава человеческой природы, и источник неизбывных страданий. Пока оно не уйдет из истории человечества, до тех пор в венке датского принца не завянут роскошнейшие цветы критической мысли и сценического искусства.

Фигура Гамлета в творчестве и личных настроениях поэта заняла исключительное место. Об этом мы можем судить по лирическим излияниям принца, буквально совпадающим с сонетами, по его речам, например о драматическом искусстве, – очевидной исповеди самого автора. Но еще любопытнее другой факт: он указывает, какой именно вопрос особенно занимал Шекспира в его создании. Поэт принца из легенды преобразил в идеалиста; здесь ему пришлось переделать источник. Одновременно он отыскал *исторического* идеалиста и написал трагедию с этим героем, может быть – даже ради него. Мы говорим о Бруте и о трагедии *Юлий Цезарь*. Она, несомненно, возникла раньше *Кориолана* и *Антония и Клеопатры* и, может быть, повлекла за собой создание этих двух хроник. Во всяком случае, *Юлий Цезарь* по времени совпадает с *Гамлетом*. Можно, конечно, не придавать особенного значения тождественности речи Антония о Бруте с отзывом Гамлета об отце: «Человек он был...». Но Брут, мечтатель и идеалист, практически энергичный и решительный, невольно вызывает мысль о другом идеалисте, сильном в теории, но отнюдь не способном во имя идеи нанести обдуманый удар. На одной сцене – драма философской мысли, на другой – политического идеала. Философия, в силу своей сущности, может не выходить из пределов отвлеченных построений; политика, напротив, неминуемо влечет к внешней деятельности. Может быть, мы имеем право вести параллель и дальше: Гамлет – идеалист германской созерцательной расы, Брут – романской, выросшей среди кипучей общественной жизни. Оба они одинаково близки сердцу поэта, и одного из них друг, а другого

даже враг напутствуют в час смерти почетными и прочувствованными речами.

Брут, вероятно, заставил поэта внимательно заняться английским переводом Жизнеописаний Плутарха, и отсюда были извлечены три римские трагедии и *Тимон Афинский*.

Глава IX

Римская трагедия. – «Кориолан». – «Юлий Цезарь». – «Антоний и Клеопатра»

Юлий Цезарь Шекспира старше двух других пьес, а *Кориолан*, может быть, самая последняя и написана даже позже трех великих трагедий. Но все они относятся к зрелой эпохе шекспировского гения и по духу и достоинствам обличают одну и ту же полосу творчества. Мы, следовательно, не впадем в заблуждение, если в своем рассуждении поставим пьесы в порядке исторических событий: начнем борьбой сословий и кончим драмой триумвиров.

Мы говорим: «борьба сословий», разумея, конечно, историю Кориолана. Именно на эту эпоху падают первые решительные стремления плебеев к политическим правам и учреждение трибунской власти – основы дальнейших домогательств. Плебеи выказали много единодушия, политического такта и гражданского благородства. Они и во время борьбы не переставали защищать родной город от внешних врагов, мирились с постепенными уступками патрициев и с истинно государственной выдержкой шаг за шагом отвоевывали себе равноправие. Все это факты исторические, но крайне пристрастно освещенные древними историками. Ливии, весь проникнутый патрицианским духом, беспрестанно обличает лукавую политику трибунов, их демагогическое искусство и затемняет роль народа как политической сознательной силы. Плутарх – источник Шекспира – еще менее, конечно, мог понимать смысл римской сословной борьбы, и смута представлений отразилась даже на его запутанном, совершенно некритическом повествовании.

Шекспир не мог и думать об исправлении *идей* своего источника. Мы знаем, как он поступил с народными движениями в английской истории. Правда, в средние века эти движения не были особенно влиятельны и, главное, прочны, но достоверно известно, что даже в XIII веке не одни лорды и рыцари создали *Великую хартию*, а при Ланкастерах, в начале XV века, палата общин играла первенствующую роль во внутреннем управлении. Шекспир миновал эти факты, и его народ не поднимается выше хора античных трагедий. Правда, в этой роли он отличается большим здравомыслием, прекрасно оценивает положение дел при Ричарде II, предсказывает злодейства Ричарда III и смуту государства, – вообще «молва народа бежит вперед пред всякою невзгодой». Но здесь и кончается

политическое значение народа. Когда же он выступает на сцену деятелем, то неминуемо попадает в руки какого-нибудь искателя приключений, мятежника и честолюбца: таков *Кед* в *Генрихе VI*. И вся вина падает на вождя; народ, будто *перо*, перелетает из стороны в сторону, по выражению самого Кеда.

Эти ранние представления Шекспира не изменились и в эпоху римских трагедий.

В *Кориолане* у народной толпы нет определенных политических стремлений: «Умы наши чересчур разноцветны», говорит один здравомыслящий гражданин, и народ то ополчается против Кориолана, то восстает на самих трибунов. Руководящая власть и последнее слово принадлежат народным вожакам, и вожаки эти у Шекспира – честолюбивые демагоги, а не бескорыстные представители народных интересов. Особенно подчеркивается один недостаток народа, отнюдь не политический, но все-таки сильно унижающий его в глазах врагов: от черни пахнет чесноком, и вонь от нее «превыше месяца идет...» Этот эстетический мотив занимает слишком много места в описании момента величайшей государственной смуты. Но все это отнюдь не значит, что поэт унижает народ ради высшего сословия. Народная стихия далеко не чужда хороших, благородных чувств, среди толпы припоминают заслуги Кориолана, хотят разобрать дело «без злости» и изумительно верно оценивают характер врага: «Из одной гордости он служил родине. Простачки хвалят в нем любовь к Риму: не для родного края, а в угоду своей матери да из тщеславия дрался он за отечество».

Так говорит плебей в самом начале трагедии, и эта мысль положена Шекспиром в основу личности Кориолана.

Перед нами не один исключительный герой, а патриций вообще, исторический аристократ древних республик, гениально угаданный поэтом. Это целый своеобразный мир, начиная с детства и кончая последним вздохом, – и исследование психологии Кориолана следует начать с его воспитания, точнее с его матери.

Волумния – тип не женщины, не матери, а римской патрицианки. Чувство сословной гордости господствует над всеми другими ее инстинктами. Она воспитывает не ребенка, не сына, а героя и патриция, в общем – господина среди низших и первого среди равных. Она и восторгается своим питомцем лишь постольку, поскольку он удовлетворяет ее идеалу; раны сына ее не пугают, беспрестанные сражения не нарушают ее олимпийского спокойствия, и в этих своих героических добродетелях она будто черпает новые силы для презрения к черни и обыкновенным

смертным. В сущности, это школа великолепного эгоизма и тщеславия, и ими пропитывается Кориолан с детства, научаясь взаимному семейному культу: мать восторгается им, он преклоняется перед матерью, – это круговая порука кастовой исключительности и непоколебимого самообожания.

Естественно, Кориолан – государство в государстве. Он беспрестанно добивается случая оскорбить плебеев, бросает презрением в ряды Рима, негодные ему, готов разметать «многоголовый скот», «этих тварей» как врагов в открытом поле. И не во имя какого-либо политического идеала, а во имя своей благородной личности, только своей, потому что Кориолан не задумается пойти вообще против Рима во главе его внешних врагов, – мстить «отчизне зараженной».

Это основная черта психологии Кориолана как исторического типа. Так действовали аристократы греческих городов, позже – итальянских республик и наконец французские эмигранты эпохи революции. Измена отечеству и сословная политика быстро сливались у них в одну жгучую страсть, и она именно до конца вдохновляет Кориолана. В критическую минуту в Волумнии заговорил голос римлянки, может быть потому, что ее провозгласили единственной надеждой гибнущего Рима и она мгновенно поднялась на недостижимую высоту и над народом, и над сенатом. Раньше она считала все средства против плебеев законными, – теперь на коленях умоляет сына спасти Рим. Кориолан тронут не судьбой родины, а *исключительно* коленопреклонением матери, – и великий психолог влагает в его уста самую гиперболическую и крикливую речь по этому случаю... Кориолан и на смерть идет патрицием-эгоистом, без единого проблеска гражданского духа, истинного патриотизма и политического смысла. Последнюю черту поэт опять характеризует устами плебея: «Поминутно силится выказать себя противником плебеев», говорит гражданин о Кориолане. «А напрашиваться на вражду черни так же худо, как и льстить ей».

Мы видим, сколько истин угадал великий поэт и сколько беспристрастия сумел сохранить при всей неудовлетворительности своего источника. Эта историческая пронизательность независимо от книжных фактов с таким же блеском обнаруживается и в двух остальных драмах.

В *Кориолане*, как бы низко ни стояли политические инстинкты народа, толпа способна критически относиться к личностям и даже величественнейшего героя умеет оценить совершенно правильно и беспристрастно. В результате личность побеждается государством, Рим торжествует над Кориоланом, восторжествовав предварительно над его

матерью. Время стадного преклонения перед героями, очевидно, еще далеко, плебеи пока действительно граждане, и драму можно бы озаглавить *Рим* – именем сильнейшего героя.

Не то – *Юлий Цезарь*. Здесь более точное название было бы *Цезаризм*, потому что сущность не в личности: Юлия сменит Антоний, Антония – Октавий, но неизменным останется дух времени, вызывающий к жизни одного Цезаря за другим. И вот этот-то дух поэт и воссоздал с полнотой и точностью великого историка-философа.

С первых же сцен мы слышим, что трибун хлопочет теперь не о каких-либо правах и даже не о себе, а о славе того или другого военного героя. Толпа увлекается только личностями и действиями генералов и заставляет своими криками дрожать Тибр. Так при Цезаре, – но он убит. Что же, путь полностью расчищен? Нет. Восторг перед речью Брута народ выражает воплем: «Пусть *Цезарем* он будет!», а завещание Юлия встречает восклицанием: «*Цареподобный Цезарь!*..» Ясно, что республика погибла, и основания ее исчезли из самой природы граждан. Какие же плоды могут развиваться теперь? Представители нового порядка – цезари, последние остатки старого – римляне, и на сцене две типичнейшие личности *переходной* эпохи – Юлий Цезарь и Брут. Первого убьют, но дух его останется бессмертным и уничтожит убийцу. Следующий период будет целиком принадлежать *цезарям*. Народ окончательно исчезнет со сцены, его место займут *рабы*, и вся история будет исчерпываться взаимными отношениями одних героев. Это – борьба триумвиров; ее естественный конец – единоличная и неограниченная монархия. Пока она еще только зреет, и ее основатель находится в смутном, непривычном состоянии духа. Юлий еще не умеет так просто и благоразумно справляться с властью, как это будет удаваться его гораздо менее даровитому наследнику, Октавию. Юлий переживает медовый месяц цезаризма и чувствует себя не совсем нормально. В нем изо дня в день растет мания величия, совершенно ослепляющая его. Он говорит о себе в третьем лице как о божестве, о непобедимой стихии, в сенате произносит в свою честь нечто вроде молитвенного славословия и без нужды оскорбляет чувства еще не вымерших окончательно республиканцев. Все это – данные вполне исторические, поэту принадлежит только искусство воплотить их в необычайно сильных и живых драматических сценах.

