

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ



ШЕКСПИР

Annotation

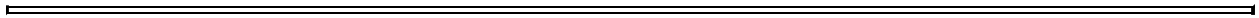
Михаил Михайлович Морозов (1897–1952) — выдающийся советский шекспировед. Его книги и статьи широко используются литературоведами и работниками театра, занимающимися изучением Шекспира и постановкой его пьес. Впервые книга М. М. Морозова «Шекспир» вышла в 1947 году. Настоящее (второе) издание дополнено примечаниями и содержит расширенную библиографию.

- [Михаил Морозов](#)
- [ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА](#)
- [I. ДЕТСТВО И ЮНОСТЬ](#)
- [II. ВСТРЕЧА С ГРАФОМ САУТГЭМПТОНОМ. «ВЕНЕРА И АДОНИС». «ЛУКРЕЦИЯ»](#)
- [III. СОНЕТЫ](#)
- [IV. ВНЕШНОСТЬ ШЕКСПИРА](#)
- [V. ЖИЗНЬ ШЕКСПИРА В ЛОНДОНЕ](#)
- [VI. ДОРОГА ИЗ СТРЭТФОРДА В ЛОНДОН](#)
- [VII. ЭПОХА](#)
- [VIII. ПРЕДШЕСТВЕННИКИ](#)
- [IX. ТЕАТРЫ ЭПОХИ ШЕКСПИРА. СПЕКТАКЛЬ В «ГЛОБУСЕ»](#)
- [X. ДРАМАТУРГИЧЕСКОЕ НАСЛЕДСТВО ПЕРИОДЫ ТВОРЧЕСТВА](#)
- [XI. «УКРОЩЕНИЕ СТРОПТИВОЙ»](#)
- [XII. «ДВА ВЕРОНЦА». ДРУГИЕ КОМЕДИИ ПЕРВОГО ПЕРИОДА](#)
- [XIII. ИСТОРИЧЕСКИЕ ХРОНИКИ](#)
- [XIV. «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»](#)
- [XV. «ВЕНЕЦИАНСКИЙ КУПЕЦ»](#)
- [XVI. «ЮЛИЙ ЦЕЗАРЬ»](#)
- [XVII. ЗАГОВОР ЭССЕКСА](#)
- [XVIII. НЕСКОЛЬКО БИОГРАФИЧЕСКИХ ФАКТОВ](#)
- [XIX. «ГАМЛЕТ»](#)
- [XX. «ОТЕЛЛО»](#)
- [XXI. «КОРОЛЬ ЛИР»](#)
- [XXII. «МАКБЕТ». ДРУГИЕ ПЬЕСЫ ВТОРОГО ПЕРИОДА](#)
- [XXIII. ПОСЛЕДНИЕ ПЬЕСЫ](#)
- [XXIV. ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ЖИЗНИ](#)
- [XXV. ВОПРОС ОБ АВТОРСТВЕ](#)

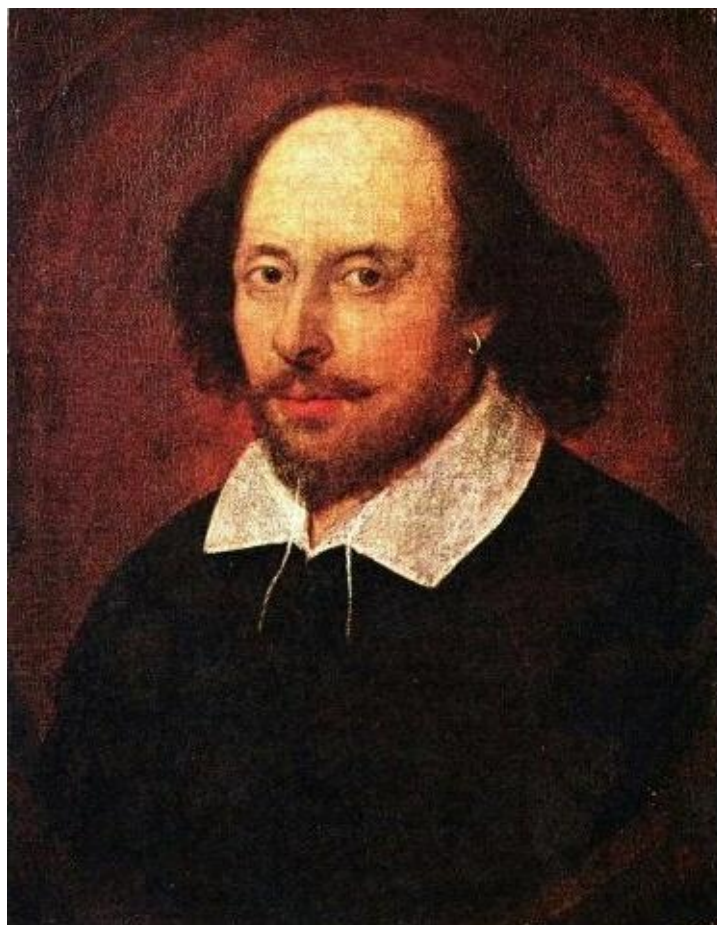
- [XXVI. ПЕРВЫЕ ИЗДАНИЯ ПЬЕС ШЕКСПИРА](#)
- [XXVI. ЯЗЫК И СТИЛЬ](#)
- [XXVIII. ПОСМЕРТНАЯ СЛАВА](#)
- [ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ШЕКСПИРА](#)
- [ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ШЕКСПИРА](#)
- [БИБЛИОГРАФИЯ](#)
- [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
 - [7](#)
 - [8](#)
 - [9](#)
 - [10](#)
 - [11](#)
 - [12](#)
 - [13](#)
 - [14](#)
 - [15](#)
 - [16](#)
 - [17](#)
 - [18](#)
 - [19](#)
 - [20](#)
 - [21](#)
 - [22](#)
 - [23](#)
 - [24](#)
 - [25](#)
 - [26](#)
 - [27](#)
 - [28](#)
 - [29](#)
 - [30](#)
 - [31](#)
 - [32](#)

- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)
- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)
- [69](#)
- [70](#)
- [71](#)

- [72](#)
- [73](#)
- [74](#)
- [75](#)
- [76](#)
- [77](#)
- [78](#)
- [79](#)
- [80](#)
- [81](#)
- [82](#)
- [83](#)
- [84](#)
- [85](#)
- [86](#)
- [87](#)
- [88](#)
- [89](#)



Михаил Морозов
ШЕКСПИР



Вильям Шекспир

1564–1616

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Имя покойного М. М. Морозова (1897–1952), выдающегося советского шекспироведа, известно и в СССР и за его пределами. М. М. Морозов умел увидеть и показать другим бессмертную жизненную правду драматургии Шекспира, служащей в наши дни, как и в эпоху Шекспира, передовому человечеству. Книги и статьи М. М. Морозова широко используются советскими литературоведами и работниками театра, занимающимися изучением Шекспира и постановкой его пьес.

Впервые книга М. М. Морозова «Шекспир» вышла в серии «Жизнь замечательных людей» в 1947 году.

За годы, истекшие с первого ее издания, появились новые замечательные постановки пьес Шекспира, привлечение внимания всего театрального мира, новые актеры вошли в историю Шекспира на советской сцене, новые книги и работы о Шекспире вышли в свет. В силу этого издательство, предпринимая переиздание книги М. М. Морозова, сочло нужным дополнить ее несколькими примечаниями, освещающими важнейшие новые факты из сценической истории Шекспира в СССР, а также расширить библиографию, приложенную М. М. Морозовым к его книге.

I. ДЕТСТВО И ЮНОСТЬ

Фамилия Шекспир была в XVI веке довольно распространенной на родине великого драматурга в Варвикшире,^[1] а также в окрестных графствах. Предки Шекспира были обыкновенными фермерами: земледельцами и овцеводами. Дед Вильяма Шекспира, Ричард, умерший в 1560 году, владел фермой и обрабатывал землю, которую арендовал у некоего Роберта Ардена, происходившего, возможно, от захудалой ветви знатного рода. Ричард жил в деревушке Сниттерфильд, километрах в шести от Стрэтфорда. Сын Ричарда, Джон Шекспир, женился на младшей из восьми дочерей Роберта Ардена, которую звали Мэри. Она родила ему восьмерых детей. Третьим ребенком и старшим сыном Джона и Мэри был Вильям — будущий драматург и поэт.

Вильям Шекспир родился 23 апреля 1564 года. Еще лет за восемь до рождения поэта отец его переехал из Сниттерфильда в Стрэтфорд. Он занялся выделкой кож, изготавливал кожаные перчатки, торговал шерстью, мясом, зерном и солодом. Джону Шекспиру повезло: он разбогател, купил несколько домов в Стрэтфорде, был выбран ольдерменом (городским советником), а одно время был даже городским головой. Одним словом, это был зажиточный провинциальный горожанин. В комедии Шекспира «Виндзорские кумушки», в семействах Форда и Пейджа, мы найдем ту среду, из которой вышел Вильям Шекспир.



Дом, где родился В. Шекспир

Стрэтфорд, родина Шекспира, расположен на реке Эйвоне (отсюда полное его название — Стрэтфорд-на-Эйвоне). В те времена это был маленький городок, насчитывавший до двух тысяч жителей. Большинство домов было крыто не черепицей, а соломой и камышом. Все в этом городке дышало патриархальной средневековой стариной. Только в ярмарочные дни, когда сюда съезжались окрестные фермеры, нарушалась обычная тишина, и в городе становилось шумно илюдно. Кроме того, и в обычные дни иногда царило оживление возле находящейся у каменного моста гостиницы Медведя. Через Стрэтфорд шла дорога из Бирмингама в Оксфорд и Лондон, и в гостиницу заезжали путешествующие господа со свитой вооруженных слуг, купцы с целыми караванами возов, спешившие в Оксфорд студенты, верхом на тощих клячах, и много разного люда. Заходили сюда и бродячие певцы — сказители народных баллад. Окрестности Стрэтфорда очень живописны. В дни Шекспира путешественников особенно поражало здесь обилие цветов и певчих птиц.

С севера, к самому Стрэтфорду подходил глухой и дремучий Арденнский лес. Шекспир с детства слышал, конечно, рассказы о том, как в этот лес уходили жить обездоленные люди, спасаясь от преследований какого-нибудь судьи, которому не успели во-время поднести каплуна,^[2] или от угроз жестокого богача-заимодавца. В день первого мая жители Стрэтфорда большой толпой шли в лес праздновать память сказочного народного героя Робин Гуда. Некогда — так пели сказители старинных английских баллад — жил в зеленом лесу славный Робин Гуд, непобедимый стрелок из лука, вместе со своей «веселой ватагой». Он грабил только богатых и тех королевских чиновников, которые обижали народ. Бедняков же он защищал и выручал из беды. И вот в день первого мая, когда праздновалась память героя, жители Стрэтфорда где-нибудь на лесной поляне разыгрывали сцены из легенд о Робин Гуде и его товарищах. Возможно, что картину этого дремучего леса Шекспир отразил в своей комедии «Как вам это понравится». Правда, действие этой комедии происходит во Франции (где тоже был Арденнский лес^[3]), но Шекспир под маской чужеземных имен всегда рисовал окружающую его действительность. И, быть может, не случайно в комедии «Как вам это понравится» упоминается имя Робин Гуда (о старом герцоге и других изгнанниках говорится, что они живут в лесу, «как жил в старину Робин

Гуд английский»). «Ибо где бы ни происходило в его пьесах действие — в Италии, Франции или Наварре, — по существу перед нами всегда merry England,^[4] родина его чудацких простолюдинов, его умничающих школьных учителей, его милых, странных женщин; на всем видишь, что действие может происходить только под английским небом», — пишет о Шекспире Фридрих Энгельс.^[5]

Слышал Шекспир в детские годы и рассказы об эльфах и других волшебных существах, населявших глушь старинного леса. Здесь в лунную ночь резвился лукавый эльф Робин — Добрый Малый, зазывая путников и сбивая их с дороги; влюбчивая Титания, царица эльфов, увлекала заблудившегося путника в свой чертог, построенный из душистых цветов. А на лесных полянах плясали маленькие волшебные существа. Все это воссоздал впоследствии Шекспир в комедии «Сон в летнюю ночь». В колеснице, сделанной из пустого орешка, неслась Мэб — владычица человеческих снов, о которой рассказывает Меркуцио в пьесе Шекспира «Ромео и Джульетта». Много разных волшебных рассказов слышал Шекспир с детства. И среди них — страшные рассказы о безобразных ведьмах, вроде тех, которых он впоследствии описал в «Макбете».

В десяти километрах от Стрэтфорда находился знаменитый в истории Англии город Варвик с его древним замком. Об этом городе осталось в народе много исторических легенд и рассказов — воспоминаний о тех событиях из времен войны Алой и Белой Розы в XV веке, которые описал Шекспир в исторической пьесе «Генрих VI».

Стрэтфорд наложил глубокую печать на творчество Шекспира. Великий драматург был знатоком народного языка своего времени, народных баллад и песен, исторических легенд и волшебных сказок. Об этом говорят его произведения. Значительную долю этого богатства он, несомненно, приобрел еще в детские годы.

Неподалеку от Стрэтфорда находился и город Кенильворт.^[6] Древний замок этого города, возведенный в XII веке, был заново отстроен и украшен всемогущим временщиком, любимцем королевы Елизаветы графом Лестером.^[7] Над огромным зданием замка возвышались башенки, на которых развевались флаги с гербом графа Лестера. Вокруг замка простирался обширный парк, сходивший вниз террасами. Здесь цвели диковинные цветы, били фонтаны, за золоченой решеткой разгуливали павлины, фазаны.

В июле 1575 года королева Елизавета заехала в Кенильворт в гости к графу Лестеру. Он устроил ей пышный прием. Ворота парка открылись для

всех желающих. И перед изумленными жителями тихой старозаветной провинциальной глуши в торжественной и пышной процессии прошли боги и богини античного мира, фавны, нимфы, наяды и другие удивительные существа. А вечером палили из пушек и жгли огромный фейерверк, многоцветное зарево которого, как свидетельствует современник, было видно за сорок километров. Шекспиру было тогда уже одиннадцать лет, и можно поэтому предположить, что он был на этих празднествах.

Близко от Стрэтфорда находился город Ковентри, знаменитый еще со средневековой старины спектаклями мистерий. Мистерии пережили свой расцвет в XV веке, но в провинции все еще доживали свои последние дни.

В Стрэтфорд приезжали настоящие, профессиональные актеры. Они играли полные ужасов кровавые трагедии, написанные в подражание древнеримскому драматургу Сенеке; комедии, написанные в подражание древнеримским драматургам Плавту и Теренцию; чувствительные пьесы, авторы которых стремились неумелыми, аляповатыми чертами изобразить живые человеческие чувства. Играли они и отрывки мистерий и моралите, а также народные фарсы.

Таковы были детские впечатления Шекспира. Несомненно, что многие из тех людей, которых он видел в детстве, запомнились ему на всю жизнь. Перечитайте его комедию «Сон в летнюю ночь». Перед нами — ткач Основа и его веселые товарищи. Это не столичные ремесленники, — это люди из тихой, наивной, старозаветной провинции, люди из Стрэтфорда. Вероятно, уже с детства Шекспир любил наблюдать природу: и рост цветов и трав и особенную повадку каждой породы животных и птиц.

С семилетнего возраста Шекспир ходил в «грамматическую школу». Мальчики (девочки не учились в школе) приходили в школу к шести часам утра, пели хором молитву и садились за латинские вокабулы. Учились без перерыва до одиннадцати часов. В одиннадцать их отпускали на два часа домой пообедать. Потом опять учились без перерыва с часу дня до пяти вечера. Изучали в школе главным образом латинский язык; кроме того, знакомились с основами схоластической логики и риторики, а также начатками греческого языка. Методом преподавания была зубрежка наизусть, стимулом к учению — розга. На картинках того времени педагога изображали с книгой в одной руке, с розгой — в другой. «Тот лучше учит, кто больше бьет», — говорили сами педагоги. Рассказывали про одного учителя, который, приходя зимним утром в школу, начинал с того, что сек всех мальчиков подряд, чтобы сразу же привести их в повиновение и чтобы самому согреться, так как в классах было холодно. Много ли вынес

Шекспир знаний из этой школы? Вряд ли. «Латинский язык ты знал плохо, а греческий и того хуже», — вспоминал о Шекспире Бен Джонсон. Широкое, хотя и не систематическое образование Шекспира было результатом постоянного и разнообразного чтения. О школе же он вряд ли сохранил доброе воспоминание. Недаром в «Ромео и Джульетте» он сравнивает влюбленного, спешащего к своей возлюбленной, с мальчиком, уходящим с урока, а влюбленного, покидающего свою возлюбленную, — с мальчиком, идущим на урок. В комедии «Как вам это понравится» читаем о мальчике, «ползущем, как улитка, неохотно в школу».

Шекспир, повидимому, не успел кончить ученья. Отец его запутался в долгах, и Вильяму, которому не было и шестнадцати лет, пришлось самому зарабатывать на жизнь. Он поступил, согласно преданию, подмастерьем к торговцу мясом. По другому преданию, он стал младшим учителем в сельской школе, чем-то вроде репетитора для самых маленьких мальчиков, которые еще зубрили азбуку, написанную на сделанной из рога таблице.

Километрах в двух от Стрэтфорда, по ту сторону поля, находился коттедж, принадлежавший зажиточному крестьянину по фамилии Хэтевей. У него была дочь Анна. Она была на семь лет старше Вильяма. Восемнадцатилетний Вильям женился на ней, и вскоре у них родилась дочь Сузанна. А еще через два года Анна родила Вильяму близнецов Юдифь и Гамлета (названного так, вероятно, в честь друга их семьи Гамлета Сэдлера; вообще имя Гамлет^[8] было в ту эпоху распространенным в Англии).

Но Шекспиру недолго пришлось жить мирным семьянином. Он, по преданию, тайком охотился на оленей в заповеднике, принадлежавшем крупному местному помещику сэру Томасу Люси. Такая охота на запретной земле, принадлежавшей помещикам, почиталась среди молодежи доблестным подвигом, освященным примером самого сказочного Робин Гуда. Сэр Томас стал преследовать молодого Шекспира. Последний в ответ написал стихи, в которых осмеял сэра Томаса. Тогда разгневанный помещик велел своим приспешникам избить Шекспира хлыстом, что они и исполнили. Боясь еще худших проявлений мести со стороны сэра Томаса Люси, который был «судьей — блюстителем порядка» и всемогущим человеком во всей округе, Шекспир бежал из Стрэтфорда в Лондон. Все эти сведения основаны на устном предании.

Согласно другому преданию, Шекспир поссорился с хозяином, у которого служил в подмастерьях, и, спасаясь от его гнева, бежал из Стрэтфорда. Во всяком случае, интересно, что оба предания сходятся на одном мотиве: на бегстве Шекспира из Стрэтфорда.

И вот он попал в Лондон. Было это, повидимому, в 1586 году. Сохранилось предание, что, попав в Лондон, Шекспир сначала зарабатывал тем, что присматривал за лошадьми приезжавших в театр джентльменов. Об этом в 1753 году писал Роберт Шильд в своем сочинении «Биографии поэтов». Шильд слышал об этом от «одного джентльмена», последний — от Ньютона, редактора сочинений Мильтона; Ньютон — от знаменитого поэта Александра Попа; Поп — от Роу, первого биографа Шекспира; Роу — от актера Беттертона; Беттертон — от поэта и драматурга Вильяма Давенанта; Давенант — от своего отца, который будто бы слышал об этом от самого Шекспира. Вот насколько смутны детали биографии великого драматурга!

Но следует помнить, что и другие легенды сходятся на том, что Шекспир сначала занимал в театре маленькую должность.^[9] Потом он стал получать роли. И, наконец, начал писать для театра.

Новый драматург, вышедший из актеров, был недружелюбно встречен драматургами из «университетских умов».^[10] Об этом свидетельствует следующий документ. Один из предшественников Шекспира, драматург Роберт Грин (1558–1592) незадолго до своей смерти проклял театр. В изданной после его смерти исповеди озаглавленной «На грош ума, приобретенного за миллион раскаяния», Грин обращается к своим бывшим коллегам, драматургам: «Не верьте им (то-есть актерам. — М. М.), — пишет Грин, — ибо есть среди них выскочка, ворона, украшенная нашими перьями. Наделенный сердцем тигра, завернутым в шкуру актера, считает он, что может греметь белыми стихами не хуже лучшего из вас, и, будучи мастером на все руки, является в собственном самомнении своим единственным потрясателем сцены в нашей стране». В глазах Грина ставший драматургом Шекспир был «выскочкой», «вороной, украшенной перьями», похищенными у «университетских умов». Грин намекает на то, что Шекспир в своем творчестве широко использовал произведения предшественников, свободно заимствуя у них. Его слова о «сердце тигра, завернутом в шкуру актера», — перефразировка стиха из 3-й части «Генриха VI» Шекспира («О, сердце тигра, завернутое в шкуру женщины!»). Само упоминание о «сердце тигра», а также о «самомнении» свидетельствует, как нам кажется, о том, что Шекспир не был склонен благодушно относиться к своим литературным противникам и держал себя с ними гордо и независимо. «Мастер на все руки» — намек на разнообразие занятий Шекспира: актера, поэта и драматурга. И, наконец, «потрясатель сцены» — каламбур на слове «Шекспир» (потрясатель).

Но если для «университетских умов» Шекспир был «выскачкой», самонадеянным «мастером на все руки», посмевающимся взяться за перо, то для актеров он был своим человеком. Они радовались его успехам. В написанном в 1601 году в стенах Кембриджского университета и исполненном студентами сатирическом обзрении «Возвращение с Парнаса» выведен товарищ Шекспира по сцене, знаменитый в то время комический актер Вильям Кемп. Он говорит в этом обзрении следующее: «Мало людей, вышедших из университетов, хорошо пишут пьесы. Они уж слишком пропахли Овидием... и слишком много толкуют о Прозерпине и Юпитере. Вот наш товарищ Шекспир всех их превзошел да и Бена Джонсона впридачу».

Вильям Кемп был первым комиком в той труппе, к которой принадлежал Шекспир. В шекспировских пьесах он исполнял роли комиков-простаков: Лаунса в «Двух веронцах», ткача Основы в комедии «Сон в летнюю ночь», слуги Петра в «Ромео и Джульетте». Позднее, в 1597 году, Кемп, как показали исследования, играл роль Фальстафа (он, вероятно, потолстел к этому времени). Слава первого трагика труппы Ричарда Бербеда и первого комика труппы Вильяма Кемпа затмевала, конечно, известность Шекспира, хотя он вскоре и стал первым драматургом труппы.

В упомянутом нами обзрении «Возвращение с Парнаса» находим такие слова: «Кто знаменитей Дика Бербеда и Виля Кемпа? Того не считают джентльменом, который не знает о Дике Бербеде и Виле Кемпе. Любая деревенская девка говорит о Дике Бербеде и Виле Кемпе». Этого, конечно, никак нельзя было сказать о Шекспире. Драматургам в то время трудно было дотянуться до лавров, которыми были увенчаны ведущие актеры.

Но вернемся к тому времени — примерно к 1590 году, — когда Шекспир стал актером и начал писать. К этому, повидимому, времени относится встреча Шекспира с графом Саутгэмптоном. Шекспир посвятил молодому графу две свои поэмы: «Венеру и Адониса», изданную в 1593 году, и «Лукрецию», изданную в 1594 году.

В 1592 году издатель Генри Четль, ставший впоследствии поэтом и драматургом, напечатал посмертную исповедь Роберта Грина, в которой, как мы видели, Грин резко нападал на Шекспира. Последний, повидимому, пожаловался каким-то влиятельным лицам. Во всяком случае, Четль извинялся в печати перед Шекспиром. При этом он сообщал о том, что о Шекспире, как о человеке и как о писателе, дали весьма лестный отзыв «различные достопочтенные лица». Тут, весьма вероятно, идет речь о графе

Саутгэмптоне и его друзьях. Впрочем, возможно, что Шекспир был тогда вхож в дома нескольких представителей той просвещенной аристократии, которая покровительствовала театрам. Принципиального значения это не имеет. Важно то, что Шекспир на ранней поре своей творческой жизни мог наблюдать быт аристократии и воспринять ее культуру. Если писатель Антони Сколокер в 1604 году противопоставлял творчество Шекспира творчеству изысканного придворного писателя Филиппа Сиднея; если он заметил при этом, что пьесы Шекспира «трогают сердце простонародной стихии», то, с другой стороны, Шекспир широко использовал для своей палитры яркие и пышные краски аристократического Ренессанса. Он мог бы вполне сказать о себе словами Мольера: «Я беру свое добро там, где его нахожу». Факт встречи Шекспира с графом Саутгэмптоном (или другими просвещенными аристократами той эпохи) имеет поэтому определенное значение для творческой биографии Шекспира.

II. ВСТРЕЧА С ГРАФОМ САУТГЭМПТОНОМ. «ВЕНЕРА И АДОНИС». «ЛУКРЕЦИЯ»

Встреча Шекспира с графом Саутгэмптоном произошла, надо думать, в театре, ибо граф Саутгэмптон был страстным любителем театральных зрелищ. По свидетельству современника, молодой граф «проводил время очень весело, ежедневно бывая в театре». Многие другие представители знатной молодежи, например граф Ретлэнд или граф Оксфорд, также были завсегдатаями театра.

Саутгэмптон, которому тогда не было и двадцати лет, старался подражать древнему Меценату, покровителю римского поэта Горация, и потому охотно приглашал в свой дворец начинающих писателей. Кто знает? Со временем этот новичок мог стать настоящим поэтом и сделать имя своего покровителя бессмертным.

Дворец Саутгэмптона славился своим великолепием.

В светлых, просторных комнатах распространялось благоухание от стоявших в углах курильниц, привезенных из Италии. На столах вместо кубков сверкал и переливался всеми цветами драгоценный венецианский хрусталь. И вместо оленьих рогов, обычного украшения английских провинциальных замков, стены были увешаны привезенными из Италии картинами. Вот улыбалась обнаженная Венера, богиня красоты, выходя из пены морской. Вот она же, влюбленная в простого смертного, простирала руки к Адонису — прекрасному юноше, который горделиво отворачивался от нее. Вот вся в слезах стояла Лукреция, обесчещенная царем Тарквинием; прощаясь с жизнью, она прижимала к груди острие кинжала... А вот пылала древняя Троя, бежали в страхе по ее улицам испуганные жители, лежал поверженный старец Приам, и свирепый Пирр потрясал над ним обгаренным кровью мечом.

Шекспироведами не раз высказывалось предположение, что поэмы Шекспира «Венера и Адонис» и «Лукреция» были навеяны не только литературными источниками, но и картинами. Напомним также, что в «Лукреции» Шекспир подробно описывает картину, изображающую гибель Трои. Как видно из этого описания, Шекспир прежде всего оценил в картине живость и выразительность человеческих образов. «О, какое здесь было искусство в изображении лиц! — восклицает Шекспир. — Лицо

каждого было ключом к сердцу каждого».^[11] В живописи, как всегда и во всем, Шекспира прежде всего поражал *человек*.

По вечерам у графа собиралось общество. Приходили сюда блестящие знатные молодые люди. Как роскошно были одеты они! Бархат, из которого были сшиты их короткие плащи, — темно-алого цвета, цвета французского вина, — продавался у купцов, привезших его из Лиона, за три фунта стерлингов за ярд. На башмаках у них были банты в виде роз, осыпанные бриллиантами.^[12] Каждый такой бант стоил фунтов двенадцать. Удивительно говорили эти молодые щеголи. Рассказывая о какой-нибудь женщине, не говорили просто: «Как она красива», но примерно так: «Ее исключительная исключительность исключает всякую другую исключительность».^[13] Беседуя с дамой, они не спрашивали: «Когда вы сегодня встали с постели?», но строили такую, например, фразу: «Когда вы сделали несчастной вашу постель?» Или, вместо того чтобы спросить: «Когда вы сегодня собираетесь лечь?», спрашивали: «Когда вы собираетесь сегодня осчастливить вашу постель?»^[14] Слова плясали у них на устах, как кавалеры и дамы, увлеченные трудными фигурами прихотливого танца.

Шекспир отдал дань эвфуизму^[15] в ранних своих произведениях. Важно помнить, что эвфуизм в начале девяностых годов XVI века был в Англии не только литературным явлением, но проник и в быт знатной молодежи, которая и в жизни старалась «говорить красиво». Во многих случаях поэтому эвфуизм в произведениях Шекспира является не стилистическим украшением, но отражением действительности. Ромео на балу у Капулетти спрашивает слугу: «Кто эта дама, которая обогащает руку того рыцаря?» Так и говорили в действительности. Язык знатной молодежи, как и их одежды и жесты, был чрезвычайно «театральным».

Люди старинного склада, которые и говорили и одевались гораздо проще, смотрели на все эти новшества с нескрываемым презрением. Такого исконного старозаветного дворянина своего времени Шекспир изобразил в лице Генри Перси («Генрих IV»). Последний возмущен тем, что его жена употребила в речи новомодное изощренное слово. «Выругайся, Кэт, хорошим крепким ругательством, как настоящая леди!» — говорит он ей. Всякие же вычурные слова и обороты он просит ее оставить «одетым в бархат гвардейцам и нарядившимся для воскресного дня горожанам». Впрочем, ко времени создания Шекспиром «Генриха IV», то-есть к 1597 году, эвфуизм стал приходить в упадок и являлся признаком жеманства и фатовства (Шекспир к этому времени окончательно отказался от эвфуизма и как от стилистического приема). В одном из монологов Генри Перси

Шекспир создает карикатуру на эвфуистического джентльмена:

После битвы,
Когда, склонясь на меч и чуть дыша
От напряженья, ярости и жажды,
Сидел я, подошел какой-то лорд,
Нарядный, как жених, и свежebritый,
Как поле после жатвы. Он держал
Меж пальцами коробочку с духами.
Вертел в руках, и нюхал, и чихал,
И нес какой-то вздор, и улыбался...
Он был прилизан и благоухал
И рассуждал, как барышня, о пушках...
Он очень сожалел, что из земли
Выкапывают гадкую селитру,
Которая цветущим существам
Так много стоит жизни и здоровья,
И уверял, что если б не стрельба,
Он сам бы, может быть, пошел в солдаты.^[16]

Еще более злую карикатуру на эвфуистического джентльмена Шекспир создал в «Гамлете» (1601) в лице Озрика.^[17]

Но в те времена, когда Шекспир впервые попал в дом графа Саутгэмптона, то-есть в самом начале девяностых годов, эвфуизм еще обладал свежестью новизны. Целый круг знатной молодежи искренне и восхищенно культивировал цветистую речь и видел в эвфуизме одно из проявлений праздничной культуры Ренессанса наряду с сонетом, итальянской музыкой и пышной одеждой.

Жизнь этих молодых людей была сплошным праздником. Но, нарушая общую веселую картину, среди блестящей толпы то и дело появлялась одетая в черное фигура человека со смуглым лицом и спесивой важностью осанки. Это был итальянец Флорио, учивший итальянскому языку молодого графа и проживавший у него в доме. Вскоре Шекспир вывел Флорио в образе надутого педанта Олоферна в своей комедии «Тщетные усилия любви». Само имя Олоферн было не просто заимствовано Шекспиром у французского писателя Рабле (так зовут первого учителя Гаргантюа в романе Рабле), — это имя было также анаграммой имени Флорио, то-есть в нем встречалось много тех же букв (О-л-о-ф-е-р-н — Ф-

л-о-р-и-о); изобретать такие анаграммы было тогда всеобщим увлечением.

Джиованни Флорио (1553–1625), прославившийся впоследствии как переводчик Монтэня, которого, кстати сказать, он перевел чрезвычайно вычурным языком, составил еще в 1578 году самоучитель итальянского языка, и молодой Шекспир, жадный до учения, купил себе этот самоучитель.

Исследования показали, что самоучитель Флорио оказал некоторое влияние на фразеологию отдельных мест у Шекспира; он был, повидимому, одной из его настольных книг. Итальянский язык не только почитался в ту эпоху совершеннейшим орудием изящной поэзии, но и являлся до известной степени языком международным, играя почти ту же роль, какую играл в XVIII веке французский язык.

Иногда во дворце графа устраивались великолепные маскарады. Горели, шипя, смоляные факелы, освещая залы дворца. Медленно проплывали пары в мерном танце (предок менуэта, этот танец так и назывался «мерным»): античные герои в золотых шлемах, богини и нимфы в просторных белых кружевных платьях, с цветами в волосах, и казалось, что Италия, радостная, праздничная Италия, переселилась в туманный Лондон и что за стенами дворца раскинулись платановые рощи, цветут гранатовые деревья, сверкает звездами южное небо.

Стоя в углу в толпе слуг, одетых в синие камзолы, Шекспир наблюдал маскарад. Окружающие его слуги все больше были люди сонные, ленивые, с красными носами и лоснящимися щеками. Во дворце графа, согласно старинному обычаю английской знати, содержалось огромное количество прислуги, для которой никакого дела не находилось. Со спокойным равнодушием взирали слуги на пляшущих господ: кто икал, кто чесался, кто жевал украденный с барского блюда кусок марципанового пирога. И, быть может, именно эти пышные балы и этих сонных нахальных слуг вспомнил Шекспир несколько лет спустя, в 1595 году, когда писал «Ромео и Джульетту».

Вечера друзья графа проводили обычно в литературных беседах. Собравшись у большого ярко пылающего камина, украшенного искусной резьбой по камню, они сидели, небрежно развалясь в креслах и ковыряя во рту зубочистками, что считалось тогда признаком щегольства и изысканности. Часто перечитывали они отрывки из романа «Аркадия». Автором его был покойный сэр Филипп Сидней, рыцарь, павший в 1586 году, на тридцать втором году жизни, в битве с испанцами при Зутфене. Молодые люди читали также сонеты Сиднея и Эдмунда Спенсера, почитавшегося тогда величайшим поэтом Англии, а также читали и свои

собственные сонеты. Ибо кто тогда в Англии не писал сонетов? В английскую лирику сонет был введен еще лет пятьдесят до того поклонниками Италии и подражателями Петрарки — великого итальянского поэта XIV века. Но мода на сонет расцвела в Англии полным цветом в девяностые годы XVI века, когда английский Ренессанс достиг своего зенита. Достаточно сказать, что за пять лет (1592–1597) в Англии было напечатано более двух с половиной тысяч сонетов. Написано же было их за это время бесчисленное количество. Молодые люди постоянно восхищались Италией. Один за другим, поочередно, рассказывали они итальянские новеллы. Они слушали итальянскую музыку, которую так страстно полюбил Шекспир. Дом графа Саутгэмптона сделался той «академией», в которой Шекспир окунулся в атмосферу искусства и поэзии Ренессанса.

Примерно в 1592 году Шекспир написал первую свою поэму, которую он озаглавил «Венера и Адонис». В основе сюжета был миф античного мира. Богиня Венера влюбилась в простого смертного — прекрасного юношу Адониса. Но он не ответил на ее любовь и за это был убит на охоте диким вепрем. О Венере и Адонисе Шекспир прочитал в «Метаморфозах» Овидия.

Страсть богини Венеры — лейтмотив этой поэмы. О страсти в поэме говорится, что она «безграничнее моря». В ней живет сама природа; Адонис наказан за то, что он восстал против природы и не захотел воссоздать себя в детях. «Факелы, — читаем в поэме, — сделаны для того, чтобы светить, драгоценные камни, чтобы их носили... Семена рождаются от семян, красота порождает красоту». Так уговаривает Венера Адониса — как бы сама природа уговаривает его полюбить женщину, чтобы повторить себя в детях. Упоенный искусством Ренессанса, проникнутого любовью к жизни, к ее приумножению, Шекспир уже в этой ранней своей поэме разоблачает средневековый аскетический идеал — «нелюбящих весталок и себялюбивых монахинь».

Шекспир хотел написать произведение, достойное изысканности Сиднея или Спенсера. Но под кистью его создавались более густые краски. Читая некоторые места поэмы, кажется, что с легкой итальянской картины писал копию полнокровный фламандец.

Как и во всех произведениях Шекспира, окружавшая его жизнь близко соприкоснулась с его первой поэмой.^[18] Надменный, самовлюбленный Адонис, предпочитающий богине праздную холостую жизнь, охоту и своих быстроногих псов, напоминал, возможно, некоторых из тех молодых людей, которых Шекспир видел в доме графа Саутгэмптона. Отдельные

места в поэме, хотя бы следующий живой и свежий образ: «Смотрите! Нежный жаворонок, наскучившись отдыхом, подымается ввысь из своей влажной горницы», вероятно, отражали воспоминания детских лет, когда Шекспир бродил по полям в окрестностях родного Стрэтфорда.

По таким чертам — живым, иногда тяжеловесным, иногда даже грубоватым в своей полнокровной непосредственности — мы прежде всего узнаем в поэме мощную кисть Шекспира.