Цезарю противостоит Брут, потомок основателя республики, лично восторженный республиканец и в то же время друг Юлия. В высшей степени любопытна первая же черта, какая бросается нам в глаза при знакомстве с Брутом. Он, оказывается, совершенно не заметил

возникновения нового порядка вещей в лице Цезаря и новых общественных веяний на городской площади. Цезарь все время так и оставался для него начальником республиканских легионов, «императором» в старинном смысле. Только история с короной открывает ему глаза, да и то сначала лишь затем, чтобы он вступил в «борьбу с самим собой». Она для Брута особенно сложна: Брут не уверен вполне, что Цезарь – тиран, и, кроме того, Брут – друг Цезаря. Надо приобрести уверенность и одолеть личное чувство. Для Брута существенно только первое: ради веры он принесет какие угодно личные жертвы. Итак, политическая неопытность и, в сущности, полное неведение современной действительности помогают развиться идеализму Брута до пределов политической мечтательности, своего рода романтического прекраснотушия на почве государственных заговоров. Брут – это маркиз Поза, взирающий на мир поверх будничной человеческой прозы и стремящийся к отвлеченной цели мимо фактов и личностей. Но кроме этой цели Брутом владеют вековые республиканские предания родной семьи, то есть практически нравственные обязательства. Они имели бы значение, даже если бы Брут лично не пылал горячей любовью к свободе.

Шекспир слил эти два мотива чрезвычайно искусно, сумел и в благороднейшем идеалисте показать отголоски брэнной земли. На Брута оказывают сильнейшее действие воззвания к историческому прошлому его рода. Решительный и умный Кассий строит свою политику именно на этой слабости великого гражданина, и, несомненно, образ Брута Старшего является сильнейшим союзником заговорщиков и приводит к желанному концу душевную борьбу нашего героя.

Но чем ответственнее этот конец, тем выше идеалистический полет Брута. Заговорщик инстинктивно заранее стремится оградить себя от всяких подозрений в себялюбивых мелких целях, он будет действовать в чистой недостижимой атмосфере общего блага и будто верховный судья пошлет удар не преступнику, а преступлению. Именно как на требование высшей справедливости и результат неотразимой логики событий смотрит Брут на убийство Цезаря и желает даже отнять у своего заговора обычный характер всех заговоров, отвергает клятву участников, восстает против убийства приверженцев Цезаря. Он и после истории с короной и бесед с Кассием смотрит на Юлию не как на *историческое явление*, один из признаков времени, а как на случайность, на исключительный факт. Устранить его – значит все привести в порядок. Героическая и в то же время наивная философия! Можно сказать – философия поэта, мечтателя или первобытного политика и историка, приурочивающего жизнь

человечества к биографиям и характерам *великих людей!*

Этот героизм мирозерцания – не идея только, а вся натура, все личное существование Брута. Мы видели, что Кориолана поэт тесно связал с характером матери и показал рост патрицианского духа с первой минуты детского сознания; то же повторится и в истории Брута, а потом и в драме Антония. Женщины повсюду будут особенно ярко оттенять личности героев, своим участием в их судьбе дорисовывать их нравственные облики и политические роли. Для Кориолана таким психологическим освещением могла быть Волумния, для Брута – Порция, для Антония – Клеопатра.

Порция – дочь Катона и жена Брута; в этих двух именах весь ее мир, и она с республиканским мужеством римской матроны всю жизнь остается на высоте своих семейных связей и требует от мужа полного духовного единения с ней. Сам Брут склоняется пред нравственной силой жены; но мы напрасно стали бы искать у нашего поэта сознательного, принципиального героизма женщины. Порция, при всем своем величии, робкая сестра Розалинды, Виолы и не может спастись от своей нервной, женственной и «непрочной» природы, непрочной всюду, где непосредственно не заинтересовано сердце. Не для женщины – политика и заговоры. Порция еще до убийства Цезаря начинает страдать от одной только мысли о предстоящем: «Как трудно тайну женщинам хранить!» А потом, когда разражается гроза, она окончательно надламывается и гибнет. Совершенно такая же история произойдет и с леди Макбет.

Обе героини и отважны, и мужественны, превосходят даже мужей порывом чувства и энергией нервов; но все это только *чувство* и *нервы*, а не принципы и всеми силами души воспринятая идея. Пройдут мгновения подъема, и вчерашние вдохновительницы – сегодня жалкие жертвы страха и тоски. В то время как Брут до конца пойдет по раз принятому пути, а Макбет с каждым шагом будет приобретать все новую решимость и мощь, Порция и леди Макбет поспешат окончить жизнь самоубийством.

Поэт, следовательно, и в самых зрелых произведениях остался верен своему раннему представлению о женской психологии, – простой, страстной, наивной, сильной лишь в области чувства и героической в минуты увлечения.

Брут перед смертью признает, что *дух Цезаря* могуч и после смерти героя, и неотступно преследует последнего республиканца именно мощь духа, то есть «запросы времени», как выражался Ричард II, которые поднимают на высоту даже недостойных и слабых, но действующих согласно с этим духом. Брут не распознал течения, стал против него и погиб; другие, далеко не столь великие и благородные, восторжествуют

только потому, что войдут в течение. Таковы Октавий и Антоний.

Это два исконных выразителя всех эпох нравственного упадка и государственного разложения. Октавий отнюдь не гений, он – лишь бледная тень Юрия Цезаря; главное его могущество – в великом имени, но для его успехов и не требуется гениальности. Последняя сила свободы умерла с Брутом, а чувства свободы не было уже и при Цезаре. Остались рабы и эпикурейцы, против которых известное оружие – деньги и личный трезвый расчет. Потому что в подобные эпохи простая рассудительность, самообладание и даже обыкновенное физическое здоровье и воздержанность – великие добродетели. Их и направляет Октавий против опаснейшего эпикурейца, совершенно беспринципного, до самозабвения преданного наслаждениям, но, как это часто бывает, необыкновенно талантливому и блестящему, несравненно более одаренного, чем сам Октавий. На стороне Октавия уравновешенность темперамента и ясность будничной практической мысли, на стороне Антония – бурная кровь и отношение к жизни как к азартной игре, столь характерное для даровитых детищ упадка. Октавий – личность односложная и совершенно недраматическая; но Антоний – целая бездна противоречий, изумительная смесь мужества и безволия, благородства и рабства, возвышенного лиризма и презренного шутовства. Он в одной своей личности сливает разнороднейшие стихии современной мировой истории – Рим и Восток, былую гражданскую доблесть и тлетворное дыхание деспотизма и сладострастия. Вся его жизнь и проходит в борьбе этих стихий, тем более трагической, что с каждой из них связывают его в высшей степени сильные мотивы: с одной стороны, честолюбие, сознание личного достоинства, соперничество с Октавием, с другой, – «нильская змейка». И живи Антоний в другое время, он, подобно Помпею и Цезарю, сумел бы чары Клеопатры подчинить голосу чести и самолюбия. Но уже независимо от яда «змейки» организм «чернокудрого Марса» переполнен отравой, и Клеопатре, в сущности, даже не требуется больших усилий, чтобы закончить заражение.

Вся драма – ряд отрывочных сцен; действие беспрестанно переносится в разные концы мира; перед нами нет *истории характеров*, а только их *проявления*: герой и героиня появляются на сцене вполне зрелыми, их личности окончательно сложились до начала драмы, и нужна вся мощь шекспировской поэзии, чтобы приковать наше внимание к *эпизодам!* Клеопатра – одна из самых блестящих фигур среди шекспировских героинь, а между тем задача поэта чрезвычайно трудна и рискованна. Клеопатре тридцать семь лет. Ее красота в периоде увядания,

но в ее памяти – необозримый ряд побед. Они давно убедили царицу, что на земле нет сил противиться ее чарам. В этой самоуверенности – тайна ее власти над людьми. Это деспотизм страсти, непреодолимый, жестокий, изменчивый. Но годы отразились на Клеопатре, как и на всякой женщине. Она сама полюбила, насколько у нее было способности любить, полюбила, как часто любят женщины – *в последний раз*, в смутной тоске, что уже больше не видеть побед, что в этой любви умрет и сердце, и жизнь. И эта любовь часто дороже, чем первая: за пределами ее нет надежд...

Раньше Клеопатра, в чадуге всеобщего поклонения и нескончаемых прихотей цветущей поры, играла увлечениями и быстро забывала одного римского диктатора ради другого. Теперь она трепетными руками хватается за свою позднюю жертву и переживает сама все те муки ревности, недоверия, гнева, какие когда-то, равнодушная или мимолетно-страстная, дарила другим.

И она, может быть, смирилась бы до конца, если бы над ней оказалась твердая, мощная рука человека, сильного волей и владеющего своей страстью. Антоний менее всего походит на такого человека, – и Клеопатра, любящая и ревнивая, сохранит во всей неприкосновенности свои таланты «нильской змейки»: станет и нового рыцаря изводить капризами и лукавством, притворным гневом и искренним издевательством, станет молить и отвергать, впадать в исступление при одной мысли потерять влюбленного и заигрывать с его врагом... Ясно, перед нами не обыкновенная «влюбленная старуха» – Шекспир такую задачу счел бы недостойной своего труда, – а одна из самых сложных женских психологий: совмещение всех страхов и томлений *последней любви* с наследием беспримерно победоносной карьеры опытной из кокеток и обаятельнейшей из женщин. Да, *женщин*, а не *цариц*. Поэт всю силу драматизма сосредоточил на женственности, а не на царственности Клеопатры. Нет ни одной сцены, кроме предсмертной, где бы Клеопатра повелевала во имя своих политических, а не женских прав, где бы горела гневом властительницы, а не женщины, страдала унижением царицы, а не обманутой любовницы. Царственное положение только придает более дикий и стремительный размах женским страстям и склонностям героини. И так, несомненно, было и в действительности. Как царица Клеопатра считалась подданной Рима, как женщина она видела у своих ног славнейших повелителей его. Что после этого значили ее корона и скипетры перед венками из цветов и жезлом из зелени, когда она рядом с Антонием воплощала богов Олимпа!..

Мы указали только на общие мотивы римских драм Шекспира и не

могли остановиться на отдельных драматических сценах, часто единственных во всей европейской литературе по глубине и тонкости психологии, по красоте и силе поэзии. Особенно много таких сцен в последней драме, и именно в связи с ролью Клеопатры. Часто одна фраза царицы будто молнией озаряет душу женщины, как этого не сделать целым трактатом или романом. Например, обе сцены с вестником, принесшим весть о женитьбе Антония на Октавии, это поразительное обращение Клеопатры к служанке: «Бледна я, Хармиана?» – лишь только вестник произнес страшные слова, позже – подробный допрос о внешности Октавии и будто волна растущее чувство удовлетворения и торжества, когда соперница оказывается мала ростом, не грациозна походкой, кругла лицом... Одни подобные сцены могли бы дать достаточно материала для самых пространных и поучительных рассуждений. Но мы ставим точку. Нам еще предстоит три отнюдь не менее содержательных создания поэта. Они в творчестве Шекспира быстро следовали одно за другим, и их естественно поставить рядом, но говорить о них – великая задача. Мы заранее слагаем с себя ответственность за неполноту предстоящих рассуждений. Предмет такого рода, что трудность заключается не в том, что говорить, а в том, что умолчать. И наша цель будет достигнута, если мы опустим *не особенно многое* из того, о чем следовало бы сказать.

Глава X

«Отелло». – «Макбет». – «Король Лир». – Катастрофа в шекспировских трагедиях и общий смысл нравственного мирозерцания поэта.

Отелло, Макбет и Лир венчают трагическое творчество Шекспира, и от них – величественных и мрачных – веет суровым дыханием зла, в котором «мир лежит». Многим казалось, будто поэтом в эпоху создания этих пьес овладел пессимизм и он устами своих героев облегчал личную гнетущую тоску. Припоминались даже факты, повергшие его в беспросветное настроение: казнь графа Эссекса, одного из покровителей поэта, потом целый ряд утрат, – сына Гамнета, младшего брата, матери... Все это постепенно омрачило дух поэта, и он, начиная с *Гамлета*, дал волю наболевшему чувству...



HIC TVVS ILLE COMES GENEROSA ESSEXIA NOSTRIS
QVEM QVAM GAVDEMVS REBVS ADESSE DVCEM.

Граф Эссекс. По гравюре И. Грантома.