В ту эпоху было обычаем посвящать поэмы какому-нибудь знатному вельможе. Так поступали Эдмунд Спенсер, Дэниель, Драйтон и другие поэты. Шекспир посвятил «Венеру и Адониса», этого «первенца своего творческого воображения», как он сам назвал свою поэму, графу Саутгэмптону. Повидимому, как самому графу, так и собравшимся в его доме поклонникам Ренессанса поэма очень понравилась. В 1593 году она вышла отдельным изданием и, как мы знаем по ряду дошедших до нас высказываний современников, имела большой успех в литературных кругах Лондона. В особенности нравилась она, как пишет современник, «молодой породе». С увлечением читали ее студенты университетов. В уже упоминавшемся нами обзоре «Возвращение с Парнаса» один из выведенных в этом обзоре студентов говорил следующие слова: «Пусть этот глупый мир уважает Спенсера и Чосера. Я поклоняюсь сладостному Шекспиру и настолько чту его, что по ночам держу «Венеру и Адониса» под подушкой».

Однако некоторые критики находили поэму слишком чувственной. «Неужели же всякая любовная страсть, являясь голосом природы, заслуживает поощрения?» — могли спрашивать у Шекспира. И на это он ответил следующей своей поэмой. «Нет, — как бы говорит нам эта поэма, — любовная страсть может быть себялюбивой, и тогда она становится преступной похотью». Ибо Шекспир всегда ненавидел себялюбие во всех его проявлениях.

Займствовав сюжет у Овидия (из писателей античного мира имя Овидия чаще других встречается в произведениях Шекспира) и прочитав написанные Чосером легенды о «добрых женщинах», Шекспир создал вторую свою поэму — «Лукреция» — и снова посвятил ее графу Саутгэмптону. Здесь молодой поэт нарисовал картину «ложной страсти», «гнусного очарования похоти». Древнеримский царь Тарквиний насилует целомудренную Лукрецию, которая, ужаснувшись своему позору, кончает жизнь самоубийством. Тарквиний подобен «хищному зверю, который не ведает благородной правды и повинуетя лишь собственному гнусному желанию».

Сегодняшний читатель вряд ли увлечется этой поэмой: она растянута; утомительны те длинные монологи, которые произносят Лукреция и Тарквиний. Искусственной кажется и проявляющаяся порой вычурность языка: например, «в свою безвредную грудь она вонзает зловерный кинжал». И все же и здесь ощущается мощь шекспировской кисти. Мы уже чувствуем здесь будущего драматурга, гениального живописца многообразных человеческих характеров. В нерешительности Тарквиния перед совершением преступления, в его колебаниях, в его намерении убить одного из рабов Лукреции и свалить на него вину, в тягостном сознании совершенного преступления, когда он в ночном мраке крадется прочь, дрожа и обливаясь холодным потом, мы предугадываем одну из самых титанических из созданных Шекспиром фигур — образ Макбета (недаром сам Шекспир упоминает в «Макбете» имя Тарквиния). Мы ощущаем в ранней поэме Шекспира подлинное трагическое величие, например в описании ночи, когда «свинцовый сон борется с силой жизни и все отдыхает, бодрствуют лишь воры и озабоченные души». Глубокое негодование на царившие вокруг него ложь и несправедливость кипело в душе молодого поэта: «Бедняки, хромые, слепые тщетно ищут в жизни удачи, — читаем в «Лукреции», — умирает больной, пока спит врач; умирает с голоду сирота, пока обжирается угнетатель; пирует правосудие, пока плачет вдова». Разве не о том же думал Шекспир восемь лет спустя, когда в 1601 году писал свою величайшую трагедию «Гамлет»?

«Лукреция» была встречена знатоками литературы столь же благосклонно, как и «Венера и Адонис». «Если молодежь, — писал один из ученых мужей Кембриджского университета, Гэбриель Харвей, — наслаждается «Венерой и Адонисом», то люди более мудрые предпочитают «Лукрецию». Граф Саутгэмптон не мог не быть польщен тем, что две блестящие поэмы, о которых говорил литературный Лондон, были посвящены ему. Вильям Давенант рассказывал впоследствии, что Саутгэмптон подарил Шекспиру тысячу фунтов стерлингов (цифра эта, во всяком случае, во много раз преувеличена). В Лондоне шли разговоры о том, что между знатным вельможей и начинающим поэтом возникла дружба и что Шекспир посвятил Саутгэмптону несколько сонетов, в которых уговаривал молодого графа жениться и воссоздать себя в потомстве — подобно тому, как в его поэме Венера уговаривала Адониса. Судьба улыбалась Шекспиру. И что же? Не успела стихнуть эпидемия чумы, во время которой в Лондоне были запрещены театральные представления; не успели актеры снова выйти на подмостки, как Шекспир снова целиком отдался театру. И, не считая сонетов, которыми, как

сообщает современник, он делился лишь с близкими друзьями, Шекспир с этого времени уже больше никогда не писал ничего, кроме пьес. А между тем только «чистая» поэзия сулила прочную славу. На писание пьес «знатоки изящного» смотрели свысока, как на «низкое» ремесло, хотя сами и ходили в театр. «Боже сохрани, — писал поэт Дэниель, — чтобы я грязнил бумагу продажными строками. О, нет, нет! — стих мой не уважает театра». Да и сам Шекспир в одном из своих сонетов (сто одиннадцатом) сетует на судьбу за то, что она заставила его работать в театре, ибо, по собственным его словам, это кладет позорное пятно на его имя. О том, как относились к театральным работникам в то время, свидетельствует хотя бы начало записки одного придворного другому придворному: «Я только что посылал за актерами, фокусниками и тому подобными тварями...»

А с другой стороны гремели проклятия пуритан, так яростно ненавидевших театр. В чем же заключалась «судьба» Шекспира? В необходимости заработка? Правда, хотя за пьесу платили автору очень мало (Шекспир, например, получил за «Гамлета» всего семь фунтов стерлингов), материальное существование Шекспира в конце концов сложилось благополучно благодаря тому, что он стал пайщиком театра. Но несомненно, что писание поэм, посвященных знатным господам, сулило неизмеримо большие выгоды. Тут были другие причины. И, во-первых, конечно, страстная любовь к театру, захватившая его даже, быть может, против его воли. А затем эта народная толпа, которая с трех сторон обступила подмостки сцены. В своих поэмах он беседовал со «знатоками изящного», в своих пьесах он обращался к народу. Современник Шекспира, писатель Лили, мечтал в предисловии к своему роману «Эвфуиз», чтобы этот роман хранился в шкатулке знатной дамы. Шекспир вынес свое творчество на суд широкого зрителя, ибо только так мог он говорить о тех больших вопросах, которые волновали его душу. Еще раз вспомним слова из «Лукреции»: «Бедняки, хромые, слепые тщетно ищут в жизни удачи... умирает с голоду сирота, пока обжирается угнетатель...»

В кружке графа Саутгэмптона появлялся иногда поэт и драматург Чепмэн, прославившийся своими переводами Гомера. Чепмэн мог рассказывать о том, что происходит в доме любимца королевы, мореплавателя, историка, поэта, философа сэра Уолтера Ролей. Это имя вряд ли здесь нравилось. Ролей в соискании милостей королевы был соперником графа Эссекса — друга и родственника графа Саутгэмптона. Но однажды Чепмэн таинственно сообщил, что Уолтер Ролей и его друзья задумали основать «школу ночи». При этих странных словах молодые люди сразу оживились и начали слушать с интересом, ибо все таинственное и

фантастическое нравилось людям той эпохи. Чепмэн вещал, что «школа ночи» будет истинной академией. Пусть молодые люди отрекутся от жизни, пусть вознесутся умом к созерцанию «чистой и вечной истины», пусть вознесутся душой к нетленной красоте «чистого и вечного искусства».

И тут «оком души», как называет воображение Гамлет, мы видим скромного уроженца Стрэтфорда: сидя в своем углу, слушает он эти слова, и в глазах его блестит лукавый огонек... В следующем, 1594 году он написал комедию «Тщетные усилия любви», в начале которой несколько знатных молодых людей отрекаются от жизни во имя чистого знания и чистого искусства, а в конце все поголовно оказываются влюбленными в молодых и прекрасных женщин. Ибо Шекспир знал ту старую истину, которую народ выразил в пословице: «Гони природу в дверь, она влетит в окно». Нет, не по пути было Шекспиру с графом Саутгэмптоном и его друзьями!

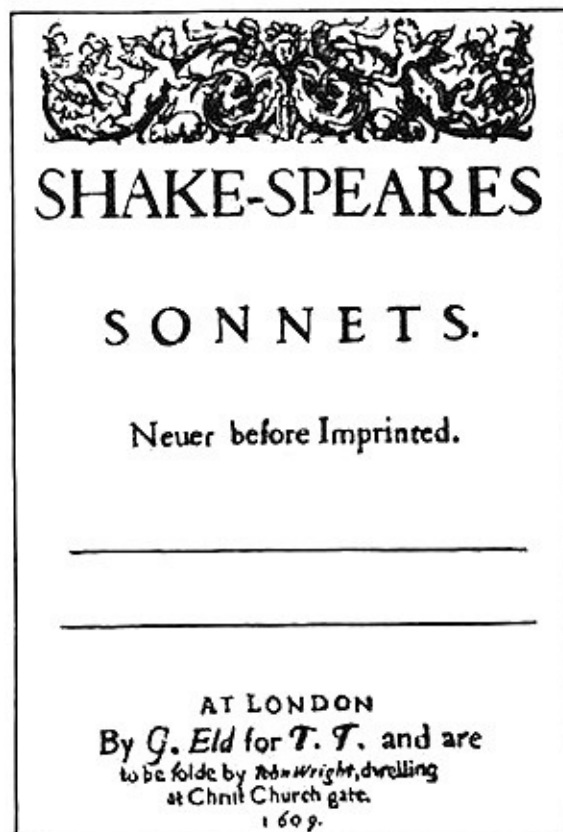
Он, повидимому, стал все реже бывать в этом доме, где много узнал и на многое насмотрелся. Затем совсем прекратил посещения. И граф Саутгэмптон позабыл о Шекспире. В дошедших до нас письмах графа имя Шекспира не упоминается ни разу. И неудивительно: встреча со скромным начинающим поэтом и драматургом была для знатного вельможи лишь мимолетным впечатлением.

Но Шекспира обогатило соприкосновение с культурой изысканного Ренессанса. Этому соприкосновению, в частности, многим обязаны его сонеты, которые, как мы полагаем, он уже начал писать в те годы.

III. СОНЕТЫ

Сонет был введен в английскую поэзию в первой половине XVI века двумя подражателями Петрарки — Уайаттом (1503–1541) и Серреем (1516–1547). Но они лишь успели наметить путь, так как оба умерли в сравнительно молодые годы: Уайатт умер вскоре после того, как вышел из Тауера, где просидел в заключении пять лет; Серрей сложил голову на плахе. На настоящую высоту сонет на английском языке поднялся вместе с расцветом Ренессанса в Англии.

В девяностые годы XVI века сонет становится наиболее распространенной поэтической формой в Англии. Мы уже говорили о том, что за пять лет (1592–1597) было напечатано в Англии более двух с половиной тысяч сонетов; число же написанных за это время сонетов было, конечно, во много и много раз больше. Первое упоминание о сонетах Шекспира находим у писателя Мереса. В своей «Сокровищнице Паллады» (1598) он говорит о «сладостных сонетах Шекспира, известных в кругу его личных друзей». Сонеты Шекспира были напечатаны лишь в 1609 году.



Шекспироведами было потрачено немало усилий на то, чтобы объединить дошедшие до нас сто пятьдесят четыре сонета Шекспира в единый сюжетный цикл. В своих сонетах Шекспир воспевает дружбу, которая, по его мнению, выше любовной страсти и вместе с тем обладает всей полнотой любовных переживаний: и радостью свидания, и горечью разлуки, и муками ревности. Шекспир уговаривает друга жениться и «восстановить» себя в потомстве. Только потомство может стать «защитой против косы времени». Шекспир жалуется на свою тяжелую долю, в которой любовь к другу единственное утешение. Но вот на сцене появляется новое лицо — «смуглая дама», вставшая между поэтом и другом. Поэт страстно любит ее и вместе с тем сетует на нее за те страдания, которые она причиняет ему и другу... Итак, согласно обычному толкованию, в сонетах действуют три лица: поэт, его друг и «смуглая дама». И, однако, чем пристальней всматриваешься в сонеты, тем настойчивей становятся сомнения. Уж слишком различны сонеты по настроению и по самому характеру выраженных в них мыслей и чувств. И невольно склоняешься к тому предположению, что сонеты Шекспира по содержанию не образуют единого сюжетного цикла; что Шекспир ведет в них речь не о двух, а о многих лицах; что отражают они самые различные факты столь мало известной нам биографии великого поэта, так как они были написаны в разное время и при разных обстоятельствах.

В эпоху Ренессанса в Англии на сонет смотрели как на большую поэтическую форму (к малой форме свели его лишь эпигоны Ренессанса). Тема сменяется встречной темой, и обе темы находят в конце сонета завершающий синтез. Все это должно быть вложено ровно в четырнадцать строк. Прочитируем сонет сто тридцатый:

Ее глаза на звезды не похожи,
Нельзя уста кораллами назвать,
Не белоснежна плеч открытых кожа,
И черной проволокой вьется прядь.
С дамасской розой, алой или белой,
Нельзя сравнить оттенок этих щек.
А тело пахнет так, как пахнет тело,
Не как фиалки нежный лепесток.

Ты не найдешь в ней совершенных линий,
Особенного света на челе.
Не знаю я, как шествуют богини,
Но милая ступает по земле.
И все ж она уступит тем едва ли,
Кого в сравненьях пышных оболгали. [\[19\]](#)

Тема: красота возлюбленной несовершенна. Встречная тема: но возлюбленная, в отличие от вымышленных «богинь», реально существует:

Не знаю я, как шествуют богини,
Но милая ступает по земле.

Синтез: реальность значительней вымышленной, лживой красоты. Этот сонет — гимн земной красоте. Характерная для Шекспира тема!

Заметьте силу и почти эпиграмматическую остроту последней строки: «Кого в сравненьях пышных оболгали» (вообще последняя строка, как бы венчающая все здание сонета, обычно выделена).

Каждый шекспировский сонет имеет свою мелодию, свое звучание. Сравните стройную, несколько торжественную музыку цитированного нами сто тридцатого сонета с легкой, почти разговорной интонацией сонета сто сорок третьего:

Нередко для того, чтобы поймать
Шальную курицу иль петуха,
Ребенка наземь опускает мать,
К его мольбам и жалобам глуха.

Или с гневным голосом сонета девятнадцатого:

Ты притупи, о время, когти льва,
Клыки из пасти леопарда рви,
В прах обрати земные существа
И феникса сожги в его крови...

Каждый сонет также несет в себе свой мир образов: сонет девятнадцатый — когти льва, клыки дикого зверя, феникс, обогранный кровью, — какой-то мрачный и фантастический рисунок пером или темная гравюра. Сонет сто сорок третий — мирный птичий двор, женщина с ребенком — картина в духе нидерландской школы. Замечательно при этом то, что даже аллегорический образ живет у Шекспира своей реальной жизнью:

Блистательный мне был обещан день,
И без плаща я свой покинул дом...^[20]

Это аллегория, и вместе с тем это живая деталь («без плаща») из того быта, в котором жил Шекспир.

Гениальная одаренность Шекспира как поэта во всей своей яркости нашла выражение в его сонетах.^[21] Последние сродни и философским глубинам «Гамлета», и страстности «Ромео и Джульетты», и фантастике таких пьес, как «Сон в летнюю ночь» и «Буря».

Сонеты — единственные дошедшие до нас лирические произведения Шекспира. В своих пьесах он как бы растворяется в созданных им образах и нигде прямо не говорит о себе. В сонетах же он рассказывает о своих личных чувствах и переживаниях. И потому, читая сонеты, мы невольно все время возвращаемся к мысли о Шекспире как о человеке и стараемся мысленно представить его себе.

IV. ВНЕШНОСТЬ ШЕКСПИРА

Наиболее достоверный портрет Шекспира помещен в первом издании его пьес, вышедшем в 1623 году, то-есть через семь лет после его смерти (1616). Автор этого портрета — малоизвестный художник Мартин Дрошаут, фламандец по происхождению, которому было всего пятнадцать лет, когда умер Шекспир, и двадцать два года, когда он писал его портрет. Лицо Шекспира на этом портрете, если взглядеться пристально, напоминает маску: вполне возможно, что Дрошаут писал с посмертной маски Шекспира, как часто поступали тогда художники. Бен Джонсон в стихотворной надписи под этим портретом восхищается сходством. Но если портрет мог казаться выразительным по сходству людям, выдавшим Шекспира, нам он говорит немного, так как он чрезвычайно плохо исполнен. И все же на этом портрете нельзя не заметить высокого лба и живых, умных глаз.

Другой, так называемый «Чандоский портрет» был написан, согласно преданию, выдающимся трагиком, товарищем Шекспира по сцене, Ричардом Бербедем, который, помимо мастерства актера, владел также кистью живописца.

Это, конечно, только легенда. Но есть все основания предполагать, что «Чандоский портрет» был одно время собственностью поэта и драматурга Вильяма Давенанта, который помнил Шекспира. Это говорит в пользу сходства портрета. У Шекспира, если верить «Чандоскому портрету», были карие глаза и темнорусые волосы. Одежда Шекспира на этом портрете отличается скромностью. В ухе, согласно тогдашней моде, — серьга.

Бюст Шекспира, находящийся в нише над его гробницей (церковь св. Троицы в Стрэтфорде), был, невидимому, воздвигнут вскоре после смерти писателя. Это весьма примитивное, так сказать «штампованное», изваяние принадлежит резцу ремесленника, а не скульптора. Достаточно взглянуть на усы и бороду, чтобы понять, что ваятель постарался всячески приукрасить лицо статуи согласно своему вкусу. Ни о каком сходстве тут, вероятно, не может, быть и речи. Этот бюст был реставрирован в 1749 году, а в 1793 году выкрашен в белый цвет по настоянию знаменитого шекспироведа Мэлона. В 1861 году белая краска была снята, и тогда удалось найти следы первоначальной расцветки. Согласно последней, у Шекспира были (как и на «Чандоском портрете») карие глаза и темнорусые волосы.

По словам историка Джона Обрея (1626–1697), писавшего по свежему устному преданию, Шекспир обладал красивой внешностью и статным сложением. Наконец мы знаем, что Шекспир играл роль Призрака в «Гамлете» (по словам его первого биографа, Роу, писавшего на основании предания, сохранявшегося в актерской среде, это была его лучшая роль). Роль Призрака, о величественной и статной внешности которого говорится в «Гамлете», должен был, по всей вероятности, играть актер высокого роста.

Слагая все эти отдельные разбросанные черты, мы при помощи воображения можем мысленно создать хотя бы смутный портрет Шекспира.

V. ЖИЗНЬ ШЕКСПИРА В ЛОНДОНЕ

Когда Шекспир впервые попал в Лондон, он сначала поселился в северо-восточной части города, в приходе церкви св. Елены. Отсюда через городские ворота Бишопсгейт лежала прямая дорога к тому театру, в котором играли трагик Ричард Бербедж и комик Вильям Кемп и где Шекспир начал свою работу. Он просто так и назывался: «Театр». Впоследствии, в 1599 году, Бербедж перенес это деревянное здание на южный берег Темзы, значительно расширив его (новому театру дали название «Глобус»). Шекспир переселился на южный берег Темзы еще в 1596 году.

Жизнь Шекспира протекала в напряженной работе. На сцене непрерывно ставились новые пьесы: в Лондоне в ту эпоху насчитывалось около двухсот тысяч жителей, и пьеса выдерживала, самое большее, пятнадцать-двадцать представлений. Даже если шла чужая пьеса, Шекспир, вероятно, принимал самое деятельное участие в постановке. Вскоре он стал одним из главных лиц в труппе, как ее постоянный драматург и как литератор, завоевавший благодаря своим двум поэмам репутацию поэта.

Репетиции начинались рано утром, причем опоздавший подвергался значительному штрафу. После обеда, часа в два пополудни, начинался спектакль, который обычно заканчивался примерно к пяти часам, так что Шекспиру оставались только вечер и ночь на литературную работу, ученье ролей наизусть и чтение книг.

В личной жизни его было, вероятно, немало событий. Об этом красноречиво говорят его сонеты. Были тут и сильные увлечения и мимолетные встречи.

Современник Шекспира Джон Маннингэм, студент юридической академии Иннер Темпл, записал в своем дневнике от 13 марта 1602 года следующее: «В тот год, когда Ричард Бербедж играл Ричарда III, в него влюбилась одна горожанка. Еще во время спектакля она условилась с ним, что он придет к ней вечером на свидание, назвавшись королем Ричардом. Шекспир подслушал этот разговор, предупредил Бербеджа и был ласково встречен горожанкой. Когда им сообщили, что у дверей дожидается король Ричард, Шекспир велел сказать ему, что Вильгельм (Вильям) Завоеватель царствовал до Ричарда».

Но подробности его жизни навсегда скрыты от нас. Он не оставил дневника. До нас не дошла его переписка. Приобретение им недвижимой

собственности в Стрэтфорде, пожалование, — быть может, не без помощи вельможных покровителей театра, — дворянства и дворянского герба, смерть в 1596 году его единственного сына — одиннадцатилетнего Гамлета, — обо всем этом мы знаем из посторонних источников.

В 1599 году, когда был построен театр «Глобус», Шекспир, как особенно ценный для театра работник, был принят в число его пайщиков.

В ту эпоху существовал обычай, согласно которому каждая актерская труппа имела знатного покровителя. Актерская труппа, к которой принадлежал Шекспир, называлась «Слуги Лорда-Камергера». Их главными конкурентами были «Слуги Лорда-Адмирала». Последние играли в театре «Роза», принадлежавшем антрепренеру Хэнслоу. Шекспир нигде открыто не атаковал соперников своей труппы. И лишь в «Гамлете» находим следующие слова: «Меня оскорбляет до глубины души, — говорит Гамлет, — когда я слышу, как здоровенный парень с париком на башке рвет страсть в клочья, в лохмотья...».^[22] Возможно, что это намек на Эдварда Аллейна — главного трагика в труппе Лорда-Адмирала.

Соперниками «Слуг Лорда-Камергера» были также труппы, состоявшие из мальчиков-подростков. И опять-таки только один раз мы находим у Шекспира полемический выпад против них — во 2-й картине II акта «Гамлета», где Розенкранц называет актеров-подростков «выводком хищных птиц», а Гамлет сетует на то, что пишущие для них драматурги натравливают их на взрослых актеров. «Не скажут ли они сами впоследствии, — говорит Гамлет, — когда станут взрослыми обычными актерами, — а они ими, вероятно, станут, если не найдут лучших средств к существованию, — что драматурги поступают неправильно, заставляя их нападать со сцены на тех, которым они сами уподобятся в будущем?..»

Итак, Шекспир в своих пьесах молчал о себе и был сдержан в отношении полемических выпадов, в отличие от более необузданных натур, например Бена Джонсона, который чувствовал себя в стихии полемики и ядовитых слов, как рыба в воде.

Это не значит, что он не умел спорить. Когда в 1603 году была основана таверна «Русалка», являвшаяся своего рода литературным клубом, Шекспир, как рассказывает современник, часто вел здесь споры об искусстве с Беном Джонсоном. Несомненно также, что в его пьесах скрыты полемические намеки, мимо которых мы проходим, не понимая их. Замечателен в этом отношении следующий факт.

В 1599 году в Лондоне началась так называемая «война театров», продолжавшаяся три года. Она началась с личной ссоры драматургов Бена Джонсона и Марстона. Оба усердно принялись взаимно оскорблять друг

друга в своих пьесах. Дело дошло до того, что однажды Бен Джонсон, который обладал большой физической силой и к тому же был превосходным фехтовальщиком (он убил двух человек на дуэли), в одной из лондонских таверн напал на Марстона. Тот выхватил пистолет. Но Бен Джонсон выбил у него пистолет из рук и поколотил Марстона. Эта личная ссора явилась искрой, от которой вспыхнул целый пожар. Драматурги-академисты, возглавляемые Беном Джонсоном, настаивали на соблюдении тех законов искусства, которые вытекали из изучения классических образцов. Им возражали драматурги-практики. Во главе последних стояли Марстон и Деккер. «Практики» отстаивали тот взгляд, что искусству нечего считаться с отвлеченными, принятыми на веру правилами.

«Академисты» называли «практиков» невеждами и виршеплетами. «Практики» утверждали, что произведения «академистов» «провоняли ученостью». Каково же было участие Шекспира в этой борьбе? Тут сохранилось весьма интересное свидетельство.

Бен Джонсон задумал написать для театра Блэкфрайерс полемическую пьесу под заглавием «Виршеплет». В конце этой пьесы поэт Гораций (то-есть Бен Джонсон) дает «виршеплету» (то-есть Марстону) рвотное средство, чтобы заставить его извергнуть написанные им слова. В обзрении «Возвращение с Парнаса», созданном студентами Кембриджского университета, комик Вильям Кемп говорит следующее: «Ах, этот Бен Джонсон — паршивый малый! Он вывел в своей пьесе Горация, который дает поэтам рвотное средство. Но наш коллега Шекспир дал ему такого слабительного, которое подорвало его репутацию». На что трагик Ричард Бербедж (который также показан в обзрении) замечает о Шекспире: «Да, острый малый». Итак, Шекспир был на стороне «практиков». Но в чем же заключалось «слабительное»? Оно, вероятно, скрыто в каких-нибудь хорошо всем нам известных, но до конца не расшифрованных словах одной из пьес Шекспира.

Жизнь Шекспира, как сказали мы, протекала в упорном труде. Недаром его современник драматург Деккер писал о «трудолюбии мистера Шекспира». В театре непрерывно шли спектакли. Иногда труппа выступала при королевском дворе или в одной из юридических академий Лондона — Грейз Инн или Иннер Темплъ. Случалось, что актеры снимались с места и отправлялись в турне по провинции. Тогда они, как в старину, играли во дворах гостиниц, соорудив подмости из бочек и досок, или посещали аристократический замок, как посещают актеры в «Гамлете» замок в Эльсиноре. Подъехав к воротам замка, один из актеров трубил в трубу, и на вопрос хозяина замка, что это за актеры, кто-нибудь из

приближенных сообщал, как сообщает Розенкранц Гамлету: «Это те самые актеры, которые так вам нравились: трагики из столицы».

Но как бы ни был занят Шекспир работой в театре, он, согласно преданию, ежегодно навещал свою семью в Стрэтфорде. Попытаемся же воссоздать картину из жизни Шекспира, увидеть его на дороге из Стрэтфорда в Лондон.

VI. ДОРОГА ИЗ СТРЭТФОРДА В ЛОНДОН

Жизнь величайшего драматурга человечества скрыта от нас туманом. Лишь местами туман становится более редким, и тогда мы видим стройного, высокого человека с карими глазами и высоким лбом. Одетый в простой шерстяной камзол,^[23] он идет ранним утром по улице тихого провинциального городка Стрэтфорда, где он родился и где живут его жена и дети. Он пробыл здесь всего несколько дней, рад бы остаться еще, но в лондонском театре «Глобус» (точнее перевести — «Земной шар») скоро пойдет его новая пьеса: ему нужно присутствовать на репетициях. Пора ехать...

Он прощается с женой и детьми, привязывает короткий меч к поясу, поправляет кинжал за спиной, закутывается в большой дорожный плащ; зевая спросонья, грузный, широкоплечий работник пристраивает к седлу мешок с провизией на дорогу.

В Лондон едет несколько человек стрэтфордских горожан. Одному странствовать опасно: в соседних лесах бродит много недобрых людей.

Группа всадников подъезжает к мосту через Эйвон. Это старый мост, укрепленный на четырнадцати круглых каменных арках.^[24] Они переезжают на левый берег реки. Отсюда идут две дороги, и обе ведут в Лондон.

Мысли его в театре. Как пройдет новая пьеса? Роль Гамлета будет играть Ричард Бербедрж, лучший в труппе актер. Он щедро одарен природой и обладает прекрасными данными для сцены, несмотря на невысокий рост и полноту. Но временами он уж слишком неестественно бьет себя в грудь, строит страшные рожи и завывает. За последнее время он до некоторой степени избавился от этой привычки, но не совсем.^[25] А ведь актерское искусство, как и всякое другое искусство, по мнению Шекспира, должно, как говорит Гамлет, «держаться зеркало перед природой».

Он едет молча, погруженный в свои мысли. А между тем спутники его ведут беседу. Тяжелые наступили времена. Падают цены на шерсть, и куда скромному стрэтфордскому хозяину тягаться с крупными помещиками-овцеводами! Помещики захватили общинные земли, обратили нивы в пастбища, обнесли их изгородями и пасут на своих пастбищах овец тысячами. Богачи-помещики запрудили шерстью рынок, так что простому

овцеводу-фермеру деваться некуда. «Не правда ли, мистер Шекспир?»

С тех пор как в 1596 году он получил дворянский герб, стрэтфордские горожане стали относиться к нему с уважением. Несколько лет тому назад они бывало, покровительственно хлопнув его по плечу, просто называли его «Вильямом», а то и кратко: «Виль». А теперь — «мистер Шекспир». Да и кем был он тогда! Сначала — сын разорившегося отца, а потом, переселившись в Лондон, стал актером театра. То, что он стал актером, не могли одобрять в Стрэтфорде. Больше всех негодовали пуритане. Они водились и в Стрэтфорде, эти суровые сектанты, повторявшие, что нужно выжечь каленым железом остатки папистской ереси в Англии. Они ходили в строгих черных одеждах, говорили мало, чтобы подчеркнуть свое презрение к лишним словам, улыбались редко и то как-то кисло, будто проглотили уксус. Они ненавидели роскошь, называя ее «сатанинским наваждением». А между тем у молчаливого хозяина-пуританина в прикрепленном крепкими цепями к стене и стоявшем под жесткой кроватью железном сундучке водился не один мешок с золотыми кронами. Пуритане ненавидели театры — новую затею века, «гнездо дьявольское». Немудрено, что стрэтфордские пуритане все сразу поджали губы и нахмурили брови, когда узнали, что сын старого Джона Шекспира, бывшего когда-то в Стрэтфорде ольдерменом, а одно время даже городским головой, оказался в самом сердце «гнезда дьявольского». Впрочем, объяснили это тем, что тут предопределение божье, ибо каждый человек уже с зачатия своего обречен на погибель или спасение. Но потом стали доходить странные слухи: говорили, что Виль нажил деньги, став пайщиком театра. Да и сам он, приехав навестить семью, привез жене в подарок дорогой материи на платье и украсил в своем доме полку над камином тяжелым серебряным золоченым кубком.^[26] В Стрэтфорде пошли разговоры о том, что Виль купил несколько участков земли. Мысль о мощне, набитой деньгами, возымела свое действие. «Видно, и в бесовском логове встречаются почтенные люди», — заговорили менее строгие. А потом разнеслась уже совсем невероятная весть: Виль выхлопотал для своего отца, а значит и для самого себя, потомственное дворянство с гербом. Над щитом нового дворянского герба красовался белый сокол, державший в когтях золотое с серебряным острием копье. Ведь слово «шекспир» значит «потрясатель копья». Красивое, воинственное слово. На гербе девиз: «Не без прав». Пусть знают все, что и он, актер Вильям Шекспир, тоже человек и тоже не без прав. Многим этот девиз показался причудливым и бессмысленным. Насмешливый Бен Джонсон даже вывел в одной из своих комедий приехавшего из провинции простака, купившего

себе дворянский герб, на котором изображена кабанья голова. Этому глупому деревенскому парню предлагают такой девиз для герба: «Не без горчицы» («я, дескать, понимаю толк в вещах и не хуже всякого природного джентльмена ем кабанину с горчицей»). Но пусть смеется тот, кому нравится. В 1597 году он купил красивый дом в Стрэтфорде, и все в родном городке словно забыли, что он актер и что он пишет на потеху собирающимся в театре зевакам. Теперь его стали встречать по-другому: «Как поживаете, мистер Шекспир?», «Сколько времени не видались, мистер Шекспир!»

«Тяжелые настали времена, не правда ли, мистер Шекспир?» — это говорил один из его спутников. Он повернулся и прислушался. Ноги лошадей завязали в размокшей глине, и под мерные чавкающие их шаги спутник неторопливо рассказывал:

«Вот говорили мне про некоего Томаса Карна.^[27] Верно ли, не знаю, а умер он, говорят, двухсот семи лет в Шордитче, под Лондоном. Лет пятнадцать тому назад как похоронили его. Все вздыхал он о прошлых временах, о старой веселой Англии. Легко тогда было жить. Сколько соберешь с поля, столько и ешь. А теперь все пошло на деньги. Вот послушайте. Был один фермер. Взял он деньги взаймы, нанял работников, собрал урожай и спрятал в амбар. «Ну, — думает, — продам зерно на будущий год по хорошей цене и возвращу долг с процентами и еще положу себе в карман изрядный излишек». А тут, как нарочно, хороший урожай. Стали падать цены на зерно. Смотрит фермер на роскошные хлеба, вспоминает о том, что скоро срок платежа, и молится: «Поддай, господи, засуху или пошли ядовитую росу». И что же вы думаете? Истинную правду говорю. В ожидании обильного урожая повесился фермер... Ведь это не иначе, как дьявол, сам Вельзевул, шутил над людьми».

Шекспир слушал внимательно. В самом деле, странное время: человек вешается, потому что должно наступить изобилие... И когда впоследствии, в 1605 году, он писал новую трагедию, этот рассказ, передававшийся тогда из уст в уста, вспоминался ему, как всегда вспоминалось, когда он писал, все то, что он видел и слышал. В этой трагедии была такая сцена: во внутреннем дворе древнего шотландского замка был мрак ночной. В этом замке хозяева только что убили гостя, доброго короля Дункана. Кто-то громко стучал в ворота, и пьяный привратник бормотал: «Стучи, стучи себе, стучи. Кто там, во имя Вельзевула? Это фермер, который повесился в ожидании изобилия». Трагедия эта называлась «Макбет».

Сидя на коне, ежась от сырого холода и кутаясь в большой дорожный плащ, Шекспир задумался. Дорога шла под гору в долину. Лошади

осторожно ступали по мокрой земле...

Путь из Стрэтфорда в Лондон был в те времена длинным. Ехали шагом, чтобы не утомлять лошадей. Только под вечер, чтобы попасть в придорожный постоялый двор засветло, гнали лошадей. Немало было в те времена «оруженосцев ночи», «любимцев луны», как они сами себя называли, и не дай бог было замешкаться в наступающих сумерках где-нибудь в лесу. Богатые помещики захватывали общинные пахотные земли, превращая их в пастбища для своих овец, и лишали крестьян земли. Старинные владельцы замков в новых условиях, когда уже нельзя было довольствоваться, как в средневековую старину, одними получаемыми с их имений продуктами, а приходилось все чаще покупать на деньги, не в состоянии были содержать многочисленную челядь и отпускали ее на все четыре стороны. Строились в городах мануфактуры, где работали на ручных пряхках и на ручных ткацких станках; и с этими мануфактурами, принадлежащими богачам, трудно было состязаться скромным ремесленникам. Приходили в упадок ремесленные гильдии, и многие мастера и подмастерья оказались на улице без работы. Англия была полна бездомным людом. Но и иной джентльмен воинственного вида, с длинными, завернутыми за уши, на испанский манер, усами, любивший, несмотря на пустой кошелек, пить херес и мадеру и не признававший жидкого пива, выезжал по временам, подобно шекспировскому Фальстафу, на большую дорогу.

Итак, путники торопились к ночлегу, где их ожидали ярко пылающий камин, веселый болтливый хозяин, жареный на вертеле каплун и кружка хереса. А утром, как только Большая Медведица подымалась над высокой трубой постоялого двора, путники, изрядно искусанные за ночь блохами, уже вставали и приказывали конюху седлать и побольше подложить под седло мягкой стриженной шерсти, чтобы не ссадить холки.^[28] А затем продолжали путь.

Кругом расстилались мягкие волнистые холмы, озаренные бледным светом августовского утра. Над темнозеленой бархатистой травой в одиночку и группами стояли высокие вязы, и местность временами казалась похожей на искусственно насаженный парк.^[29] Кое-где паслись, позвякивая бубенцами, коровьи и овечьи стада. По временам путники въезжали в деревню, где над соломенными крышами коттеджей дымились высокие трубы. Из окон, отодвинув ставни, сделанные из тонких роговых пластин, служивших вместо стекол, выглядывали любопытные женские лица в чепцах.

Изредка попадались путникам встречные. На больших возах везли куда-то шерстяную пряжу купцы. Однажды встретилась карета в сопровождении вооруженных слуг. Из кареты выглянуло холодное, надменное лицо какой-то знатной дамы. На коленях у нее сидела крошечная собачка, а у ног ее приютилось странное существо: на голове у него была шляпа в виде петушиного гребня с ослиными ушами; пожилое бритое лицо его скалило зубы, — это был шут, развлекающий свою госпожу. Нередко попадались навстречу угрюмые и унылые, бредущие куда-то люди. Однажды встретились несколько всадников неприветливого вида, обросших бородами. За поясом у каждого виднелись пистолеты. И когда один из стрэтфордских горожан робко пожелал им божьего благословения, самый здоровенный и мрачный из всадников ответил: «Ладно, ладно! Он нас сам благословит, если захочет!»^[30] Некоторые из стрэтфордцев стали торопливо креститься под плащами и ощупывать свои привязанные к поясам кошельки.

До Лондона, путь к которому лежал через Оксфорд, добрались только на шестой день. Подъехали к столице с северо-западной стороны, где среди пригородов находилась одна из двух лондонских юридических академий Грейз Инн. В 1594 году сюда однажды вечером приезжала актерская труппа, к которой принадлежал Шекспир, и играла здесь шекспировскую пьесу «Комедия ошибок». Это было на большом празднестве, устроенном студентами. Явились сюда и студенты другой лондонской академии — Иннер Темплъ. Зал не мог вместить всех желающих. После спектакля начались танцы. Было шумно, беспорядочно, танцующие давили друг друга. Так и остался этот вечер в памяти студентов под названием «вечера ошибок».

Затем через предместье Хольборн, где сейчас находится Британский музей и самый центр города, проехали мимо полей и роц, среди которых там и сям виднелись группы деревянных домиков, и выехали на Флит-стрит, уже гораздо более населенную, но, впрочем, не улицу, а скорее проезжую дорогу (сейчас здесь находятся редакции крупнейших лондонских газет). А потом, переехав деревянный мост через реку, приблизились к городским стенам. Это были древние стены, так и стоявшие еще с XIV века, со времени первого великого английского поэта Чосера. У ворот сидели нищие калеки и протяжными голосами просили у путников милостыню. Ворота эти запирались на ночь жившим тут же в одной из каменных башенок привратником. В узких окнах другой башенки были решетки: здесь устроили одну из многочисленных лондонских тюрем. Проехали через ворота. Перед путниками открылось большое

старинное готическое здание собора св. Павла (здание это лет восемьдесят спустя сгорело и было заменено новым, стоящим и поныне). Направо и налево шли дома, кое-где даже и в четыре этажа, все больше деревянные, изредка кирпичные, разделенные узкими улицами. Мостить эти улицы стали не так давно, при отце царствующей королевы Елизаветы, Генрихе VIII, и то только местами. По середине улицы протекал грязный водосток, временами расширяясь в глубокие лужи, в которых темной ночью, как свидетельствуют полицейские протоколы того времени, тонул не один подвыпивший гуляка. Тротуаров тогда не было, и шедший по улице пешеход сторонился перед почтенным встречным, уступая ему место вдоль стены дома, подальше от вонючего водостока. Это называлось «отдать стену». Сколько споров возникало иногда между встречными джентльменами, кто кому уступит дорогу! Нередко при этом обнажали мечи, и тогда земля орошалась кровью.

Шли горожанки с корзинами, неся покупки с рынка. Медленно и важно проходили почтенные горожане в темных одеждах. Кое-где бросались в глаза яркие камзолы и широкие, накинутые на одно плечо плащи военных франтов. Слуги несли в носилках даму, лицо которой, по итальянской моде, было прикрыто полумаской. Медленно, вперевалку, брели здоровенные парни в просторных, вымазанных дегтем куртках без рукавов, загорелые, обожженные солнцем: это были моряки, вернувшиеся из дальнего плавания. На углу улицы стоял какой-то изумленный джентльмен в добротной домотканной куртке и, раскрыв рот, озирался вокруг. Это был провинциал, приехавший в Лондон из старозаветного захолустья. — Все здесь удивляло его: и никогда им ранее не виданные стекла в окнах богатых домов, заменившие старинные роговые пластины; и роскошные одежды щеголей; и Лондонский порт, в котором раздавалась речь на непонятных языках и разгружались корабли, прибывшие из итальянских, испанских, французских, немецких портов, из Архангельска, из далекой сказочной Ост-Индии и из-за Атлантического океана, где, как рассказывали, находилась страна Эльдорадо, в которой деревья, камешки на земле, дома — все было из чистого золота. Не менее Лондонского порта поражала провинциального джентльмена трава «табака», привезенная из-за океана. Рассказывали, что когда знаменитый мореплаватель Уолтер Ролей первый закурил трубку в королевском дворце, один из гвардейцев, увидав дым, выходящий у него изо рта, бросился к нему и насильно влил ему кружку пива в рот, чтобы потушить внутренний пожар. Приехавший провинциал удивлялся не менее, чем этот гвардеец, табачному дыму, выходящему из уст встречных молодых людей. Но более всего поражала

новоприезжего величина города: его население насчитывало до двухсот тысяч человек, что, при общем населении Англии в ту эпоху приблизительно в пять миллионов, было весьма внушительной цифрой.

Возле собора св. Павла расхаживали щеголи в дорогих одеждах и широких, укрепленных на проволоках воротниках, скрывавших шею. Создавалось впечатление, что голова, отделенная от туловища, лежит на большом круглом блюде. Необыкновенно подстрижены были у них усы и бороды: то образуя букву Х (усы торчали пиками вверх, а бородка была раздвоена), то букву Т (бородка была перпендикулярна к усам, образующим прямую линию). В модных парикмахерских того времени обычно спрашивали клиента, чего он желает от своих усов и бороды: хочет казаться солидным человеком — делали один фасон, понравиться женщине — другой фасон; был даже фасон, называвшийся «бравудо», целью которого было утратить соперника: усы накладывали на щеки и закручивали кверху двумя длинными пиками. Среди великолепных щеголей попадались необыкновенно пестро и безвкусно одетые молодые люди с простодушными, блаженными лицами. Это были приехавшие из провинции недоросли. Этим впервые попавших в Лондон юнцов быстро ловили в сети авантюристы всех мастей и оттенков и, поразив их столичными манерами и необыкновенным способом выразиться: «Ха! Клянусь телом Цезаря!», «Ха! Клянусь ногой фараона!», затем обирали до нитки, подобно тому, как Яго обирает простодушного Родриго в шекспировском «Отелло».

От собора св. Павла повернули к Темзе. Направо шла улица, на которой находился театр Блэкфрайерс. Театр «Глобус», где работал Шекспир, принадлежал к так называемым «общедоступным» театрам; наряду со знатью его посещали зрители из простого народа. Передняя часть сцены «Глобуса» была под открытым небом, и спектакли шли при дневном свете. Спектакли же театра Блэкфрайерс происходили в закрытом помещении при свечах; играли здесь не взрослые актеры, а мальчишки-подростки, и ходила сюда только «чистая» публика. Блэкфрайерс принадлежал к так называемым «закрытым» театрам.

Путники поехали по Темз-стрит. В конце ее виднелись высокие мрачные башни Тауэра. Налево осталась торговая часть города — с лавками ростовщиков и складами товаров, с душными, темными, грязными конторами. Далек в разные страны мира распространили эти конторы щупальца своей деятельности, и их обороты иногда исчислялись тысячами фунтов стерлингов. По мосту, который уже издали бросался в глаза множеством своих башенок, переехали на ту сторону Темзы. Здесь было

беспорядочно и шумно. Из пивных доносились хохот, крики и протяжные, унылые песни. Мимо большого круглого деревянного здания театра «Глобус» и такого же здания театра «Роза», мимо сада, где находилась арена для медвежьей травли, поехали в обратном направлении и, не доезжая театра «Лебедь», свернули в небольшую тихую улицу.

Шекспир вошел в свою комнату. Ее освещало одно окно. Длинная полка была уставлена книгами. И хотя он устал с дороги, не прошло и часа, как, вымывшись и пообедав, он уже писал за столом. В окне стемнело. Он зажег сальную свечу. Наступила ночь. Жители Лондона запирали двери. Выходить на улицу после наступления темноты было опасно: уличного освещения не было и город был наводнен грабителями (даже женщины в ту эпоху носили при себе кинжал на всякий, случай). Изредка проходила с барабанным боем, алебардами и факелами ночная стража, слышав которую издали, грабители на время разбегались. Стража проходила, и на улицах Лондона снова наступал мрак. Всю эту ночь напролет Шекспир быстро писал при свете свечи.^[31]

Все это вполне могло быть именно так, как мы описали. Перед нами жизнь человека, полная упорного, напряженного труда. Эта жизнь, повидимому, не была богата шумными событиями, но она прошла на фоне бурной эпохи.

VII. ЭПОХА

Век, породивший Шекспира, — значительная и яркая глава истории. Это была эпоха, когда рушились веками казавшиеся незыблемыми и неизменными отношения старого феодального мира, когда нарождались новые, буржуазные отношения.

Маркс назвал эту эпоху «утренней зарей эры капитализма».

Над старым миром с его строго установленной феодальной иерархией, ремесленными гильдиями, тихими, патриархальными городами и похожими на монастыри университетами, — над этим неподвижным, закатенным миром с его ограниченными горизонтами повеял ветер новой эпохи. По словам величайшего из предшественников Шекспира, английского драматурга Кристофера Марло, это был «тот ветер, который привел весь мир в движение — жажда золота». На сцене истории появляется, как политическая сила, буржуазия, а также новое дворянство, которое видит залог своего преуспеяния не только в дворянских привилегиях, но прежде всего в накоплении материальных богатств. Самое слово «джентльмен», в первоначальном значении — дворянин, получает более широкое применение. С одной стороны, все чаще можно найти «джентльменов по рождению», которые занимаются торговыми делами или отправляются за море в поисках наживы, гонимые «тем ветром, который разбрасывает молодежь по свету, чтобы искать удачи в чужих краях», как говорит Петручио в комедии Шекспира «Укрощение строптивой». С другой стороны, тех, кто вышел из низов, но сумел набить себе кошелек, все чаще, невзирая на их происхождение, начинают величать «джентльменами».

В 1568 году была основана Лондонская биржа. Во второй половине XVI века были организованы компании для торговли с заморскими странами: в 1553 году — «Русская компания», в 1581 году — «Восточная компания», в 1600 году — «Ост-Индская компания». За это же время было организовано несколько «Африканских компаний». «Русская компания» ввозила в Англию лес, деготь, пеньку, воск, меха, а также балык и икру; «Восточная компания» — шелк и другие предметы роскоши, главным образом из Смирны и Алеппо; «Ост-Индская компания» — селитру (необходимую для изготовления пороха), а также перец и другие пряности; «Африканские компании» — золото и слоновую кость. Эти компании приносили огромные доходы, часто превышающие сто процентов в год на вложенный капитал. Основным предметом вывоза из Англии были

шерстяные ткани. Овцеводство становилось исключительно выгодным делом. Богатые землевладельцы захватывали обширные земли, огораживали их, превращали их в пастбища для своих овец и сгоняли с земли хлебопашцев, лишая их крова и пропитания. Англия была полна бездомными, обездоленными людьми.

Это была эпоха бурного развития мореплавания. Английские купцы, пираты и всякие искатели приключений и наживы отправлялись в далекие путешествия в поисках, как писал один из них, «новых земель и сокровищ». Английский пират Френсис Дрейк в семидесятые годы XVI века совершил кругосветное плавание. Корабли возвращались в Англию, груженные ценными товарами. Привозили они в Англию и итальянские картины, книжки итальянских сонетов и новелл, музыкальные инструменты, итальянские и французские одежды.

Подобно географическим горизонтам, широко раздвинулись и горизонты умственные. Это была эпоха, «когда были ослаблены все старые узы общества и поколеблены все унаследованные представления. Мир сразу сделался почти в десять раз больше; вместо четвертой части полушария теперь весь земной шар лежал перед взором западноевропейцев, которые спешили завладеть остальными семью восьмыми. И вместе со старинными тесными границами родины пали также и тысячелетние рамки предписанного средневекового мышления. Внешнему и внутреннему взору человека открылся бесконечно более широкий горизонт».^[32] Современник Шекспира Фрэнсис Бэкон (1561–1626) провозгласил начало новой науки, основанной на изучении вещей, живой природы, да реальном опыте; науки, ниспровергавшей «вечные истины» средневековых схоластов.

Новые, реалистические тенденции нарождались и в искусстве. Этот процесс происходил еще раньше в Италии. Но если в Италии новое, реалистическое искусство нашло свое наиболее яркое и полное выражение в живописи, в творчестве таких гениальных художников, как Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, то в Англии эти реалистические тенденции искусства ярче всего воплотились в драматургии конца XVI и начала XVII века, венцом которой было творчество Шекспира.

Многие из творцов этого нового, реалистического искусства искали себе учителей в прошлом. Однако искусство средневековья им было чуждо, и они обратились к искусству древней Греции и древнего Рима. Они сами назвали свое время, — и история сохранила за ними это название, — Ренессансом — возрождением античной древности.

Важно при этом помнить, что увлечение античностью в эпоху

Ренессанса было следствием, а не причиной зарождения нового, реалистического сознания. Искусство Ренессанса развивалось по разным руслам. К нему принадлежали и утонченные, изощренные произведения, создаваемые художниками, писателями, поэтами придворно-аристократического круга. Шекспир был знаком и с этим искусством. Но творчество его основном было связано с «общедоступными» театрами Великий народный писатель, он создавал свои произведения не для знатоков изящного, а для широкого зрителя. «Он обращался к народу», как охарактеризовал его творчество один из первых его комментаторов — английский поэт Александр Поп (1688–1744).

Шекспир устами Гамлета говорит, что цель театра — «держать зеркало перед природой». И действительно, сама «душа века» отразилась в его произведениях. Эпоха Шекспира породила многих писателей, размышлявших о высоком назначении человека. Поэты воспевали человеческие чувства; не «божественное», как в средневековом театре, но человеческое, — не небо, но землю изображали драматурги. Еще в 1516 году Томас Мор написал книгу «Утопия», в которой мечтал об идеальном человеческом обществе, основанном на справедливости. Но наряду с гуманистами эпоха порождала в огромном количестве авантюристов всех мастей и оттенков, хищников, готовых на любое преступление ради выгоды. Не случайно у Шекспира благородный гуманист-мыслитель Гамлет так резко противопоставлен хищнику Клавдию, предателям Розенкранцу и Гильденстерну, тупому, самовлюбленному Полонию; Отелло и Дездемона — злодею Яго; прозревший Лир, его верная дочь Корделия и благородный Эдгар — Гонерилье, Регане и Эдмунду.

С какого бы угла зрения мы ни взглянули на ту эпоху, нас повсюду поражает резкость контрастов. Разрушено старое средневековое мировоззрение, — та преграда, которая отделяет человека от живой действительности. Как бы упала пелена с глаз, и человек увидел красоту жизни и обрадовался ей. И вместе с тем увидел он страшную картину растущей власти золота над людьми, эксплуатации человека человеком, — и он проклял жизнь. Для народных масс данный этап исторического развития означал лишь замену одной формы эксплуатации другой. «Исходным пунктом развития, создавшего как наемного рабочего, так и капиталиста, было рабство рабочего. Развитие это состояло в изменении формы его порабощения, в превращении феодальной эксплуатации в капиталистическую».^[33] Не случайна бьющая через край жизнерадостность Бенедикта и Беатриче («Много шуму из ничего»), Меркуцио («Ромео и Джульетта»), Фальстафа («Генрих IV», «Виндзорские

кумушки»), как не случайна и скорбь Тимола Афинского.

Чувства людей того времени поражают своей непосредственностью, несдержанностью. Узнав о внезапном несчастье, люди в отчаянии катаются по земле, как шекспировский Ромео в келье Лоренцо. У этих людей кипят страсти, они одержимы страстями. Одержимы любовью Ромео и Джульетта; одержим своими мыслями Гамлет; одержим своим злодейским планом Яго. Все это не «выдумки» Шекспира, не «театральные эффекты» — такова была жизнь, таковы были люди. Искусство Шекспира глубоко реалистично, хотя оно и облечено в яркие романтические одежды.

Ренессанс значительно запоздал в Англии по сравнению с Италией. Чосер (1340–1400)^[34] был одиноким явлением. Следующий, XV век был в Англии эпохой литературного безвременья. В конце этого века, когда Ренессанс в Италии уже вступил в свой расцвет, даже передовые люди в Англии все еще дышали воздухом средневековья.

Лишь с начала XVI века в Англии стали проявляться новые веяния. Приведем примеры из драматургии, так как эта область имеет непосредственное отношение к нашей теме.

Основными жанрами средневековой драматургии были мистерия и моралите. Мистерии писались на сюжеты из библии и евангелия (так называемые «миракли» — пьесы на легендарные сюжеты, взятые преимущественно из житий святых, были мало распространены в Англии). Исполнялись мистерии мастерами и подмастерьями ремесленных гильдий. Своего расцвета мистерия в Англии достигает вместе с расцветом гильдий, ярмарок, средневекового города в XV веке. Мистерии продолжали существовать и в XVI веке и лишь в конце этого века исчезли совсем. Шекспир, таким образом, мог в детстве и юности видеть спектакли мистерий.

Иногда эпизоды библии и евангелия соединялись в так называемые «циклы», рисовавшие всю историю мира с точки зрения «священного писания», то-есть от сотворения мира до страшного суда. Такие «циклы» исполнялись иногда в течение нескольких дней. Каждая гильдия выбирала эпизод, соответствующий своему ремеслу. Так, например, в «цикле», который ставили в городе Ковентри, изгнание из рая исполнялось оружейниками (так как ангел, изгоняющий Адама и Еву, был вооружен мечом), построение ковчега — плотниками, потоп — рыбаками, принесение волхвами новорожденному Христу драгоценных даров — ювелирами, тайная вечеря — булочниками. Эпизод Фомы неверного исполняли городские писцы и стряпчие.

В мистерии робко проникали мелкие черты наивного реализма,

например вифлеемские пастухи подносили новорожденному Христу мяч для игры. Более широко проникали в мистерию элементы народного фарса, например в эпизоде о — пастухе Маке, укравшем овцу у вифлеемских пастухов, или в эпизоде о жене Ноя, которая не хотела войти в ковчег, пока муж не отколотил ее палкой (средневековый вариант «Укрощения строптивой»). Были здесь и моменты подлинного драматизма, но еще больше было ходульного пафоса: таков был неистовый свирепый царь Ирод — прообраз игры многих позднейших трагиков (недаром Гамлет говорит о чрезмерно жестикулирующем и декламирующем актере, что он «переиродовал Ирода»). В мистериях серьезное повествование сменялось комическими выходами чертей с песьими мордами и волчьими хвостами, вылезавших из «пасти ада». Эта «пасть ада» изображалась в виде огромной красноносой и зубастой рожи, изрыгавшей пламя и клубы дыма. Еще в эпоху Шекспира няньки пугали этой рожей непослушных детей. Эта композиция мистерий, типичная для народного театра, была в известной мере унаследована Шекспиром и его современниками, пьесы которых также построены на чередовании серьезного и комического. Интересна сама фигура чорта — нередко плебейского элемента мистерий. Чорт был «клоуном» мистерий (слово «клоун» первоначально значило *мужик, деревенщина*). В фигуре чорта, носителя народного юмора, некоторые исследователи видят дальний прообраз шекспировского шута.

В XV веке наряду с мистерией достигает своего расцвета другой жанр средневековой драматургии — так называемое моралите. Это были аллегорические пьесы, в которых действовали воплощенные человеческие «добродетели» и «пороки»: Скромность с опущенным взором, Благочестие с молитвенно сложенными руками, Жадность, впившаяся когтистыми пальцами в туго набитую кошину, Обжорство с огромным брюхом и т. п.

Моралите гораздо более, чем мистерия, давало место изображению *человека*, хотя и показанного в схематическом расчленении его душевных качеств. Как для актеров, так и для зрителей моралите уже требовался известный запас жизненных наблюдений.

Если тексты мистерий сегодня представляют интерес только для исследователя, то знаменитое моралите «Каждый человек», написанное в XV веке, было поставлено в США в XX веке и оказалось благодарным материалом для актеров. Не случайно, что в XVI веке именно в моралите, как в более прогрессивном жанре, с особенной яркостью могли отразиться тенденции нового века и что на почве моралите, как увидим, выросла та английская историческая драма XVI века, которая нашла свое наиболее законченное и мощное выражение в исторических пьесах Шекспира.

В начале XVI века один из ученых писателей (кто именно, нам неизвестно) пишет моралите под заглавием «Четыре стихии» (издано в 1519 году). Традиционные «добродетели» и «пороки» являются здесь в новом свете. Дьяволу дано название Невежество, которое ненавидит «философов и астрономов» и вообще науку. Среди «добродетелей» здесь находим Жажду знания и Опыт, появляющийся на сцене с глобусом в руках и попутно обучающий зрителей географии. В центре пьесы стоит дитя Человечество, сын Природы. Замечательно, что автор пьесы, в отличие от средневековых схоластов и богословов, считавших, что вся мудрость издавна и до конца уже раскрыта в церковных писаниях, изображает человечество в образе малолетнего ребенка.

Столь же типично для духа времени и моралите «Ум и наука», в основе сюжета которого положено бракосочетание Науки, дочери Разума, с Умом, сыном Природы.

Не только в «академических верхах», но и в «низах» появляются симптомы, типичные для духа времени. В XVI веке «а сцене площадного театра среди фигур моралите вырастает замечательный персонаж под названием «Старый Грех». Он наделен всеми на свете пороками, но вместе с тем полон безграничного веселья. В конце пьесы разгульный Старый Грех своим деревянным мечом убивает чорта. Так на языке примитивной символики было рассказано о победе силы земной жизни над призрачным загробным возмездием. По мнению многих шекспироведов, Старый Грех, имя которого не раз упоминается в произведениях Шекспира, был примитивным прообразом сэра Джона Фальстафа.

Для средневекового сознания формы общественной жизни являлись раз навсегда установленными, вечными и неизменными. Благополучие человека, как полагали, зависело прежде всего от исполнения им предписаний церкви. Теперь мыслители впервые задумались над зависимостью человека от общества и над несовершенством и несправедливостью существующего общественного устройства. Томас Мор в своей «Утопии» не только рисовал светлую картину идеального общества, но и изображал в мрачных красках тяжелое положение народных масс. Люди той эпохи все чаще начинают искать наставлений не только в церковном писании, но и в живом опыте прошлого. Пробуждается интерес к истории. Пишутся исторические сочинения, которые обычно носят ярко выраженный поучительный характер. Упомянем о хрониках Графтона, Стоу и Голиншеда (у последнего Шекспир заимствовал большинство сюжетов для своих исторических пьес). Правда, в их повествованиях, созданных на основании старинных хроник и устного предания, факты перемешаны с

легендой и вымыслом. Они еще не имели ни малейшего представления об историческом процессе, они не знали, что люди — их мысли, чувства, отношения, обычаи, одежда и т. д. — меняются в процессе истории. Люди прошлого в их описании кажутся англичанами XVI века.

Интерес к истории порожден пробуждением национального сознания. Древности и другие достопримечательности страны, ее старые города и их история становятся предметом описания. Развитие заморской торговли и мореплавания пробуждает интерес к чужеземным странам. Появляются многочисленные описания путешествий. В лондонских тавернах мореплаватели, мешая быль с небылицей, рассказывают, подобно шекспировскому Отелло:

О диких скалах, горах до небес...
О каннибалах, что едят друг друга, —
Антропофагах; людях с головами,
Что ниже плеч растут...

Все в большем количестве печатаются переводы не только с латинского языка, но и с языков итальянского, французского, испанского. Эпоха Ренессанса в Англии является временем расцвета искусства художественного перевода.

Крупнейшие события происходят в политической жизни страны. Растет значение королевской власти, стремящейся к консолидации государства и борющейся против реакционных сил, тянущих страну назад, к феодальной раздробленности. Среди феодальных усобиц королевская власть «была прогрессивным элементом [...] представительницей порядка в беспорядке, представительницей образующейся нации в противоположность раздроблению на бунтующие вассальные государства».^[35] Политическая борьба принимает форму религиозной борьбы. Король Генрих VIII (царствовал с 1509 по 1547 год) порывает с католицизмом: главой английской церкви вместо папы становится король. Отныне прогрессивные политические силы объединяются вокруг протестантизма; наоборот, реакционные феодальные силы ведут борьбу под знаменем католической церкви. Не случайно, например, многочисленные заговоры против королевы Елизаветы созревали в окружении католички Марии Стюарт и поддерживались подпольно работавшими в Англии иезуитами.

От тех времен дошла до нас повесть (автор ее нам не известен), озаглавленная «Жалоба служилого человека». К королю приходит

джентльмен старинного склада; он одет в простую домотканную одежду; за ним следует многочисленная свита его «служилых людей», то-есть его вассалов. Король недоволен простой одеждой джентльмена и велит ему нарядиться получше. Через несколько дней джентльмен, пышно разодетый, вновь является к королю; но на этот раз он без свиты. На вопрос короля, куда же девались его «служилые люди», джентльмен молча показывает на золото, которым украшена его одежда. Он променял права феодального сеньора на золото — основную силу нового века — и на положение королевского придворного.

В кругах этой новой придворной аристократии и расцвела та нарядная, пышная, красочная поэзия, которая в значительной степени была ярким отблеском итальянского Ренессанса. Эта придворно-аристократическая школа поэзии, и литературы была отмечена постоянными поисками новых форм. Своего расцвета эта школа достигла в творчестве Эдмунда Спенсера (1552–1599), Филиппа Сиднея (1554–1586) и Джона Лили (1554–1606).

Эдмунд Спенсер, автор поэмы «Королева фей», — значительная фигура в истории английской поэзии. Его великолепное по краскам и по гармоничной музыкальности, но несколько холодноватое, декоративное творчество нашло наиболее типичное свое выражение в условных и нарядных аллегорических формах. Такова поэма Спенсера «Королева фей», таковы и его сонеты. Гораздо теплей и лиричней сонеты Филиппа Сиднея, в которых он воспел свою несчастную любовь к Пенелопе Девере, сестре казненного впоследствии Елизаветой графа Эссекса. В романе Сиднея «Аркадия», который он, по собственным словам, написал, чтобы доставить развлечение своей сестре, графине Пембрук, можно найти черты реализма, но они тонут в декоративной пышности всего произведения в целом. В фантастической стране Аркадии живут пастухи и пастушки; на этом идиллическом пасторальном фоне разыгрывается повесть о любви томных принцев и нежных принцесс. Роман напоминает один из тех драгоценных, шитых шелками ковров, которыми были украшены стены в дворцах вельмож елизаветинской Англии. Это не настоящий цвет неба и не настоящий цвет травы, а голубые и зеленые шелка или инкрустации из драгоценных камней. Роман Сиднея считался в ту эпоху образцом хорошего вкуса. И у Шекспира он был одной из настольных книг и, несомненно, оказал некоторое внешнее влияние на творчество великого драматурга, в особенности на его ранние комедии.

Проза Сиднея поражает нас сегодня своей изощренной вычурностью. Но в этом отношении всех превзошел Лили. Хотя в его романе «Эвфуэс или анатомия остроумия», как и в его пьесах, можно найти многочисленные

черты реализма и стремления к психологическому анализу, все же Лили главным образом остался известен потомству как автор вычурной, витиеватой прозы. От заглавия его романа пошло слово «эвфуизм». «Я предпочел бы, — пишет Лили в предисловии, — чтобы томик моего «Эвфуэса» лежал закрытым в шкатулке знатной дамы, чем раскрытым на столе ученого... Читайте его, сударыни, в то время, когда вам захочется поиграть с вашими собачками. Впрочем, я не желаю лишать вас удовольствия этой игры. Держите на коленях собачку, а в руке роман. И когда последний утомит вас, поиграйте с собачкой».

Конечно, в этих словах было много «позы» писателя, старавшегося быть галантным. Роман Лили читали не только дамы с собачками. Достаточно напомнить, что эвфуизм оказал некоторое влияние на *стиль* Шекспира, в особенности в ранних его произведениях.

Само собой разумеется, что даже в лучших произведениях писателей описанной нами школы Ренессанс проявлялся весьма односторонне. Полное и законченное свое проявление Ренессанс в Англии нашел лишь в конце XVI века, когда в Лондоне появились «общедоступные» театры. В эти театры широко был открыт вход зрителям из народа. Хлынувшая в театры народная стихия обогатила искусство живой плотью и кровью. В непосредственной связи с «общедоступными» театрами выросла та полнокровная, могучая реалистическая драматургия, величайшим представителем которой был Шекспир. Здесь с наибольшей полнотой выразила себя эпоха, сбросившая путы средневекового сознания.

«Это был, — пишет Энгельс, — величайший прогрессивный переворот, пережитый до того человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености».^[36] Ренессанс создал Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело, Рабле, Сервантеса, Джордано Бруно, Монтэня, Коперника и многих других титанов в области мысли и искусства. Силой мысли и многосторонней ученостью обладали и Томас Мор и Фрэнсис Бэкон. Силой мысли, страстностью чувства и многосторонностью, даром широкого охвата в своем творчестве разнообразных явлений живой действительности обладал Шекспир — титан, рожденный эпохой Ренессанса.

VIII. ПРЕДШЕСТВЕННИКИ

Новая драматургия, которая пришла на смену театру средневековья — мистериям, аллегорическим моралите и примитивным народным фарсам, развивалась постепенно.

Еще в тридцатые годы XVI века епископ Бэйль, ревностный протестант, написал пьесу, направленную против католицизма. Он иллюстрировал свои мысли примером из истории Англии — борьбой короля Джона Безземельного (царствовал с 1199 по 1216 год) против римского папы. В действительности этот король был ничтожной личностью, но он был дорог сердцу протестантского епископа потому, что враждовал с папой. Бэйль написал моралите, в котором действовали олицетворенные добродетели и пороки. Центральная фигура пьесы так и называлась — Добродетель. Но в то же время она называлась Король Джон. Среди мрачных фигур, олицетворяющих пороки, имя одной было Незаконно Захваченная Власть, она же — римский папа; имя другой — Подстрекательство к Бунту, она же — легат папы римского. «Король Джон» Бэйля — своеобразная пьеса, в которой аллегории старинного средневекового моралите сочетались с тем новым историческим жанром, который в дальнейшем нашел свой расцвет в исторических пьесах Шекспира. «Короля Джона» Бэйля историки литературы сравнивали с коконом: это уже не гусеница, но еще и не бабочка.

Тогда же, в тридцатые годы XVI века, начинает развиваться в Англии так называемая «школьная» драма. Она называется так потому, что создавалась в стенах университетов и школ: пьесы писали профессора и преподаватели, исполняли их студенты и школьники. Но можно назвать ее «школьной» драмой и в том смысле, что драматурги, ее создавшие, сами еще учились писать пьесы, изучая античных авторов и подражая им. В тридцатые годы XVI века была написана первая комедия на английском языке «Ральф Ройстер-Дойстер»; автором ее был известный в то время педагог Николас Юдл, директор Итонской школы. В пятидесятые годы учеными юристами Сэквилем и Нортоном была написана первая трагедия на английском языке — «Горбодук».

Но все это было только «школой». Настоящие, полные жизни драматические произведения появились лишь тогда, когда выходцы из университетов — «университетские умы» — стали отдавать свои пьесы профессиональным актерам. Это произошло в восьмидесятые годы XVI

века.

В 1586 году появляются две пьесы, которые заслуживают особого внимания. Автор первой — Томас Кид (написавший также первую пьесу о Гамлете, к сожалению, до нас не дошедшую).

Пьеса Кида — типичная «трагедия грома и крови», как тогда говорили. Красноречиво само заглавие — «Испанская трагедия». Это попытка, еще примитивная, изобразить силу человеческих чувств. На сцене появляется, напоминая образы старинного моралите, страшная фигура Мести. Тут же выходит Дух убитого Андрэа, который, жалуясь на гнусных убийц, взывает к страшной своей спутнице. Начинается действие. Молодой человек Горацио любит прекрасную девушку Белимперию, и она любит его. Но Белимперию любит также Бальтазар, сын португальского короля. Бальтазару берется помогать брат Белимперии — преступный Лоренцо. В лунную ночь, когда молодые люди, сидя в саду, объясняются друг другу в любви, на сцену выходят убийцы в масках и убивают Горацио кинжалами. На английской сцене того времени любили изображать убийства и другие «ужасы»: актеру под белый плащ клали пузырь с красным уксусом; кинжал протыкал пузырь, и на белом плаще выступали красные пятна. Исколов Горацио кинжалами, убийцы вешают его труп на дерево — повидимому, для того, чтобы яснее показать зрителям обагренный кровью труп. Затем убийцы насильно уводят Белимперию. На ее крики выбегает отец Горацио, старый Иеронимо, — в одной рубашке, с мечом в руках. Увидав висящий на дереве труп сына, он произносит громовый монолог, взывая к мести... Все происходящее на сцене наблюдают Месть и Дух убитого Андрэа, который, ликуя, ждет отмщения, ибо убийцы Горацио являются также его убийцами. Но старый Иеронимо колеблется: нелегко отомстить королевскому сыну. Несчастный старик с тоской задумывается над жизнью. «О мир! — восклицает он. — Нет, не мир, но скопище преступлений!» Он сравнивает себя с одиноким путником, потерявшим дорогу в снежную ночь... Дух Андрэа охвачен тревогой. Он обращается к Мести, но видит, что она спит. «Проснись, Месть!» — в отчаянии восклицает он. Месть просыпается. И тут старого Иеронимо осеняет мысль. Для осуществления своей цели он задумывает поставить при дворе спектакль (читатель уже заметил некоторые черты сходства этой трагедии с шекспировским «Гамлетом»; напомним еще раз, что Кид был автором первой пьесы о Гамлете). В спектакле, который ставит Иеронимо, участвуют Белимперия, посвященная в его замысел, а также Бальтазар и Лоренцо. По ходу пьесы действующие лица должны убивать друг друга. Старый Иеронимо устроивает так, что вместо «театральных» убийств происходят настоящие

убийства. Спектакль кончается, но актеры не встают с земли. Испанский король требует от Иеронимо объяснения. Иеронимо отказывается отвечать и, в подтверждение своего отказа, откусывает себе язык и выплевывает его. Тогда король велит дать ему перо, чтобы он написал объяснение. Иеронимо знаками просит дать ему нож, чтобы очинить перо, и закалывается этим ножом. Над грудой окровавленных трупов появляется ликующая Месть, которая говорит о том, что подлинное возмездие еще впереди: оно начинается в аду.

Все в этой пьесе насквозь театрально, условно, мелодраматично. «Испанская трагедия» Томаса Кида — родоначальница того «романтического» течения в драматургии шекспировской эпохи, которое породило такие трагедии, как, например, «Белый дьявол» или «Герцогиня Мальфи» современника Шекспира — Вебстера.

В том же 1586 году была написана пьеса совершенно иного рода. Заглавие ее — «Арден из города Февершама»^[37] (автор ее нам неизвестен). Это драма из семейной жизни. В ней рассказывается о том, как молодая женщина Алиса Арден и ее любовник Мозби убили мужа Алисы. С большой силой изображено само убийство, когда Алиса тщетно старается смыть пятна крови (этот мотив с грандиозной силой развил Шекспир в той знаменитой сцене, в которой в полусне бродит охваченная воспоминаниями леди Макбет). Все в этой пьесе жизненно, реалистично. Да и сам сюжет был заимствован автором из действительной жизни. В эпилоге автор просит зрителей простить его за то, что в пьесе нет никаких «украшений». По словам автора, для искусства достаточно и «простой правды». Эта пьеса может быть названа родоначальницей того течения в драматургии шекспировской эпохи, которое стремилось к изображению повседневной жизни, как, например, замечательная драма Томаса Хейвуда «Женщина, убитая добротой». Творчество Шекспира объединяет оба течения — романтическое и реалистическое.

Таков был пролог. Настоящие события начинаются с появления на лондонской сцене пьес Кристофера Марло. Марло родился, как и Шекспир, в 1564 году и был лишь на два месяца старше его. Родиной Марло был старинный город Кентербери. Отец Кристофера Марло владел сапожной мастерской. Родители отправили сына в Кембриджский университет, надеясь сделать из него священника. Однако, закончив университет, Марло вместо церковного алтаря оказался на подмостках лондонской сцены. Но ему не суждено было стать актером. Согласно преданию, он сломал себе ногу и должен был бросить актерское ремесло. Тогда он занялся писанием пьес. Его грандиозная эпопея в двух частях и десяти актах «Тамерлан

Великий» появилась в 1587–1588 годах. В этой эпопее Марло рассказывает о жизни, войнах и смерти знаменитого полководца XIV века.

«Скифским пастухом», «разбойником с Волги» называют Тамерлана в пьесе Марло восточные цари, которых он свергает с престола, захватывая их царства. Войско Тамерлана, согласно Марло, состоит из «простых деревенских парней». Марло изображает Тамерлана мускулистым гигантом. Это человек феноменальной физической силы, несокрушимой воли и стихийного темперамента. Он напоминает могучие фигуры, созданные резцом Микеланджело. Громко звучит в этой грандиозной драматической эпопее столь типичный для Ренессанса мотив прославления земной жизни; со сцены доносятся слова: «Я думаю, что небесные наслаждения не могут сравниться с царственной радостью на земле!»

Тамерлан, как и сам Марло, — страстный вольнодумец. В одном из своих бурных громовых монологов он говорит о том, что целью человека является «вечно подыматься к бесконечному знанию и вечно находиться в движении, подобно не ведающим покоя небесным сферам». Этот сказочный богатырь полон избытка сил. Он выезжает на сцену в колеснице, в которую вместо коней впряжены взятые им в плен цари. «Эй вы, балованные азиатские клячи!» — кричит он, подгоняя их бичом.