Все подобные соображения вряд ли необходимы для объяснения шекспировского творчества. Поэт никогда не был оптимистом, не дожил и до пессимизма. Он еще в ранних комедиях и драмах наметил мотивы, буквально совпадающие с позднейшим так называемым пессимистическим лиризмом. Еще в комедии *Сон в летнюю ночь* мы слышали: «Все светлое так быстро в жизни гаснет», и еще Антоний, герой *Венецианского купца*, сравнивал жизнь с подмостками, а людей – с актерами, то есть

предвосхищал знаменитый монолог Макбета. В самой, по-видимому, светлой лирической пьесе – *Как вам угодно* – герои беспрестанно впадают в раздумье, а слова герцога изумительно ясно напоминают речь Корделии в момент развязки величайшей трагедии поэта. Он говорит меланхоличному Жаку:

Вот видишь, мы несчастны не одни;
На мировой необозримой сцене
Являются картины во сто раз
Ужаснее, чем на подмостках этих,
Где мы с тобой играем...

Оливия в свою очередь предупреждает философию всех других героев *Лира*, – Эдмунда наравне с герцогом Альбанским:

Свершай судьба – мы не имеем воли!
И нам судьбы своей не избежать...

(Двенадцатая ночь).

Шекспир, следовательно, отнюдь не был подвержен пессимизму в какой-либо определенный период своей жизни. Философии его научила личная участь, столь горячо и искренно изображенная им в сонете к другу. А эта наука началась одновременно с литературной деятельностью поэта, и ему незачем было ждать экстренных происшествий, чтобы изобразить на своей сцене правду жизни во всей полноте и беспристрастности. Да, *полноте*, потому что и великие драмы отнюдь не внушения пессимизма, то есть одностороннего мирозерцания, а результат все той же проникновенной вдумчивой мудрости, которая раньше подсказала поэту тайну психологии Ричарда III и светлые образы комедий. Он повторил эту психологию в первой же трагедии из трех нами названных, но и здесь уже переработкой своего источника показал, что не в Яго смысл и сила мировой жизни.

Отелло – герой итальянской новеллы – еще более жестокий и дикий, чем Гамлет датской легенды. Чувственный, беспощадно эгоистичный ревнивец, он совместно с клеветником измышляет варварский план мести мнимой изменнице, выполняет его, подвергается пытке, отрицает свою

вину, карается изгнанием и гибнет от рук родных его жены. Шекспир воспользовался только внешними фактами, и то далеко не всеми, совершил коренное преобразование личности главного героя и создал заново характер Яго, в новелле – оскорбленного поклонника Дездемоны. Отелло – не мелодраматический злодей из ревности; при таких условиях поэт не мог бы заинтересовать нас его судьбой и еще менее – вызвать в нас впечатление трогательное и возвышенно трагическое. Он оставил Отелло мавром: это необходимо, чтобы подчеркнуть *исключительное положение* героя в венецианском обществе и только отчасти – его страстный темперамент и чувственную мощь. Драма утратила узко личный, грубо любовный смысл и поднялась до высшего трагического мотива – до столкновения личности со средой.

В сущности *фактического* столкновения нет на сцене, но нравственный разлад лежит в основе драмы и прямым путем ведет героя к катастрофе.

Отелло *по внешнему положению* – общепризнанный спаситель Венеции, опора ее свободы, всеми чтимый генерал, имеющий за собой царственных предков. Но *нравственно* он одинок и не только чужд республике, а даже презираем ее правителями. Во всем венецианском совете не находится никого, кроме дожа, кто бы мог поверить в *естественность* любви Дездемоны к мавру, и все совершенно серьезно справляются, не прибегал ли он «к средствам запрещенным, насильственным, чтоб подчинить себе и отравить девицы юной чувство?» Отелло инстинктивно понимает свою роль, с болью в сердце сознается, что у него не было ни малейшей надежды увлечь Дездемону, первую красавицу гордого аристократического мира, и он даже теперь не может *объяснить* сенаторам, как это случилось, – он расскажет только ход событий «без прикрас», не пытаясь «скрасить дело». И его единственное объяснение, отнюдь не свидетельствующее о самоуверенности: «Она меня за муки полюбила». Так говорит Отелло, очевидно, не решаясь чувство Дездемоны приписать каким бы то ни было своим достоинствам. Он принимает любовь ее как незаслуженный дар, как счастье, в момент осуществления которого остается только умереть. Это черта в высшей степени важная и обильная последствиями. Когда Отелло на Кипре окончательно убеждается, что Дездемона действительно принадлежит ему, он, подобно Фаусту, начинает невольно бояться за будущее, трепетать пред разочарованием, мысль о смерти пронизывает его мозг:

Когда б теперь мне умереть пришлось,

Я счел бы смерть блаженством высочайшим,
Затем что я теперь так полно счастлив,
Что в будущем неведомом боюсь
Подобного блаженства уж не встретить.

Мы должны во всем объеме оценить смысл этого настроения. Отелло, совершенно, по его мнению, лишенный привлекательных для женщины достоинств, грубый воин, неискусный в беседе, черный лицом, близкий к преклонным летам, с самого начала факт увлечения Дездемоны считает своего рода чудом и никогда не допустил бы его и в мыслях, если бы Дездемона первая ясно не открыла свою любовь «целым миром вздохов». И Отелло в глубине души не освоился вполне с этим фактом даже и после свидания на Кипре; он раскрыл объятия чудной девушке в страстном порыве, настоящем вихре счастья, но он не может не сравнивать себя с нею, не может в минуты раздумья не останавливаться все на одном и том же мучительном вопросе: «За что?» Он слышал, как никто из сенаторов не мог поверить в естественность увлечения Дездемоны, на каждом шагу видит, что взоры всех устремлены на нее с невольным восторгом, отчасти с сожалением, на него – с завистью и недоумением, и Яго еще не успел вонзить свое жало в сердце Отелло, а там уже начинают возникать смутные предчувствия и опасения.

Отелло кажется подозрительным, что Кассио слишком быстро расстался с Дездемоной. Стоит ей сейчас же сказать несколько слов в пользу Кассио – и Отелло впадает уже в холодный тон, обнаруживает нетерпение, просит Дездемону оставить его одного. Ему даже приходит мысль, что, может быть, ему придется перестать любить Дездемону. Глядя вслед уходящей жене, он восклицает:

Прелестное созданье! Да погибнет
Моя душа, когда любовь моя
Не вся в тебе! И быть опять хаосу,
Когда любить тебя я перестану.

А Яго между тем еще не начал плести своей адской сети. Что же будет после первой же его беседы с мавром!

Отелло не ревнив – в обычном смысле. Отелло не станет с терпением сыщика собирать улики и разбираться в них. У него и ревность, и

героическая страсть столь же своеобразны, как и вся его жизнь. Ему вообще недоступны и чужды будничные мелочи. Он, выросший на полях битв, привыкший к смертельным опасностям и доблестным подвигам как к заурядным явлениям, и в мире смотрит на людей глазами великого, но наивного героя. Он не способен различать оттенков и частных. Нет ничего легче, чем замаскировать в его глазах мелкую интригу, пошлость, ничтожество и убедить в том, чего он сам преисполнен, – в честности, отваге, стихийном благородстве. Яго отлично знает рыцарственный характер своего генерала, понимает, несомненно, и скрытую на дне его сердца со дня брака с Дездемоной боль. И со стороны Яго не требуется даже больших усилий, чтобы в несколько приступов окончательно запутать Отелло, и именно при помощи пустяков и мелочей. Яго очень картинно и верно сравнивает счастье Отелло с натянутыми струнами: расстроить это счастье значит «спустить колки». И здесь достаточно самого легкого прикосновения к болезненно чуткому инструменту, – едва заметный диссонанс для цельной героической природы Отелло уже смертелен. Или все – или ничего, или безоблачное блаженство – или катастрофа: такова натура мавра. Он незаменим для грандиозной борьбы и подвигов, но совершенно бессилён в житейских мелочах – так же, как не искусен «в кудрявых фразах». Поэт даже самого героя заставляет инстинктивно чувствовать смысл своего драматического положения. Отелло говорит по поводу измены Дездемоны:

Такова уж кара душ высоких,
Им не даны права простых сердец,
И их судьба, как смерть, неотразима!

Да, этот лев мог бы вступить в победоносный бой с другим таким же львом, но он упадет – жалкий и безоружный – от «мух» и от «сетей», какими грозит Яго.

Так представляя личность Отелло, мы отнюдь не возводим ее на безусловную идеальную высоту. Перед нами творчество величайшего реалиста поэзии, и Отелло – при всей мощи своей природы – мавр страстный и бешеный в своей страсти. Яго растревляет его недуг не только соображениями о чести, но и совершенно реальными, даже слишком реальными картинами измены Дездемоны. Он знает, что эта живопись произведет самое желательное действие на воображение Отелло, и именно намек Яго на сам *факт* преступления вызывает у Отелло дрожь ярости и

жгучей боли. Не правы те, кто видит в лице Отелло только *рыцаря*; он – *муж*, и тем более опасный, чем глубже его инстинкты чести и благородной гордости и чем мучительнее сознание своего одиночества в чуждой ему среде. И Шекспир разрешил истинно шекспировскую задачу в заключительной катастрофе. Отелло убивает мнимую изменницу, но чувствует и видит, что это убийство – в то же время самоубийство. Бурная кровь и ненасытное самолюбие оскорбленного мужа, безграничная любовь и несказанные страдания великого, но от начала до конца одинокого героя! Такое слияние редкого на земле блеска и удручающего мрака в исключительно грандиозной форме представляет сущность мирового порядка, как его мыслил поэт.

Это мирозерцание еще полнее раскрывается в двух остальных трагедиях.

Содержание *Макбета* взято из хроники Холиншеда, и поэт в очень немногом отступил от ее фактов. В хронике Банко – сообщник Макбета, они вместе убивают Дункана, но Макбет-король после нескольких лет благоразумного правления превращается в тирана, губит Банко и потом гибнет сам. Ведьмы и леди Макбет действуют и у Холиншеда, но вся история – один из бесчисленных эпизодов мятежной шотландской старины. Макбет – заурядный вассал-изменник и узурпатор-деспот; нет ни *психологии преступника*, ни *философии преступления*, то есть его нравственного смысла. Поэт и здесь открыл *человека* и провел его *личность* по всем ступеням *внутреннего развития* при известных внешних условиях. Вместо жестокого полупоэтического происшествия вышла *трагедия совести*.

Как всегда у Шекспира, она возникает и развивается на самой простой, реальной почве. Макбет честолюбив как даровитый и удачливый воин и благороден как знатный доблестный рыцарь. Достаточно этих двух стихий, совмещенных в одной энергичной личности, чтобы возникла драма. Весь вопрос в побуждениях извне, даже только в ободряющих случайностях. Такие случайности – блестящие победы Макбета. Он – первый среди вождей, ему, собственно, страна обязана славным миром: король стар и немощен. Разве не естественно счастливому герою совершенно невольно не прямо спросить у себя, а *почувствовать* в тайниках души вопрос: соответствует ли внешнее положение спасителя родины важности его подвигов? Помните, Макбет – не наемный слуга короля, он – властный тан, то есть в известных пределах такой же государь, как и Дункан. Сами награды неизбежно должны поднимать выше его честолюбивые волнения, именно волнения, – не мысли и не планы. Все равно как у *Гамлета* до

рассказа духа пока лишь *предчувствия души*, так у нашего героя *туманная мечта*, которая начинает яснеть и слагаться в идею только после встречи с ведьмами. Оба сверхъестественных явления поэт подготавливает настроениями самих героев, и хотя духа видят многие, а ведьм слышит также Банко, – к решительным драматическим шагам речи привидений влекут только Гамлета и Макбета, только тех, у кого в неразгаданных тайниках сердца уже раньше были заключены великие чаяния. Но как Гамлету мешает «лететь к мести» идеальный и философский строй его природы, так и Макбета останавливают на пути врожденное благородство и рыцарский инстинкт. И все же Макбет счастливее Гамлета. Он не одинок со своей мечтой. Если бы Офелия оказалась способной разделить мысли и стремления датского принца и призвала на помощь всю вдохновляющую власть любящей и любимой женщины, драма Гамлета, может быть, пошла бы другим путем. Но принцу пришлось *одному* выдерживать натиск своих «снов» и сомнений, и извне не явилась сила, которая оборвала бы нить его размышлений, устремила бы к делу его волю упреками, ободрениями, страстью. Все эти орудия неотразимы в руках женщины, и с ними выступает леди Макбет против «молока человечности», голоса совести и рассудка своего мужа. Ведьмы вызвали страшную смуту в воинственной душе Макбета, ему одному, может быть, совсем не одолеть бы ее, и он предпочитает все предоставить судьбе: слишком сложный вопрос для первобытного мозга и открытого твердого сердца шотландского тана XII века! Но леди Макбет той же породы, только с женской нервной решительностью: по натуре она непричастна анализу и способна закрыть глаза на все противоречия и затруднения, раз предмет загипнотизировал ее чувство. Это та же героиня комедий – вся порыв и отвага, – только не во имя любви, а во имя отнюдь не менее женской страсти – блеска и эффектной власти. Елена, стремясь к счастью с любимым человеком, ставит *свою волю* вне случайностей и верит, что судьба не благоприятствует только *ленивым*. Совершенно такую же философией движима леди Макбет, только на пути не к идеальному подвигу, а к злодейству. И там и здесь одинаково нет вдумчивости в действительность, нет критики ни собственного предприятия, ни окружающих условий, нет, следовательно, ни малейшего повода к сомнениям и колебаниям. Но Елена пытается выполнить вполне естественную и законную задачу человеческой природы, леди же Макбет ослеплена заблуждением, горит преступной жадью, – и результаты будут различны. Елена достигнет удовлетворения и счастья, леди Макбет быстро сломится под непосильным бременем... Мы не желаем во что бы то ни стало вычитывать нравственные уроки в драмах

Шекспира. Но ведь гениальное творчество по своей сущности всегда исполнено смысла и значения, и выводы получаются невольно, в силу необходимости. А в данном случае история леди Макбет стоит рядом с судьбой Порции, благородной и чистой супруги Брута. Не хотел ли наш поэт показать «непрочность» женской природы всюду, где женщина стремится из области сердца и чувства выступить на более широкое поприще? Такой вывод, на современный взгляд, вносит известное ограничение в безусловно прогрессивные сочувствия поэта, но он как нельзя более гармонирует с положительной, строго продуманной житейской мудростью Шекспира, венчающей, как мы уже знаем, пирамиду современной ему мысли.

Бурный поток речей леди Макбет производит решительный переворот в мыслях Макбета. Она сумела затронуть самую звучную струну в его сердце – самолюбие мужчины, отвагу воина. С этих пор Макбет будет страшиться не *совест*, а *стыда*: для него жена стала воплощенным укором, и он под давлением ее фанатического воодушевления и презрительного негодования идет на преступление, будто лишенный своей воли... Какая тонкая черта! Неспособный отступить ни перед какой *открытой* опасностью, непобедимый на поле битвы герой немогшее и слабее женщины на пути к тайному преступлению. Макбет почти жалок со своими галлюцинациями перед убийством, со своими запутанными смущенными речами, так же как и Отелло – перед мстью Дездемоне. Нельзя яснее обнаружить величие благородной натуры, как показав ее смущение перед *безопасным*, но *презренным* делом. Но то же величие заставит преступника и считаться со своим преступлением, нести на себе всю тяжесть раз пережитого падения.

Каждый дальнейший момент драмы – новый шаг Макбета по направлению к силе духа и мужеству. Герой со страшной мукой перенесет перелом в своей жизни и природе. Непосредственно после злодеяния он впадет будто в гипнотический сон, с невыносимой тоской станет взывать к своему незапятнанному прошлому, и леди Макбет придется снова укорять его в малодушии. Даже на престоле не скоро окончательно испарится у Макбета все «молоко человечности»: тогда перед нами был бы заурядный злодей. Лишь ценой отчаяния вернет Макбет всю свою решимость, ценой полнейшего разрыва с былой ясностью и покоем духа. Смерть Банко, кажется Макбету, должна бы обезопасить его власть и успокоить его. Но оказывается, и «мертвые встают и с места гонят нас», другими словами, нового убийства все еще мало, чтоб приучить Макбета хладнокровно обагрять свои руки в чужой крови. Но обагрять неизбежно придется:

«страх всегда с неправдой неразлучен» и «опоры твердой не построить кровью». Таков естественный закон зла. Его выражает и сам Макбет, придя в себя после двукратного появления духа Банко: «Вижу я, что кровь *нужна и дальше*». И он повторяет только истины и факты, давно и множество раз объясненные поэтом в английских хрониках. В них Шекспир с особенной тщательностью следил за неизбежным сцеплением насилий и роковых последствий, всякое злодейство немедленно клеймил угрозой неотвратимой кары и даже Генриха IV, не умышленного злодея и не насильственного узурпатора, заставил до конца дней сетовать на неправый путь к престолу, припоминать пророчество недостойного, но преступно низверженного короля: «Придет пора, когда порыв измены и греха прорвется смрадным гноем». И – что особенно замечательно – Генрих доживает до мрачных дум Макбета, столь же безнадежно судит о человеческой жизни и свою судьбу считает «печальной драмой».

Но Генрих – не убийца. Что же произойдет с Макбетом? Даже Ричарда III, добровольного и обдуманно последовательного злодея, накануне решительной битвы мучают привидения и совесть лишает сна. А Макбету стоило огромных усилий задушить в себе голос врожденного благородства, и для него закрыт путь самоуверенного невозмутимого преступления. До убийства Банко он все еще не может освоиться с насилием, и именно в минуту гибели врага совесть повергает его в жесточайший припадок ужаса. Тогда остается одно из двух: или трусливо отступить от дальнейшей борьбы, бежать от существования, без конца плодящего злодейства, или окончательно порвать с «человечностью» и с закрытыми глазами устремиться вперед, до самой пропасти. Первый исход – для людей по натуре слабых, сильных минутными порывами и нервным возбуждением: такова леди Макбет. Но он – мужчина, герой с головы до пят, он весь дрожит в гневе при одной мысли об отступлении. Тень Банко оставляет нам совершенно преобразованного Макбета, – с этой минуты ни сомнений, ни душевного разлада. Король в положении человека, занесшего руку и готового разить кого угодно и что угодно на своем пути. В сущности, катастрофа совершилась с первым приливом отчаяния. Все нравственные нити порвались, Макбет – бездушная губительная стихия, утратившая всякий смысл жизни, кроме злобы на врагов и жажды мести. Он с нетерпеливым пренебрежением встретит весть о смерти супруги, он проклянет жизнь задолго до смерти, и знаменитый монолог, по-видимому такой красноречивый и несвойственный древнему шотландцу, вырвется у него невольно, будто вздох облегчения. И кто знает дикую красоту и мощь северной легендарной поэзии, особенно шотландских старинных баллад,

тот признает правду и естественность подобного лиризма именно в устах короля XII века.

И напрасно было бы видеть здесь личный пессимистический вопль самого поэта. Шекспир говорит не монологами Макбета, а всей трагедией, – трагедия же полна совершенно другого смысла. Она с неуклонной логикой доказывает гибель зла не от внешних или каких-либо чудесных сил, а от собственных последствий. Зло в *самом себе* хранит и начинает развивать зародыш кары с первой же минуты своего торжества. Правда, преступник успеет погубить немало добрых и невинных, но гибель каждого из них – ступень к роковой бездне, рано или поздно поглощающей все «начатое злом». И этот закон осуществляется одинаково и на слабых, второстепенных виновниках зла, и на могучих героических личностях – вроде Макбета; осуществляется не столько извне, неудачами, поражениями или иными бедствиями, сколько в самом сердце преступника. Поэт хочет устранить всякое значение случайностей, стечений разных обстоятельств – ради возмездия. Он вскрывает духовный мир человека и здесь следит за постепенным развитием разрушительной стихии, – разрушительной для зла и созидательной для нашего чувства справедливости и нравственного миропорядка.

Во всей мощной красоте эта идея воплотилась в судьбе Лира, несомненно величественнейшем поэтическом создании, какое только сотворил человеческий гений.

В скандинавской священной поэзии существует потрясающий трагический рассказ, высоко поэтический и исполненный смысла, – *Гибель богов*. Она совершается среди мрака и ужаса всеобщей мировой смерти. Ей предшествуют неслыханные перевороты в природе и в жизни человечества, страшный голод господствует подряд несколько лет, солнце меркнет, и у людей исчезает чувство любви и нравственное сознание. Кровное родство теряет силу, семейные связи распадаются: дети восстают на отцов, и нет больше супружеской верности. Надо всем миром тяготеет проклятие, – и мир должен погибнуть вместе с богами, вместе с самым прекрасным и светлым из них, юным Бальдром...

Эта безграничная сцена мировой драмы невольно вспоминается при чтении шекспировской трагедии. У поэта в распоряжении все силы, сопровождавшие гибель смертных и небожителей. Судьбы героев перенесены в доисторическую глубину веков: это скорее полубоги и титаны, чем обыкновенные люди. Они исповедуют первобытную религию: для них природа – «благое божество», и «святые звезды» правят их судьбой. Когда среди этих героев наступает драма, вся природа –

физическая и нравственная – возмущается так же, как это было перед гибелью богов. Происходят солнечные затмения, любовь холодеет, брат идет на брата, связь отца с сыном и отца с дочерью беспощадно обрывается. И некоторые инстинктивно чувствуют грозное приближение событий, наступление «смут», которыми одинаково будут захвачены и добрые, и злые.

В такие времена одни, доступные голосу совести, проникаются сознанием божественного правосудия, другие, закоренелые в эгоизме, бросают дерзкий вызов мировому порядку, стремятся в разгар всеобщего шатания подчинить жизнь своей воле. Наконец третьи, по своей слишком идеальной и гуманной природе неспособные ни к какой борьбе, гибнут в общей свалке, искупая невольную вину своего существования во времена всеобъемлющей вражды и разрушения. Лир, Кент, Глостер, Эдгар, Олбени – все исполнены благоговейного страха перед неотразимым течением судьбы, ибо одни из них сами вызвали ее месть, другие не нашли в себе сил пресечь зло в самом начале. Эдмунд, Регана, Гонерилья, Корнуол – эгоисты, отождествляющие свою волю с самими законами природы. Среди всех этих победителей и побежденных стоит чуждый людской борьбе светлый образ Корделии. Она живет идеальными движениями души, но не в силах не только завоевать им место на жестокой сцене, а даже рассказать о них. Она – воплощенная правда, но оружие ее – слезы, молчание, иногда несколько робких слов. Это слишком благородно и бескорыстно в то время, когда сами стихии, по-видимому, не в силах выносить равнодушно людское беззаконие, – и Корделия погибнет, не осуществив в действительности всех сокровищ своего сердца, погибнет, потому что этому ангелу нет *естественного* спасения в вихре демонических страстей и преступлений.

Драма все время идет в самом патетическом тоне.

Выходки шута, напоминая зрителю будничную действительность и простой житейский порядок мысли, еще ярче оттеняют могучий размах трагедии. Гёте казалось, что пред ним раскрыты хартии судьбы и ими играет стремительная буря человеческих страстей... Но как бы ни были бурны эти страсти и величав ход трагедии, – он ведет к самому очевидному общечеловеческому уроку. Трудно указать другое поэтическое произведение, где бы с такой наглядностью и *простотой* были представлены и оправданы исконные принципы нравственного миропорядка.