Следующей пьесой Марло была «Трагическая история доктора Фауста».^[38] Это была первая драматическая обработка знаменитой легенды. В пьесе Марло отразилось столь характерное для Ренессанса стремление человека покорить силы природы. Фауст продает душу Мефистофелю, чтобы «добыть золотые дары знания» и «проникнуть в сокровищницу природы». Он мечтает обнести свой родной город медной стеной и сделать его недоступным для неприятеля, изменить течение рек, перекинуть мост через Атлантический океан, засыпать Гибралтар и соединить Европу и Африку в единый материк... «Как это все грандиозно!» — заметил Гёте, который использовал некоторые черты трагедии Марло для своего «Фауста».

Грандиозный размах фантазии, мощный напор как бы с трудом сдерживаемых сил характеризуют творчество Марло. «Мощный стих Марло», — писал Бен Джонсон. О «мощном изречении» Марло говорит и Шекспир.^[39]

Пуритане, создававшие кодекс новой буржуазной морали, негодовали на страстного вольнодумца, открыто проповедовавшего свои взгляды. Один за другим поступали доносы в Тайный Совет королевы. Да и простонародные зрители, хотя пьесы Марло и пользовались среди них

огромным успехом, порой посматривали на происходившее на сцене не без суеверного страха. В Лондоне прошел даже такой слух. Однажды после спектакля «Фауста» оказалось, что актер, исполнявший роль Мефистофеля, был болен и не пошел в театр. Кто же в таком случае играл в этот день Мефистофеля? Актеры бросились в костюмерную, и только тут по запаху серы догадались они, что сам дьявол выступал в этот день на лондонской сцене.

Марло написал еще несколько пьес (лучшей его пьесой по живости созданных им человеческих портретов является историческая хроника «Король Эдуард II»). Но изумительному его дарованию не суждено было развернуться во всю мощь. 30 мая 1593 года Кристофер Марло, на тридцатом году жизни, был убит в таверне. Пуритане ликовали. «Насадил господь на крюк отмщения этого пса лающего», — писал один из них.

Много легенд сложилось вокруг смерти Марло. Одни легенды рассказывали, что Марло погиб в пьяной драке, поссорившись со своим убийцей из-за проститутки; другие — что он пал, защищая честь невинной девушки. К легендам этим серьезно прислушивались до последнего времени. И лишь в 1925 году американскому профессору Лесли Хотсону удалось найти в английских архивах документы, пролившие новый свет на обстоятельства смерти Марло (открытия Хотсона изложены им в книге: Leslie Hotson. *The Death of Christopher Marlowe*, 1925). И оказалось, что убийство Марло было делом рук Тайного Совета королевы Елизаветы; при убийстве Марло присутствовал некий Полей — агент Тайного Совета.^[40]

Так погиб, не раскрыв полностью своих творческих сил, «отец английской драматургии» Кристофер Марло. И как раз в тот год, когда закатилась его звезда, горевшая ярким, страстным и неровным блеском, на театральном небе Лондона стала восходить звезда Вильяма Шекспира. В отличие от своих предшественников, которые были людьми законченного университетского образования, «университетскими умами», этот новый драматург был простым актером.

Мы упомянули лишь о нескольких предшественниках Шекспира. В действительности же Шекспир широко использовал все литературное прошлое своей родины. Он многое заимствовал у Чосера (например, шекспировская поэма «Лукреция» сюжетными своими корнями уводит нас к произведению Чосера «Легенды о добрых женщинах»; образы Тезея и Ипполиты в комедии «Сон в летнюю ночь» были, вероятно, навеяны «Рассказом рыцаря» из знаменитых «Кентерберийских рассказов» Чосера; поэма Чосера «Троил и Крессида» повлияла на комедию Шекспира того же названия и т. д.). Шекспир был многим обязан Эдмунду Спенсеру, автору

поэмы «Королева фей», и другим поэтам его школы. Из «Аркадии» Филиппа Сиднея Шекспир заимствовал сюжет, который он воплотил в образе Глостера, преданного своим сыном Эдмундом («Король Лир») — Шекспир отдал дань и эвфуизму. Наконец среди предшественников Шекспира следует упомянуть безыменных сказителей английских народных баллад.^[41] Именно в английской народной балладе зарождается тот трагический драматизм действия, который так типичен для творчества Шекспира и его современников. Многие мысли и чувства, издавна бытовавшие в народе и отразившиеся в народных балладах и песнях, нашли гениальное художественное воплощение в творчестве Шекспира. Корни этого творчества глубоко уходят в народную почву.

Из произведений иностранной литературы на Шекспира прежде всего повлияли итальянские новеллы Боккаччо и Банделло, у которых Шекспир заимствовал ряд сюжетов для своих пьес. Сборник переведенных на английский язык итальянских и французских новелл под заглавием «Чертог наслаждений» был настольной книгой Шекспира. Для своих «римских трагедий» («Юлий Цезарь», «Кориолан», «Антоний и Клеопатра») Шекспир взял сюжеты из «Жизнеописаний знаменитых людей» Плутарха, которого он читал в английском переводе Норта. К числу его любимых книг принадлежали также «Метаморфозы» Овидия в английском переводе Гольдинга.

Творчество Шекспира было подготовлено многими поэтами, писателями и переводчиками.

IX. ТЕАТРЫ ЭПОХИ ШЕКСПИРА. СПЕКТАКЛЬ В «ГЛОБУСЕ»

В XVI веке по дорогам Англии наряду со сказителями баллад, канатными плясунами, фокусниками и вожаками медведей бродило множество мелких актерских трупп. Бродячие актеры исполняли народные фарсы, отрывки мистерий и моралите, а также те пьесы, которые доходили до них из замкнутого академического круга «школьной драмы». Эти труппы состояли в значительной мере из челяди разорившейся провинциальной знати. С падением натурального хозяйства и ростом значения денег владельцам замков становилось все труднее содержать многочисленную челядь, и они с радостью отпускали часть ее на любой «отхожий промысел».

К актерам нередко примыкали и подмастерья гильдейских цехов, пристрастившиеся к театру под влиянием исполнения мистерий и моралите.

Судьба странствующих полунищих актеров была незавидной. Они подпали под законы, направленные против бродяжничества. Пойманного в первый раз бродягу били плетью, раскаленным железом клеймили ему левое ухо; пойманного вторично — вешали. Закон делал исключение только для слуг самых знатных лиц, «не ниже барона». Тогда актеры начали выпрашивать у вельмож патенты на право именоваться их «слугами» и носить, согласно обычаю, на плаще, возле левого плеча, герб своего господина. В определенные дни ежегодно они являлись в замок к своему патрону и давали там представления. С тех пор актерские труппы начали именоваться «слугами» какого-нибудь вельможи, что сохранилось и в дни Шекспира («Слуги Лорда-Камергера», «Слуги Лорда-Адмирала», «Слуги графа Пембрука» и т. д.).

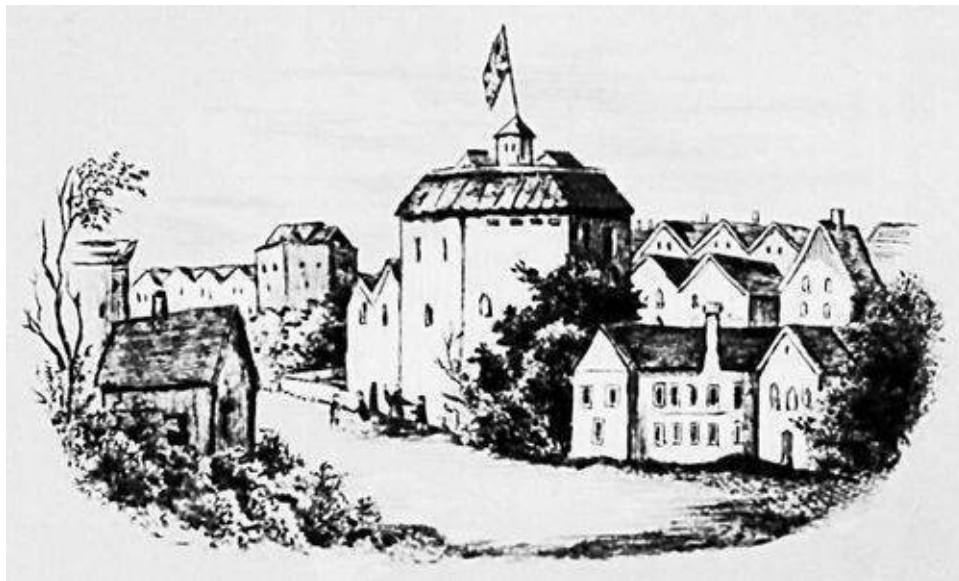
С другой стороны, театральные представления, как и празднование первого мая, посвященное памяти Робин Гуда, и другие народные увеселения и игрища подвергались яростным проклятиям пуритан. В дни Шекспира театр также был предметом постоянных доносов и преследований со стороны пуритански настроенного лондонского купечества во главе с лорд-мэром.

В семидесятых годах XVI века крупная труппа актеров, называвшихся «Слугами графа Лестера», осела в Лондоне. Они стали играть здесь во

дворах гостиниц, как это делали и во время долголетних своих странствований.

Представьте себе длинный внутренний двор, обнесенный высоким трех-или четырехэтажным зданием. В конце этого двора у стены поставлены бочки, на которые наложены доски. Это и есть сценическая площадка. Ее с трех сторон окружает простонародная толпа. С галереи, которая тянется вдоль стены гостиницы на высоте второго этажа, и из окон гостиницы на спектакль смотрят постояльцы.

Спектакли во дворах лондонских гостиниц имели огромный успех. В 1576 году столяр Джеймс Бербедж, отец трагика Ричарда Бербеджа, построил первый в Лондоне постоянный театр близ предместья Шордитч. Это предместье находилось за пределами городской стены и, следовательно, было вне юрисдикции лорд-мэра и городских советников, что до некоторой степени предохраняло актеров от последствий злостной травли со стороны пуритан. Вскоре возле театра, построенного Джеймсом Бербеджем, возник другой, конкурирующий с ним театр под названием «Куртина». Число театров быстро увеличивалось, и к концу XVI века в Лондоне насчитывалось девять театральных зданий (самым крупным из них был «Глобус», построенный в 1599 году тем же Бербеджем). Ни в одном европейском городе не было тогда такого количества театров. Творчество Шекспира особенно близко связано с театром «Глобус», принадлежавшим к так называемым «публичным», переводя точнее — «общедоступным» театрам.



По своей архитектуре театр «Глобус» напоминал двор гостиницы. Обширное овальное пространство было обнесено высокой деревянной стеной, которая не давала даровым зрителям возможности проникнуть в театр. Это пространство называлось «двором» и заполнялось зрителями из простонародья, платившими за вход всего одно пенни.^[42] Вдоль внутренней стены шли галереи, где сидели более зажиточные горожане, и ложи (называвшиеся «комнатами»), в которых, сверкая золотом и драгоценными камнями, восседала знать. Прямо в толпу простонародья, заполнявшую «двор», вдавались подмости сцены, на которых при сером свете лондонского дня шло представление. Некоторые зрители за особую плату получали право сидеть на самой сцене.

Передняя часть сцены (просцениум) находилась под открытым небом; над задней частью был сделан навес, поддержанный двумя столбами, которые в некоторых театрах были раскрашены под мраморные колонны. Фоном сцены служила стена деревянного здания с башней, называвшегося «костюмерным домом». Внутри этого здания одевались и гримировались актеры, хранились костюмы, бутафория и пр. Из здания на сцену вели две двери, между которыми был сделан альков, прикрытый занавесом. Когда, например, в «Ромео и Джульетте» наступала сцена в склепе, Ромео подходил к занавесу и делал вид, что взламывает вход ломом; тогда занавес раздвигался: в алькове, изображавшем в данном случае склеп, лежала мнимо-мертвая Джульетта... В «Фаусте» Марло альков мог изображать кабинет доктора Фауста. В «Гамлете» в этот альков за занавес прятался, вероятно, Полоний, подслушивавший разговор Гамлета с Гертрудой. Над альковым находился балкон (так называемая «верхняя сцена»). Сюда, например, уводил Гамлета призрак его отца, и балкон в эту минуту изображал вершину нависшей над морем скалы.

Декораций в нашем смысле слова не было: дерево в кадке изображало лес, стол с флягами и стаканами — таверну, и т. д. Впрочем, начатки декораций, повидимому, уже имелись, так как в дошедших до нас описях театрального реквизита упоминаются какие-то «раскрашенные холсты». Но настоящим декоратором сцены было воображение зрителей. Недаром к воображению зрителей не раз взывали драматурги. «Когда мы говорим о лошадях, воображайте, что вы их видите», — просит зрителей «хор» в начале исторической хроники Шекспира «Генрих V».

Заметим здесь, между прочим, что, согласно общепринятому одно время представлению, место действия того или иного акта или картины обозначалось дощечкой с надписью. Это представление теперь признано ошибочным. Такие дощечки с надписями были, повидимому, редкими исключениями. Зато над сценой обычно вешали длинный плакат с названием пьесы.

Скудость или, точнее, отсутствие декораций имело свою положительную сторону. Оно позволяло играть пьесу без рассеивающих внимание зрителей длинных антрактов: действие развивалось непрерывным и обычно стремительным потоком, и эпизод следовал за эпизодом, как в современном кинематографе. В некоторых случаях, как, например, при исполнении «Гамлета», спектакль, повидимому, шел совершенно без антрактов (текст «Гамлета» был разделен на пять актов лишь в 1676 году, то-есть через шестьдесят лет после смерти Шекспира). Так как текст автора обычно подвергается в ходе репетиций беспощадным купюрам, то даже спектакль большой трагедии продолжался не более двух-трех часов. «Хор» в начале «Ромео и Джульетты» говорит о том, что спектакль будет продолжаться два часа. Спектакли обычно происходили в послеобеденное время, с двух до четырех или пяти часов пополудни.

Скудость декоративного оформления резко выделяла фигуру актера, на которой и было сосредоточено все внимание зрителей. Понятно поэтому, что если декоративное оформление было бедно, то костюмы были богаты: на них шел настоящий бархат, шелк, атлас. Основное богатство театра заключалось в его гардеробе.

Игра некоторых актеров была, повидимому, весьма примитивной. Трагики громко декламировали и жестикулировали руками. Комики всячески смешили публику и, ободренные хохотом зрителей, постоянно несли отсебятину. «Трагик стоит на цыпочках, а комик скачет верхом», — так описывает театр своего времени современник Шекспира Антони Сколокер. Женские роли исполнялись мальчиками и подростками, из которых некоторые, по свидетельству современников, играли с большой грацией и изяществом. Роли комических старух (например, кормилицы в «Ромео и Джульетте») исполнялись взрослыми актерами-комиками.

Основной доход со спектаклей получал хозяин театрального предприятия. Кроме того, часть дохода делилась между пайщиками, к которым принадлежали ведущие работники театра (Шекспир был одним из пайщиков «Глобуса»). Затем шли менее значительные работники театра, владевшие долей пая. Остальные работали в театре по найму.

Среди технического персонала особенное значение имел так

называемый «хранитель книг», который не только хранил у себя авторскую рукопись пьесы, отмечал сокращения, вставлял ремарки, но и следил за своевременными входами и выходами актеров, — «вел спектакль», как сказали бы теперь. Большое значение имел также суфлер со своими помощниками: ведь пьеса шла с нескольких репетиций и актеры не всегда твердо знали роли. Через руки «хранителей книг» и суфлеров прошло огромное число пьес, которые были написаны драматургами того времени; из этих пьес до нас дошло не более двадцати процентов. Вполне возможно, что пропали, не дойдя до печатного станка, и некоторые пьесы Шекспира. Ограничимся следующим примером: «Слуги Лорда-Адмирала» сыграли в театре «Роза» за пять месяцев, с 19 июня 1594 года по 19 ноября того же года, семнадцать пьес: десять премьер и семь возобновленных постановок. Из этих семнадцати пьес до нас дошли только четыре, остальные пропали.

Помимо «общедоступных» театров, в Лондоне существовали так называемые «частные», переводя точнее — «закрытые» театры. В последних спектакли происходили в закрытых помещениях при свете свечей. Здесь обычно играли труппы, сплошь состоявшие из мальчиков и подростков. Сюда, благодаря высокой входной плате, ходила только «чистая публика», как тогда говорили. Не шумная народная толпа, а «знатоки изящного» решали здесь судьбу пьесы.

Творчество Шекспира в основном было связано с демократическими «общедоступными» театрами, к которым принадлежал знаменитый «Глобус». Попробуем вообразить спектакль комедии Шекспира в этом театре.

...Через Темзу на множестве лодок переправлялись горожане Лондона. Был второй час, и скоро должно было начаться представление.

На башне, торчавшей над круглым деревянным зданием театра «Глобус», уже был поднят флаг. Перед входом шумела толпа, желавшая поскорей пробраться в театр, чтобы поместиться поближе к подмосткам. Тут же поблескивала на солнце огромная позолоченная вывеска, изображавшая Геркулеса с земным шаром на плечах, и красовалась надпись на латинском языке: «Totus mundus agit histrionem» — «Весь мир лицедействует».

Внутри обнесенного стеной пространства, напоминавшего своей овальной формой букву О, под открытым небом кричали, толкались, бранились, хохотали «дешевые зрители». Какой-то толстый солдат с красным от полнокровия и гнева лицом, похожий на большого бульдога, ругал пьяного подмастерья и то и дело подносил к самому его носу огромный кулак. Мастеровой в медных очках — вероятно, паяльщик, судя

по многочисленным ожогам на руках, — стоял в недоумении, выпучив глаза, и курил трубку, выпуская изо рта огромные клубы дыма. Студент в черной одежде и шапочке школяра — молодой человек с умным, лукавым лицом, — поджав губы, насмешливо рассматривал гордого франта,^[43] который шел, нагло раздвигая толпу и покачивая целым лесом страусовых перьев на голове, прямо к сцене. Через толпу дюжих подмастерьев, хохоча и отругиваясь, пробирались торговки яблоками, элем и пудингом, сделанным из бычьей крови с салом. Повсюду сновали женщины в ярких одеждах и с густо накрашенными лицами. В крытой соломой галерее рассаживались степенные зрители с женами. В одной из лож показалась дама в полумаске и с нею двое кавалеров при шпагах и в широких воротниках. Так как тут же среди толпы за небольшой перегородкой находилось отхожее место, то двое служителей театра принялись усиленно курить можжевельником под ложей, в которой сидели знатные господа.

Служители театра готовили сцену к представлению, постилая пол свежим камышом и увешивая фон сцены холстами, раскрашенными под стенные ковры. На краю сцены, на самых подмостках, уже усаживались на низких треножных скамейках привилегированные господа, среди которых находился и щеголь с лесом перьев на голове. Простые зрители, обступавшие с трех сторон подмостки, шумно выражали свое возмущение, так как эти привилегированные господа закрывали от них сцену. Особенно негодовали подмастерья на щеголя. «Эй ты, страус! — кричали ему. — Убирайся в Африку, откуда пришел». Кто-то даже швырнул в него комом грязи. «Животное», — спокойно, сквозь зубы произнес щеголь и продолжал сидеть неподвижно.

В актерской уборной — большой комнате, тускло освещенной длинными узкими окнами, былолюдно и шумно. Мальчики наряжались в женские платья, надевали башмаки с толстыми пробковыми подошвами и высокими каблуками (чтобы казаться выше ростом). Среди толпы актеров, гордо подняв голову, шагал невысокий полный человек лет тридцати пяти, с усами и бородкой. Это был Ричард Бербедрж, хозяин театрального предприятия и первый в труппе актер (из шекспировских ролей Бербедрж с особенным успехом играл Ричарда III, Гамлета, Отелло и Лира).

Перед зеркалом стоял высокий, стройный человек в костюме шута — синем, красном, зеленом и желтом — и румянил щеки. На голове у него была шапка в виде петушиного гребня. Возле зеркала лежала его шутовская палица, набалдашником которой служила вырезанная из дерева его же собственная шутовская голова. Это был Роберт Армин,^[44] тонкий и

изящный актер, заменивший в труппе комика-простака — увальня Вильяма Кемпа. Сегодня в театре шла «Двенадцатая ночь» Шекспира, и Армии играл Феста.

Ударили в гонг. Уселись на свои места музыканты с флейтами и виолами. Публика затихла в ожидании. Многие видели спектакль раньше, так как пьеса уже шла на сцене. В первый раз она была поставлена в одной из юридических академий Лондона в крещенский вечер, 6 января 1601 года, в двенадцатый вечер, считая от рождества: отсюда и пошло ее заглавие. Над сценой висела надпись большими буквами: «Двенадцатая ночь».

На подмостки вышел нарядный актер в красивом костюме из бархата и атласа. Этот костюм за большие деньги был куплен театром у слуги скончавшегося джентльмена. Выйдя на просцениум и покрасовавшись, он глубоко вздохнул, прижал руки к сердцу и прочел первый монолог Орсино о силе любви. Казалось, что сам Орсино удивлен могуществом охватившего его чувства. Затем, когда Орсино, побеседовав со своими приближенными, ушел, раздвинулся занавес, закрывавший альков в глубине сцены, и там появилась героиня пьесы Виола среди потерпевших кораблекрушение матросов. Виолу играл мальчик лет тринадцати, одетый в женское платье. Он был нежен и даже изысканно грациозен в этой роли (само имя Виола значит фиалка). Пьеса рассказывала о постоянстве чувств Виолы, побеждавшем все преграды, создаваемые судьбой на пути к счастью. Виола и матросы ушли, и тут театр огласился громким хохотом: на сцену вышли толстый, пьяный, веселый сэр Тоби Бельч и Мария, которую играл крошечного роста очень подвижной мальчик, похожий на мышку. Сэр Тоби — образ, близкий Фальстафу, — восхищал зрителей своей жизнерадостностью (само имя его сместило публику: Тоби Бельч значит «рыгающий пес»). Маленькая юркая мышка Мария бойко отвечала на шутки и тут же уговаривала распутного рыцаря вести более порядочную жизнь. Восторг публики достиг своего предела, когда на сцену вышел угрюмый, важный и вместе с тем невероятно глупый Мальволио. Все сразу разгадали карикатуру на пуританина. «А, вот ты куда затесался, — кричали ему зрители, — старый знакомый! Не кичись, не ходи павлином, все равно быть тебе в дураках!»

Вообще это была очень экспансивная публика. Виола вызывала всеобщее сочувствие, и в публике то и дело раздавались стоны, когда бедная Виола страдала от любви к Орсино. Послышались даже угрожающие возгласы по адресу холодного сердцем герцога... В театре того времени происходили иногда действительно поразительные события.

Когда однажды играли пьесу, в которой изображалось убийство, один из зрителей протиснулся вперед и громко покаялся в совершенных им преступлениях, за что и был тут же схвачен переодетыми сыщиками (которых было немало среди публики).

Гордую, холодную Оливию играл стройный мальчик, часто выступавший в спектакле вместе с исполнителем роли Виолы (это была знаменитая пара мальчиков-актеров). Но пусть в начале комедии Оливия была холодна в своей упрямой гордости, холодность ее и надменность таяли, как воск, при приближении огня всепобеждающей любви. О силе всепобеждающего чувства и говорила зрителям эта комедия. Среди этого веселого, яркого карнавала проходил насмешливый, задумчивый и печальный шут Фест. Красивым своим тенором Роберт Армии пел меланхолические песни Феста:

Поспеши, смерть, поспеши.
Я устал от любовных обид.
Не дыши, моя грудь, не дыши.
Я жестокой подругой убит. [\[45\]](#)

Шутам много позволялось. Но зато и смотрели на них не как на людей. Шут, профессиональный потешник, всегда должен был чувствовать себя одиноким. И Фест пел:

Пусть в последний приют мой земной
Ветви тиса положат.
Разделить мою участь со мной
Самый преданный друг мой не может.

Пьеса заканчивалась общим счастьем. Но когда со сцены ушли влюбленные пары — Орсино и Виола, Себастьян и Оливия, Тоби Бельч и Мария, — на ней остался одинокий Фест. В последней песенке вспомнил он свою бродяжную, загубленную, пропитую жизнь:

Когда еще был я зелен и мал, —
Лей, ливень, всю ночь напролет! —
Любую проделку я шуткой считал,
А дождь себе льет да льет.

Я вырос, ничуть не набравшись ума, —
Лей, ливень, всю ночь напролет! —
На ключ от бродяг запирают дома,
А дождь себе льет да льет.

Хоть годы меня уложили в постель, —
Лей, ливень, всю ночь напролет!
Из старого дурня не выбьете хмель,
А дождь все льет да льет.

И зрителям казалось, что эта тихая грустная песня возвращает их из мира яркого праздничного карнавала к будням повседневной прозы, к этим сумрачным лондонским туманам, тускло освещенным комнатам, узким улицам и низкому, дождливому небу. Но вот уже раздалась веселая музыка, на сцену вышли танцоры и начали — джигу...

Театр является тем инструментом, на котором исполняются произведения драматургов. В эпоху Шекспира это был во многом примитивный инструмент: драматургия того времени обогнала театр. И все же этот инструмент, как и драматургия Шекспира, обладал ценным качеством доходчивости: он был подлинно народным театром своего времени.

Х. ДРАМАТУРГИЧЕСКОЕ НАСЛЕДСТВО ПЕРИОДЫ ТВОРЧЕСТВА

Помимо двух поэм — «Венеры и Адониса» и «Лукреции» — и сонетов, полное собрание сочинений Шекспира составляет тридцать семь драматических произведений (считая каждую часть «Генриха IV» и «Генриха VI» за самостоятельную пьесу). Эту цифру, однако, следует принимать с существенной оговоркой. Историческая хроника «Генрих VIII» (1612), по мнению наиболее авторитетных современных исследователей, написана в большей своей части Флетчером. Шекспир принимал в ее создании, вероятно, лишь скромное участие. В начале своей театральной деятельности Шекспир, видимо, лишь отделявал чужие пьесы перед их постановкой на сцене («штопал пьесы», как говорили тогда). Первая часть исторической хроники «Генрих VI» была, повидимому, только обработана Шекспиром в 1591 году (некоторые исследователи склонны вообще отрицать авторство Шекспира в отношении первой части «Генриха VI»). Трагедия «Тит Андроник» (1593), как полагают исследователи, была написана драматургом Джорджем Пилем и была, повидимому, лишь слегка обработана Шекспиром. Наконец некоторые шекспироведы отрицают авторство Шекспира в первых двух актах пьесы «Перикл» (1608).

Творческий путь Шекспира как драматурга, начиная с 1590 года и кончая 1612 годом, когда Шекспир написал свою последнюю пьесу «Буря», можно разделить на три больших периода: первый период — 1590–1601; второй период — 1601–1608; третий период — 1608–1612.

Конечно, такое деление весьма условно и приблизительно. Но все же оно оправдано внутренним развитием творчества Шекспира.

Он вступил на свой творческий путь под ярким солнцем Ренессанса. В первый период он написал свои жизнерадостные, веселые комедии: «Комедия ошибок» (1592), «Укрощение строптивой» (1593), «Два веронца» (1594), «Тщетные усилия любви» (1594), «Сон в летнюю ночь» (1595), «Виндзорские кумушки» (1597), «Много шума из ничего» (1598), «Как вам это понравится» (1599), «Двенадцатая ночь» (1600). Здесь преобладают солнечные краски. Даже исторические хроники приводят в конце концов в «Генрихе IV» и «Генрихе V» к оптимистическому финалу: к победе короля над реакционными феодальными лордами, тянувшими страну назад, к

феодалной раздробленности; приводят к торжеству короля Генриха. V, которого Шекспир рисует идеальным со своей точки зрения, близким народу правителем государства. Хотя в конце «Ромео и Джульетты» (1595) и говорится, что «нет печальней повести на свете», но все же в этой пьесе много той весенней, молодой, жизнерадостной атмосферы, которая типична для первого периода творчества Шекспира. Вспомним хотя бы блестящего Меркуцио и веселую кормилицу. Первый период можно назвать оптимистическим.

Если Шекспир, великий драматург и поэт Ренессанса, всем существом своего творчества был обращен против средневековья с его феодальным гнетом, то и в развивавшихся капиталистических отношениях он не находил и не мог найти соответствия своим высоким гуманистическим идеалам. Трагическим чувством скорби о несовершенстве мира проникнуты наиболее значительные произведения второго периода его творческого пути. Шекспир пишет свои великие трагедии: «Гамлет» (1601), «Отелло» (1604), «Король Лир» (1605), «Макбет» (1605). В 1608 году Шекспир пишет трагедию «Тимон Афинский», в которой клеймит проклятием тлетворную власть золота над людьми. Второй период можно назвать трагическим.

В последнем, третьем периоде своего творчества Шекспир находит выход из трагических противоречий. Он находит этот выход в романтической, сказочной мечте. Он пишет «Цимбелина» (1609), «Зимнюю сказку» (1610) и, наконец, «Бурю» (1612), которую нужно назвать своеобразной утопией Шекспира, исполненной верой в грядущую судьбу человечества. Третий период можно назвать романтическим.

Рассмотрим несколько комедий первого периода.

XI. «УКРОЩЕНИЕ СТРОПТИВОЙ»

Приблизительно в 1590 году на лондонской сцене была поставлена пьеса под заглавием «Укрощение одной строптивой» (автор пьесы неизвестен). Здесь описывалось укрощение мужем строптивой жены — сюжет, очень популярный еще в средние века. Мы уже упоминали о следующем эпизоде из одной английской мистерии XV века: Ной, предупрежденный ангелом о предстоящем потопе, строит ковчег. И вот ковчег готов, потемнело небо, зашумели воды. Но жена Ноя занята болтовней с кумушками и о ковчеге и слышать не хочет. Уговоры мужа на нее не действуют. Тогда Ной берет палку и бьет строптивую жену. И та, став милой и послушной, покорно входит в ковчег. Пьеса «Укрощение одной строптивой» во многом напоминает свой примитивный прототип. Эту грубоватую пьесу с успехом играла на лондонских подмостках актерская труппа, носившая название «Слуги графа Пембрука». Сюжет должен был нравиться не только людям старинного средневекового склада, но и пуританам, которые также проповедовали слепую покорность женщины: «Жена да убоится своего мужа».

«Слуги Лорда-Камергера», естественно, заинтересовались пьесой, и Шекспир взялся за ее обработку. Обработывая ее, он в корне ее изменил: в старые мехи он налил новое вино.

Далеко не сразу удалось комментаторам и исполнителям «Укрощения строптивой» обнаружить это новое шекспировское содержание. Мы ничего не знаем о том, как исполнялась эта комедия на сцене эпохи Шекспира. Но на английской сцене XVIII века она исполнялась как примитивный фарс, причем обычно ее ставили в переделках. Духом фарса целиком проникнута, например, переделка Гаррика (1754). С этой переделкой связан следующий характерный эпизод. Исполнитель роли Петручио актер Вудворт ненавидел исполнительницу Катарины актрису Клайв. Во время спектакля он так увлекся «укрощением», что повалил Катарины на пол и вонзил ей в руку вилку. Этот эпизод красноречиво говорит о том, как понималось в ту эпоху «укрощение» Катарины.

В XIX веке на европейской сцене сложился «традиционный» образ Петручио — грубоватого солдафона с большой бородой, загорелым лицом, длинными волосами, размахивающего огромным хлыстом — атрибутом дрессировщика. Этот дрессировщик и по сей день разгуливает по сценам английских и американских театров.

Решительный шаг к пересмотру всей концепции в целом был сделан замечательными русскими актерами Г. Н. Федотовой (1846–1925) и А. П. Ленским (1847–1908). В исполнении Ленского, по словам современников, Петручио скорее не укрощает Катарину грубым насилием, а умиряет ее любовью. Чтобы подготовить такое умирение, Федотова сразу же показала, что «Катарина, в сущности, девушка вовсе не злая, а только озлобленная».^[46] Катарина в исполнении Федотовой задыхалась в душной атмосфере, царящей в доме Баптисты. Ее «строптивость» была выражением протеста. Эту трактовку, уводящую пьесы Шекспира из плана фарса в план большой, реалистической комедии, продолжил и развил советский театр в постановках А. П. Попова^[47] (Московский театр Советской Армия, 1939), Ю. А. Завадского (Ростов, Театр имени Горького, 1939) и М. В. Корабельника (Горький, Театр имени Горького, 1944). Эти постановки во многом позволили лучше понять раннюю комедию Шекспира, глубже раскрыть ее содержание и увидеть в ней действительно то, что написано в шекспировском тексте.^[48]

Шекспировская Катарина — сильная и страстная натура. Ее строптивость действительно принимает вид необузданный и неистовый: она сущий чорт в юбке. Недаром «Катариной проклятой» зовут ее в околке. Но вместе с тем строптивость не является ее природной чертой: это, так сказать, ее настроение, ее «юмор», как говорили в эпоху Шекспира. И вот Петручио, поняв натуру Катаринины, устраивает пародию на ее «юмор»: «Он побеждает ее ее же собственным юмором», как говорит о Петручио один из его слуг, Питер. Петручио «разыгрывает» Катарину, и в этом «розыгрыше» принимают участие все его слуги, начиная с умного карлика Грумио. И, увидав саму себя в карикатурном зеркале, Катарина отказывается от своего «юмора», от своей строптивости и в конце комедии произносит монолог, в котором заявляет, что жены должны повиноваться мужьям и служить им. Следует ли отсюда, что Шекспир разделял взгляды, выраженные в этом монологе? Не в этом здесь дело. Ведь этот монолог произносит Катарина, а не Шекспир. Дело здесь в том, что сильная и страстная натура, неистовая строптивница, оказалась в конце концов очень мягким и покладистым человеком. Вот сестра ее Бьянка — прямая ей противоположность. С виду она — сущий ангел. Но не успела она выйти замуж, как при всех называет мужа дураком. Она-то и есть настоящая строптивница. Одним словом, используя типичную для Шекспира терминологию, «одежда» не соответствует «природе».

Эта тема в будущем нашла у Шекспира свое углубление и развитие.

Мы найдем ее и в трагедиях. Под внешностью черного Отелло бьется благородное сердце, а под приветливой внешностью «честного» Яго скрывается черное предательство. Разве не та же тема слышится и в «Короле Лире»? Старый король как бы закутан в «одежду» ложного мировоззрения. Но в ночной степи он срывает с себя одежды — типичная для Шекспира символика — и видит неприкрытую правду действительности, страшное лицо жестокой эпохи. Гамлет не случайно так скромно одет среди блестящей толпы придворных. Он отрицает все внешнее, показное, все, что только кажется, но чего на самом деле не существует. Когда королева спрашивает его, почему смерть отца *кажется* ему столь «необычайной», Гамлет горячо возражает: «*Кажется*, госпожа? Нет, есть. Мне *кажется* неведомо».

Но вернемся к «Укрощению строптивой». Петручио является на свою свадьбу не в пышной одежде — снова типичная — для Шекспира символика: «Она (Катарина) выходит замуж за меня, а не за мою одежду», — говорит он. В другой сцене Петручио говорит о том, что угорь полезнее ядовитой змеи, хотя у змеи и красивая, пестрая кожа; жаворонок лучше поет, чем сойка, хотя у сойки и красивые перья. И Шекспир, срывая внешние покровы, показывает нам подлинную сущность человека. Он действительно великий разоблачитель.

Итак, даже эта ранняя комедия Шекспира заставляет нас вдуматься в нее и обнаруживает более глубокое содержание, чем это может показаться на первый взгляд.

В «Укрощении строптивой» все очень театрально. Здесь действие является «спектаклем в спектакле». Его разыгрывают приезжие актеры перед медником Сляем, которого переодели во время его пьяного сна в богатые одежды и убедили в том, что он знатный вельможа. Шекспироведы много бились над вопросом, куда же в конце концов делся Сляй: ведь его реплики встречаются только в начале комедии, а затем он исчезает бесследно. Всего вероятней, что Сляй все время присутствует на спектакле и от времени до времени вставляет свои замечания, но Шекспир не написал этих замечаний, предоставив в данном случае полную свободу импровизации актера. Сляй, поверивший, что он действительно знатный вельможа, невольно лицедействует. Полусознательно лицедействует и скромная, с виду тихая, но хитрая Бьянка. Сама строптивость Катарини является своего рода лицедейством. Лицедействуют Люченцио и Гортензио, переодевшиеся учителями, Транио, переодевшийся в одежду своего господина Люченцио, педант, назвавшийся Венченцио — отцом Люченцио... И лишь Катарина и Петручио, полюбив друг друга, как бы

выходят из этого лицедействующего мира и обретают подлинную свою природу.^[49]

«Укрощение строптивой» овеяно той театральностью, которая отчасти напоминает итальянскую «Комедию масок». Да и некоторые образы пьесы напоминают персонажи последней: ловкий слуга Транио — хитрого Бригеллу, молодящийся старик Гремио — венецианского Панталоне. Это не случайно. Актеры итальянской «Комедии масок» приезжали в Лондон со своими веселыми спектаклями, и Шекспир, вероятно, видел их. Но вместе с тем мы здесь, как всегда у Шекспира, под чужеземными именами узнаем Англию той эпохи. Спокойный, размеренный, скуповатый быт, царствующий в доме богатого горожанина Баптисты; молодой дворянин Петручио, побывавший за морем; его запущенный родовой замок, где масса полуголодных слуг в дырявых башмаках и рваных одеждах греется в холодный, сырой вечер у пылающего камина; молодой человек, приехавший в университетский город и вырвавшийся на волю из тихого родного города, прославленного «важностью горожан», иными словами — из скучного пуританского захолустья; ужас старого Винченцио при виде роскошной одежды Транио: «Ах, бессмертные боги! Ах, мошенник! Шелковый камзол! Бархатные штаны!.. Я разорен! Я разорен! Я дома бережно веду хозяйство, а сын мой и его слуга все до полушки тратят в университете!» — во всем этом мы узнаем живые наблюдения над той действительностью, которая окружала Шекспира и из которой прежде всего брал он «плоть и кровь» своих произведений.