Все герои должны пройти длинный путь испытаний, преобразующих их природу до самых основ. Хранившие в своем сердце веру в добро усомнятся в нем, восстанут против верховного правосудия, переживут

минуты отчаяния, герои зла достигнут удовлетворения и вообразят себя единственными делателями жизни, – они узнают минуты счастья и гордости... Но в заключение и те и другие смиряются перед порядком, против которого одни восставали, другие роптали... Мир и вера вернутся в сердца добрых, – и злейшие, в лице Эдмунда, в час смерти придут к сознанию того, что «силы неба – правы...»

Поэт, следовательно, расскажет многообразную историю обыкновенного человека, брошенного на сцену страстной житейской борьбы, – расскажет затем, чтобы еще раз повторить свой логический вывод: *на небесах есть Судия...*

Виновник драмы – король – на склоне лет переживает впервые науку жизни. До раздела царства он не знал действительного мира, не знал и людей. Ему не было дела до чужих желаний и чужого бессилия: он, великий и всемогущий, умел только повелевать. Об ошибках, разочарованиях, муках совести он не имел случая подумать, теша себя всю жизнь раболепством и любовью низших, не подозревая даже, что раболепство – часто изнанка ненависти, а любовь, особенно подневольная и запуганная, – чистая ложь. Он «забавную» правду слышал лишь от шута, которого во всякое время можно было наказать даже за такую правду. Для него дочери интересны исключительно по отношению к его собственной особе, и он извлекает из них все приятное, что только может. А что же они в состоянии для него сделать, как не лишний раз польстить его родительскому сердцу, – родительскому не в смысле нежной любви, а в смысле неограниченной власти! Лир, говорят нам, любит кроткую Корделию, но как любит? – только до тех пор, пока ее кротость – безответная покорность. Попробуй Корделия обнаружить малейшие намеки на самостоятельность и личное человеческое достоинство, – Лир немедленно сочтет это посягательством на свою власть и свое достоинство.

Такова простая психология. Она, как всегда у Шекспира, *сама по себе*, независимо от случая чревата всевозможным трагизмом. Нужно только поставить закоренелого экзотического деспота лицом к лицу с реальной жизнью, заставить считаться с правдой, – и драма готова.

Сцена раздела царства, столь мучавшая Гёте, – вполне сознательная утеха, устроенная старчески капризным, избалованным и фантастически прихотливым властелином, – устроенная публично все ради того же эгоизма. Лир заранее знает в общих чертах, что скажут дочери, но все-таки лестно при тройной торжественной помолвке, в присутствии двора и иностранцев еще раз выслушать славословие и по-царски наградить за него. Мы могли бы припомнить аналогичные сцены из самой заурядной

действительности, – из комедий Островского. Пусть не смущает нас параллель между легендарным королем и российскими самодурами! Тем значительно и бессмертно гениальное творчество, что оно исполнено *жизненной человеческой правды*. И Тургенев прав, создавая один из своих рассказов на тему именно нашей трагедии: Лир на престоле – такое же самоослепление деспотизма, воплощенное извращение человеческой природы среди рабской атмосферы, как тот же Дикой. Сущность *психологии* не меняется, облечено ли самодурство в порфиру или в поддевку. И для нас, русских, может быть Лир действительно *житейски* понятнее и доступнее, чем для западноевропейского, хотя бы и очень талантливого, поэта...

И опять, какая простая и естественная последовательность фактов! Незначительнейшее разочарование в ожиданиях должно до глубины души возмутить тщеславного старца. Еще наедине он, пожалуй, простил бы Корделию, но пред *другими* он – *Король* и должен немедленно карать, подобно Юпитеру-громовержцу. Он сначала хочет образумить неразумную – не ради нее, а *ради себя* – и дважды приглашает ее исправить речь; наконец гремит: «Так молода и так черства ты сердцем»... Туман ярости застилает его взоры; Корделия отвергнута, Кент изгнан...

Столько слепоты, неразумия, столько претензий жалкого человека! Мы знаем, как расплачивались за подобные сверхчеловеческие притязания другие герои, гораздо менее ослепленные и жестокие, – что же будет с Лиром!

Король снизойдет до человека, на опыте познает немощность и узость человеческой природы, убедится в *преступности* своего неведения жизненной правды. В пустыне, в бурную ночь, он станет тосковать о бедных, нагих несчастливцах без крова и приюта. «Как мало об этом думал я!» – восклицает Лир, пораженный собственными мыслями, и теперь, в самый разгар личной беды, с уст короля слетают неведомые раньше речи сострадания, смирения и высокой мудрости. Перед ним шут, когда-то жалкий раб праздной потехи олимпийца, – теперь первый пробный камень светлеющего нравственного взора, первый предмет сочувствия просыпающегося человека.

Шут – остроумнейшая выдумка гениального психолога. Он своей *обязательной* веселостью с потрясающим трагизмом оттеняет душевный мрак и неизмеримую бездну несчастий царственного страдальца: так ясный солнечный день, взошедший над полем предстоящей кровавой битвы, именно своим безмятежным блеском будет усиливать ужас человеческой бойни... И не будь шута, мы не могли бы так отчетливо и быстро различить

в могучей повелительной фигуре Лира рядом с королем слабого, бедного старика, такого, как все старики, не могли бы уловить первых проблесков того света, который вскоре до глубочайших основ потрясет всю природу героя и очистит ее, будто пронизывающий луч молнии, от недугов темного прошлого... С какой болезненной стремительностью король ищет шута всякий раз, когда новое жало вонзается в его родительское и королевское сердце! С какою жадностью, с каким почти детским интересом Лир прислушивается к хитросплетениям речей дурака: это инстинктивная потребность – хотя бы на мгновение забыть, отдохнуть, почувствовать себя прежним Лиром... Какой урок в столь решительной перемене! Лир справляется о здоровье шута, дрожит от сурового ветра настоящей житейской правды и готов согреться шутками «старого приятеля», – потом он готов будет укутать его своей мантией...

И это преобразование совершилось среди совершенно сознательных страданий, – не в безумии и нервном исступлении. Безумие наступает уже в минуты перерождения Лира, оно скорее результат старческой немощи, чем потрясающих уроков, испытанных королем, и Лир *чувствует*, как мутится его рассудок. Так говорит он сам, – и до конца яркие проблески сознания не оставят его. Это – не сумасшествие, а ряд нервных припадков, таких же как тот, что еще на престоле заставил Лира проклясть Корделию и едва не привел к убийству Кента. Настанет успокоение – и Лир выздоровеет. И если бы поэт представил беспросветный мрак мысли, трагедия Лира не производила бы на нас такого могучего впечатления.

Словно облака начинают набегать на сознание короля при встрече с Эдгаром. Вид полуобнаженного, безумного нищего наносит решительный удар потрясенной природе. Эдгар предстает красноречивейшей иллюстрацией земной беспомощности и бедности, мучительно волнующих мозг Лира, – и бессмысленные речи «настоящего человека» немедленно находят живейший отклик в сердце и уме короля. Его будто мгновенно заражает дыхание чужого безумия, – и пред нами первые странные речи, звучащие в глубине неизменными отголосками новой преобразованной природы. И эта «смесь рассудка с безумством» останется до полного исцеления Лира. Могучая героическая натура сказала и среди беспримерной нравственной пытки, не утратив до конца своей твердости и величия. Мы указываем только на художественный и нравственный смысл драмы; но сколько в ней поучительных данных вообще для истории человеческой души! Значение их может *чувствовать* даже непосвященный, невольно поддаваясь мощной правде поэтического творчества.

Заключительный аккорд трагедии вводил и до сих пор вводит в

смущение чувствительные души. Лир переживает законное искупление своей слепоты и надменного пренебрежения к правде жизни и природе человека. Глостер расплачивается за неразумие и легкомысленную страсть карать даже тень преступления в лице слабейшего; заслуженно гибнут и орудия искупления и расплаты: злодейство остается злодейством и тогда, когда оно служит целям нравственного порядка. Но зачем же гибнет Корделия, так же как раньше погибли Джульетта, Дездемона?.. Ведь она не заблуждалась и не творила зла?..

Самые искренние поклонники поэта не могли простить ему гибели этого воплощенного ангела. Гаррик отказывался играть драму с такой развязкой и переделал пьесу, оставляя Корделию невредимой и счастливой... Находились и критики, усердно пытавшиеся спасти не Джульетту и Дездемону, а самого поэта. Они признавали, например, гибель этих героинь законной за... неповиновение родителям. Но мы знаем, как Шекспир еще в комедиях разрешал этот вопрос, и, конечно, на вершине творческих сил он не стал бы сочинять нарочитых историй для доказательства маленьких истин мещанской морали.

Да, гибель Корделии и других столь же чистых жертв *неправильна*, но она *естественна, неизбежна* в силу не наших соображений и сочувствий, а таинственного закона, правящего судьбами нашего мира. А разве этот обыкновенный людской мир вообще признает добродетель, затаенную в глубине сердца? Разве он считает долгом понять всю высоту чувств Корделии, решающей пред грозой отцовского гнева «любить и молчать?» Разве обычно, всем доступно и всеми ценимо самоотвержение Дездемоны, вымаливающей милости другим с опасностью для личного счастья? Разве молчание Корделии и жалоба Дездемоны, что она «еще дитя», вполне целесообразное оружие против Реганы и Яго? Люди *по общему правилу* преклоняются перед видимой реальной силой, всегда готовой осуществить на них самих свою власть, и Шекспир знал, что счастье Корделий и Дездемон останется его личным вымыслом: сама жизнь никогда бы не допустила этого счастья при данных условиях. Такова же участь Джульетты и Ромео. В жизни мало быть счастливым, – надо уметь *защищать* свое счастье. По обычному порядку вещей, ни одна минута удовлетворения не дается даром и не проходит бесследно и безотчетно. А какая же защита со стороны любовников, которым, по их словам, ничто не нужно, кроме их красоты! Так, может быть, шла жизнь в золотом веке, а не в нашей долине неисчерпаемой скорби и неустанной борьбы...

Шопенгауэр, конечно, увлекается, считая гибель невинных жертв искуплением вины человеческого бытия вообще, первородного греха

возникновения человеческого рода. Это слишком жестокое и измышленное учение. Достаточно, если искупление будет совершаться не безусловно всегда и всюду, а там, где оно неизбежно по ходу событий, в данное время развивающихся, там, где «прекрасная душа» непреодолимо увлекается вихрем гибельных, чуждых ей «воплей земли» и страстей человеческих – эгоизма и злобы. Она искупает не личную вину и не вину всего человечества, а платится за час своего рождения, пробивший в слишком печальные, враждебные ей дни среди ненависти и разрушения. И в то время, когда шопенгауэровское воззрение ведет к холодному отчаянию и нравственной смерти, шекспировские трагедии будят нашу совесть, сознание человеческого назначения: очистить наконец мир настолько, чтобы Гамлетам выпадали на долю сердечные приветствия не только после смерти, чтобы Джульетт не приходилось вознаграждать слишком поздно золотыми памятниками на могилах и, чтобы перед жертвами Корделии и Лира не одни боги курили фимиам. И Шекспир столь же далек от пессимизма, как вечно кипучая гордая воля культурного европейца далека от самодовлеющего созерцания служителя нирваны.

Свою философию поэт вычитал не из книг, составил не из обрывков чужой мудрости, как это часто бывает с новыми пессимистами, – он почерпнул ее из исторической и современной действительности своего народа и своей личной неутомимо-деятельной жизни. Он видел, как непрочно счастье человека, суетны его надежды и неверны расчеты, но он – человек, «венец созданья», как впоследствии выразался соотечественник поэта, и он отнюдь не должен тешить своего воображения усладительным оптимизмом; напротив, пусть он помнит, что «все светлое в жизни быстро гаснет». Подлинный, неугасающий свет – в самом человеке. Мировой порядок создан не ради торжествующего зла, всякое преступление в самом себе несет свою кару, – пусть же каждый с этой истиной смело войдет в поток жизни. Если борец действительно силен, разумен, благороден, он останется победителем.

Это – оптимизм, вы скажете. Нет. Это ответственнейшее из всех мирозерцаний, не оставляющее человеку ни минуты самоуверенного покоя и усыпительного блаженства. Это призыв к битве с обещанием победы только за действительное мужество и искусство. И снова повторяем: поэт, вырабатывая свою философию, не руководствовался никакими теориями и внешними внушениями; он только жил и учился жизни как всесторонне даровитый сын великого народа – создателя государственной силы и гражданской свободы.

Естественно, подобная философия —надежнейший источник

душевной ясности и счастья, возможного для человека. И Шекспир в последние годы жизни рисуется нам таким счастливецом, спокойным, гуманным, но неуклонно – справедливым, трезво-энергичным и в крупных практических вопросах жизни, и в мелочах: во взыскании незначительных долгов и в деятельном устройстве своего обширного состояния.



«Фельтоновский» портрет Шекспира (The Felton Shakespeare)

Рисован на деревянной доске. Его приписывали кисти товарища шекспира Ричарда Бербеджа и видели в нем оригинал гравюры Дройшюта. Но, по-видимому, портрет написан не позже XVI столетия.



«Чандоский» портрет по гравюре Томаса Кука (Thomas Cook, 1744—1818)



«Маршаловский» портрет (Marshall Portrait)

Лицом увенчалось гениальное творчество Шекспира и, может быть, закончились его «годы странствий». Шекспир переселился на житье в Стратфорд, хотя продолжал навещать Лондон, виделся со старыми друзьями – и в столице, и у себя, в своем джентльменском доме New Place.

[5] С этих пор внимание поэта сосредоточилось на семейных и хозяйственных интересах. Он стал едва ли не самым богатым обывателем Стратфорда и во всяком случае самым влиятельным благодаря своему званию джентльмена и обширным связям в Лондоне. И, конечно, стратфордцы оказывали ему должное уважение и пользовались кошельком и влиянием своего земляка.

Но Шекспир как поэт не мог умереть раньше смерти. Мы и теперь не знаем точной хронологии его поздних произведений; несомненно, что позднейшее из них – *Генрих VIII*, только отчасти принадлежащий Шекспиру, – возникло года за два или за три до смерти. Невольно

предсмертной – вполне шекспировской – пьесой хочется считать *Бурю*: так она похожа на лебединую песнь мудрого, умиротворенного стратфордского отшельника!.. Ей предшествовало еще несколько произведений. Все они проникнуты общим духом, все свидетельствуют о *замолкающем* голосе «сладкозвучного эйвонского лебедя» и, за единственным исключением, все возвращают нас к ранней юности поэта; закат солнца в этой жизни оказывался таким же идиллическим и вдохновенным, как и восход.



«Денфордский» портрет Шекспира (Dunford Portrait). Стал известен в 1814 г. Один из самых недостоверных.



«Зоустовский» или «сестовский» портрет Шекспира (Zoust or Soest Portrait). Гравюра Симона, появилась в Англии в 1725 г. как снимок с портрета, писанного жившим в Англии вестфальцем Сестом (Soest или Zoust, 1637—1680)

Глава XI

«Тимон Афинский». – «Троил и Крессида». – Последние произведения Шекспира. – Общие мотивы и творческие приемы в «Зимней сказке», «Цимбелине» и «Буре». – Отголоски, комедий и драм. – Смерть Шекспира. – Первое издание сочинений Шекспира. – Заключение.

Тимон Афинский по времени, надо полагать, предшествовал *Зимней сказке*, *Цимбелину*, *Буре* и, может быть, написан по поводу римских трагедий: эпизод о Тимоне рассказан Плутархом в биографии Антония; пьеса, кажется, принадлежит не одному Шекспиру. Во всяком случае, она ничего не прибавляет к лаврам поэта и не отражает сильнейшей стороны его таланта – психологического анализа. Вся драма сводится к двум противоположным настроениям героя: сначала Тимон – крайний оптимист, безрасчетно щедрый и бессознательно влюбленный во все человечество, потом – такой же стремительный пессимист и мизантроп, в середине – пропасть, наполненная разочарованиями в друзьях. В сущности Тимон не увлекает нас ни как благодетель всех встречаемых, ни как ненавистник всего существующего. Оба чувства одинаково неразумны, наивны – результат самообмана и детского непонимания и неведения действительности. Тимон даже в сильнейших припадках ярости не производит на нас серьезного впечатления, о трагическом не может быть и речи. Гёте прав, считая его скорее комическим героем, и вряд ли шекспировское перо повинно в таком результате. Поэт, может быть, только на некоторые сцены наложил свои краски и словами Апеманта оценил личность и судьбу Тимона: «Ты никогда не знал середины в жизни, а знал только противоположные крайности. Когда ты жил среди золота и благоуханий, люди насмеялись над твоею чрезмерною утонченностью; теперь под рубищем ты совсем потерял ее, и тебя осмеивают за противоположное». Но даже эта сцена, откуда мы берем слова Апеманта, написана необычайно грубо, без проблесков сарказма и острой ядовитости, столь свойственных *полемическим* эпизодам шекспировских пьес. Только разве *Укрощение строптивой* – тоже не целиком шекспировская пьеса – может соперничать с *Тимоном* неровностью тона, грубостью колорита, неотделанностью внешней интриги и отсутствием психологического интереса. И весьма возможно, что *Тимон* был пущен в публику с именем Шекспира исключительно ради этого имени.

Наконец еще одна пьеса из классического мира, также единственная в своем роде среди произведений Шекспира – *Троил и Крессида*. По настроению она полная противоположность *Тимону*, и настроение здесь вполне определенное и цельное. Тема пьесы во времена Шекспира была в высшей степени популярна, существовали комедии и баллады, которыми мог пользоваться поэт, – и менее всего Гомером. В *Илиаде* упоминаются Троил и Хрисеида, но романа их нет. Он создан средними веками, между прочим в провансальской поэзии, и искони являлся веселым контрастом для главных, торжественных, событий троянской войны. Это будто один из фарсов шутов, столь любимых в средние века, – остроумная пародия на серьезнейшие предметы. Впрочем, и в самой троянской эпосе найдется немало смехотворных мотивов и даже героев. Десятилетняя война из-за неверной жены, царь Менелай в роли обманутого и непомерно озлобленного супруга, чрезвычайная страсть воинов к красноречию, не покидающая их даже во время битв, весьма подозрительное счастье Париса, спасаемого богиней любви в самый разгар сражения, – все это невольно может подсказать карикатуру, эпиграмму, пародию.

Шекспир, покончив с трагедиями, естественно мог обратиться к благородному забавному сюжету, может быть, просто основательно исправить чужую пьесу. Несомненно, шекспировская кисть сказывается в портрете Крессиды – грациозной увлекательной грешницы, по натуре наивной служительницы любовного культа; в юмористических сценах между героями, сплошь, кроме Гектора, низведенными на будничнейший уровень и уже в силу этого крайне забавными благодаря контрасту с традиционными представлениями. Агамемнон, Аякс, Улисс, Нестор беспрестанно напоминают какую-либо фигуру из комедий Шекспира: или виндзорских граждан, или кавалера Армадо, или Полония. Есть герои, которых нельзя найти даже и в комедиях, вроде Пандара и Терсита. Единственная сколько-нибудь героическая личность – Гектор – не имеет ничего общего с гомеровским троянцем. В пьесе он, как средневековый рыцарь, беспрестанно взывает к чести и даже для убедительности ссылается на Аристотеля. Вообще поэт не стесняется ни историей, ни эпосом, ни эстетикой, давая полную волю гротеску, преувеличенно-комическому, напыщенно-важному и просто уродливому. И драме принадлежит почетное место рядом с фальстафиадой.

Несомненно, Шекспиру единолично принадлежат *Зимняя сказка*, *Цимбелин* и *Буря*. В сущности все пьесы – сказки, и притом вполне преднамеренные, не заимствованные целиком, а по частям составленные самим поэтом. Будто Шекспир на склоне дней припоминал свои и чужие

произведения, брал по несколько зараз и составлял из них новые пьесы, которые строем удивительно напоминают знаменитую номенклатуру Полония: пастушеско-комические, историко-пастушеские, трагико-исторические, трагико-комико-историко-пастушеские... Шекспир действительно постарался соединить несоединимое и примирить стихийно враждебное: историю и легенду, трагическую завязку и веселое заключение, насилие, преступление и светлую идиллию золотого века, а больше всего – действительное и сверхъестественное.

Мы говорим это обо всех названных пьесах: везде множество общих мотивов и почти тождественных сцен.

Шекспир будто затосковал по вдохновению своей молодости и решил вернуться к поэзии комедий. Опять на сцене главная роль принадлежит идеальным героиням самоотверженного чувства и прочих нравственных совершенств. Юлия, Елена, Виола воскресают в образах Гермионы, Имогены, Миранды, и, естественно, ради них снова разворачивается перспектива идиллий, по старому правилу поэта: «Сладка мечта любви в тени лесов, среди благоухающих цветов», и Шекспиру снова, и даже еще настоятельнее, улыбается мысль противопоставить простоту и прелесть сельской жизни утонченности и искусственности двора и большого света... Все это старые мотивы, они только заключены теперь в несколько другую рамку и изображены более резкими и живыми красками.

Гермиона окажется еще несчастнее и преданнее, чем отвергнутая супруга графа Руссильонского. Елена очень скоро достигает цели, побеждает воинственное и спесивое сердце своего героя, – Гермиона в течение шестнадцати лет будет томиться обидой, а потом воскреснет для новой жизни. И произойдет так потому, что *Зимняя сказка* написана после *Отелло*; поэт успел изучить роковой недуг ревности, и на нем он построит свою новую пьесу, только не ради последовательного психологического развития действия, а ради занимательной интриги, не ради *трагедии*, а ради *сказки*, не ради жизни, а ради чудес. Естественно, что в конце мы услышим поток речей о «счастье», в котором, конечно, громадная доля будет принадлежать могуществу оракула и очень малая – логике событий и усилиям людей.

То же самое – и судьба Имогены. Здесь также поэт воспользуется собственными трагедиями, но к *Отелло* прибавит *Лиру*: изгнание Имогены будто списано с первой сцены великой драмы. Дальше: муж Имогены встретится с двойником Яго, роль платка выполнит браслет, но это не важно. Существенно преобразование Яго в Иоахимо. Там был строго мотивированный злодейский умысел, который основывался на природе

действующего лица и вытекал из его положения; здесь – просто жестокий каприз, не больше чем зависть легкомысленного любителя женской красоты. И, конечно, Иоахимо столь же просто раскаивается, как и решается совершить преступление. Постум поручает другому лицу убить Имогену, но так как все ужасы и хитрая интрига были только игрой воображения, то опять в заключение «небесных сил персты коснулись струн гармонии и мира». И весь вопрос именно в «небесных силах»: они здесь, как и в *Зимней сказке*, – основная пружина действия.