XII. «ДВА ВЕРОНЦА». ДРУГИЕ КОМЕДИИ ПЕРВОГО ПЕРИОДА

Даже в одной из самых «итальянских» пьес Шекспира, в комедии «Два веронца», под итальянскими именами и одеждами повсюду сквозит Англия XVI века. И нас поэтому несколько не удивляет, когда в «Двух веронцах» (1594) один из итальянских разбойников клянется «лысым черепом жирного монаха, друга Робина Гуда». Вспомним также о слугах Лаунса и Спиде, у которых даже имена английские.

В «Двух веронцах» замечательны образы этих комических слуг, в особенности Лаунса с его собакой Крабом. В своем отношении к Крабу Лаунс в комическом плане повторяет основной и серьезный мотив «Двух веронцев»: мотив верной дружбы. И подобно тому, как Протей отвечает холодной неблагодарностью на верную дружбу Валентина, эгоистически бесчувствен и равнодушный Краб к верной дружбе Лаунса.

В английских пьесах предшественников Шекспира слуги знатных господ, как и вообще люди из простонародья, были обычно только буффонными фигурами, клоунами. Шекспир придал им человечность, живые чувства и ум. Умен карлик Грумио, слуга Петручио, в «Укрощении строптивой». Умен, несмотря на всю свою комичную нелепость, и Лаунс. «Послушайте, — говорит он, — я ведь только дурак. И, однако, у меня хватило ума догадаться, что хозяин мой в своем роде негодяй».

Впоследствии в произведениях Шекспира в периоды его творческой зрелости лица, воплощающие народную мудрость и народный юмор, встанут во весь рост, и шекспировские шуты, например шут в «Короле Лире», явятся перед нами как глубокомысленные созерцатели жизни.

В «Двух веронцах», как и во многих других-комедиях Шекспира, все полно движения, стремления вперед. Деятельный Валентин противопоставлен праздному Протею. Он хотел бы взять с собой Протея в спутники:

Чтоб чудесам земли дивиться вместе,
Чтоб, сидя дома, молодость свою
Ты не растратил в праздности порочной.

Дядя Протея удивляется тому, что его брат позволяет своему сыну:

Теряя дни, сидеть бесплодно дома,
Меж тем, как люди победнее родом
Шлют сыновей за прибылью и славой:
Тот на войну, чтоб испытать фортуна,
Тот — в море, чтобы земли открывать,
Тот — в университет, во храм науки.

«Два веронца» — сравнительно мало популярная пьеса Шекспира. Но для понимания его творчества она имеет большое значение. Образ Джулии, например, является как бы эскизом к созданным Шекспиром впоследствии образам Розалинды («Как вам это понравится»), Виолы («Двенадцатая ночь»), Имоджены («Цимбелин»). Заметим, между прочим, что, как и они, Джулия переодевается в мужское платье. Это излюбленный Шекспиром тип женщины: постоянной в своих чувствах, решительной и предприимчивой. Чем больше преград, тем сильнее горит огонь ее чувств:

Чем больше гасишь, тем сильнее горит он,
Едва скользящий по лесу ручей,
Запруду встретив, буйством закипает...
Не становись же на моем пути,
И, как ручей, я буду терпелива,
Тяжелый путь считая развлеченьем
До той поры, пока мой шаг последний
К любви моей не приведет меня, —

говорит Джулия.

Прославление постоянства (Валентин, Джулия, Сильвия, Эгламур) составляет основную тему «Двух веронцев». Постоянству противопоставлен изменчивый Протей (само имя его взято из древнегреческой мифологии: пастух морского бога Посейдона Протей обладал даром принимать любой облик). Непостоянство Протея не только ведет его самого к предательству, но и является источником несчастья для других. Непостоянство человека, по мысли Шекспира, является источником всех зол.

Да, будь у человека постоянство,
Он был бы совершенен, —

говорит в конце пьесы сам Протей.

Этот конец, вероятно, не удовлетворяет многих читателей: слишком неожиданно и немотивированно раскаяние Протея. Шекспир здесь изменяет реализму. Но такие условные моменты вообще типичны для драматургии той эпохи: встречаются они и у Шекспира (например, раскаяние злодея-герцога в конце комедии «Как вам это понравится» или раскаяние Яхимо в пьесе «Цимбелин». Живой злодей никогда не скажет, как говорит «Ричард III» у Шекспира: «Я решил стать злодеем»). Это все пережитки примитивной средневековой драмы. Впрочем, в финале «Двух веронцев» Шекспира мало интересовали психологические детали. Ему нужно было поскорей привести события к счастливой развязке, чтобы закончить пьесу словами:

Единый дом, единый дружный пир,
Единое безоблачное счастье!

Комедия «Сон в летнюю ночь» (1595), как полагают исследователи, была написана Шекспиром для празднования аристократической свадьбы. Свадьбы вельмож обычно сопровождались многодневным пиршеством, во время которого актеры выступали со своими спектаклями. Эта пьеса звучит, как эпиталама, торжественная свадебная песня. «Сон в летнюю ночь» — одно из самых поэтических произведений Шекспира. «Когда я стараюсь определить, что такое поэзия, я вспоминаю Титанию и Оберона», — говорил американский поэт Эдгар По. Пьеса поражает богатством вымысла. Здесь и царица эльфов Титания (измененное имя древнеримской богини луны Дианы), и царь ночи Оберон, и герой английских народных поверий шаловливый дух Пек, он же Робин — Добрый Мальчик, и созданные самим Шекспиром волшебные существа — Душистый Горошек, Паутина, Мотылек, Горчичное Зернышко. Поэтическая фантастика здесь сочетается с юмором: царица эльфов влюбляется в простого парня, — всемогущая любовь шутит над людьми.

Но и в этой легкой блестящей пьесе есть своя большая тема, заключенная в типичном для Ренессанса прославлении природы, на лоне которой молодые влюбленные после фантастических злоключений

обретают счастье.

В совершенно ином плане написана Шекспиром комедия «Виндзорские кумушки» (1597) — бытовые картины из жизни горожан английской провинции. Хотя место действия и названо Виндзором, где находился один из королевских дворцов, в действительности перед нами гораздо более глухая провинциальная среда, скорее напоминающая Стрэтфорд, родину Шекспира. Важный судья Шэллоу, гордящийся своим положением и потомственным дворянством; его племянник, глупый дворянчик Слендер из недорослей; краснобай и балагур, хозяин местной гостиницы; коверкающие английский язык валлиец Хью Эванс, пастор местной церкви — он же учитель местной школы — и лекарь француз Каюс; веселый, пьяный, толстый промотавшийся рыцарь сэра Джон Фальстаф и его приспешники; благодушный, доверчивый, гостеприимный мистер Пейдж и подозрительный, ревнивый мистер Форд; их жены, немолодые, но бойкие кумушки; молоденькая дочка зажиточного горожанина Анна Пейдж, влюбленная в дворянина Фентона, — все это живые типы Англии XVI века. Главным действующим лицом комедии является сэра Джон Фальстаф. Согласно преданию, весьма правдоподобному, комедия была написана Шекспиром по заказу королевы Елизаветы, которой очень понравился Фальстаф в шекспировском «Генрихе IV» и которая выразила желание увидеть Фальстафа влюбленным. В эпоху Шекспира пьеса называлась «Превосходная и приятная комедия о сэре Джоне Фальстафе и о веселых виндзорских кумушках». Но о Фальстафе мы еще поговорим отдельно.

Достаточно сравнить блестящую легкую фантастику «Сна в летнюю ночь» с густыми бытовыми красками «Виндзорских кумушек», чтобы почувствовать разнообразие шекспировской палитры.

Разнообразие это поражает нас на каждом шагу. Читая, например, комедию «Много шума из ничего» (1598), мы как бы вступаем в новую сферу. Действие здесь построено на столкновении двух непримиримых, причудливых характеров: женоненавистника Бенедикта и мужененавистницы Беатриче, — столкновении, которое завершается взаимной любовью. Помимо этой веселой темы, в комедии звучат и мрачные ноты.

Общество эпохи растущей капиталистической конкуренции было проникнуто духом зависти и ненависти друг к другу. Как бы сгустком этого тлетворного духа является злодей Дон-Жуан, сеятель интриг и лжи, который, действуя в одной из самых веселых комедий Шекспира, является прототипом самого мрачного из всех шекспировских злодеев — Яго. Дон-

Жуан — источник всех несчастий, и благодаря ему судьба оклеветанной Геро скользит по самому краю трагической катастрофы. Это веселая, праздничная комедия. Но в ней не только много света, в ней есть и тени.

Комедия «Как вам понравится» (то-есть назовите, как хотите; у нас обычно переводят «Как вам это понравится») была написана Шекспиром в 1599 году. Шекспир заимствовал сюжет комедии из эвфуистической изысканной новеллы Лоджа^[50] «Розалинда». Эта новелла, в свою очередь, уводит нас сюжетными корнями к повести о Гамелине — народной легенде, близкой к циклу баллад о Робин Гуде. Шекспир вскрывает подпочву сюжета, вновь возвращая ему его народность. В дворянских семьях эпохи Шекспира все права и львиная доля наследства переходили к старшему брату. Младшие братья часто оставались обездоленными. И вот Орlando, которого старший брат воспитывает на скотном дворе и держит в черном теле, начинает бунтовать против несправедливости своего положения. Орlando отстаивает природное право: разве в жилах его течет не та же кровь, разве по природе они не братья! Тема природного равенства людей, таким образом, звучит уже в начале пьесы.

Старший брат, Оливер, готовит смерть непокорному брату. И Орlando бежит в дремучий лес. Здесь оказываются и другие изгнанники: свергнутый с престола герцог, его дочь, веселая Розалинда, со своей подругой Селией и умным шутком Оселком и добровольный изгнанник меланхолик Жак. «Они живут в лесу, — говорит о них борец Чарльз, — как в старину Робин Гуд английский». Свиту изгнанного герцога он называет «веселыми людьми», как называли приспешников Робин Гуда народные баллады. Один из этой свиты, Амиен, начинает свою песню словами: «Под деревом зеленого леса», как часто начинались песни о Робин Гуде. Все совсем как в народной балладе: только место храброго стрелка из лука занял старый изгнанный герцог гуманист-мыслитель. Обращаясь к своим «братьям по изгнанию», старый герцог прославляет жизнь в природе и осуждает «завистливый двор» и «лживую роскошь». Изгнанники встречаются в лесу с пастухами. В образах этих пастухов причудливо сочетаются черты действующих лиц условной пасторали с чертами живых, обычных людей из простого народа. В причудливом сочетании элементов условности и реализма развивается действие комедии, стремясь к счастливому концу.

Среди действующих лиц комедии заметим жизнерадостную, никогда не унывающую лукавую Розалинду — один из обаятельнейших женских образов у Шекспира, умного шута Оселка (точнее перевести его имя: Тачстоун — Пробный Камень; люди, беседа с ним, испытывают «пробу»

своего ума), шут очень умен, — недаром в комедии говорится, что он «пускает стрелы своего ума из-за шутовского прикрытия»; и, наконец, меланхолика Жака. Жак созерцает жизнь скорбным, меланхолическим взглядом. Весь мир для него — театр (см. его знаменитый монолог о семи возрастах человека — II акт, 7-я картина), смена зрелищ, лишённая смысла. Некоторые критики сравнивали его с Гамлетом. Это, конечно, неверно. Гамлет действует — разоблачает короля в сцене «мышеловки», убивает всех своих врагов; Жак — только созерцатель («господин путешественник», называет его насмешливая Розалинда). Он способен только на сатиру. «Оденьте меня в шутовской наряд, — говорит он, — разрешите мне говорить свободно, и я прочищу гнусное тело зараженного мира, если только захотят принять мое лекарство». Это чудаковатый и, в сущности, мягкий и безобидный человек. Действующие лица комедии (герцог, Розалинда) подтрунивают над Жаком. Гамлет не может вызывать к себе такого отношения. Жак проходит по ясному небу комедии темным, задумчивым облачком. В пьесе есть и другая прославленная роль — старика Адама, верного слуги Орланда. Прославлена она потому, что эту скромную, малозаметную роль играл сам великий автор комедии.

XIII. ИСТОРИЧЕСКИЕ ХРОНИКИ

В прологе к одной из пьес, шедших в Лондоне в 1599 году, на сцене появились три аллегорические фигуры: смешного вида Комедия, мрачная Трагедия с бичом в одной руке и кинжалом в другой и торжественная История со знаменем и барабаном. Театр эпохи Шекспира различал три рода пьес. Трагедия, комедия и историческая хроника пришли на смену театру средневековья. Мы коснулись самых ярких, солнечных комедий Шекспира.

Кроме пьесы «Генрих VIII», которая в основном принадлежит, по мнению новейших исследователей, перу Флетчера, а также пьесы «Король Джон», действие которой происходит на рубеже XII и XIII веков, *исторические хроники* Шекспира описывают события, относящиеся к концу XIV века и к XV веку.

Эти хроники составляют единую величественную эпопею. Для того чтобы яснее почувствовать ее единство, нужно перечитать хроники в том порядке, в каком написал их Шекспир: «Генрих VI», «Ричард III», «Ричард II», «Генрих IV», «Генрих V». Основной политической темой этой эпопеи является консолидация страны под властью монарха, борющегося, с одной стороны, против реакционных феодальных лордов («Генрих IV»), с другой — против внешнего врага («Генрих V»). Венчается эпопея торжеством Генриха V, которого Шекспир рисует идеальным, со своей точки зрения, монархом. В ночь перед битвой, когда вожди враждебного французского войска хвастаются доспехами и боевыми конями, Генрих обходит свой лагерь и беседует с простыми воинами. Король, говорит он, такой же человек, как и другие люди: так же пахнет для него фиалка, так же воздействуют на него стихии; чувства его — обычные человеческие чувства. «Отними у короля церемониал, и в наготе своей он окажется всего лишь человеком», — говорит Генрих. Если рыцарь старинного феодального склада — Генри Перси, по прозвищу Готспур (Горячая Шпора) — ищет чести и славы только для самого себя и не хочет иметь соперников, король Генрих ищет чести и славы для всего своего войска. Все те, кто сражается с ним против общего врага, включая простых стрелков-иоменов, — его братья. Этот близкий народу король, каким рисует его Шекспир, скромен и прост в своем обращении с людьми. «Если бы ты лучше понимала английский язык, — говорит он своей невесте, французской принцессе, — то нашла бы, что я очень простой король, и подумала бы, что я продал

ферму, чтобы купить корону. Я не умею изящно объясняться в любви, умею только прямо сказать: «Я люблю тебя. Дай мне ответ: по рукам, и сделка заключена. Ну что скажешь, леди?»

Хроники Шекспира представляют исключительный интерес для изучения развития жанра исторической драматургии. Шекспир в своих хрониках старался правдиво изобразить прошлое. Источниками Шекспира были хроники Голиншеда и Стоу, где правда была перемешана с легендой. Он использовал также исторические пьесы своих предшественников и устное предание. То, что Шекспир узнавал из этих источников, он старался правдиво передать. Так, например, принц Генрих, будущий король Генрих V, в юности покровительствовал лоллардам, этим ранним предшественникам протестантов. Взойдя на престол, он стал ревностным поборником католической церкви и беспощадно преследовал «еретиков». Католические летописцы создали легенду, согласно которой принц был сначала беспутным гулякой, но, сделавшись королем, стал на стезю добродетели. Шекспир, как и его современники, принял эту легенду на веру и отразил ее в своей исторической пьесе «Генрих IV».

Отступая от исторической правды, Шекспир не смешивал правду с вымыслом, как поступал, например, Шиллер, который сочинил обстоятельства смерти Жанны д'Арк, обойдя молчанием костер, на котором она в действительности была сожжена. Не смешивая правды с вымыслом, Шекспир как бы ставит их рядом друг с другом. Так поступал и Лев Толстой, который, например, в «Войне и мире» заставил Кутузова (исторический образ) общаться с Андреем Болконским (вымышленный образ). Вымышленное лицо тем самым приобретает в глазах читателя убедительность реальности, правды (мы знаем, что существовал Кутузов, и начинаем верить, что существовал и Андрей Болконский). Со своей стороны, историческое лицо, общаясь с вымышленным, в создании которого творческая фантазия автора не была стеснена точными историческими фактами, датами и документальными данными, приобретает особенно яркую художественную убедительность. Примером этого метода является «Генрих IV», самая значительная из исторических пьес Шекспира, где мы находим полное равновесие двух начал — исторической правды (насколько знал ее Шекспир) и художественного вымысла: в «Генрихе IV» одинаковое значение имеют принц Гарри (историческое лицо) и сэр Джон Фальстаф (вымышленный образ).

Хроники Шекспира могут быть названы *историческими* лишь с весьма существенной оговоркой. Писатели того времени еще не знали, что в ходе исторического развития изменяются мировоззрение людей, их психология,

отношение друг к другу. Люди, действующие в исторических хрониках Шекспира, — люди елизаветинской Англии. Не только их мысли, чувства, отношение к жизни и друг к другу, но и сама их одежда принадлежит Англии эпохи Шекспира. Так и в пьесах Шекспира из времен древнего Рима («Юлий Цезарь», «Кориолан», «Антоний и Клеопатра») перед нами возникают люди, рожденные под небом шекспировской эпохи. Шекспир к тому же не считался с археологическими деталями, что возмущало ученого Бена Джонсона. В «Юлии Цезаре» упоминается бой часов, хотя в древнем Риме механических часов не было (время узнавали по солнечным, песочным и водяным часам).

Юлий Цезарь говорит о своем «камзоле». Римские плебеи носят колпаки, подобно английским мастерам и подмастерьям XVI века.

И все же Шекспир с гениальной проницательностью уже угадывал значение исторического процесса. В «Генрихе IV» мятежные лорды терпят одно поражение за другим не потому, что им не хватает храбрости (наоборот, Генри Перси и Дуглас отличаются отчаянной храбростью), но потому, что против них *время*. «О, добрый мой лорд Моубрей, — говорит Вестморлэнд, — поймите необходимость времени, и вы тогда скажете, что не король, а время наносит вам поражения». Но это чувство истории все же, конечно, не исключает того, что лица, действующие в хрониках, принадлежат прежде всего эпохе Шекспира.

Самое для нас ценное в том, что это — живые люди, каждый со своим характером. Они являются перед нами, как части огромной картины. Это полотно поражает величиной и многообразием. Чувство огромности жизни и ее многообразия — вот что прежде всего выносим мы из чтения шекспировских хроник. «Этот огромный мир», — говорит в хрониках один из «хоров». Особенно значительна и в этом отношении хроника «Генрих IV». Здесь и пышный королевский двор, где томится от тоски умирающий старый король, и таверна «Кабанья Голова», где весело проводит время кутящий молодой принц в обществе Фальстафа, и изысканный в своей простоте замок Генри Перси — блестящего молодого рыцаря и храбреца, и мрачный замок старого графа Нортумберлэнда, где сами камни «изъедены червями», и скромный дворик придорожной гостиницы в Рочестере, где вставшие спозаранку возчики готовятся в путь и ругают дрянной ночлег. Среди многообразных действующих лиц бросаются в глаза и неистовый в своей безрассудной храбрости шотландец граф Дуглас, и старый валлийский феодал Оуэн Глендоуер, полный причудливых суеверий седой кельтской древности, и комический провинциальный джентльмен Шэллоу. И снова возвращаемся мы к залитому ярким солнцем образу «жирного

рыцаря» сэра Джона Фальстафа.

Среди созданных Шекспиром лиц сэр Джон Фальстаф занимает одно из самых видных мест. Фальстаф как бы воплощает ликующую плоть Ренессанса, освобожденную от пут аскетических средневековых идеалов и вместе с тем протестующую против сухого и черствого морального кодекса, который в ту эпоху уже создавали пуритане во славу всех грядущих «уважающих себя» и «достопочтенных» буржуазных английских джентльменов.

Фальстаф безгранично весел. «Мы, молодые люди», — говорит он, хотя ему уже много за пятьдесят лет. Лишь изредка, да и то главным образом в минуты безденежья, находит на него тоска, и тогда он сидит неподвижно, «как меланхолический кот». Но тоска проходит у него мгновенно, подобно легкому облачку: «К чорту заботы и вздохи, — говорит он, — они раздувают человека, как кишку!» У этой «огромной горы мяса» ненасытное чрево: Фальстаф выпивает за обедом два галлона^[51] хереса. «Херес! — восклицает Фальстаф. — Он оказывает на человека двойное действие. Пары его поднимаются в мозг, высушивают в нем сырую скуку без остатка. Ум становится восприимчивым, быстрым, способным забывать обиды, полным легких, пламенных, восхитительных образов... Второе свойство хереса — согревать кровь. Холодная кровь и бледная печень, знак трусости, превращаются в огонь. Само лицо человека становится огненным и, как сигнальный костер, призывает всех подданных этого маленького королевства, которое называется человеком, к оружию. И тогда все части, образующие человека, объединяются вокруг своего начальника — сердца, и этот начальник, предводительствуя столь доблестной армией, готов совершать любой храбрый подвиг... Будь у меня тысяча сыновей, первое правило, которое я бы им внушил, заключалось бы в том, чтобы они бросили пить пиво и перешли на херес».^[52]

Фальстаф не просто веселый — человек. Он источник веселья для всех окружающих. «Я не только остроумен сам по себе, — говорит он, — но причина того, что есть остроумие в других людях».

Фальстаф, несмотря на все свои пороки, — большой ребенок. Смерть его, о которой упоминается в «Генрихе V», почти поэтична. «Я хотел бы быть с ним, — говорит его приспешник краснорожий Бардольф, — где бы он сейчас ни находился, в аду или в раю». — «Нет, он не в аду, — отвечает миссис Квикли, — он в лоне короля Артура... Конец его был прекрасен, он умер; как невинный ребенок. Он скончался между двенадцатью и часом, когда начался отлив моря. Когда я увидела, что он перебирает простыни,

играет с цветами и улыбаются, глядя на кончики своих пальцев, я поняла, что остался один конец, ибо нос его стал острым, как гусиное перо, и он начал что-то болтать о зеленых полях. «Что с вами, сэра Джон? — сказала я. — Развеселитесь, старина». — «Боже, боже, боже!» — воскликнул он три или четыре раза... Я пощупала его ноги. Они были холоднее камня... Он весь был холоднее камня».

Смерть Фальстафа — начало отлива того великого моря избыточных человеческих сил, буйных, неукротимых страстей, горячих чувств, которое мы называем Ренессансом. «Жирный рыцарь» отошел в лоно короля Артура, в лоно народной сказки... Фальстаф, которого на сцене «Глобуса» играл Вильям Кемп, имел огромный успех у зрителей, и, когда он появлялся на сцене, находившиеся в театре лондонские подмастерья, как рассказывает современник, даже переставали щелкать орехи.

XIV. «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»

В 1595 году, за шесть лет до «Гамлета», Шекспир создал «Ромео и Джульетту». Эта старинная итальянская легенда послужила сюжетом для многих новелл. На тот же сюжет еще до Шекспира была написана английским поэтом Артуром Бруком поэма под заглавием «Трагическая повесть о Ромео и Джульетте». (1562). Какую-то пьесу о Ромео и Джульетте играли в Лондоне задолго до Шекспира (пьеса эта до нас не дошла). И так, у Шекспира были здесь многочисленные предшественники.

«Ромео и Джульетта» Шекспира была впервые напечатана в 1597 году под заглавием: «Превосходно сочиненная трагедия о Ромео и Джульетте. Напечатана в том виде, в каком она часто под шумные аплодисменты исполнялась на публике». Из этих слов можно заключить, что пьеса имела большой успех. Под влиянием спектаклей «Ромео и Джульетта» английский народ создал балладу, воспевшую двух веронских возлюбленных (баллада эта до нас не дошла).

В «Ромео и Джульетте» громко звучит гимн постоянству чувства — излюбленная Шекспиром тема. Перед нами столь часто встречающийся в литературе всех народов «треугольник»: любящие друг друга юноша и девушка и нелюбимый жених, за которого насильно выдают замуж родители. Но интересно, что Шекспир делает нелюбимого жениха Париса молодым красавцем («не мужчина, а картинка!» — с восхищением говорит о нем кормилица). Тем значительней подвиг Джульетты, остающейся верной своему чувству, несмотря ни на что.

Молодое и искреннее чувство сталкивается в роковом конфликте с тем обществом, к которому принадлежат Ромео и Джульетта и которое разделено вековой враждой двух старинных феодальных семейств. Эта вражда является злой судьбой Ромео и Джульетты — той судьбой, которая приводит их к неизбежной гибели. Но их гибель является вместе с тем и победой, ибо она навсегда устраняет вековую вражду:

Две равно уважаемых семьи
В Вероне, где встречаются,
Ведут междоусобные бои
И не хотят унять кровопролитья.
Друг друга любят дети главарей,
Но им судьба подстраивает козни,

И гибель их у гробовых дверей
Кладет конец непримиримой розни. [\[53\]](#)

Над могилой погибших воздвигают золотой памятник для грядущих поколений. Взор Шекспира как бы уходит в будущее. Великий гуманист никогда не терял веры в жизнь, и золотым памятником этой веры в жизнь дошла до нас его «Ромео и Джульетта» — одно из прекраснейших произведений мировой литературы.

Джульетта в начале трагедии — наивная девочка. Кормилица называет ее «божьей коровкой». Но вот она полюбила Ромео и задумалась над жизнью, задумалась над теми «истинами», которые ей внушали с детства. Тысячу раз говорили ей, что подлинная *честь* заключается прежде всего в знатном фамильном имени. Но что теперь для нее, полюбившей *человека*, значит имя? Это звук пустой:

Ты был бы ты, не будучи Монтекки.
Что есть Монтекки? Разве так зовут
Лицо и плечи, ноги, грудь и руки?
Неужто больше нет других имен?
Что значит имя? Роза пахнет розой,
Хоть розой назови ее, хоть нет, —

говорит она. Сила глубокой страсти охватывает Джульетту. С нетерпением ожидает она наступления ночи:

Неситесь шибче, огненные кони,
К вечерней цели! Если б Фаэтон
Был вам возницей, вы б давно домчались,
И над землей настала б темнота...
Приди же, ночь! Приди, приди, Ромео,
Мой день, мой снег, светящийся во тьме,
Как иней на вороньем опереньи!
Приди, святая, любящая ночь!
Приди и приведи ко мне Ромео!

Джульетта вспоминает о Фаэтоне. Согласно античному мифу Фаэтон

был сыном Феба, бога солнца. Он взялся править пламенной колесницей своего отца, но погнал коней так быстро, что колесница опрокинулась, и жгучие ее лучи превратили Африку в пустыню. В этом образе отражено все нетерпение Джульетты, вся горячность ее чувства. Но в минуту смерти нас поражает мужественное спокойствие Джульетты:

Он, значит, отравился? Ах, злодей!
Все выпил сам, а мне и не оставил!
Но, верно, яд есть на его губах.
Тогда его я в губы поцелую
И в этом подкрепленьи смерть найду.

За две недели событий, радостных и трагических, Джульетта выросла на много лет. Душой она стала старше Ромео. И не случайно Шекспир закончил пьесу, которую он назвал «Ромео и Джульетта», словами: «Никогда не бывало более печальней повести, чем повесть о Джульетте и ее Ромео» — в конце трагедии Шекспир поставил имя Джульетты на первое место.

Вырос душой за эти две недели и Ромео. Сначала это просто юноша, вздыхающий о «жестокой красавице», согласно царствовавшей тогда моде, а в конце трагедии он называет Париса, который, вероятно, не моложе его, «юношей», а себя «мужем». «Юноша, не искушай пришедшего в отчаяние мужа!» — говорит он Парису.

Уже современники Шекспира, в особенности молодежь, зачитывались этой пьесой. В XVII веке в читальном зале библиотеки Оксфордского университета находился экземпляр первого однотомного собрания пьес Шекспира (1623). Страницы этой книги говорят о том, что ее много читали. Раскрыв объемистый фолиант, студенты облакачивались на него. Наиболее протертыми локтями читавших и перечитывавших Шекспира студентов оказываются страницы, где описано последнее свидание Ромео и Джульетты.^[54]

В этой трагедии много красоты, мягкости, веселья (Меркуцио, кормилица, комические слуги). Эпически спокоен монах Лоренцо — ученый в рясе. Вся атмосфера пьесы проникнута чувством молодости и весны. И все же над этим прекрасным миром уже веет мрачным ветром.

Сознание гуманистов той эпохи, освобождавшееся из замкнутых пределов средневекового мировоззрения, встречалось в новом конфликте с действительностью, в которой все властнее становилась сила золота, сила

чистогана, все откровеннее становилась эксплуатация человека человеком. Недаром Ромео называет золото худшим ядом, чем тот смертоносный порошок, который он получил от аптекаря:

Вот золото, гораздо худший яд
И корень пущих зол и преступлений,
Чем этот безобидный порошок.

Так и в «Венецианском купце» Бассанио называет золото «жесточайшей пищей Мидаса». В древнегреческом мифе фригийский царь Мидас по молитве своей получил от богов дар превращать в золото все то, к чему бы он ни прикасался. Боги исполнили его желание. И царь Мидас больше не мог вкушать пищи, которая мгновенно превращалась в золото, едва он прикасался к ней. Жажда золота убивает жизнь — такова мысль легенды.

Для истолкования «Ромео и Джульетты» много сделано советским театром. В Англии, например, «Ромео и Джульетту» обычно исполняют, как красивую любовную новеллу. Сцены поединков и битв, вся тема вражды Монтекки и Капулетти при такой интерпретации — не больше чем ряд интермедий, которые можно сравнить с заставками и виньетками в книге, с «батальным оформлением лирической новеллы», по выражению одного английского критика. Гибель молодых влюбленных при такой интерпретации является в конце концов игрой слепого и бессмысленного рока. В интерпретации советского театра основная тема трагедии заключается в *противопоставлении* подлинного гармоничного чувства героев *нестройности* окружающего их мира.

XV. «ВЕНЕЦИАНСКИЙ КУПЕЦ»

В «Венецианском купце» (1596) заглавие не вполне соответствует содержанию. Ведь под «Венецианским купцом» подразумевается Антонио. А между тем наиболее законченным образом в пьесе является Шейлок.

Многогранность образа Шейлока отметил еще Пушкин, противопоставив его написанному одной краской мольеровскому Скупому. В образе Шейлока, набожно читающего Библию и одновременно складывающего в мешок червонцы, Шекспир изобразил некоторые характерные черты ростовщика-пуританина. Шейлок повернут к нам своей темной стороной. В своем корыстолюбии он беспощаден. Он возникает перед нами как воплощение хищного практицизма. «Частный интерес практичен, — писал Маркс, — а нет ничего более практичного в мире, чем уничтожить своего врага! «Кто не стремится уничтожить предмет своей ненависти?» говорит Шейлок». ^[55]

Но, с другой стороны, положительными чертами Шейлока являются его беззаветная любовь к дочери, а также смелость его мысли. Вспомним его страстные слова о том, что еврей такой же человек, как и другие люди. «Разве нет у еврея глаз? Разве нет у еврея рук, органов тела и его частей, ощущений, чувств, страстей? Он кормится той же пищей, его ранят тем же оружием, он болеет теми же болезнями, его вылечивают те же лекарства, его греет то же лето и заставляет мерзнуть та же зима, как и христианина». В этих горячих словах слышится голос самого автора.

Шейлок — трагическая фигура. Как еврея, его презирают и гонят, и гонения рождают в нем жажду мести. Гонения извратили эту могучую натуру. «Когда вы отравляете нас, разве мы не умираем? — говорит Шейлок. — И если вы оскорбляете нас, почему же мы не должны мстить? Если мы подобны вам в остальном, то и в этом будем на вас похожи... Гнусности, которым вы меня учите, я применю к делу — и превзойду своих учителей».

Исключительный интерес представляет история сценических воплощений этого образа. Английская сцена XVIII века знала Шейлока исключительно как мрачного злодея. Подлинный переворот в трактовке этого образа совершил известный английский трагик Эдмунд Кин, выступивший в роли Шейлока в 1814 году. «Он завоевывает симпатию тех мыслящих зрителей, — писал английский критик Хэзлит (1778–1830), — которые понимают, что месть еврея несколько не хуже нанесенных

христианами оскорблений».

Оружием мести Шейлока является золото. Но, прибегнув к этому опасному оружию, он сам становится его рабом. Не алчного от природы хищника, но разлагающую, обезображивающую человека силу золота рисует в этой драме Шекспир. Напомним слова Бассанио: «Роскошное золото, жесткая пища Мидаса, я не хочу тебя!»

Другим оружием Шейлока является «закон». Но именно потому, что этот «закон» способен служить оружием личной мести, он лишен, — воспользуемся излюбленным словом Шекспира, — «природы» и является выхолощенной, мертвой буквой. Для того чтобы разрушить хитросплетения такого «закона», не требуется доводов ученого юриста: достаточно здравого смысла молодой девушки. Сцена суда — сатира, направленная против формального закона. Обнажая тлетворную сущность золота и ложь «закона», превращенного в оружие личных интересов, Шекспир усматривал в окружавшем его обществе власть той «кажущейся правды, в которую облакается, — как говорит Бассанио, — наше хитрое время, чтобы поймать в западню мудрейших людей». Весь мир, по словам Бассанио, «обманут украшением»: в судах «красивый голос» истца скрывает зло; порок прикрывается добродетелью; трусы носят «бороду Геркулеса»; красота «покупается на вес»; все вокруг — лишь «золоченый берег опасного моря». Среди этого хаоса лжи гармоничны только любовь и музыка, апофеозом которых венчается эта драма.

XVI. «ЮЛИЙ ЦЕЗАРЬ»

Трагедия «Юлий Цезарь» (15–99) во многих отношениях подготовила почву для «Гамлета». Как и в «Гамлете» и позднее в «Макбете», действие этой «римской трагедии» происходит на мрачном и зловещем фоне. Мы слышим о «пламенных воинах, сражающихся в облаках», о кровавом дожде, падающем на Капитолий. В образы таинственных предзнаменований облеклось здесь то тягостное чувство, которое испытывал в те годы не один Шекспир. Страна была наводнена нищим, бездомным людом. Продолжалось обеднение широких народных масс. Все мрачнее становилась эпоха, история которой «вписана в летописи человечества пламенеющим языком меча и огня».^[56]

В памфлетах, изданных в те годы, впервые и как бы издали слышатся раскаты грозы — приближалась английская буржуазная революция.

Чем дальше в прошлое отходила опасность извне, со стороны испанцев, тем больше развязывалась среди буржуазии и части дворянства критика правительства. Приближался 1601 год, когда парламент в вопросе о монополиях впервые резко разошелся с правительством. Возле самого престола зрели заговоры, в одном из которых, возглавляемом графом Эссексом, принимал участие бывший «патрон» Шекспира, граф Саутгэмптон.

Тяжкая грозовая атмосфера этих лет нашла отражение и в драматургии. Чепмэн пишет мрачную трагедию «Бюсси д'Амбуаз». Со своими кровавыми драмами выступает приблизительно в те же годы Джон Марстон.

В его пьесе «Недовольный» (1601) мы видим человека — жертву несправедливости, — горько осуждающего царящий вокруг порок и вызывающего к отмщению.

В этой атмосфере родились и «Юлий Цезарь» и «Гамлет».

В смысле трактовки исторических событий Шекспир в «Юлии Цезаре» во многом придерживается концепции своего первоисточника — Плутарха. Хотя «Юлий Цезарь» и не республиканская пьеса, несомненно, что Шекспир показал Цезаря в непривлекательном свете. На Шекспира, как полагают некоторые исследователи, повлияли также слова Монтэня: «Добро не обязательно сменяет уничтоженное зло. Может последовать зло еще худшее, как это доказали убийцы Цезаря, которые ввергли государство в великое расстройство».

Если непривлекателен у Шекспира Цезарь, то непривлекательны и заговорщики, за исключением Брута. Неподкупную честность Брута признает даже его враг Антоний. «Это был человек», — говорит он над мертвым Брутом. И все же удар кинжалом оказался роковой ошибкой. Цезарь пал, но тень его преследовала Брута и победила при Филиппах. «О, Юлий Цезарь! — восклицает побежденный Брут. — Все еще мощен ты! Твой призрак бродит вокруг и обращает наши мечи против нас самих». Удар кинжалом не принес республиканцам победы. Судьба Брута и других заговорщиков решается в конце концов народом, не последовавшим за ними.

Образ народной толпы в «Юлии Цезаре», как и в «Кориолане» (1607), вызвал у комментаторов разноречивые суждения. Нам кажется, что образ этот имеет различные аспекты и у самого Шекспира. Он давал Шекспиру обильный материал для характерных жанровых сцен.