Но зато Имогена – двойник Сильвии – гораздо эффектнее своей предшественницы. Сильвия также бежит из отцовского дома, но в ее действиях нет такой *сознательной* нравственной силы. Она – увлекающийся ребенок сравнительно с Имогеной, свидетельствующей в лицо разгневанному отцу о своей любви. В некоторые минуты она драматизмом настроений превосходит Джульетту, открытым мужеством равняется с Дездемоной и решительно выше обеих трагических героинь зрелостью своей натуры. Поэт еще до начала пьесы заставил Имогену пройти суровую школу жизни при дворе малодушного отца и злобной мачехи, выдержать искус полного одиночества, особенно мучительного для юной принцессы. Легко представить, что она окажется на высоте какого угодно драматического положения и сумеет дать отпор всякому посягательству на ее свободу и достоинство. Отпор будет не только молчаливый, пассивный или тайный, как это мы видели в историях Дездемоны, Джульетты и Корделии. Имогена отлично говорит, в ее распоряжении неотразимая логика нравственности и житейского смысла, и она победоносно пускает ее в ход. Такое развитие получили личности героинь, воплощающие, по исконному шекспировскому представлению, силу и величие чувства. В такой же степени усовершенствован и другой мотив комедий – идиллия.

Не надо никаких особенных соображений, чтобы в последних трех пьесах Шекспира распознать чрезвычайно глубокие и напряженные *сельские чувства*, если так можно выразиться. И этого следовало ожидать. В идиллиях комедий поэт очень усердно пользовался своими детскими и юношескими *впечатлениями*, – теперь уже не впечатления, а серьезнейший интерес богатого землевладельца, привязанного на всю жизнь к своему хозяйству. Естественно, его наблюдения над природой становятся шире и будто любовнее: он еще теснее связан с ней, чем раньше. В результате ни одна пьеса не обходится без картин сельской жизни. Почти половина *Зимней сказки* – пастораль, и, в сущности, вся пьеса написана с целью противопоставить деревню и город, пастухов и придворных.

Предположение тем более правдоподобное, что и в других двух пьесах этот контраст беспрестанно будет на сцене.

Наивные речи Пердиты – страница из оригинальной поэтической ботаники. Разве только в произведениях Шелли можно найти столь вдохновенное и в то же время точное описание цветов. Такие вещи не вычитываются в книгах, а черпаются непосредственно из сокровищницы природы, – и посмотрите, какая полнота и основательность сведений для каждого времени года! Очевидно; перед нами настоящий *countryman* – сельчанин, искони отличавшийся богатыми практическими сведениями и творческой впечатлительностью.

В *Цимбелине*, как и в *Зимней сказке*, двор – источник жестокой борьбы, всевозможных козней; поля же – излюбленный мир любви и покоя, и поэт свою идею открыто влагает в уста изгнанника, изведавшего и свет, и отшельничество. И всюду поэт стремится представить настроение людей, тесно связанных с природой, безоблачно-счастливым, безгранично сердечным и любвеобильным. Только внешний людской мир вносит сюда тени и смуту. Контраст часто в высшей степени яркий; при дворе – ничем не объяснимый разгул злых страстей, ненависти и насилия: поэт не мотивирует психологически ревности короля в *Зимней сказке* и Цимбелина делает орудием слепой злобы мачехи Имогены. Тем эффектнее на этом мрачном фоне солнечный свет идиллии, *стихийно* благодетельный и поэтический.

Наконец, весь блеск и вся чарующая сила нового юношеского вдохновения Шекспира сосредоточиваются в *Буре*. Миранда – олицетворенная поэзия и чистота женской души и в то же время прекраснейшая царица всех возможных на свете идиллий. Она выросла вдали от человеческого общества, не знает никого из людей, кроме отца и Калибана, почти не человека, но в ней слиты все природные задатки излюбленных шекспировских героинь. Она ждет только встречи, чтобы полюбить и самой – с обычной искренностью и детской наивностью – открыть свое чувство. Она не может видеть тяжелого труда принца и, будто не сознавая значения своих слов, стремительно упрашивает юношу не изнурять себя работой... Бывает ли так на земле? Поэту нет дела до подобных вопросов, и он раз навсегда заканчивает с ними, перенося действие своей райской идиллии на сказочный остров, где мудрец-отшельник, а на самом деле государь, повелевает духами и живет среди тончайших наслаждений мысли и искусства. Просперо – такая же жертва двора и света, как Гермiona, Имогена и другие идеальные герои всех последних драм поэта, и должен воплощать в себе высшую степень

благородных влияний идиллического покоя и отшельнического счастья. Он далеко превосходит мудростью и силой вельможу-изгнанника в *Цимбелине*, равно как и Миранда несравненно *идилличнее* Имогены. Мудрость Просперо и поэтичность его дочери выглядят особенно блестящими рядом с Калибаном. Совершенно напрасно в новейшее время этим созданием Шекспира воспользовались с политическими целями, усмотрев в Калибане олицетворение народа, демократии. Ничего подобного даже в голову не могло прийти Шекспиру.

Буря написана под влиянием многочисленных путешествий, о которых сколько угодно мог читать современник первых знаменитых мореплавателей Англии – Дрейка и Ралея. Именно некоторые географические, бытовые и даже сказочные данные поэт мог заимствовать из рассказа об открытии Бермудских островов, по обычаю эпохи переполненного разными чудесными подробностями и редкостными описаниями «заколдованной» земли. Калибан несомненно подсказан теми же путешественниками, имевшими случай познакомиться с дикарями. Восторг Калибана перед опьяняющим напитком, его готовность пойти в полное рабство, боготворить «духов», напоивших его пьяным, – все это обычные и общеизвестные черты дикарей. И Шекспир чертами первобытного варварства воспользовался как очень выгодным контрастом для главного мотива. Вообще нигде и никогда не увлекаясь политикой, Шекспир менее всего мог вступить на этот путь в своих последних произведениях.

Идеология общественных мечтателей или крайних «реалистов» не находила никакого отголоска в мыслях Шекспира. Доказательство – та же *Буря*. Здесь жестоко осмеян «золотой век» коммунистов, вообще «уравнителей» земных благ и математически точных и справедливых «распределителей» земного счастья. Такая же участь постигла бы и современных теоретиков противоположного направления. Шекспир не был ни аристократом, ни демократом – в смысле политического идеала. В *Кориолане* он гораздо глубже проник в сословный эгоизм благородной касты, чем это мог бы сделать самый народнический оратор, в исторических драмах не забыл указать на *йоменов* как основу английского могущества и – во времена смут – представителей здравого смысла и национальной устойчивости. В этом направлении, именно в английской истории, он мог бы пойти и дальше, но и такие идеи отнюдь не дают оснований считать Шекспира творцом *Калибана-народа*...

Буря, конечно, также заканчивается к полному удовольствию героев и героинь. Поэту во что бы то ни стало нужен такой исход. Он будто

отдыхает на прихотливой игре своего воображения, – так впоследствии и Мольер после *Мизантропа*, *Тартюфа* и *Дон Жуана* вернется к мотивам молодости и примется за фарсы. Относительно Шекспира мы можем указать еще более любопытную черту, характеризующую досужее, игривое творчество заслуженного и отчасти уставшего поэта.

Он не только сливает в одной и той же пьесе историю, легенду и личный вымысел – например в *Цимбелине*, – но беспрестанно впутывает в события чудеса, сводит на сцену Юпитера, призывает духов, делает все что вздумается с законами времени, пространства и естественными явлениями. Мало этого. Поэт будто забывает эпизоды пьесы или нарочно впадает в противоречия: в *Цимбелине* перед нами две совершенно различные истории одного и того же факта – заклада Иоахимо и Постума... Может быть, все эти пьесы и возникали отрывками, через большие промежутки времени. Занятый обширным хозяйством, постоянно отлучаясь в Лондон, поэт не всегда находил досуг для литературы. Оставить же ее совершенно не мог: настоящий художник остается им до последнего издыхания! И вот этими перерывами, вероятно, объясняются противоречия, а главное – изумительно многочисленные отрывочные сцены, беспрестанные перемены декораций. Шекспир и раньше не стеснялся на этот счет, но решительно ни одна прежняя пьеса не может здесь соперничать с тем же *Цимбелином*.

Да, поэт сознавал, что все возможное и великое он совершил, и, может быть, в *Эплоге* к *Буре*, в этой сердечной речи мудрого Просперо, звучат отголоски личного настроения гениального творца стольких чудес поэзии и мысли:

Исчезли все мои очарованья,
Мало сил осталось у меня:
Хоть и мое те силы достоянье,
Но знаю я, – немного в них огня...

Немного – для Шекспира и на шекспировскую меру! Но сознание исполненного жизненного назначения одинаково радостно должно было освещать мирным «вечерним светом» последние дни и героя, и самого поэта.

Перед нами опять темное предание и об этих днях. 10 февраля Шекспир выдавал замуж свою вторую дочь, а всего десять недель спустя, 23 апреля, последовала его смерть.^[6] Предание, по-видимому, связывает эти события, и неожиданно скорую кончину поэта приписывают попойке в

компании с товарищами-писателями – Дрейтоном и Беном Джонсоном. Приятели могли прибыть в Стратфорд на свадьбу Джудит, и, естественно, Шекспир счел долгом угостить их на славу. При подобных встречах со старинными друзьями многое вспоминается, многое давно заглухшее и замолчавшее вновь оживает. А ведь Шекспир в беседе – *sufflaminandus erat*, по выражению того же Джонсона, речь его лилась неудержимо, и огонь остроумия слепил и смущал тяжеловесных господ вроде ученого соревнователя нашего поэта... Разве когда-либо могла угаснуть эта способность воспламеняться и разве она не должна была проснуться неволью на семейном пиршестве, в кругу друзей, свидетелей стольких невзгод и, наконец, победы и славы?..

И предание, может быть, право. Поэт мог увлечься пиром. Но не вино свело его в могилу: для этого промежуток от свадьбы до смерти все-таки слишком велик. В Стратфорде весьма легко было умереть и без экстренных излишеств. В городке беспрестанно свирепствовали эпидемии, и мы видели, что Шекспир только чудом уцелел в детстве от моровой язвы. Более ста лет спустя по смерти поэта Гаррик изображал Стратфорд, по части опрятности и гигиены, в самых безнадежных красках. Лихорадки никогда окончательно не покидали обывателей, и Шекспир, конечно, не пользовался привилегией...

Вполне ли убедительны подобные соображения или нет, мы предоставляем рассудить самому читателю. Во всяком случае их следует принять во внимание: сами по себе они безусловно достоверны, а подлинные обстоятельства смерти поэта исторически неизвестны. Завещание было составлено еще до болезни.

In the name of god Amen. I will Charles of Stratford upon Avon in the county of Warwick a gentleman and a man of good fame and reputation do hereby certify that the said Charles of Stratford upon Avon is the author of the famous Tragedie of Hamlet Prince of Denmark which was written by him in the year of our Lord one thousand six hundred and sixteen.

Spenser
The

In the name of god Amen. I will Charles of Stratford upon Avon in the county of Warwick a gentleman and a man of good fame and reputation do hereby certify that the said Charles of Stratford upon Avon is the author of the famous Tragedie of Hamlet Prince of Denmark which was written by him in the year of our Lord one thousand six hundred and sixteen.

Завещание Шекспира.