Перед нами, конечно, не толпа древнего Рима, но горожане шекспировского Лондона; перед нами — народная масса, которую наблюдал Шекспир в Лондоне на рубеже двух столетий, в мрачные годы наступавшей реакции, — масса, в которой бродило глухое недовольство, но вместе с тем масса неорганизованная, стихийная, лишенная достойных руководителей. Эта толпа становится в «Юлии Цезаре» жертвой коварного красноречия Марка Антония, в «Кориолане» — эгоистических, мелочных происков трибунов. Шекспир был первым из английских драматургов, показавшим толпу как реальную политическую силу.

Но если не прав оказался Брут, то как уничтожить зло, царящее в окружающем «нестройном мире»? Из размышления над этим вопросом родился «Гамлет», которым, как мы уже говорили, открывается второй период творчества Шекспира (1601–1608).

Но прежде чем перейти к «Гамлету», мы остановимся на самом шумном событии в политической жизни Англии того времени, а также на нескольких фактах биографии Шекспира.

XVII. ЗАГОВОР ЭССЕКСА

В 1601 году, месяцев за шесть до того, как на сцене театра «Глобус» был поставлен «Гамлет», в Лондоне вспыхнуло и было подавлено восстание, поднятое графом Эссексом и его сторонниками. Сохранились многочисленные документы, рисующие это событие, и в целом мы можем восстановить его картину, что представляет для нас многосторонний интерес. Во-первых, мы тут соприкасаемся с живыми фактами интересующей нас эпохи. Во-вторых, свидетелем этих фактов был Шекспир. Его пьеса «Ричард II» была, как увидим, даже использована участниками мятежа. В последнем принимал самое деятельное участие бывший «патрон» Шекспира граф Саутгэмптон. Некоторые исследователи полагают, что существует прямая связь между восстанием Эссекса и шекспировским «Гамлетом»,^[57] где изображено убийство короля. Это предположение кажется нам весьма сомнительным. Гораздо вероятней, что общая атмосфера, в которой созрел заговор Эссекса, отразилась в шекспировском «Юлии Цезаре».

В феврале 1601 года граф Эссекс, любимец королевы Елизаветы, поднял против нее восстание. В душе графа Эссекса, человека задумчивого и меланхолического, уже давно кипело возмущение. Он негодовал на обступивших королевский престол многочисленных временщиков, захвативших в свои руки монополии, выжимавших из народа последние соки и жиревших на народной бедности. Бесило его и то, что отовсюду, из всех щелей лезли люди новые и незнакомые: «выскочки»,^[58] как он их называл, единственным достоинством которых было умение любыми средствами набивать карманы. Сама предприимчивость их была ему ненавистна. И граф Эссекс в кругу близких людей любил поговорить о том времени, когда английские короли «всякую мелюзгу» не удостаивали даже и взглядом и во всем советовались с людьми знатными, родовитыми, «подлинной рыцарской чести достойными». Таким достойным «подлинной рыцарской чести» героем граф Эссекс почитал прежде всего самого себя. Блестящие победы графа Эссекса, командовавшего английским флотом, над испанцами создали ему всенародную славу.

Для Испании, которая была в то время величайшей в мире империей, растущее морское могущество Англии становилось угрозой. Испания владела сказочными по богатству колониями Нового Света, откуда то и дело прибывали в испанские порты корабли с драгоценным грузом золотого

песка и золотых слитков. Никогда еще не видали такого количества золота в Европе. Но воды Атлантического океана бороздили легкие, проворные, как ищейки, корабли английских пиратов. Английское правительство не только официально разрешило английским пиратам грабить испанские торговые корабли, но даже поощряло это. Одного из таких пиратов, прославленного Фрэнсиса Дрейка, королева Елизавета посвятила в рыцари, после чего он стал именоваться сэром Фрэнсисом Дрейком. Для Испании создавалась угроза, что под самым боком их заморских владений не сегодня-завтра могли вырасти колонии англичан.

Нужно было как можно скорее уничтожить опасную соперницу. И вот в 1588 году «его католическое величество» король испанский Филипп II снарядил дотопе еще невиданную по величине эскадру, посадил на корабли могущественное войско и двинул их против Англии. Испанцы хвалились тем, что совершают дело божие: собираются силой вернуть англичан в лоно истинной католической церкви, навсегда уничтожить в Англии проклятую протестантскую ересь. Страшная угроза нависла над английским народом. Огромный флот, так называемая «непобедимая Армада», медленно приближался к Англии. Со дня на день по городам и деревням британского острова народ ожидал известия о высадке испанцев. В ту эпоху самым скорым средством сообщения были верховые курьеры; но верховые курьеры, хотя и давалось им перед отправкой следующее наизидание: «Спеши! Спеши! Во имя жизни своей спеши!» — не всегда поспевали во-время. И вот в особенно экстренных случаях прибегали к следующему способу. На верхушках холмов складывали груды хвороста. Увидят, что на соседнем холме днем показался дым или ночью сверкнуло пламя костра, и сами зажгут костер; то же самое повторяют на соседнем холме... И побежит огненная весть от побережья к самому сердцу страны. День за днем, ночь за ночью ожидали в Англии, что загорятся сигнальные костры, сообщая роковую весть о высадке испанского войска. Но костры не зажигались.

Авангард «непобедимой Армады» встретился с английской передовой эскадрой, которой командовал Фрэнсис Дрейк. Легкие английские корабли пошли в атаку и доказали свое превосходство над тяжеловесными, неповоротливыми испанскими галионами. Авангард «непобедимой Армады» был разбит. Но это сражение еще не решало дела. Его решила буря, частью потопившая, частью разметавшая и покалечившая испанские корабли. Выгодный для высадки момент был безвозвратно упущен испанцами. Англия была спасена.

Прошло немного лет, и англичане перешли в наступление. Их эскадра

под начальством графа Эссекса одержала две блестящие победы над испанцами. «Слава Англии, ты, чье имя пронеслось, как гром, по всей Испании и внушило ужас. Прекрасная ветвь на дереве чести. Цвет рыцарства. Возрадуйся своей благородной победе» — такими словами воспевал Эссекса английский поэт Эдмунд Спенсер.

Судьба улыбалась молодому вельможе. Королева Елизавета благоволила к нему. Но Елизавета никогда не ставила своего личного чувства на первое место. И когда до нее дошли сведения о том, что во дворце графа Эссекса по вечерам собираются его друзья и, усевшись у стены, на которой была написана красками большая роза — символ молчания и соблюдения тайны,^[59] ведут там мятежные речи, она, никому не сказав ни слова, приняла меры. В 1599 году в Ирландии вспыхнул мятеж, тем более опасный, что Ирландия оставалась католической страной и с легкостью могла пойти на стовор с Испанией. И вот правителем Ирландии был назначен граф Эссекс. С внешней стороны это казалось почетным назначением. Но на деле это было равносильно ссылке.

27 марта 1599 года граф Эссекс выехал из Лондона. Окруженный блестящей свитой, самовлюбленный граф проехал по улицам столицы. Рядом с ним гарцевал на коне его родственник и друг молодой граф Саутгэмптон. Ещё велика была популярность в народе победителя испанцев. И множество людей высыпало на улицы, провожая графа Эссекса. Раздавались крики: «Да благословит вас бог!» Об этом рассказывали очевидцы. Среди них был, повидимому, Вильям Шекспир: в этом, 1599 году он писал для театра историческую и патриотическую пьесу о царствовавшем в XV веке английском короле Генрихе V, победителе французов; в прологе (так называемом «коре») к последнему действию «Генриха V» Шекспир упоминает о торжественном отъезде графа Эссекса, которого провожали не только лорд-мэр и городские советники Лондона, но и «кишащие толпы простого народа». И он пожелал графу Эссексу вернуться в Лондон, держа пронзенный им мятеж «на острие меча».

Для того чтобы управлять мятежной Ирландией, нужно было прежде всего быть политиком. А политиком граф Эссекс не был. Его тяготило то, что ему приходилось жить в этой проклятой ирландской дыре, вдали от королевского двора. Мучило его также сознание того, что недруги не устают чернить его в глазах королевы, пользуясь его отсутствием. Граф Эссекс проявил в Ирландии полное бездействие, за что и был вызван в Лондон и в августе 1600 года предан суду. Он был лишен всех занимаемых им должностей и был принужден вернуться к частной жизни. Тогда он решил действовать силой.

В первых числах февраля 1601 года — так показал впоследствии на суде товарищ Шекспира по сцене, актер Августин Филипс, — сэр Чарльз Перси, сэр Джостлин Перси и лорд Монтигль (все трое были друзьями Эссекса) явились в театр «Глобус». Эти знатные господа просили актеров непременно 7 февраля поставить пьесу Шекспира «Ричард II». Актеры стали отговариваться: пьеса-де старая (она была написана Шекспиром еще в 1595 году), давно не шла и сборов не сделает. Но знатные господа обещали актерам десять фунтов стерлингов, и актеры, подумав, согласились возобновить пьесу с одной-двух репетиций. Им и в голову не приходило, что перед ними заговорщики, которые хотят использовать шекспировского «Ричарда II» как агитационную пьесу, ибо в этой пьесе рассказывается о свержении короля с престола.

7 февраля, в два часа пополудни, пообедав и выпив вина, несколько заговорщиков явилось на представление в театр «Глобус». Они уселись в ложу, наблюдая оттуда за впечатлением, которое производила пьеса на зрителей, и, когда актеры подошли к моменту свержения короля Ричарда с престола, стали выражать шумными криками и аплодисментами свое одобрение. Простые зрители, стоявшие внизу, в партере театра, с недоумением оглядывались на этих господ, которые так странно себя вели.

На следующий день все объяснилось. Это было воскресенье 8 февраля 1601 года. Часов в одиннадцать утра граф Эссекс, граф Саутгэмптон, граф Ретлэнд, Граф Бэдфорд и с ними, как свидетельствует документ той эпохи, «до шестидесяти человек рыцарей и других джентльменов знатной крови» вышли на улицу. Они прошли в центр города и развернули здесь знамя с изображением герба графов Эссекс. «За нами, за нами, горожане Лондона! — кричали они. — Берите бердыши, дубины — все пригодится в дело! Смерть Елизавете!» Но горожане Лондона остались глухи к мятежному призыву. Они знали, что свержение королевы грозит им неисчислимыми бедствиями. Власть захватят знатные лорды, поделят страну между собой, начнут воевать друг с другом за господство, как воевали в старину; замрут ремесла, торговля, наступит великое разорение. И тогда уж наверняка нагрянут испанцы, заберут страну голыми руками, рухнет трудом и кровью созданное государство, и станут они рабами чужеземцев. «Горе той стране, где короли посажены в тюрьму и где правят лорды!» — так говорилось в исторической трагедии Марло «Король Эдуард II», которую еще лет за десять до описываемых нами событий играли в одном из лондонских театров.

В окнах мелькали изумленные хмурые лица, с шумом захлопывались ставни. По вымершей улице шли заговорщики. Толпа их скоро заметно

стала редеть: многие, поняв неудачу, спасались кто как мог. И вдруг где-то на соседней улице забил барабан: это шли солдаты королевы, высланные на подавление бунта. Заговорщики побежали во дворец графа Эссекса и заперли за собой тяжелые дубовые двери. Солдаты королевы со всех сторон осадили дворец. Заговорщики долго не сдавались. Они грезили из окон дворца мечами, кричали что-то и, прикрывшись небольшими круглыми щитами, стреляли в солдат из французских пистолетов. Безднажность их положения была, однако, очевидна. И в шесть часов вечера на крышу дворца вышел молодой граф Саутгэмптон. Высокий, стройный, с тонкой талией, одетый в великолепный бархатный камзол, он стал разгуливать по крыше, небрежно играя мечом. Затем он остановился, подбоченившись, и крикнул стоявшим внизу офицерам королевы, что, уступая силе, он и его друзья готовы сдать.

Начался суд. Граф Эссекс и многие другие сложили головы на плахе. Граф Саутгэмптон тоже был приговорен к смертной казни, которая была заменена ему заключением в Тауере, где он просидел два года: до смерти Елизаветы и воцарения короля Якова I. Призвали на допрос и актеров «Глобуса», в том числе, вероятно, и Вильяма Шекспира. Но выяснилось, что участие автора пьесы и актеров в заговоре было невольным, без всякого умысла с их стороны: им в голову не приходило, что знатные господа, заказавшие им спектакль, преследовали тайную цель. Актеров отпустили. Гроза прошла мимо Шекспира.

Много толковали об этом событии в Лондоне. Рассказывали, что когда-то королева подарила своему любимому Эссексу кольцо как залог того, что исполнит любое его желание. Накануне казни граф Эссекс будто бы просил одну из родственниц своих, пришедших к нему проститься, передать кольцо королеве. Но эта придворная дама, по легкомыслию или из страха, отдала кольцо одному из министров, который и припрятал его. Другие рассказывали, что у королевы дрожало лицо и что слезы выступили у нее на глазах, когда она подписывала смертный приговор Эссексу. Но все это были только слухи. С внешней стороны Елизавета сохранила полное спокойствие. Накануне казни Эссекса и главных заговорщиков она приказала актерам «Глобуса», среди которых был, вероятно, и Шекспир, явиться во дворец и развлечь ее спектаклем. А на следующее утро, 24 февраля 1601 года, во время совершения казни, королева спокойно играла в своей опочивальне на клавикордах. И все же королева была задета за живое тем, что ее посмели сравнить с безрассудным Ричардом II. «Вы разве не знаете, кто я такая? — не выдержав, сказала она с усмешкой начальнику Тауера: — Я — Ричард II». Так закончилось самое шумное событие в

политической жизни Англии 1601 года — того самого года, в августе месяце которого на лондонской сцене был поставлен «Гамлет».

Как же отнесся Шекспир к заговору Эссекса? Он сочувствовал тому, что думали горожане Лондона. В своей исторической хронике «Генрих IV» Шекспир, как мы видели, осудил феодальных лордов, поднявших мятеж против короля во имя своих старинных прав и привилегий. В этой лучшей из исторических пьес Шекспира, написанной в 1597 году, есть сцена, в которой мятежные феодальные лорды, склонившись над картой, предвкушают победу и уже делят страну между собой. Как и все передовые люди своего времени, Шекспир был на стороне монархии в ее борьбе против тех вельможных лордов, которые мечтали вернуть страну к феодальной старине. Об этом говорит и знаменитый монолог Улисса в пьесе Шекспира «Троил и Крессида», написанной в 1602 году. В этом монологе Шекспир сравнивает монарха с солнцем: рухнет солнце с неба, начнут по прихоти блуждать своевольные планеты, и великие наступят бедствия для всего народа.

В том же 1601 году произошло и другое, менее шумное, но не менее значительное событие в политической жизни Англии. Парламент, в котором все сильнее становилось влияние пуритан — этого авангарда крепнущей буржуазии, впервые резко разошелся с правительством королевы. Послышался как бы глухой раскат грома, первый предвестник далекой, медленно приближавшейся грозы — английской буржуазной революции, которая разразилась спустя полвека и в 1649 году заставила короля Карла I сложить голову на плахе.

Но как раз в эти тревожные годы, которыми начался XVII век, — в эти годы, когда в творчестве Шекспира, как мы уже говорили, стали преобладать трагические темы, с внешней стороны жизнь великого драматурга кажется, судя по дошедшим до нас сведениям, особенно спокойной и благополучной.

XVIII. НЕСКОЛЬКО БИОГРАФИЧЕСКИХ ФАКТОВ

Исследователям удалось установить, что в 1601 или 1602 году Шекспир переселился с южного берега Темзы, где находился «Глобус», в центр города, на Сильвер-стрит. Он нанял комнату у некоего Монжуа, дамского парикмахера. Этот Монжуа был француз и гугенот, эмигрировавший в Англию после так называемой «Варфоломеевской ночи», когда в ночь на 25 августа 1572 года католики, руководимые герцогом Гизом, перебили в Париже гугенотов — французских протестантов-кальвинистов. Знакомство Шекспира с эмигрировавшим из Франции гугенотом объясняется, вероятно, очень просто: искусный парикмахер мог поставлять парики для актеров «Глобуса».

У мосье и мадам Монжуа была дочка Мари. А в парикмахерской работал в качестве подмастерья некий Бэлотт, тоже француз родом. Супругам Монжуа очень хотелось выдать Мари за Бэлотта. Но последний не соглашался. Тогда мадам Монжуа попросила своего постояльца Вильяма Шекспира уговорить Бэлотта. «Она уговорила некоего Шекспира, который жил в их доме, — так показал впоследствии на суде Бэлотт, — убедить меня вступить в брак». Но убеждения мало действовали на Бэлотта. И только когда мосье Монжуа обещал внушительную сумму в качестве приданого, Бэлотт согласился. Но старый парикмахер, попросту говоря, надул своего зятя. Когда Бэлотт женился на Мари, мосье Монжуа вместо обещанных денег предложил, как показал на суде Бэлотт, «старую перину, два простых одеяла, две пары простынь, дюжину салфеток из грубого полотна, два старых стула, две пары маленьких ножниц» и т. д. Начались ссоры и скандалы, которые кончились судом. В качестве свидетеля был вызван на суд и постоялец четы Монжуа «Вильям Шекспир, из Стрэтфорда на Эйвоне в графстве Варвикшир, джентльмен».

Вот и все, что мы знаем об этой истории. В воображении возникает перед нами модная дамская парикмахерская того времени, хозяин парикмахерской — полный, краснолицый французский буржуа — и его полная мадам, их некрасивая дочка, по уши влюбленная в красавца подмастерья. Деревянная лесенка ведет из парикмахерской во второй этаж, где находится жилое помещение. Здесь в одной из комнат живет постоялец «некий мистер Шекспир», пожалевший бедную некрасивую Мари... Мы

входим в его комнату. За столом сидит человек с высоким лбом и карими глазами. Он что-то пишет. Еще не просох на бумаге только что написанный им стих:

Прощайте вы, пернатые войска... — первый стих грандиозного монолога Отелло.

24 марта 1603 года умерла королева Елизавета. Поэты того времени, согласно обычаю, оплакали ее смерть в стихах. Но некоторые из них, в том числе и Шекспир, завоевавший, как мы видели, в молодости славу поэта, молчали. Поэт и драматург Генри Четль, который некогда опубликовал посмертную исповедь Роберта Грина, жаловался в стихах, что... «медвяная муза» Шекспира не уронила над могилой королевы «ни единой траурной слезы».

На английский трон взошел шотландский король Яков I, сын казненной Елизаветой Марии Стюарт. Шекспир и тут сохранил молчание.

Новый король в значительно меньшей степени, чем Елизавета, считался с мнением пуритански настроенной буржуазии и более откровенно покровительствовал театру. С другой стороны, король решил монополизировать лучшие в столице актерские труппы. Через десять дней после своего восшествия на престол король приказал труппе, игравшей в театре «Глобус», впредь именоваться «Слугами короля». Актеры «Лорда-Адмирала», являвшиеся главными конкурентами труппы «Глобуса», были переименованы в «Актеров принца Уэльского», а труппа, которая играла в старом театральном здании «Куртина» и которая вскоре построила для своих спектаклей новый большой театр «Красный бык», получила название «Актеров королевы».

Ряду лиц из труппы «Слуг короля», в том числе и Шекспиру, было пожаловано звание «служителей королевской опочивальни» (низший придворный чин). «Служители» должны были присутствовать в толпе младших придворных на пышных дворцовых празднествах и на дипломатических приемах. В этих случаях, согласно форме, они были одеты в яркокрасные камзолы, штаны и плащи того же цвета. На рукаве у них был золотом вышит королевский герб. Сохранился список лиц из труппы «Слуг короля», которым было пожаловано на пошивку придворной одежды «по четыре с половиной ярда красного сукна». В этом списке стоит и имя Шекспира.

Король Яков I весьма интересовался разными способами «общения» дьявола с человеком, интересовался ведьмами и ведовством. Он даже написал «ученый» трактат на эту тему. В его царствование происходила буквально вакханалия судебных процессов так называемых «ведьм» и на

кострах тысячами сжигали несчастных женщин, обвиненных в сношениях с дьяволом. Но интересно, что даже и этого маниака пьесы Шекспира, повидимому, чем-то задело за живое. На рождественских придворных празднествах 1604 года перед королем было сыграно целых восемь пьес Шекспира и всего лишь две пьесы Бена Джонсона, одна пьеса Томаса Хейвуда и одна пьеса Чепмэна. Выбор пьес, конечно, был сделан согласно вкусам короля. Сохранились сведения о том, что король даже обратился к Шекспиру с милостивым письмом.

Вполне возможно, что королю понравилась трагедия «Гамлет», потому что она напоминала ему его личную судьбу: отец Якова I, лорд Дарнлей, был тоже предательски убит, причем убийца женился на матери короля Якова — Марии Стюарт. Возможно, что и страшная сцена убийства короля Дункана в «Макбете» связывалась в представлении короля с убийством его отца. Вероятно и то, что сумасбродному королю чрезвычайно понравились Призрак в «Гамлете» и в особенности, конечно, ведьмы в «Макбете».

Впрочем, ни о каких значительных милостях короля в отношении Шекспира мы не знаем. Дальше нескольких милостивых слов и четырех с половиной ярдов красного сукна дело, повидимому, не пошло.

«Слуги короля», помимо ежедневных спектаклей в «Глобусе», раз десять-пятнадцать в год выступали при дворе. Кроме того, они часто совершали турне по провинции. Жизнь Шекспира попрежнему была полна упорным повседневным трудом.

Писатель Джон Обрей сообщает, что «мистер Вильям Шекспир обычно раз в год ездил в Стрэтфорд и, проезжая Оксфорд, останавливался там у Джона Давенанта, в доме которого Шекспир пользовался большим уважением». Джон Давенант содержал гостиницу в Оксфорде. Он принадлежал к числу зажиточных горожан и одно время был даже выбран городским головой. По словам Обрея, Давенант отличался «важностью и немногословием». По словам другого писателя, Энтони-Э-Вуд (1632–1695), который, как и Обрей, работал над историей города Оксфорда, «Давенант редко или даже никогда не смеялся», но тем не менее был «большим любителем театральных пьес». По словам Энтони-Э-Вуд, Давенант был «поклонником Шекспира». Джейн Давенант, жена хозяина гостиницы, была, по словам Обрея, «очень красивой женщиной, отличавшейся умом и умевшей приятно вести беседу».

Старший сын четы Давенант, Роберт, стал впоследствии доктором богословия. В старости Роберт Давенант вспоминал о том, как ласков был к нему останавливавшийся у них в доме Вильям Шекспир. Как замечает американский биограф Шекспира Адамс, из этой случайной детали мы

узнаем, что «дружественный Шекспир», как называл его один современник, был ласков к детям.

Шекспир был крестным отцом второго сына четы Давенантов, Вильяма (1606–1668). Вильям Давенант очень любил своего крестного и в 1618 году, то-есть через два года после смерти великого драматурга, написал даже «Оду памяти мистера Вильяма Шекспира». Вильяму Давенанту было тогда двенадцать лет (впоследствии он стал известным драматургом, поэтом-лауреатом, получил рыцарское звание и стал именоваться «сэром Вильямом»).

Томас Херн, историк Оксфорда, сообщает следующий анекдот. Чтобы понять его «соль», нужно помнить, что на английском языке вместо «крестный отец» говорят «божий отец».

«Говорят, — пишет Херн, — что мистер Шекспир крестил сэра Вильяма Давенанта, почему последнего и назвали Вильямом (но на самом деле, по всей видимости, Шекспир был его отцом). И еще говорят; что однажды, когда Вильям Давенант шел из школы, ему встретился важный доктор богословия и спросил его: «Куда ты так торопишься, мальчик?» На что тот отвечал: «Сэр, приехал мой божий отец, и я иду домой, чтобы он благословил меня». И тогда доктор богословия сказал: «Дитя, не поминай имени господа бога твоего всуе».

Впоследствии и сам Вильям Давенант за стаканом вина в кругу друзей, среди которых находился Сэмюель Бетлер (1612–1680), автор поэмы «Гудибрас», намекал на секрет своего происхождения. Вообще в эпоху Реставрации было распространённым мнением, что свой писательский дар Давенант унаследовал от Шекспира. Все это, конечно, лишь темные слухи.

Дела «Глобуса» шли хорошо, и Шекспир, как пайщик театра, становился зажиточным человеком. В 1605 году он приобрел арендные права на земли близ Стрэтфорда на крупную сумму в 440 фунтов стерлингов. Все было, повидимому, благополучно и в семье. В 1607 году дочь Шекспира Сузанна вышла замуж за врача Джона Холла, человека весьма образованного (Холл прекрасно владел французским языком и свободно писал на латинском языке). Как врач, Холл пользовался известностью далеко за пределами Стрэтфорда.

Были за эти годы и утраты. В 1605 году умер актер Августин Филипс, оставив Шекспиру деньги на покупку кольца — эмблемы дружбы и памяти. Филипс был одним из самых известных актеров в труппе театра «Глобус». Он, повидимому, был и музыкантом: в его завещании упоминаются виолончель, цитра, мандолина и лютня.

В декабре 1607 года умер младший брат Шекспира, Эдмунд, который тоже был актером. Но каковы бы ни были отдельные печальные события в личной жизни, с внешней стороны все кажется особенно благополучным и спокойным как раз в те годы, когда Шекспир пишет свои бурные трагедии и когда над творчеством его как бы простирается сумрачное, озаряемое вспышками молний грозное небо. Но мы говорим только о внешних фактах. Под этой спокойной внешностью в душе великого гуманиста не могла не бушевать буря. Касаясь шекспировского «Юлия Цезаря», мы упоминаем о том мрачном настроении, которое отразилось в те годы на произведениях гуманистов. Это настроение было не случайным. Ренессанс, принеся с собой освобождение от пут средневекового мировоззрения, породил яркое, праздничное искусство. Но на смену феодальным шли капиталистические отношения. И чем яснее вырисовывалось лицо нового, хищного мира, в котором, по выражению рыбака в шекспировском «Перикле», «Люди — как рыбы в море: большие пожирают малых», тем острее чувствовали гуманисты той эпохи негодование на царившие вокруг бедствия и произвол. Эти чувства нашли выражение в знаменитом 66-м сонете Шекспира, который можно поставить эпиграфом к его величайшим трагедиям:

Зову я смерть. Мне видеть невтерпеж
Достоинство просящим подаянье,
Над простотой глумящуюся ложь,
Ничтожество в роскошном одеянье.
И совершенству ложный приговор,
И девственность, поруганную грубо,
И произвольной почести позор,
И мощь в плену у немощи беззубой,
И прямоту, что глупостью слывет,
И глупость в маске мудреца, пророка,
И вдохновения зажатый рот,
И добродетель в рабстве у порока.
Все мерзостно, что вижу я вокруг,
Но жаль тебя покинуть, милый друг.^[60]

XIX. «ГАМЛЕТ»

О «Гамлете» написано огромное количество исследований и комментариев на разных языках. Число библиографических названий (статей и книг), относящихся к «Гамлету», измеряется, вероятно, цифрой, близкой к двадцати тысячам. Это не случайно. Белинский справедливо назвал «Гамлета» «блистательнейшим алмазом в лучезарной короне царя драматических поэтов».^[61]

Омлоти, старинная форма имени Гамлет, встречается в древних скандинавских сказаниях. Исследователи разложили это слово на составные части; собственное имя Анле и Оти, что значит «неистовый», «безумный». Повидимому, притворное безумие Гамлета искони входило в эту повесть. Возможно, что эпитет «неистовый», «безумный» также намекает на ту скрытую страстность, которой с самого начала был отмечен образ Гамлета. Так в трагедии Шекспира, когда Лаэрт хватает Гамлета за горло (сцена похорон Офелии), тот говорит о себе: «Хоть я и не вспыльчив и не опрометчив, но есть во мне опасное...» Страстность вырывается со всей силой, когда Гамлет, разжав стиснутые зубы Клавдия, вливает ему в рот отравленное вино: «Кровосмеситель, убийца, проклятый король Дании, пей!» И тут же добавляет иронически: «Где же твоя жемчужина?» — в кубке не оказалось жемчужины, так как король вместо нее бросил в кубок яд.

Повесть о Гамлете впервые записал в конце XII века датский хронограф Саксон Грамматик. В древние времена язычества, — так говорит эта написанная на латинском языке повесть, — правитель Ютландии был убит во время пира своим братом Фенгом, который затем женился на его вдове. Сын убитого, молодой Амлет (так называет его Саксон Грамматик), решил отомстить за убийство отца. Чтоб выиграть время и казаться безопасным в глазах коварного Фенга, Амлет притворился безумным. Все его поступки говорили о «совершенном умственном оцепенении», но в его речах таилась «бездонная хитрость», и никому не удавалось понять скрытый смысл его слов. Так и у шекспировского Гамлета слова полны скрытых значений. Это притворное «умственное оцепенение» было отчасти подсказано и личными свойствами Амлета, ибо, по словам Саксона Грамматика, это был человек, у которого кипучая деятельность перемежалась с упадком сил. «По совершении дела он впадал в бездеятельность», — пишет Саксон Грамматик. Друг Фенга, «человек

более самоуверенный, чем разумный» (будущий Полоний), взялся проверить, точно ли безумен Амлет. Чтобы подслушать разговор Амлета с его матерью, он спрятался под солому постели. Но Амлет был осторожен. Войдя к матери, он сначала обыскал комнату и нашел спрятавшегося соглядатая. Он его убил, разрезал труп на куски и, сварив эти куски в кипящей воде, бросил их на съедение свиньям. Затем он вернулся к матери, долго «язвил ее сердце» упреками и оставил ее плачущей и скорбящей. Фенг отправил Амлета в Англию в сопровождении двух придворных (будущие Розенкранц и Гильденстерн), тайно вручив им письмо к английскому королю с просьбой умертвить Амлета. Как и Гамлет, Амлет подменил письмо, и английский король послал на казнь вместо него двух сопровождавших его придворных. Английский король ласково принял Амлета, много беседовал с ним и дивился его мудрости. Амлет женился на дочери английского короля. Затем он вернулся в Ютландию, где во время пира напоил Фенга и его придворных пьяными и зажег дворец. Придворные погибли в огне, Фенгу же Амлет собственноручно отрубил голову. Так восторжествовал Амлет, который, по словам Саксона Грамматика, «превозмог Геркулеса своими подвигами».

В 1576 году французский писатель Бельфорэ^[62] воспроизвел это древнее сказание в своих «Трагических повестях». Для Бельфорэ, как и для Саксона Грамматика, в основе сюжета лежало осуществление кровной мести. Убив своего врага, Гамлет восклицает: «Расскажи своему брату, которого ты убил так жестоко, что ты умер насильственной смертью... пусть его тень успокоится этим известием среди блаженных духов и освободит меня от долга, заставившего меня мстить за родную кровь».

В восьмидесятых годах XVI века на лондонской сцене была поставлена пьеса о Гамлете, в которой (это все, что мы знаем о ней) появлялся призрак убитого отца. В 1596 году Томас Лодж писал о «бледном лице призрака, который кричит со сцены жалобно, как торговка устрицами: «Гамлет, отомсти!» Автором этой пьесы был, повидимому, Томас Кид. Его творчество знакомо нам по единственной дошедшей до нас его пьесе «Испанская трагедия» (1586), о которой мы говорили.

Зная потерянную для нас пьесу Кида, а также не только французскую повесть Бельфорэ, но, как показывают исследования, и старинную латинскую редакцию Саксона Грамматика, Шекспир создал своего «Гамлета».

По словам Офелии, Гамлет некогда был «зеркалом моды», владел «шпагой воина» и «языком ученого», обладал «внешностью придворного». И вот этот блестящий юноша поступил в университет. В английских же

университетах того времени (Шекспир здесь, как и везде, описывал под чужеземными именами и одеждами окружавшую его английскую действительность) существовала целая бездна, отделявшая знатных богачей от бедных студентов. У современника читаем: «Люди знатные и богатые посылают своих сыновей в университет, как в лучшую школу фехтования и танцев». А между тем закон запрещал бедным студентам Оксфорда и Кембриджа просить подаяния на улице. Гамлет перешагнул через эту бездну и подружился с бедным студентом Горацио.

Гамлет является перед нами в «чернильном», траурном плаще. Его простая одежда лишена, как видно из текста, собольей опушки; на его башмаках нет розеток, которые тогда носили щеголи, а также актеры, исполнявшие роли «героев» и «любовников». Как и одежда, просты его речи. Характерно, что в отличие не только от короля, но и от норвежского принца Фортинбраса он всегда говорит о себе «я», а не «мы». Но в его речах есть то «изящество простоты», которое так неподражаемо умел передавать «лебедь Эйвона», как назвал Шекспира Бен Джонсон.

Мы впервые видим Гамлета уже находящимся во внутренней борьбе с окружающим его миром. Особенно характерно для него то, что за частными явлениями он мгновенно видит их общую причину. Поступок матери, так быстро забывшей былую любовь («еще башмаков не износила»), для Гамлета — типичное выражение несправедливости окружающего его мира. Гамлет всем своим существом чувствует отвращение к этому миру, где властвует «распухший от обжорства и пьянства» «улыбающийся негодяй», как называет Гамлет короля Клавдия, и где кишат Розенкранцы и Гильденстерны (по тонкому замечанию Гёте, эти два совершенно друг на друга похожих человека как бы являются представителями целого множества похожих на них, коварных, подлых и в то же время безличных людей). В таком мире, как «в заросшем плевелами саду», Гамлету не хочется жить. «Мир — тюрьма», — говорит Гамлет.

В основе древней повести лежал мотив кровной мести. Шекспир «отобрал» этот мотив у Гамлета и «передал» его Лаэрту. Кровная месть не требовала чувств. Убийце отца нужно отомстить хотя бы отравленным клинком — так рассуждает, согласно своей феодальной морали, Лаэрт. Поиному взывает к мести Призрак, обращаясь к Гамлету: «Если ты любил своего отца, отомсти за его убийство». Это месть за любимого человека. Гамлет мгновенно, «на быстрых крыльях» устремился бы к осуществлению мести, если бы, напомним, частные явления не раскрылись перед его сознанием как *типичные*. Отец был для него не только отцом или «царственным датчанином», но прежде всего «человеком». «Я видел

однажды вашего отца, — говорит Горацио, — он был красавец король». «Он человеком был», — поправляет Гамлет своего друга. Весть об убийстве отца для Гамлета — весть о гибели человека. Гамлет потрясен этой вестью. Задача личной мести перерастает для него в задачу исправления общества. Недаром все мысли, впечатления, чувства, вынесенные из встречи с призраком отца, Гамлет суммирует в словах о том, что «век вывихнут» и что на него пала задача «вправить этот вывих».

Центральным местом трагедии является знаменитый монолог «Быть или не быть». Он всегда пользовался особенной популярностью. В середине XVII века его даже переложили на музыку и распевали как романс под гитару. В начале монолога Гамлет спрашивает самого себя: «Что благороднее, — молча ли сносить пращи и стрелы яростной судьбы, или поднять оружие против моря бедствий?» Молча, безропотно созерцать Гамлет не может. Но поднять оружие против моря бедствий бесполезно. Это значит погибнуть. И Гамлет тотчас же переходит к мысли о смерти («Умереть. Уснуть»); После внимательного изучения текста особенно ярко запоминается образ человека, стоящего с обнаженным мечом в руке перед множеством бушующих и готовых поглотить его волн.

Гамлет видит «неправду угнетателя, презрение гордеца, боль отвергнутой любви, проволочки в судах, Удары, которые принимает терпеливое достоинство от недостойных».^[63] Жизнь кажется ему тяжелой ношей. Он сознает неустроенность мира, но не знает путей к исправлению зла. Исторически и не могло быть иначе. Гамлет — как бы синтетический портрет гуманистов эпохи Шекспира. К ним принадлежал и сам Шекспир. Вот почему мы вправе сказать, что в образ Гамлета Шекспир вложил часть собственной души. Как, было замечено кем-то, из всех действующих лиц в пьесах Шекспира только Гамлет мог бы написать эти пьесы.

Гуманисты той эпохи увидели окружавшую их неправду, вознегодовали на нее, но исправить зло были не в силах, так как не знали и не могли знать реальных путей для этого. Они, как и Гамлет, были мечтателями. Вспомним, что как раз в ту эпоху были созданы социальные утопии, рисовавшие идеальное, основанное на справедливости общество. Но гуманисты шекспировской эпохи не находили и не могли найти моста между утопией и жизнью. Их мечта так и осталась одиноким островом, отделенным от действительности еще не доступным для плавания океаном. И это раздвоение между мечтой и действительностью порождало в их душах глубокую «гамлетовскую» скорбь. Освободясь от средневекового мировоззрения, согласно которому человек был лишь послушным орудием божества, они поняли величие человека. «Какое удивительное создание

человек! — говорит Гамлет. — Как благороден разумом! Как бесконечен по способностям! Как выразителен он и чудесен по своему облику и в своих движениях! В действиях своих он равен ангелу, в мышлении — богу! Красота мира! Образец всего живого!..» Этот идеальный портрет имеет мало общего с преступным Клавдием, хитрым, мелким Полонием, хищными, отвратительными Розен-кранцем и Гильденстерном, коварным Озриком — мрачными существами, властвующими над миром, в котором живет Гамлет. «Человек не радуется меня», — добавляет Гамлет последний штрих к нарисованному им идеальному портрету человека.

Расхождение мечты и действительности порождало у гуманистов той эпохи сознание своего бессилия и чувство глубокой скорби — ту «черную меланхолию», которая была столь же типична для английского Ренессанса, как и фальстафовский смех. Сознание своего бессилия, скорбь, мысль о самоубийстве преследуют Гамлета по пятам.

Негодование гуманистов на общественное зло часто принимало в английской драматургии того времени мрачный облик так называемых «трагедий мести». К «трагедиям мести» принадлежит и шекспировский «Гамлет». Замечательно, что сам сюжет вызвал осуждение со стороны реакционно настроенных писателей. Драматург Тернер (1575(?)-1626) в своей пьесе «Трагедия атеиста или месть честного человека» полемизировал с Шекспиром. По мнению Тернера, сын не имеет права мстить за отца, пусть предоставит он отомщение «царю царей» (то-есть богу), ибо, как говорил Тернер, «месть честного человека заключается в долготерпении».

Перед Гамлетом, как мы видели, стоят две цели: одна, личная, — отомстить за смерть своего отца; другая, общая, — исправление окружающего его мира. Личную цель Гамлет успешно осуществляет: он убивает всех своих врагов. Но вторая остается неразрешенной, и это тяготит Гамлета, сообщает ему черты раздвоенности и мучительной рефлексии. В монологе в 4-й картине IV акта Гамлет говорит о том, что для действия у него имеются «причина, воля, сила и средства». И все же он медлит... Он медлит потому, что за частной задачей стоит другая, общая задача, к решению которой он не видит путей. Даже после убийства Клавдия Гамлет говорит о «нестройном мире». Само по себе убийство Клавдия ничего не решило. В этом обществе все равно будут тысячи других Клавдиев, Полониев, Розенкранцев и Гильденстернов. И все же Гамлет не умирает пессимистом. Перед смертью он просит Горация рассказать людям «его повесть». Даже в эту минуту он весь полон надежды на будущее.

Итак, Гамлет говорит о своей «воле и силе». Но в другом месте он говорит о своей слабости. В одном месте он противопоставляет себя Геркулесу, в другом — сравнивает себя с Геркулесом. Он ругает себя за бездействие, а в монологе «Быть или не быть» говорит о «приходном цвете решимости», то-есть сам указывает на то, что он от природы решительный человек. Он мечтателен и в то же время отличается острой наблюдательностью (например, он сразу разгадал, что Розенкранц и Гильденстерн подсланы к нему королем; он также сразу понял, что король неспроста отправляет его в Англию). В чем же тут дело? «Слабость воли при сознании долга» — вот идея этого гигантского создания Шекспира», — формулировал точку зрения Гёте Белинский в своей статье «Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета». Белинский тут же проникновенно заметил, что «эта слабость вовсе есть не основная идея, но только проявление другой».

В чем же заключается эта «другая» идея? Иными словами — в чем причина бездействия Гамлета? Ее нужно искать в той эпохе, которая породила образ Гамлета: в исторически неизбежном и столь типичном для того времени расхождении гуманистической мечты и злой, мрачной действительности.

Трагедия Гамлета — это трагедия гуманизма шекспировской эпохи. Гамлет не мог решить вопроса. Величие его заключается в том, что вопрос был им поставлен. И в течение столетий гениальная трагедия Шекспира будила мысль, звала к осуществлению светлых гуманистических идеалов.

Средневековье мало интересовалось внутренним миром человека, многообразием его живых и подчас противоречивых чувств. Эпоха Ренессанса поставила человека в центр внимания. И подобно тому, как мореплаватели той эпохи открывали новые океаны и новые земли, писатели открывали новые глубины во внутреннем мире человека. Глубиной своей души, живостью своих переживаний образ Гамлета увлекал актеров и зрителей в течение столетий.

Рядом с Гамлетом возникают, тоже как живые: преступный Клавдий, тайно мучимый раскаянием,^[64] влюбленная в него «несчастливая королева», как называет ее Гамлет; совсем юная Офелия, которая невольно становится орудием в руках врагов любимого ею человека; самоуверенный, хитрый, ограниченный Полоний и его сын Лаэрт, воспитанный на канонах рыцарской чести и вместе с тем подающий надежды в старости стать вторым Полонием (он уже любит, подобно отцу, читать длинные нравоучительные проповеди), — целая галерея живых портретов, созданных великим художником-реалистом.

Как играли Гамлета в дни Шекспира? В элегии, написанной на смерть Ричарда Бербеджа в 1619 году, говорится следующее: когда Бербедж, играя в какой-то роли, «прыгал в могилу», он исполнял это «с таким правдивым выражением», что казалось — «он сам готов умереть». Элегия также рассказывает о том, что Бербедж играл на сцене обагренного кровью умирающего человека и что не только зрителям, но и актерам в эту минуту казалось, что он умирает по-настоящему. Здесь, возможно, речь идет о «Гамлете» (сцена на кладбище и финал). У трагика, несомненно, были моменты сильного правдивого исполнения. Но, с другой стороны, Антони Сколокер в своей поэме «Дайфант, или любовная страсть», напечатанной в 1604 году, рассказывает о том, как Гамлет «рвет страсть в клочья». Из слов Сколокера можно также заключить, что Бербедж акцентировал притворное безумие Гамлета (Сколокер рассказывает о том, как Гамлет срывает с себя камзол и «остаётся в одной рубашке»). Это было исполнение, в котором были подчеркнуты прежде всего внешние эффекты.

Как толковал Бербедж образ Гамлета? Вопрос этот представляет исключительный интерес потому, что Бербедж, несомненно, — советовался с Шекспиром. Мы тут располагаем косвенным свидетельством. Преемником Бербеджа в роли Гамлета был актер Тейлор. Последнего в роли Гамлета видел Вильям Давенант, который руководил в работе над ролью Гамлета знаменитым актером Томасом Беттертоном (1635–1710), стремившимся возродить старинные традиции «Глобуса». По словам писателя Ричарда Стиля, видевшего Беттертона в роли Гамлета в 1709 году (замечательно, что Беттертону было тогда за семьдесят лет), Беттертон создавал образ «многообещающего, живого и предприимчивого молодого человека». Гамлета он играл «в одежде школяра».

«Трагическая повесть о Гамлете, принце датском» на сцене «Глобуса» «понравилась всем», как свидетельствует Сколокер. Было что-то в этой пьесе, что доходило до зрителей, в особенности из простого народа. В предисловии к своему «Дайфанту» Сколокер задает самому себе вопрос: писать ли ему так, как писал придворный поэт и писатель Филипп Сидней, или «трогать сердце простонародной стихии, подобно трагедиям дружественного Шекспира?» (Сколокер тут же упоминает «Гамлета»).

В сентябре 1607 года английский корабль «Дракон» плыл по Атлантическому океану, направляясь в Ост-Индию. Стояли жаркие, безветренные дни. Команда изнывала от безделья. Капитан корабля Вильям Килинг, желая, по собственным словам, «отвлечь людей от праздности, азартных игр и непробудного сна», разрешил команде играть спектакли. 5 сентября капитан Килинг записал в судовом журнале: «У нас была

исполнена трагедия «Гамлет». 13 сентября он записал: «Играли «Короля Ричарда II». 31 марта 1608 года Килинг записал в журнал: «Пригласил к обеду капитана Хокинса. Ели рыбу. На борту нашего корабля играли «Гамлета».

На титульном листе первого издания «Гамлета» (1603) читаем: «Напечатана в том виде, в каком эта трагедия исполнялась... в университетах Кембриджском и Оксфордском, а также в других местах». А между тем известно, что профессиональным актерам было запрещено выступать в стенах университетов. Отсюда, по всей вероятности, следует, что студенты играли «Гамлета» в любительских спектаклях. Так как трагедия еще не была напечатана, студенты каким-то образом должны были получить рукопись «Гамлета». Это заставляет нас предполагать, что среди знакомых Шекспира были студенты университетов. Такое знакомство могло завязаться и в Лондоне. Напомним также читателю, что Шекспир по дороге в Стрэтфорд проезжал через Оксфорд. От студентов Оксфорда рукопись легко могла попасть и к студентам Кембриджа.

О близости Шекспира к студенческим кругам говорит, возможно, и следующее. Из некоторых мест произведений Шекспира явствует, что ему был в общих чертах известен закон кровообращения. А между тем Вильям Харвей (Гарвей) (1578–1657), открывший этот закон, опубликовал результаты своего открытия лишь в 1628 году, что ставило в тупик комментаторов. Однако Харвей начал читать лекции в Оксфордском университете в 1600 году и в этих лекциях уже излагал в общих чертах сущность впоследствии разработанного им закона. Шекспир мог узнать об открытии от кого-нибудь из студентов. И, наконец, небезинтересен тот факт, что в 1601 году студентами Кембриджского университета было создано обозрение «Возвращение с Парнаса», в котором очень тепло упоминается имя Шекспира.

Биографы Шекспира обходят почему-то молчанием совокупность этих фактов, свидетельствующих, повидимому, о какой-то связи, которая существовала между Шекспиром и студентами университетов. Во всяком случае, сам факт, что об университетах упоминается на титульном листе первого издания «Гамлета», является знаменательным. «Трагическая повесть о Гамлете, принце датском» не могла не быть близкой студенческим кругам той эпохи. Не случайно другом Гамлета, гуманиста-мыслителя в одежде датского принца, является бедный студент Горацио.

XX. «ОТЕЛЛО»

Мы уже встречались с темой о природном равенстве людей в комедии Шекспира «Как вам это понравится».

Пердита в «Зимней сказке» говорит о том, что то же солнце освещает дворец вельмож и хижину пастуха. «Разве не странно, — говорит французский король в комедии «Конец — делу венец», — что люди говорят о благородной и низкой крови, когда кровь всех людей одинакова по весу, цвету и теплу!..»

Всех людей создала природа. Эта мысль всегда жила в душе Шекспира. Она вдохновляла его и при создании одной из величайших его трагедий, которая была поставлена на сцене «Глобуса» в 1604 году. Шекспир воспел в этой трагедии любовь знатной венецианки и чернокожего Отелло (слово «мавр» в ту эпоху означало вообще чернокожий), «толстогубца», как называет Отелло Родриго.

Некоторые черты сюжета Шекспир заимствовал из новеллы итальянца Чинтио, изданной в Венеции в 1566 году. Но трагедия Шекспира имеет, по существу, мало общего с этой новеллой — рассказом о подлости, ревности и гнусном злодействии.

«Отец шекспироведения», английский комментатор Теобальд (1688–1744), сравнивая Чинтио и Шекспира, заметил, что новелла первого — «наглядное поучение молодым девицам, предостерегающее их от неравных браков». «Такого поучения нет у Шекспира, — пишет Теобальд. — Наоборот, Шекспир показывает нам, что женщина способна полюбить человека, невзирая на окраску лица».

Теобальд в этой оценке «Отелло» далеко опередил свое время. На страницах критических статей, как и на подмостках сцены, в течение веков преобладала трактовка, которая сводила одно из величайших произведений Шекспира к простой трагедии ревности.

Советскому театру, развившему лучшие традиции русского и мирового театра, русского и мирового шекспироведения, удалось с исчерпывающей полнотой и ясностью раскрыть гуманистическое содержание этого великого произведения и языком искусства доказать, что «Отелло» Шекспира прежде всего не трагедия ревности, но трагедия обманутого доверия.

И в самом деле, если бы Отелло был ревнивцем от природы, не нужен был столь активный в злодействе Яго. Сложной и трудной игрой Яго

возбуждает в душе Отелло, который всю жизнь свою так мало думал о самом себе, самое личное из всех чувств — ревность. Да и сам Отелло в конце трагедии говорит о том, что он «не легко ревнив», но что благодаря воздействию на него (имеется в виду Яго) он пришел в крайнее смятение чувств. Напомним слова Пушкина: «Отелло от природы не ревнив, — напротив, он доверчив». Исполнители роли Отелло на советской сцене, начиная с А. А. Остужева, раскрыли содержание этой пьесы прежде всего как трагедию обманутого доверия.

Действие происходит в Венеции, прославленной в те времена мрачными интригами и коварными злодеяниями. Тихая и очень темная ночь. Мирным сном спит дворец Брабанцио, воплощение вековой старины. Но вот начинается буря. Дочь Брабанцио Дездемона (на греческом языке это имя значит «злосчастливая») тайно бежала из родительского дома в объятия чернокожего.

Старый Брабанцио потрясен. Ему кажется, что если оставить это дело безнаказанным, совершится великий переворот и, как говорит он, правителями государства станут «рабы и язычники». Его дочь, недоумевает Брабанцио, отвергла «кудрявых баловней судьбы» и предпочла им это черное чудовище. Тут дело не обошлось без колдовства. И Брабанцио идет жаловаться в сенат.

В эту ночь в сенат приходит и Дездемона. Перед лицом всего сената она говорит, «что полюбила мавра, чтобы жить с ним». Пусть о ее мятеже и о «бурной судьбе» ее «трубят на весь мир». В иное время, возможно, хитроумный дож стал бы на сторону Брабанцио, голос которого в Венеции, по словам Яго, «вдвое могущественней» голоса самого дожа. Но венецианской республике угрожает опасность: в море вышел турецкий флот. И в данную минуту у сената нет более надежного полководца, чем Отелло, нет другого человека «такой меры глубины», как говорит Яго (мы бы сказали сейчас: «такого масштаба»). Сенат отправляет Отелло на войну, и Дездемона следует за ним, не желая быть, как говорит она, «мирным мотыльком». Недаром Отелло при встрече с ней на Кипре называет ее своим «прекрасным воином».

Судьба благоприятствует Отелло и Дездемоне: буря, пощадившая корабль Отелло, потопила турецкий флот. Они живут на Кипре, наслаждаясь счастьем и чувством обретенной ими внутренней свободы (знаменательно, что эпитет «свободная» особенно часто встречается в тексте в отношении к Дездемоне). Здесь, на Кипре, после того как миновала буря, ярко светит солнце. Но разве может быть человек свободен в мире, где каждый готов перегрызть другому горло? И как бы

воплощением, сгустком всех темных сторон этого хищного мира на пути Отелло и Дездемоны возникает злодей Яго, с виду простодушный, откровенный малый, которого все называют «честным Яго».

Отелло, как он сам говорит, «не легко ревнив». Но Яго, капля за каплей, льет ему в уши яд подозрения. Ослепленный Отелло верит Яго. И не в пароксизме неистовой ревности, но со спокойствием и сдержанностью глубокой скорби Отелло совершает над Дездемоной суд. «Если она останется жива, она предаст и других», — говорит он. Отелло убивает Дездемону. Замысел Яго торжествует. Но в эту минуту находится человек, который, не побоявшись смерти, разоблачает злодея. И замечательно, что это — самая «обычная» женщина, которая, как говорится, не хватает с неба звезд, — жена Яго, Эмилия. Узнав, что Дездемона невинна, Отелло в конце пьесы «роняет обильные слезы, подобные целебной мирре аравийских деревьев». Он плачет слезами радости. Правы оказались они, Отелло и Дездемона, а не Яго. И в этих слезах сильного, мужественного Отелло перед смертью — тот катарсис, то просветление, в котором чувствуется бесконечная вера в человека и который лучом света озаряет финал великой трагедии.

XXI. «КОРОЛЬ ЛИР»

«Лир, сын Бальдуда, стал царствовать над британцами в 3105 году по сотворении мира; в те времена Иоас царствовал в Иудее», — читал Шекспир в «Хрониках» Голиншеда — одной из любимых своих книг. Повесть уводила в глубокую древность. «Вообразите то время, — пишет Виктор Гюго: — только что построен храм в Иерусалиме; сады Семирамиды, которым уже девятьсот лет, начинают приходить в упадок; в Эгине впервые чеканят золотые монеты; Фиодоном, тираном Аргосским, только что изобретены весы; китайцы впервые стали вычислять времена солнечных затмений; Гомер, если он еще жив, — столетний старец; Ликург, наблюдательный путешественник, вернулся в Спарту... Таково было время, когда Лир царствовал на окутанных туманами островах».

В трагедии Шекспира Лир клянется «священным излучением солнца», тайнами Гекаты и ночи. Себя он сравнивает с разъяренным драконом. Лир и Кент клянутся Аполлоном, богом солнца. И действительно: древние британцы поклонялись солнцу. После римского завоевания британцы научились у римлян искусству бронзовой скульптуры, и среди памятников последней часто встречается змей с гребнем — дракон. Геката, трехглавая богиня подземного царства, богиня древнего мира, уцелевшая при Зевсе от времен Титанов, — один из архаических образов древней мифологии, — та, которой на перекрестках дорог приносили жертву псов, медвяные соты и черных ягнят. Мысль Шекспира уходила в тьму далеких веков.

Зачем нужна была эта древность Шекспиру? Мы знаем, что всегда и повсюду он говорил о своей современности. Но в каждом отдельном произведении он выбирал определенную сторону этой современности и находил для нее соответствующий фон. Воспевая пламенную любовь двух молодых людей своего времени, он выбрал южное небо Италии, упомянул о платановой роще, в которой бродит влюбленный Ромео, о растущем в саду Капулетти цветущем гранатовом дереве, на котором поет соловей. «Лебединая песня» Ренессанса, если можно так назвать «Антония и Клеопатру», прозвучала на фоне утонченного упадочного эллинистического Египта. Шекспир стремился передать суровость своего века, и перед ним возникли очертания замка в Эльсиноре, северное небо с блещущей на нем Полярной звездой; вместе с принцем датским он ощутил пронизывающий холод ветра... Так было и с «Королем Лиром». Этот древний туманный мрачный мир гармонировал с жестокой природой

окружавшей Шекспира действительности, с самим существом этой действительности. Вспомним сцену ослепления Глостера, нигде у Шекспира непревзойденную по своей жестокости. Не случайно образы хищных зверей упоминаются особенно часто в тексте «Короля Лира». Наряду с ними постоянно встречаются и образы физического страдания. Так, например, в конце трагедии Кент сравнивает мир с «жестокой дыбой», орудием пытки, терзающим измученного старца. И, наконец, то противоречие между роскошью и нищетой, которое видел Шекспир в окружавшей его жизни, находило символическое выражение в противопоставлении пышной залы королевского замка (начало трагедии) той мрачной, безлюдной, «древней» степи, по которой в бурную ночь бродит обездоленный Лир и единственными обитателями которой являются «сова и волк».

Впервые повесть о старом британском короле и его неблагодарных дочерях была записана на латинском языке в начале XII века. В течение XVI века эта повесть пересказывалась несколько раз и в стихах и в прозе. Варианты ее находим и в «Хрониках» Голиншеда и у других авторов XVI века. В начале девяностых годов XVI века на лондонской сцене шла пьеса о короле Лире.

В отличие от шекспировской трагедии дошекспировский Лир во всех своих вариантах приходит к счастливой развязке. Лир и Корделия оказываются в конце концов вознагражденными. В своем благополучии они как бы сливаются с окружающей их действительностью, ассимилируются с ней. Наоборот, положительные герои трагедии Шекспира возвышаются над этой действительностью. В этом их величие и вместе с тем обреченность. Если бы рана, нанесенная отравленной шпагой Лаэрта, не оказалась смертельной, Гамлет все равно не смог бы царствовать над миром Озриков, новых Розенкранцев, Гильденстернов и Полониев, как не смог бы вернуться и в мирный Виттенберг. Если бы шевельнулась пушинка у губ Корделии и она бы ожила, Лир, «увидавший многое», как говорит о нем герцог Альбанский в заключительных словах трагедии, все равно не смог бы вернуться в тот пышный зал королевского замка, где мы видели его в начале трагедии. Не смог бы он, бродивший с непокрытой головой в бурю и дождь по ночной степи, где вспоминались ему «бедные, нагие несчастливцы», удовольствоваться и укромным безмятежным приютом, который создала бы ему Корделия.

В дошекспировских вариантах «Лира» нет сцены в ночной степи, как нет в них и шута — носителя народной мудрости.

От своих источников трагедия Шекспира отличается прежде всего

постановкой гуманистической, подлинно шекспировской проблемы. Лир на троне, «олимпиец», окруженный блеском двора (начальная сцена, несомненно, самая пышная во всей трагедии), далек от страшной действительности за стенами замка. Корона, королевская мантия, титулы являются в его глазах священными атрибутами и обладают полнотой реальности. Ослепленный раболепным поклонением в течение долгих лет своего царствования, он принял этот внешний блеск за подлинную сущность. Почему же ему было и не отказаться от «власти, доходов и правления», раз королевский сан, обладающий сам по себе реальностью в его глазах, сохранился за ним? «Мы сохранили имя и титул короля», — говорит Лир.

Но под внешним блеском ничего не оказалось: «Из ничего и выйдет ничего», как говорил сам старый король. Он стал, по словам шута, «нулем без цифры». С плеч упала царственная одежда, с глаз упала пелена, и Лир впервые увидел мир неприкрашенной действительности — жестокий мир, над которым властвовали Реганы, Гонерильи и Эдмунды. «Олимпиец» низвергнут на голую землю. Лишенный королевской власти, Лир увидел себя «бедным, больным, немощным, презираемым стариком». Мрачная степь, по которой ночью, в бурю и дождь, бродит бездомный Лир и среди которой одиноко торчит шалаш помещанного бродяги, как бы воплощает мрачный фон шекспировской эпохи. В ночной степи прозревший Лир говорит:

Вы, бедные, нагие несчастливцы,
Где б эту бурю ни встречали вы,
Как вы перенесете ночь такую
С пустым желудком, в рубище дырявом,
Без крова над бездомной головой?
Кто приютит вас, бедные? Как мало
О вас я думал! Роскошь, научись,
О научись сама страданью бедных,
Страхни с себя избыток, им на пользу,
И докажи, что справедливо небо!^[65]

Ни в одном из своих произведений Шекспир не показал эволюцию образа с такой полнотой, как в центральной фигуре «Короля Лира». В ходе развивающихся событий меняется не только сам Лир — меняется и отношение к нему зрителя или читателя. «Смотря на него [Лира], -

замечает Н. А. Добролюбов, — мы сначала чувствуем ненависть к этому беспутному деспоту; но, следуя за развитием драмы, все более примиряемся с ним как с человеком и оканчиваем тем, что исполняем негодованием и жгучею злобою уже *не к нему, а за него* и за целый мир — к тому дикому нечеловеческому положению, которое может доводить до такого беспутства даже людей, подобных Лиру». ^[66]

Сцена в степи — момент полного падения Лира. Он оказался выброшенным из общества. «Неоснащенный человек, — говорит он, — всего лишь бедное, голое, двуногое животное». И вместе с тем эта сцена — его величайшая победа. Он в эту бурную ночь понял то, что с самого начала понимал шут, который уже давно знал истину. Недаром Лир называет его «горьким шутом». «Судьба, распутница из распутниц, — поет шут, — ты никогда не отворяешь двери беднякам». Жизнь вокруг, как видит ее шут, уродливо искажена. Надо, чтобы все в ней изменилось. «Тогда наступит время, — кто доживет до него! — когда ходить начнут ногами», — поет шут. Он — «дурачок». А между тем, в отличие от придворных Лира, он до конца сохраняет человеческое достоинство. Следуя за Лиром, шут проявляет подлинную честность и сам сознает это. «Тот господин, — поет шут, — который служит ради выгоды и ищет выгоды и который только по внешности следует за своим повелителем, унесет ноги, когда начнется дождик, и покинет тебя в бурю. Но я останусь, дурак не уйдет; пусть спасается бегством мудрец; убегающий негодяй похож на шута, но сам шут, ей-богу, не негодяй». Итак, шут уже с самого начала обладал той мудростью, которую, сбросив королевскую мантию и корону, лишь путем тяжелых страданий обрел Лир.

Ту же свободу обретает ослепленный Глостер, который, по его собственным словам, «спотыкался, когда был зрячим». Теперь же, слепой, он видит правду. Он взывает к небесам, как к символу справедливости: «Пусть владеющий избытком и пресыщенный роскошью человек, который обратил закон в своего раба и который не хочет видеть, потому что не чувствует, поскорей ощутит вашу мощь! Тогда распределение уничтожит излишество, и каждый получит достаточно средств к существованию».

Судьба Глостера показана параллельно с судьбою Лира. Глостер становится жертвой Эдмунда. Оскорбленный своим положением незаконного сына, Эдмунд во многом напоминает и озлобленного своим уродством Ричарда и, в еще большей степени, Яго, уязвленного тем, что его обошли по службе.

Основной темой «Короля Лира» является трагедия познания жестокой действительности, окружавшей Шекспира.

Для раскрытия этой темы много сделал замечательный исполнитель роли Лира на советской сцене С. М. Михоэлс,^[67] которого справедливо можно назвать актером-философом.

XXII. «МАКБЕТ». ДРУГИЕ ПЬЕСЫ ВТОРОГО ПЕРИОДА

Еще мрачнее становится атмосфера в «Макбете» (1605), где мы присутствуем не только при физической, но и при нравственной гибели героя. В начале трагедии Макбет — доблестный воин. Но он уязвлен тщеславием. Ступив на путь преступления, он уже не имеет сил сойти с него и идет вперед к неотвратимой гибели. Трагические события разворачиваются на фоне глухой ночи, во мраке которой мелькают зловещие образы трех ведьм. Подобно трем Паркам античной мифологии, они обретают безраздельную власть над судьбой Макбета.

Шекспир широко использовал те искони бытовавшие в народной литературе воззрения, которые сопоставляли стихийные явления с событиями человеческой жизни. Так в «Юлии Цезаре» убийству Цезаря и началу гражданской войны предшествует гроза с громом и молнией, когда «буря роняет пламя, как будто на небесах началась гражданская война». В «Гамлете» мы слышим о кометах, кровавой росе, солнечных и лунных затмениях. Буре в душе Лира соответствует буря в ночной степи. Еще сумрачней становятся зловещие явления в «Макбете». По словам старика, беседующего с Россом («Макбет», действие II, картина 4), эти явления столь же «противоестественны, как и совершенное деяние», то-есть убийство Дункана: маленькая сова заклевала сокола; лошади Дункана, вырвавшись на свободу, стали пожирать друг друга; ночной мрак продолжается и днем. Наступило, по словам Росса, «преобладание ночи».

По замечанию комментаторов, слово «кровавый» употребляется в этом произведении особенно часто и красной нитью проходит через всю трагедию. Вероятно, чаще, чем в других пьесах Шекспира, встречается в «Макбете» и слово «тиран». Тема «Макбета» во многом напоминает «Ричарда III». Как там, так и здесь перед нами — обагренный кровью «узурпатор», который сначала достигает цели, но затем расплачивается за свое преступление. Как там, так и здесь трагедия завершается торжеством положительных сил (Генрих, Малькольм), восстанавливающих в государстве нарушенную гармонию. Жестокость Ричарда вырастает на кровавой почве междоусобной феодальной войны Алой и Белой Розы; преступление Макбета как бы продолжает вереницу тех предательств, заговоров и мятежей, с упоминания о которых начинается трагедия. Но

субъективно между Макбетом и Ричардом мало общего.

Ричард обладает природным бесстрашием, Макбет же — только решимостью, которая не вытекает из его природы и является результатом борьбы с самим собой. Он склонен к безрассудной решимости именно потому, что от природы он — колеблющийся человек, и весь путь его преступлений свидетельствует о его природной слабости, так как он стремится уничтожить преследующую его «тень страха».

Ричард III во многом напоминает образы Марло. С самого начала трагедии он — законченный «злодей» и откровенно заявляет о своем злодействе. Макбет же, хотя он сам первый подумал об убийстве Дункана, является в дальнейшем в известном смысле жертвой окружающих влияний. Сравнение Макбета с Ричардом дает наглядное представление о пути, пройденном Шекспиром от изображения изолированной, «самой по себе» действующей личности, напоминающей героев Марло, до ее изображения во взаимодействии с окружающим миром.

Отметим, что Макбету было тем легче поддаться искушению, что он был не только могущественным феодалом, но, согласно древней хронике, родственником Дункана и, следовательно, по рождению своему близок к престолу. С другой стороны, сам Дункан — слабовольный и бездеятельный правитель. В шекспировской трагедии мы видим Дункана вдалеке от поля битвы, в которой он не принимает непосредственного участия, доверив предводительство войсками своим вельможам.

И все же Макбет несет на себе всю тяжесть вины. Мысль об убийстве Дункана пришла раньше всего ему, а не была подсказана пророчеством ведьм. Из слов леди Макбет видно, что разговор об убийстве Дункана уже когда-то велся между ними (еще до описанных в трагедии событий, то-есть до появления ведьм). «Что за зверь заставил тебя открыть мне этот замысел?.. Тогда не благоприятствовали ни время, ни место», — говорит мужу леди Макбет. Итак, замысел родился у самого Макбета. Раз затаив этот замысел и не отвергнув его, Макбет подпал под власть сил, толкавших его вперед по пути преступлений, сойти с которого он уже не мог. В этом судьба Макбета — судьба, воплощенная в мрачном образе леди Макбет и еще более мрачных и зловещих образах ведьм. Совершившему ряд преступлений «Макбету, пробравшемуся к короне кровавым путем, легче идти вперед, чем вернуться к состоянию мира и невинности».^[68]

Ведьмы в «Макбете» издавна привлекали внимание шекспироведческой критики. Некоторые видят в них лишь старух-предсказательниц, нищих шотландок, выбалтывающих то, о чем все кругом шептали втихомолку. С таким толкованием трудно согласуется хотя бы

внезапное исчезновение ведьм, которых Банко недаром называет «пузырями земли». «То, что казалось телесным, — говорит о ведьмах Макбет, — растворилось, как дыхание в ветре». Согласно другому толкованию, ведьмы — лишь галлюцинации, «проецированные» сокровенные желания Макбета. В этом толковании есть несомненная доля правды. Ведьмы повторяют лишь то, о чем уже думал Макбет. И все же толкование, сводящее «сверхъестественные» явления в «Макбете» к галлюцинациям или «проецированным» сокровенным желаниям действующих лиц, вряд ли применимо к пьесе, написанной в начале XVII века. Сомнительно, например, чтобы тень Банко была галлюцинацией. Большинство зрителей, для которых писал Шекспир, верило в реальность этой тени.

Нет основания оспаривать реальность ведьм в «Макбете», которых Шекспир показывает отдельно еще до появления других лиц. В существовании ведьм вряд ли сомневалось более двух-трех человек из зрителей «Глобуса», включая самых образованных. Верил ли сам Шекспир в ведьм? Об этом мы ничего не знаем. Но Шекспир писал для зрителей своего времени. Реальность ведьм имеет существенное значение в общем замысле произведения. «Макбет» — повесть не только о гибельном и преступном тщеславии, но и о внешних влияниях, которые овладевают человеком, им поддающимся, и губят его. В этом смысле, повторяем, ведьмы — судьба Макбета (недаром «триа норнами» назвал их английский поэт-романтик Кольридж). Они — воплощение всей нравственной грязи, коварства, подлости, царивших в окружавшей Шекспира действительности.

Носительницей злой судьбы Макбета, помимо ведьм, является леди Макбет. Но как ни отрицательна ее «функция», сама леди Макбет не просто «четвертая ведьма», как характеризовали ее некоторые критики. В ней есть живое чувство. Ее страстная любовь к мужу выражается в желании видеть его королем во что бы то ни стало, так как, согласно ее воззрениям, пурпур королевской мантии и королевская корона являются лучшим украшением.

В самой леди Макбет борются противоречивые начала. Выполнение кровавого замысла сталкивается в трагическом конфликте с той человечностью, которой наделена эта могучая натура. Поощрив мужа на преступление, леди Макбет оказывается сломленной. Ее первый обморок является, конечно, не притворным, так как этот обморок, несомненно, выдал ее и ее мужа перед многими присутствующими. В дальнейшем ходе кровавых событий леди Макбет, обессиленная, погибает, тогда как сам Макбет все еще находит в себе силы бороться.

Напомним в заключение о весьма правдоподобной гипотезе старинных комментаторов. В этой трагедии, возможно, отразились кровавые события, которыми ознаменовались последние годы существования шотландского королевского двора. Убийства Дарнлея, Муррея — обо всем этом еще ходили толки в Лондоне эпохи Шекспира. Образ леди Макбет, может быть, недалек от Марии Стюарт, как она рисовалась Шекспиру.

Трагедию «Антоний и Клеопатра» справедливо назвать «лебединой песней» Ренессанса, на смену которому шел век расчетливого практицизма. В этом мире, где неизбежно торжествуют такие люди, как Октавий, Ренессанс перерождается в утонченный и изнеженный гедонизм.^[69] Дальнейшее развитие Ренессанса в Англии, вплоть до последних его отблесков в поэзии Мильтона, было уже его закатом. Как ни пленительны краски «Антония и Клеопатры», чувство в этой трагедии перестает быть творческой силой. Любовь к Клеопатре не только приводит Антония к гибели, но и превращает в ничто блистательные его качества. Усталостью и разочарованностью веет как от этой трагической поэмы, так и от образа самой египетской царицы, недаром нашедшей наиболее яркое сценическое воплощение в изысканном творчестве артистки Элеоноры Дузе (1859–1924).

«Вот она — Клеопатра Шекспира, влюбленная женщина, уже уставшая любить, но бессильная совладать со своей последней страстью...

Увы!.. Я чью сладчайшую отраву...
Возможно ль, чтоб он вспоминал меня,
Всю черную от поцелуев Феба,
Покрытую морщинами годов.

Усталость отражается на ее лице и в ту минуту, когда она говорит о своих морщинах, лицо ее [Дузе] вдруг кажется постаревшим». ^[70]

Лишь в конце трагедии Клеопатра обретает «природную» силу. Она как бы спускается с трона, превращаясь из царицы в простую любящую женщину. В начале монолога она надевает свою царскую одежду и корону. Она называет вино «соком египетских лоз», сравнивает себя с огнем и воздухом. Но тональность эпитетов и метафор постепенно меняется. Клеопатра теперь вспоминает о своем возлюбленном, как о «кудрявом Антонии». Впившийся ей в грудь аспид, по ее сравнению, — «дитя, сосущее грудь кормилицы, пока та не уснет». Клеопатра уже не «обольстительница», не «удивительное создание», как назвал ее Энобарб.

В «Кориолане» мы видим катастрофу воспетого Ренессансом «культу сильной личности», который двадцатью годами раньше нашел наиболее оптимистическое выражение в «Тамерлане Великом» Марло. Воля Тамерлана была творческой силой. Не менее могучая воля Кориолана оказывается силой разрушительной, обращенной против него самого и обрекающей на бесплодность его гениальные способности, его бесстрашное мужество, его не знающую лицемерия откровенность и прямоту. Если деятельность Тамерлана приводит в движение массы, «бесчисленные, как песок морской», и если Тамерлан идет во главе войска, состоящего, как говорит он сам, «из деревенских парней», то поступки Кориолана обращены против масс, против народа. Именно потому, что Кориолан противопоставил себя народу, он оказывается пустоцветом. Слепленный себялюбием, Кориолан поднял меч против своего народа, своей родины. Но в решительную минуту перед ним явилась Волумния. Кориолан внемлет, голосу матери. Он добровольно опускает занесенный над родиной меч, хотя и знает, что за это его ждет неминуемая гибель. Вот почему эта гибель приобретает героическое звучание, и слово «благородный», как эпитет Кориолана, дважды произносится в конце трагедии.

«Меру за меру» (1604) лишь по внешним признакам относят к комедиям. По существу, это драма, полная горьких чувств и тягостных переживаний. Действие номинально происходит в «Вене». На самом деле перед нами — непривлекательные окраины Лондона начала XVII века, растущего большого города, в значительной степени уже города капиталистического, с его уродливой пестротой, лицемерными судьями, глупыми полицейскими, обанкротившимися офицерами во главе с Люцио, мечтающими о войне, как о единственной возможности хотя бы на время набить дырявые карманы; с виселицами и тюрьмами, преступниками, палачами и сводницами (образами, как бы предвосхищающими угрюмые рисунки Гогарта), сифилисом. «Все насквозь прогнило в нашем государстве», мог бы сказать добродетельный Эскал в «Мере за меру». Ужаснувшись разгулу преступности и разврата, герцог покидает престол, скорее разочаровавшись в собственных способностях править государством, чем стремясь, подобно древнему Гарун аль Рашиду, наблюдать со стороны окружающее. Но даже в этой невеселой комедии Шекспир осуждает стремление уйти от жизни: уход герцога от кормила правления чуть было не привел к пролитию невинной крови и многим бедствиям.

Центральным в этом произведении является, конечно, образ Анджело,

который становится правителем государства; некоторые критики несправедливо сравнивали его с Тартюфом. В отличие от последнего Анджело не просто плут и обманщик, который лицемерит сознательно. Если бы он остался в стороне от жизни, в своем уединении, среди ученых юридических книг, он, вероятно, сохранил бы свою «добродетель». Но Анджело становится правителем государства и вынужден принять деятельное участие в жизни. Соприкоснувшись с жизнью, «добродетель» Анджело изменяет ему. Не без тяжелой борьбы с самим собой, как бы увлеченный нахлынувшим бурным хаотическим потоком жизни, Анджело, став правителем государства, оказывается рабом похотливой страсти. Роль Анджело всегда была благодарной задачей для больших трагических актеров.