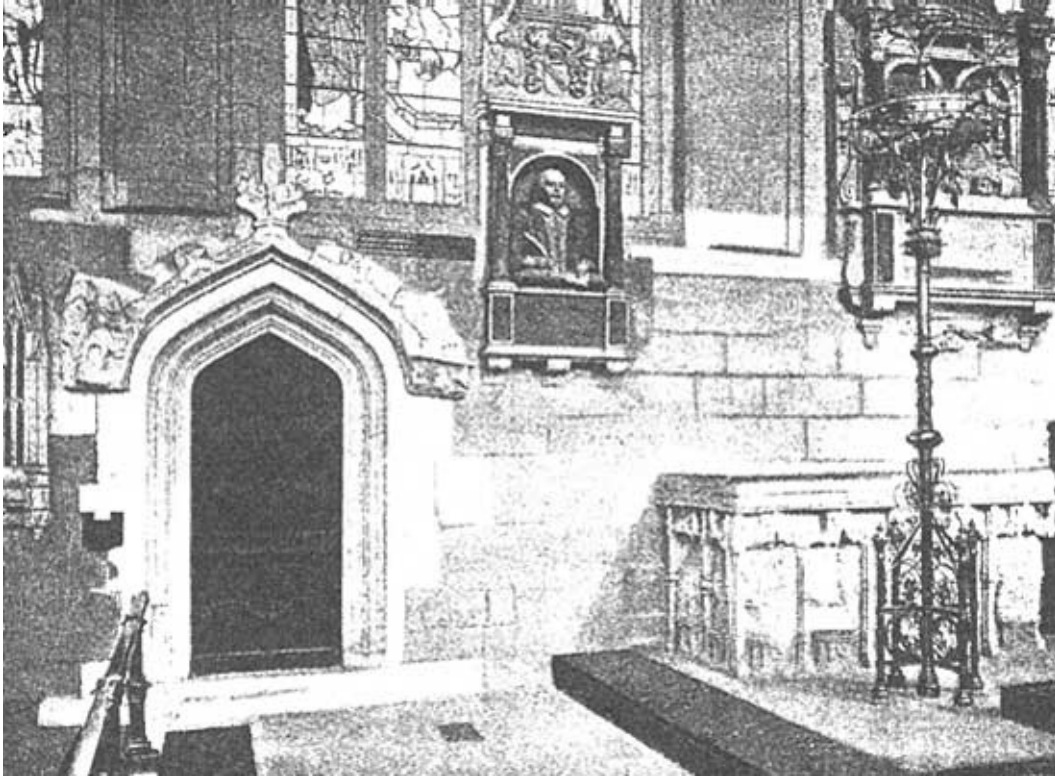


Церковь Св. Троицы (Holy Trinity).

GOOD FREND FOR IESVS SAKE FORBEARE,
TO DIGG HE DVST ENCLOSED HEARE:
BLESE BE ^EY MAN ^TY SPARES THES STONES,
AND CVRST BE HE ^TY MOVES MY BONES.

Надпись на могильной плите Шекспира.

Добрый друг, ради Христа избегай
Тревожить прах, заключенный здесь.
Благословен будет тот, кто щадит эти камни.
И да будет проклят тот, кто потревожит кости мои



Плита над могилой Шекспира и бюст в алтаре Стратфордской церкви св. Троицы

April 23 with Shakespeare font

Запись о смерти Шекспира в метрической книге Стратфордской церкви св. Троицы.

Такая честь оказывалась местному богачу и джентльмену, – в надгробной надписи ничего не говорилось о Шекспире-поэте; она только настаивала на неприкосновенности праха и проклинала того, кто потревожит кости мертвеца. Какое впечатление произвела кончина поэта за пределами Стратфорда, трудно сказать: современная литература не оставила никаких данных на этот счет, за исключением разве сонета, приложенного впоследствии к первому изданию сочинений Шекспира в 1623 году. Сонет подписан именем Гуго Голлэнда; по содержанию его можно судить, что он сочинен вскоре после смерти поэта.

Неизвестно, когда, но до появления в печати произведений Шекспира

семья воздвигла ему памятник с бюстом недалеко от могилы; здесь впервые надписи, латинская и английская, засвидетельствовали гений и славу поэта, – и английские стихи, может быть, написаны Джонсоном. Позже для издания 1623 года Джонсон сочинил большое хвалебное стихотворение в честь Шекспира. На этот раз ученый соревнователь автора *Лиры* указывал вполне основательно на естественную мощь его таланта, на его искусство, на его облагораживающее и просветительное влияние, именовал «звездой поэтов», сетовал о судьбе сцены, покинутой Шекспиром, и предсказывал ему бессмертие... Но в 1623 году и в устах ученого поэта эти речи являлись скорее обычной формальностью для нового издания, своего рода юбилейным красноречием. Здесь же публика читала два предисловия издателей: в одном они, пожалуй, не уступали Джонсону, именовали Шекспира «счастливым подражателем природы и ее изящнейшим выразителем»; но в другом – в посвящении издания двум графам, бывшим покровителям Шекспира – шла совершенно иная речь. Мы знаем, с каким достоинством сам поэт говорил со знатными любителями литературы; издатели не последовали его благородному примеру, ограничившись крайне унижительным набором льстивых слов, назвав издаваемые ими сочинения «безделками» (trifles) сравнительно с высокой благосклонностью лордов...

Это посвящение, недостойное имени поэта, важно в одном отношении: оно безусловно доказывает тождественность гениального автора драм и скромного труженика, нуждавшегося в сильном покровительстве. Издатели называют Шекспира по отношению к графам «ваш слуга» (your servant), – сам Шекспир уклонился от этого выражения в своих посвящениях; но тем красноречивее издательская «скромность»! Она ярко оттеняет любопытнейшую черту в личности Шекспира, которой одной достаточно против всяких покушений на его поэтическое имя. Так боязливо, даже приниженно, впервые появлялись в свет гениальные памятники человеческого творчества; автор – «слуга», его произведения – «безделки»...

И долго еще предстояло ему, «звезде поэтов», бороться с разными враждебными стихиями: искусственностью в поэзии, педантизмом в критике, мелочностью и невежеством в философии и науке. Он – воплощенная сила природы, правды, мысли и жизни – противостоял всему фальшивому, модному, рабскому и немощному. Но с течением времени призраки уступали путь свободному, естественному и неисчерпаемо-содержательному творчеству. И поэт сам, еще в молодости, предсказал судьбу своего гения; это предсказание было бы лучшей надписью на его памятнике:

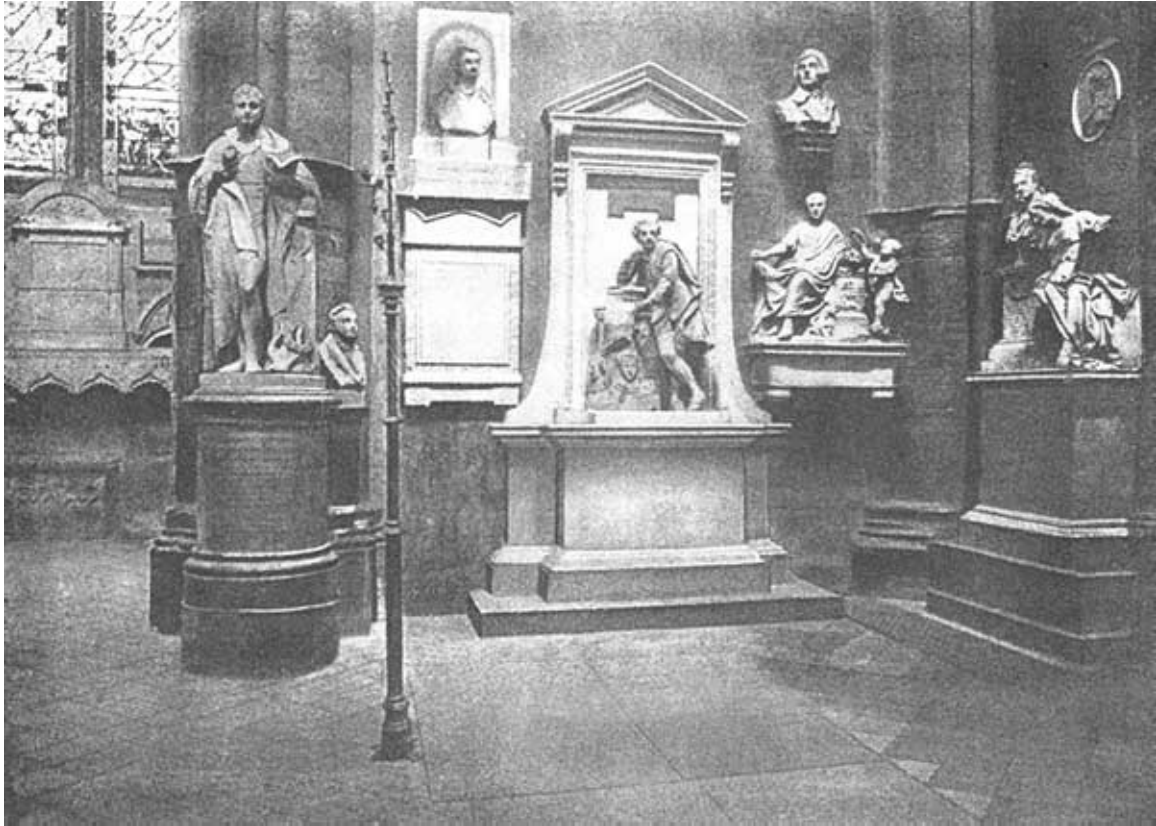
Much the force of heaben – bred poesy!
(Поэзия, дитя небес, всеильна!)



**«Американский фонтан» (American Fountain) с Стратфорде.
Сооружен в честь Шекспира в 1887 г. американцем Чайльсом.**



**Памятник Шекспиру (1903). Статуя берлинского художника
*Отто Лессинга (Otto Lessing, р. 1846)***



Памятник Шекспиру в Вестминстерском аббатстве («Уголок поэтов» – Poets Corner). Работа Шимекерса (Pieter Scheemaekers) по проекту Кента (William Kent, 1685—1748)



Памятник Шекспиру в Стратфорде перед Шекспировским театром-музеем (Shakespeare memorial). Открыт в 1888 г. Скульптор – Рональд Гоуэр (Lord Ronald Cower)

Библиография

Среди громадной литературы, посвященной Шекспиру и критике его произведений, наиболее полные и для русского читателя наиболее доступные – следующие сочинения:

Н.И. Стороженко. Предшественники Шекспира. – СПб., 1872.

Н.И. Стороженко. Роберт Грин.—М., 1878.

Н.И. Стороженко. Статья о Шекспире в «Истории всеобщей литературы». Изд. Корша. 20 вып. СПб., 1886.

Karl Elze. William Shakespeare. – Halle, 1876.

Дауден. Шекспир, критическое исследование его мысли и его творчества. Перевод Черновой. – СПб., 1880.

Гервинус. Шекспир. В 4 т. Перевод Тимофеева. – СПб, 1878 (Биография и разбор произведений).

Женэ. Шекспир. Его жизнь и сочинения. Перевод с нем. под ред. А. Веселовского, с предисловием и примечаниями Н. Стороженко.

Макс Кох. Шекспир. Перевод Гуляева, с предисловием, примечаниями и дополнениями Н.И. Стороженко. – М., 1888 (Биография).

Mezierés. Prédécesseurs et contemporains de Shakespeare. – Paris, 1864.

Mezierés. Shakespeare, ses oeuvres et ses critiques. – Paris, 1865.

Dowden. Introduction to Shakespeare. – London, 1893.

Boas. Shakespeare and his Predecessors. – London, 1896.

Н.И. Стороженко. Шекспировская критика в Германии. – Вестник Европы. 1896, №10, 11.

Белинский. О Гамлете. Сочинения, т. 2.

Тургенев. Гамлет и Дон Кихот. Полное собрание сочинений.

Тихонравов. Шекспир. – Русский вестник. 1864, № 4.

Чуйко. Шекспир, его жизнь и произведения. – СПб., 1889. Разбор этой книги – статья *Н.И. Стороженко:* Дилетантизм в шекспировской критике. – Русская мысль. 1889, октябрь.

С. Тимофеев. Влияние Шекспира на русскую драму. – М., 1887.



Так называемая «кассельштедская маска»

notes

Примечания

1

factotum (*лат.*) – совершенно доверенное лицо; слуга по дому

«Не без прав!» (*лат.*).

3

magister artium (*лат.*) – искусный учитель

Осадок, гуща, что опало на дно, осело, выделившись из мутной жидкости (*Словарь В. Даля*).

«Новое место» (англ.).

Все эти числа – по *старому* стилю: *новый* стиль введен в Англии только в половине XVIII столетия.