Глубиной этого образа восхищался Пушкин. «У Мольера, — писал он, — лицемер волочится за женою своего благодетеля-лицемера; принимает имя под сохранение — лицемера; спрашивает стакан воды — лицемера. У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславной строгостью, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства, Анджело — лицемер, потому что его гласные действия противоречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!»

Изабелла, которую Анджело преследует своей преступной страстью, по мысли Шекспира, глубоко права, когда ради сохранения нравственной чистоты готова пожертвовать даже жизнью любимого брата. Это не эгоизм и не ханжество. Для Изабеллы лучше пожертвовать любимым существом, чем совершить преступление.

Но Изабелла не права, когда, ища спасения от окружающей подлости и грязи, хочет бежать от жизни в монастырь. Жизнь разрушает ее намерение, и вместо пострига она оказывается невестой герцога. Сам герцог в конце пьесы сбрасывает монашескую рясу, возвращается на престол, и финал оправдывает те слова, которые герцог говорит в самом начале и которые являются лейтмотивом всей пьесы, — слова о том, что природа не терпит ухода от жизни: она «кредитор, требующий от человека процентов»..

Лишь в ранней комедии второго периода «Конец — делу венец» (1602), где сила любви Елены к Бертраму и ее предприимчивость побеждают все преграды и где громко звучит «фальстафовский» смех в сцене разоблачения хвастливого воина Пароля, мы находим отблески былой жизнерадостности.

«Помощь часто зависит от нас самих, и мы лишь приписываем ее небесам, — говорит Елена. — Управляющее судьбами небо предоставляет нам свободу действовать: оно мешает нам только тогда, когда мы сами медлим». На пути к счастью Елены стоит сословное неравенство. Она, дочь — бедного врача, влюблена в надменного, гордого своей аристократической кровью Бертрама. Но ее самоотверженная любовь побеждает в конце концов сердце Бертрама. «Прости меня», — умоляет он в конце пьесы... Мысль о природном равенстве людей провозглашает французский король в своем знаменитом монологе. Кровь всех людей, говорит король, одинакова по цвету, весу и теплу; благодаря делам даже «самое низкое» положение становится почетным; добро прекрасно, как бы его ни назвать; сущность заключена в свойствах, а не в названиях.

Но вернемся к трагической теме второго периода творчества Шекспира. Эта трагическая тема достигает своего предела в «Тимоне Афинском» (1608). Здесь слышатся ноты отчаяния. «Я мизантроп и ненавижу человечество!» — восклицает Тимон.

Созерцание мира, в котором все больше укоренялись капиталистические отношения, привело Шекспира к краю пессимистического жизнеотрицания. Мир в его глазах стал подобен «лесу, населенному хищными зверями», как говорит Алемант в «Тимоне Афинском». Тимон был богат, и «друзья» льстили ему. Тимон разорился, и «друзья» («псами» и «волками» называет их Тимон) отвернулись от него. Над тем обществом, к которому принадлежит Тимон, властвует единое божество — золото, «храм которого гнуснее свиного хлева». В этом обществе честь воздают по богатству, «презирая природу». Все в этом обществе «криво». «Ученая башка ныряет в низком поклоне перед золотым дураком». Тот, кто грабит на большой дороге и открыто «питается людьми», честней почтенных представителей этого общества, потому что не прикрывает своего грабежа «святостью». «Грабьте, друг друга, — говорит Тимон, наделяя разбойников золотом, — режьте глотки! Все, кого вы встретите, — воры! Идите в Афины, взломайте лавки, воруйте у воров... и да погубит вас золото. Аминь». «Грабьте! — обращается Тимон к слугам. — Ваши важные на вид господа — крупные разбойники и грабят по закону». Охваченный отчаянием, Тимон покидает человеческое общество и удаляется на пустынный морской берег. В своем знаменитом монологе он проклинает тлетворную власть золота над людьми и рассуждает о сущности денег (действие IV, картина 2-я). «Шекспир превосходно изображает сущность денег», — писал Маркс об этом монологе. [\[71\]](#)

В заключение этой самой пессимистической из трагедий Шекспира перед нами возникает одинокая могила Тимона на пустынном морском берегу.

Творческий путь Шекспира зашел, казалось, в круг безвыходного пессимизма. И все же Шекспир нашел выход из этого круга в своих последних пьесах. После первого, *оптимистического*, и второго, *трагического*, периодов творчество Шекспира вступало в тот третий период, который можно назвать *романтическим* и к которому, помимо «Перикла» (1608), принадлежат «Цимбелин» (1609), «Зимняя сказка» (1610) и последняя пьеса Шекспира — «Буря» (1612).

XXIII. ПОСЛЕДНИЕ ПЬЕСЫ

В «Цимбелине» (1609) в образе Имоджены воскресают черты величайших героинь шекспировских трагедий. Мы узнаем в ней и Дездемону и отчасти Джульетту. Имоджена не сдается перед горем. Душевное благородство ее в конце концов побеждает злую судьбу — тема, к которой Шекспир вернулся в «Зимней сказке». Мрачные образы коварной королевы и ее сына, тупоумного, грубого Клотина, некоторыми чертами предвосхищают ведьму Сикоракс и Калибана из «Бури». Самовлюбленный щеголь Яхимо, оклеветавший Имоджену, отчасти напоминает Яго, как муж Имоджены, простодушный Постум, своей доверчивостью напоминает Отелло. Гвидерий и Арвираг, выросшие среди диких скал, побеждают состоящее из знатных патрициев войско римлян. Эти молодые принцы близки к героям народных легенд.

Шекспироведами не раз высказывалось мнение, что две последние пьесы Шекспира — «Зимняя, сказка» и «Буря» — отмечены налетом разочарования, отказом от жизни и уходом в фантастику. Однако такая характеристика вряд ли имеет отношение к внутренней сущности этих произведений. Правда, в них больше отвлеченного аллегоризма, чем в прежних пьесах Шекспира. В них больше и парадной праздничности. За этой пышной внешностью скрывается, однако, все та же страстная мечта великого гуманиста.

Сюжет «Зимней сказки» (1610) был заимствован Шекспиром из новеллы Роберта Грина. Действие происходит в фантастической сказочной стране. Точно так же и «Буря» разыгрывается на каком-то диком острове среди моря: в «романтическом Нигде», как верно определил один комментатор.

Заглавие «Зимняя сказка» напоминает те беседы у пылающего камина, которыми в шекспировской Англии любили коротать длинные зимние вечера. «Зиме подходит печальная сказка», — говорится в этой пьесе. Это именно зимняя сказка — сказка, рассказанная в тяжелое и печальное время. Гермiona — жертва безрассудной ревности, ее ждет гибель. Но вот на сцене появляется аллегорическая фигура Времени — целителя всех бед. Выход Времени делит пьесу на две части: первая полна трагических событий, вторая — музыки и лиризма. Наступит час, таков лейтмотив «Зимней сказки», — и мечта превратится в действительность. Оживление статуи Гермiony — вершина этой радостной трагедии, сценический

момент, не раз производивший потрясающее впечатление на зрителей.

Леонт, этот своевольный, избалованный аристократ, начинает ревновать беспричинно: рядом с ним нет ни Яго, ни даже Яхимо. Причиной его ревности является тот деспотизм, который воспитала в нем лесть окружающих. Дальнейший путь Леонта заключается в освобождении от эгоистичных страстей: в конце трагедии он преклоняется перед Гермионой — носительницей гуманистических идеалов Шекспира.

Наряду с темой Гермионы и Леонта, тема Флоризеля и Пердиты составляет основное содержание пьесы. Это тема торжества молодого поколения, которое смело идет к счастью; ему не грозят внутренние конфликты, омрачившие жизнь старшего поколения. Вместе с тем любовь пастушки Пердиты и принца Флоризеля говорит об узаконенном самой природой равенстве людей. «То же солнце, которое освещает дворец, не скрывает своего лица и от нашей хижинки», — говорит Пердита.

Пророчество о победе человека над природой составляет основную тему «Бури» (1612), этой утопии Шекспира. «Буря» как бы подводит итог основной гуманистической теме творчества великого драматурга. Просперо, — само имя которого ассоциируется с глаголом *проспер* — *преуспевать*, процветать, — олицетворяет процветающее человечество, благодаря мудрости которого молодому поколению, Миранде и Фердинанду, открыт путь к счастью, тогда как Ромео и Джульетта заплатили жизнью за одну попытку вступить на этот путь. Просперо побеждает темные, хаотические силы природы, олицетворенные в образе получеловека, полужверя Калибана, а в лице духа стихий Ариэля мощью своего знания заставляет служить себе те силы природы, которые полезны человеку. Победить природу, по мысли этой пьесы, значит познать судьбу. И Просперо свободно читает в книге грядущего.

«Буря» — гимн человечеству и ожидающему его счастью. «Как прекрасно человечество! — восклицает Миранда. — О, великолепный новый мир, в котором живут такие люди!» Об обильных плодах земли, о полных жатвы амбарах, о тучных виноградниках, об исчезновении недостатка и нужды поет Церера.

Если для раннего периода творчества Шекспира особенно типичны солнечные краски комедий; если затем великий драматург переживает грозные конфликты трагедий, то «Буря» выносит нас на светлый берег. В чем же, однако, заключается это просветление? В «примирении» ли с жизнью, в «принятии зла, как факта», как нередко толковали шекспироведы? Но Просперо не примиряется с Калибаном: он побеждает его и заставляет служить себе. Светлое начало в человеке побеждает начало

звериное. В уходе ли от жизни? Но Просперо не остается на острове, он возвращается к людям. Однако это уже не прежний Просперо. Это прошедший через «бурю» и умудренный опытом человек. В «Буре» Шекспир не воспекает утерянную «первоначальную гармонию», но преодолевает трагическое восприятие жизненных противоречий силой веры в грядущую судьбу человечества и в торжество молодого поколения.

Последняя пьеса Шекспира завершается предсказанием Просперо о спокойных морях и благоприятном ветре. Так, радостным предсказанием о грядущих судьбах человечества завершается творчество Шекспира.

XXIV. ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ЖИЗНИ

В 1609 году «Слуги короля» приобрели для своих зимних спектаклей театр Блэкфрайерс. Этот театр принадлежал к «закрытым» театрам. Сюда ходила благодаря более высокой входной плате более зажиточная публика. Успех пьесы решала здесь не шумная народная толпа, как это было в «Глобусе», который принадлежал к «общедоступным (публичным)» театрам, а «знатоки изящного». В годы наступившей в царствование короля Якова I политической реакции «закрытые» театры начинают постепенно одерживать верх над «общедоступными» театрами. А на самих спектаклях «закрытых» театров начинает все яснее сказываться влияние вкусов придворно-аристократических кругов. В свете всего этого знаменателен тот факт, что в 1609 году труппа, к которой принадлежал Шекспир, пригласила на постоянную работу двух новых драматургов — Бомонта и Флетчера. Это были молодые люди аристократического происхождения и аристократических вкусов. Творчество их, по сравнению с творчеством Шекспира, является внешним, формальным. Пьесы Бомонта и Флетчера построены главным образом на остроумных ситуациях, а не на глубине содержания и не на реалистической цельности образов. Бомонт и Флетчер были до некоторой степени предвестниками той легкой, поверхностной, но по-своему блестящей драматургии, которая расцвела в Лондоне в конце XVII века в так называемую «эпоху Реставрации» и наиболее выдающимися представителями которой были Конгрив и Уичерли.

Нашлось немало лиц, которые предпочитали Бомонта и Флетчера Шекспиру. «Шекспир был скучен по сравнению с тобой», — писал поэт Картрайт в 1647 году, обращаясь в стихах к тени Флетчера.

В том факте, что театр пошел по чуждому Шекспиру пути, удаляясь от полнокровного реализма и от народного зрителя, — от того, на чем зиждилось все творчество Шекспира, следует, как нам думается, искать наиболее правдоподобный ответ на вопрос, почему Шекспир в 1612 году, после создания «Бури», почти окончательно порвал с театром и удалился в свой родной Стрэтфорд.

Здесь провел он последние годы жизни. Как пайщик театра, он составил себе довольно значительное состояние. Он владел одним из лучших домов в Стрэтфорде. По словам его первого биографа, Роу (1709), он провел последние годы жизни «в довольстве, уединении и беседах с друзьями». Соответствует ли эта идиллическая картина действительности?

Был ли он внутренне счастлив? На этот счет мы можем лишь строить предположения.

Его, повидимому, тянуло к театру. В 1613 году он побывал в Лондоне. Возможно, что с этим приездом в столицу связано его сотрудничество с Флетчером в создании пьесы «Генрих VIII» и, как полагают некоторые исследователи, пьесы «Два благородных родича». Во время своего пребывания в Лондоне он исполнил и следующий заказ.

24 марта 1613 года торжественно праздновали десятилетие воцарения короля Якова I. По этому случаю для аристократической молодежи был устроен рыцарский турнир. Щит каждого участника турнира, по обычаю, был расписан фигурами — эмблемами, под которыми стоял соответствующий девиз. Молодой граф Ретлэнд, недавно унаследовавший титул, был страстным любителем театра и покровителем актеров, как и его предшественник по титулу, — тот граф Ретлэнд, которому одно время приписывали пьесы Шекспира (см. главу XXV. «Вопрос об авторстве»). Он заказал расписать свой щит Ричарду Бербеджу, владевшему помимо мастерства трагического актера, также кистью живописца; сочинить же девиз он заказал Вильяму Шекспиру. Из сохранившейся расходной книжки графа видно, что Бербедж и Шекспир получили за эту работу по 54 шиллинга. Во время своего пребывания в Лондоне Шекспир купил дом в районе Блэкфрайерс за крупную сумму в 140 фунтов стерлингов.

В ноябре 1614 года Шекспир, как это видно из сохранившегося дневника его родственника Томаса Грина, опять побывал в Лондоне. Это были, должно быть, редкие отъезды, нарушавшие его уединенную жизнь в Стрэтфорде.

Шекспир, судя по некоторым, правда весьма смутным, данным, принимал участие в жизни своего родного города. В 1611 году он пожертвовал деньги на улучшение дорог. В 1614 году стрэтфордские горожане были взволнованы тем, что местные помещики Комбы задумали огородить участок стрэтфордских общинных земель. Насколько можно судить по отрывочным данным, Шекспир был одним из тех, кто стремился уладить это дело миром.

25 марта 1616 года Шекспир подписал свое завещание, которое вызвало и вызывает столько споров и недоумений среди биографов великого драматурга.

Основную часть состояния Шекспир завещал своей дочери Сузанне Холл, жене врача. Другой дочери, Юдифи, он оставил 300 фунтов стерлингов деньгами и кубок из золоченого серебра. Жене своей Анне Шекспир он оставил... «вторую по качеству кровать» с матрацем,

подушками, одеялами — и больше ничего. Правда, биографы утешают нас тем, что Анна Шекспир была всё равно обеспечена, так как получала по закону пожизненно третью часть доходов с недвижимой собственности покойного мужа. Но все же Шекспир мог бы здесь добавить несколько ласковых слов, как это обычно делалось в завещаниях. Кроме того, при покупке упомянутого нами дома в районе Блэкфрайерс Шекспир отдельной оговоркой в купчей крепости лишил свою жену права пользоваться доходами с этого дома. Все это как будто говорит о разладе, существовавшем между Шекспиром и его женой. Но, с другой стороны, стрэтфордские старожилы впоследствии рассказывали том, что Анна Шекспир перед смертью «настойчиво просила, чтобы ее похоронили в могиле мужа». Если бы Шекспир был несчастен в семейной жизни, до нас, вероятно, дошли хотя бы смутные слухи об этом через устное предание. И сам собою напрашивается вопрос: не имеем ли мы здесь дело с тем раздражением на особенно близких людей, которое часто охватывает больных, пораженных тяжелым недугом? Подписи Шекспира на листах завещания свидетельствуют о том, что рука его в то время сильно дрожала.

Шекспир оставил деньги на покупку кольца, эмблемы памяти и дружбы, Ричарду Бербеджу, а также двум другим товарищам по сцене, Хеминджу и Конделю, которые впоследствии, в 1623 году, выпустили первое собрание пьес Шекспира.

Джон Уорд, бывший священником в Стрэтфорде с 1662 по 1681 год, записал в своем дневнике (вероятно, со слов старожил), что Шекспир, Бен Джонсон и поэт Драйтон «провели веселую встречу» и при этом «уж слишком сильно выпили», что и явилось причиной смерти Шекспира. Биографы предполагают приступ грудной жабы — болезни, которой, кстати сказать, страдают многие актеры.

Шекспир умер 23 апреля 1616 года, как раз в тот день, когда ему исполнилось 52 года. Он похоронен в стрэтфордской церкви. Над могилой его написаны стихи, заклинающие не трогать его праха. Первоначальное предание приписывало эти стихи, точнее — вирши, самому Шекспиру. Но написаны они очень плохо. Всего вероятней, что они принадлежат какому-нибудь местному виршеплету, сочинявшему надгробные эпитафии. Естественно предположить, что этот виршеплет в своих строках излагал волю покойного. Дело в том, что время от времени из могил вытаскивали останки, чтобы освободить место для новых покойников, и выбрасывали эти останки в общий костник. Вспомним, как бесцеремонно обращается с черепом Йорика могильщик в «Гамлете». Глядя на черепа и кости, которые выбрасывает из ямы могильщик, принц датский с отвращением и скорбью

думает о том, что из этих костей, возможно, понаделают бабки. «Мои кости болят при мысли об этом», — говорит Гамлет. Очевидно, эта мысль издавна преследовала Шекспира. Стихи над могилой Шекспира явились причиной того, что и сейчас прах его попрежнему покоится в небольшом (насчитывающем около двенадцати тысяч жителей), но прославленном его именем городке Стрэтфорде и не перенесен в Вестминстерское аббатство.

XXV. ВОПРОС ОБ АВТОРСТВЕ

Ни при жизни Шекспира, ни в течение полутора веков после его смерти никто не выразил сомнения в том, что он был автором приписываемых ему произведений. Но затем эти сомнения возникли, а впоследствии разрослись в целую проблему. И хотя эта «проблема», возбуждая одно время страстные споры, и не имеет серьезного основания, мы не можем обойти ее молчанием.

Гипотезы, отрицающие авторство Шекспира, были одно время довольно модными. Первые «антишекспиристы» появились еще в XVIII веке. В 1772 году некий Герберт Лоренс, друг знаменитого актера Давида Гаррика, писал: «Бэкон сочинял пьесы. Нет надобности доказывать, насколько преуспел он на этом поприще. Достаточно сказать, что он назывался Шекспиром». Итак, Лоренс предполагал, что автором произведений, приписываемых Шекспиру, был философ и государственный деятель Фрэнсис Бэкон.

Willems (S)andy

William
Sjals/ps

W^m Salsp

Willems
Sjals

Willems Sjals

Willems Sjals

Факсимиле В. Шекспира

В 1848 году американец Харт снова поднял вопрос об авторстве Шекспира. В 1857 году американка Делил Бэкон опубликовала объемистый том под заглавием «Разоблачение философии пьес Шекспира». В своей книге она пыталась доказать, что автором приписываемых Шекспиру произведений был тайный кружок вольнодумцев (как будто в произведениях великого драматурга нет ярко выраженного индивидуального стиля!) во главе с философом Фрэнсисом Бэконом и поэтом, эссеистом, историком и мореплавателем Уотлером Ролей. Талантливая книга Делии Бэкон полна интересных и подчас глубоких мыслей. Ей действительно удалось почувствовать, — скорее именно почувствовать, чем разъяснить, — черты сходства между материалистической философией Бэкона, разрушавшей так называемые «вечные истины» средневековых схоластов и призывавшей науку обратиться к «изучению вещей», и реалистическим творчеством Шекспира, окончательно освобождавшим образ человека на сцене от тех условных иконописных одежд, в которые облекло его средневековье. Но в подтверждение своей «гипотезы» авторства Шекспира Делия Бэкон не приводит в конце концов никаких доказательств. Она голословно декларирует каким-то пророческим языком, полным многоточий и восклицательных знаков, с настойчивостью фанатика, одержимого маниакальной идеей.

В 1907 году Карл Блейбтрей создал «ретлэндовскую теорию», согласно которой автором приписываемых Шекспиру произведений был граф Ретлэнд. Эта теория была разработана в 1918 году бельгийцем Дамблоном и изложена на русском языке Ф. Шипулинским в его вышедшей в 1924 году книжке «Шекспир — Ретлэнд». К более новым теориям принадлежат «дербийская», согласно которой под псевдонимом «Шекспир» скрывался граф Дерби, и «оксфордская», считающая автором прославленных произведений графа Оксфорда.

Аргументы, приводимые «антишекспиристами», отличаются крайней неубедительностью. В их работах читатель найдет удивительные по своей произвольности «расшифровки» якобы таинственных анаграмм. Нередко они утверждают также, что имеются будто бы два различных имени: Шекспер (уроженец Стрэтфорда) и Шекспир («шекспир» — «потрясатель копья» — литературный псевдоним). Однако еще в XVII веке автор книги

«Достойные люди Англии» Томас Фуллер (1608–1661), имея в виду уроженца Стрэтфорда, говорил о «воинственном звуке» его имени. Вообще орфография той эпохи не является надежным источником. Так, например, фамилию Марло, величайшего предшественника Шекспира, писали на одиннадцать разных ладов, однако никому и в голову не пришло предположить, что было одиннадцать различных Марло.

Авторские рукописи Шекспира, аргументируют «антишекспиристы», бесследно исчезли.^[72] Но ведь до нас не дошли и авторские рукописи подавляющего большинства современных Шекспиру драматургов. Дело объясняется тем, что эти рукописи не ценились: никто не придавал в ту эпоху того значения Шекспиру, какое мы ему придаем теперь. Еще неубедительнее ссылки на плохой, неровный почерк, которым, например, в своем завещании подписывался Шекспир. С каких это пор качество почерка стало мерилем писательского таланта! Говорить о том, что этот аляповатый почерк свидетельствует об отсутствии образования, значит просто не знать элементарных фактов. В ту эпоху, как это видно из дошедших до нас рукописей, многие весьма образованные люди грубо и неряшливо выводили буквы. Считалось даже своего рода «шиком» иметь плохой почерк: «писать красиво» было обязанностью лишь писцов канцелярии. «Я некогда, — говорит Гамлет, — считал вульгарным, как считают наши сановники, иметь хороший почерк и много трудился над тем, чтобы разучиться писать красиво».

Многих, впервые знакомящихся с творчеством Шекспира, смущает тот факт, что Шекспир, скромный уроженец Стрэтфорда, постоянно описывал жизнь аристократии. Но в произведениях Шекспира, вообще говоря, мало бытового элемента. Он не описывает интимных специфических подробностей аристократического быта. В его произведениях мы не найдем доказательств тому, что он в совершенстве знал эти подробности.

Мы имеем все основания предполагать, что Шекспир в начале своего творческого пути был вхож во дворец графа Саутгэмптона, которому он посвятил две свои поэмы — «Венеру и Адониса» и «Лукрецию». Он бывал, вероятно, и в других аристократических домах. Многие молодые люди из высшей английской знати были завсегдатаями театров (королева Елизавета даже сделала выговор двум молодым вельможам, проводившим все время в театре и пренебрегавшим своими придворными обязанностями). Эти знатные господа охотно приглашали к себе актеров, которые являлись к ним, конечно, в качестве скромных посетителей.

Бывая в этих домах, Шекспир мог наблюдать жизнь аристократии, слушать музыку, видеть картины — одним словом, воспринимать

пришедшее из Италии богатство культуры Ренессанса. Об исключительной наблюдательности и восприимчивости Шекспира красноречиво свидетельствует все его творчество. Наконец театральная практика доказывает, что Шекспир знал технику сцены так, как мог ее знать только профессионал.

Но у нас имеются и более наглядные доказательства. О Шекспире сохранилось довольно значительное количество высказываний его современников или тех, кто писал со слов этих современников. И нигде мы не найдем и намека на какую-нибудь тайну, окружающую авторство его произведений. Ограничимся несколькими примерами.

В первом собрании пьес Шекспира, вышедшем в 1623 году, Бен Джонсон напечатал стихи, восхваляющие Шекспира. Никакого «таинственного» намека мы в этих стихах не находим. Перейдя от восхвалений к более фамильярному тону, Бен Джонсон с некоторым чувством собственного превосходства дружески журит «нежного лебедя Эйвона» за то, что тот плохо знал древние языки. В этой связи заслуживает внимания следующий факт. Текстологический анализ произведений Шекспира показывает, что великий драматург читал, например, излюбленного им Овидия в *английском переводе* Гольдинга и что вообще сведения о античной мифологии и истории он получил, так сказать, из вторых рук, то-есть из переводов. А между тем знатные «претенденты» на авторство шекспировских произведений принадлежали к образованной аристократии той эпохи и в отношении латинской литературы обходились, конечно, без перевода. Образованный аристократ того времени мог иметь смутные сведения по истории, географии, астрономии (о великом открытии Коперника знали еще очень немногие) и иметь самые фантастические представления о природе, — он мог быть, например, твердо убежденным, что внутри головы жабы можно найти драгоценный камень или что корень мандрагоры кричит страшным человеческим голосом, когда его вырывают из земли, — но латинский язык и античную мифологию он знал в совершенстве. Нет никаких данных, свидетельствующих о том, что Шекспир знал в совершенстве латинский язык. Вообще изучение шекспировских текстов убеждает нас в том, что мы имеем дело скорее с самоучкой, чем с человеком академического университетского или изысканного аристократического образования той эпохи. Не случаен поэтому тот факт, что среди «антишекспиристов» мы не находим ни одного текстолога, то-есть ученого, специально изучавшего шекспировские тексты.

Писавший в середине XVII века, хотя и по устному преданию, но еще

по свежим следам, упомянутый нами Томас Фуллер говорит о писателе Шекспире как об уроженце Стрэтфорда. Доживший до глубокой старости режиссер Вильям Бистон, которого поэт Драйден называл «живой летописью театра», много рассказывал в эпоху Реставрации о Шекспире непосредственно со слов своего отца Кристофера Бистона; последний был одно время товарищем Шекспира по сцене. Поэт-лауреат сэр Вильям Давенант, брат его, Роберт Давенант, доктор богословия, хорошо помнили Шекспира, когда тот останавливался в гостинице их отца в Оксфорде. Все они бесспорно считали Шекспира автором приписываемых ему произведений. Никто из них не высказал и тени сомнения. Нам кажется, что приведенных примеров достаточно.

Чем же объясняется возникновение «антишекспировских» теорий? Тут существуют различные причины. В одних случаях мы имеем дело просто с дешевой сенсацией, в других — с недоверием к дарованию человека, вышедшего из «низов». Но часто «антишекспировские» теории порождены протестом против тех «традиционных» английских и американских биографий, между строк которых возникает полный филистерского благодушия портрет почтенного джентльмена, с легкой иронией созерцающего жизнь и скорее напоминающего зажиточного англичанина XIX–XX веков, чем человека бурной эпохи Ренессанса. Романтический образ «потрясателя копья» оказывается гораздо привлекательнее этого сусального изображения.

Психологические причины возникновения «антишекспировских» теорий оказываются иногда довольно сложными. Делию Бэкон,^[73] например, потрясла глубина шекспировского творчества. В гуманизме Шекспира она увидела завет грядущим векам. По ее мнению, творчество Шекспира — весть об окружавшем его «диком общественном бедствии». «Это — апология поэта, — пишет она, — защищающего свое новое учение о человеческой жизни, которое он хочет объявить людям и оставить на земле для далеких грядущих времен». Делия Бэкон поняла, что произведения Шекспира далеко еще не раскрыты до конца и что раскрытие их принадлежит будущему. И это чувство неразгаданности она невольно перенесла на самого автора великих произведений.

Обстоятельством, благоприятствовавшим возникновению «антишекспировских» теорий, явились скудость и отрывочность сведений о жизни Шекспира. Эта скудость, однако, легко объяснима: на драматургию не смотрели тогда как на настоящее искусство, что видно хотя бы из следующих цифр. Если поэт получал за «маску» (короткую аллегорическую пьесу в стихах, написанную для исполнения на

придворных празднествах) до 40 фунтов стерлингов авторского гонорара, то драматург публичных театров получал за пьесу всего от 5 до 10 фунтов стерлингов. Бывало так, что театр платил за один бархатный или атласный костюм для актера почти ту же сумму, что и автору за его пьеску.^[74] Когда Бен Джонсон, издав свои пьесы, впервые назвал их «трудами», это вызвало колкие насмешки по его адресу, в том числе, как это ни покажется странным, и со стороны самих драматургов. Зрители публичных театров интересовались сюжетом пьесы, исполнением актеров (ведущие актеры — например, Ричард Бербедж или Эдуард Аллейн — получали большие деньги и были богатыми людьми). Но зрители мало думали о том, кто является автором пьесы. Драматурги оставались в тени. Они, конечно, пользовались известностью внутри театра, среди актеров, но широкая публика мало ими интересовалась. Заметим, наконец, что, растущее влияние пуританских взглядов привело к тому, что многие даже ученые, передовые люди эпохи смотрели на театр если не с открытой враждебностью, то не без оттенка презрения.

Драматургия «общедоступных» театров вызывала резкую, отрицательную оценку также и у сторонников классицизма. Так, например, Филипп Сидней в своей «Защите Поэзии» клеймит «общедоступные» театры откровенным презрением.

Вот прежде всего почему мы так мало знаем о жизни Шекспира. Нужно помнить, что если мы мало знаем о его жизни, то знаем еще гораздо меньше о жизни подавляющего большинства современных ему драматургов — например, Томаса Кида или Кристофера Марло.

Современники не оценили всего значения творчества Шекспира. И лишь через полвека после его смерти актер Томас Беттертон (1635–1710), живо заинтересовавшись личностью великого драматурга, стал собирать сведения о его жизни. Беттертон расспрашивал старых актеров, ездил нарочно в Стрэтфорд, где беседовал со старожилками. По материалам, собранным Беттертоном, главным образом и составил первую биографию Шекспира, вышедшую в 1709 году, Николас Роу (1674–1718). Но что могли найти Беттертон и Роу, кроме отрывочных сведений устного предания?

Есть и другие причины, объясняющие скудость сведений о жизни и личности Шекспира. В своих пьесах он молчит о самом себе. Созданные им сценические образы настолько объективны, что сами по себе они не могут служить материалом для его биографии. Нельзя, например, из того факта, что Шекспир описал в «Укрощении строптивой» своенравную женщину, делать вывод, как это пытались делать некоторые биографы, что жена его, Анна Шекспир, отличалась своенравием. О семейной жизни

Шекспира мы ничего не знаем.

И, наконец, жизнь Шекспира, повидимому, была бедна шумными внешними событиями. Он не дрался на дуэли, как Бен Джонсон; не проповедовал открыто своих вольнодумных взглядов и не был убит в таверне, как Марло; не сидел в тюрьме, как Томас Кид и Томас Деккер; не отрекался от театра в припадке религиозного пуританского фанатизма, как Роберт Грин. Это была жизнь скромного театрального работника, не привлекавшая к себе внимания любителей бурных приключений.

XXVI. ПЕРВЫЕ ИЗДАНИЯ ПЬЕС ШЕКСПИРА

Мы уже говорили о том, что сами драматурги той эпохи относились к своим пьесам не как к полноценным литературным произведениям. Они писали для сцены, а не для печати. «Комедии, — заметил современник Шекспира драматург Марстон, — пишутся для того, чтобы их произносить со сцены, а не для того, чтобы их читали. Помните, что жизнь этих произведений заключается в действии». Сами драматурги поэтому мало думали об издании своих пьес. Кроме того, театры, приобретающие рукописи у драматургов, были заинтересованы в том, чтобы эти рукописи оставались в их неприкосновенной собственности. И все же некоторая часть написанных для театра пьес проникала в печать. При жизни Шекспира было напечатано шестнадцать его пьес отдельными книжками.

В большинстве случаев, повидимому, мы тут имеем дело с различными ловкими проделками. Во-первых, нередко использовалась стенография (в ту эпоху уже существовали различные формы стенографической записи): специально подосланный человек записывал текст во время спектакля. При несовершенстве существовавших в ту эпоху стенографических систем запись, само собой разумеется, получалась крайне приблизительной, что нередко вело к искажению текста при его издании. На последнее обстоятельство, между прочим, горько жаловался современник Шекспира драматург Томас Хейвуд. Во-вторых, иной предприимчивый работник театра мог, уловив удобное время, тайком переписать суфлерский экземпляр с целью продать копию издателю и этим пополнить свой кошелек. О том, что, например, текст издания «Ромео и Джульетты» 1597 года был основан на суфлерском экземпляре, свидетельствуют некоторые ремарки: вместо «входит Петр» (слуга Капулетти, сподручный кормилицы) читаем «входит Виль Кемп» (Кемп играл роль Петра); ремарки часто написаны в повелительном наклонении, как это обычно делалось тогда в «суфлерских» (выражаясь на современном театральном языке, «режиссерских») экземплярах: например, «стучи», «играй, музыка», «звони в колокол». И, наконец, один из участников спектакля мог воссоздать текст по памяти. Ряд исследователей, на основании изучения текстов некоторых изданий пьес Шекспира, выпущенных при его жизни, пришел к выводу, что в труппе театра

«Глобус» имелся среди мелких актеров один такой «пират», как тогда говорили. Так как в раннем издании «Гамлета» этот «пират» с особенной точностью записал те сцены, в которых действуют Марцелл, Вольтиманд, странствующие актеры, капитан из армии Фортинбраса, второй могильщик и священник, следующий за гробом Офелии, — было высказано предположение, что этот актер играл в спектакле «Гамлет» несколько второстепенных ролей (как это часто бывало и на русской дореволюционной провинциальной сцене).

В 1622 году, через шесть лет после смерти Шекспира, был напечатан отдельной книжкой «Отелло». В 1623 году товарищи Шекспира по сцене, Хеминдж и Кондель, издали собрание пьес Шекспира, куда вошли все известные нам пьесы, за исключением «Перикла». Хотя Хеминдж и Кондель и писали в предисловии, что они печатают подлинный текст Шекспира, текстологический анализ, доказывает, что и здесь мы имеем дело не с рукописью автора, а с «суфлерскими» экземплярами. Путем сличения этих старых изданий ряд поколений шекспироведов создал тот текст, который в настоящее время является общепринятым. Но само собой очевидно, что при выборе варианта из нескольких разночтений редакторы текста нередко руководствовались субъективной оценкой. Кроме того, подавляющее большинство существующих в общепринятом тексте пьес Шекспира ремарок принадлежит этим редакторам текста и относится к XVIII, а то и к XIX веку. Общепринятый текст Шекспира не является поэтому безупречным и окончательным. Кембриджский университет предпринял пересмотр шекспировского текста, и в настоящее время заканчивается под редакцией известного английского шекспироведа Довера Вильсона издание нового варианта текста (так называемый «Новый Шекспир»), во многих деталях отличающийся от общепринятого. В этой работе есть ценные находки (ведь каждая деталь текста великого драматурга драгоценна для нас), но есть много и спорного, подсказанного личным восприятием и вкусом.

XXVI. ЯЗЫК И СТИЛЬ

После чтения предшественников Шекспира, — в том числе и величайшего из них, Кристофера Марло, — произведения самого Шекспира (мы имеем в виду, конечно, английский подлинник) поражают количеством и разнообразием слов. Великий драматург широко распахнул двери перед живой речью своей эпохи. Вместе с тем он много позаимствовал и у изысканного поэта Эдмунда Спенсера, и у вычурного писателя и драматурга Джона Лили, и у других представителей аристократического, пышного Ренессанса. Сочетание «нарядного», разукрашенного языка с живой стихией разговорной речи и составляет прежде всего характерную особенность шекспировского стиля.^[75]

Язык Шекспира в подлиннике исключительно труден. Эта трудность объясняется не тем, что язык этот устарел. Мы легко читаем не только многих современников Шекспира, но и многих его предшественников. Так, например, первую из написанных на английском языке трагедий, «Горбодук» (1552), можно легко читать уже на третий год изучения английского языка. Трудность языка Шекспира заключается, во-первых, в том, что, как мы уже сказали, он, помимо книжного языка, широко использовал живой язык своего времени; во-вторых, язык Шекспира можно сравнить со множеством маленьких зеркал, в которых отразилась окружающая его действительность, в детальных своих чертах нам подчас неизвестная. «Хорошее вино не нуждается в кусте», — говорит Розалинда в конце комедии «Как вам это понравится». Все слова нам знакомы. Но для того чтобы понять эту фразу, необходима помощь комментаторов: они объясняют нам, что в ту эпоху над дверями винных лавок вместо написанных вывесок (читать умели немногие) вешали связку веток, называющуюся «кустом». «Хорошее вино не нуждается в вывеске (рекламе)», то-есть «хорошая комедия не нуждается в эпилоге» — вот смысл слов Розалинды. Когда мы изучаем текст Шекспира, перед нами возникают трудности на каждом шагу. А между тем при жизни великого драматурга никто не считал его «темным» писателем. Пьесы его, если бы язык их был «темен», не могли бы итти в «общедоступных» театрах. Лишь к началу XVIII века возникла необходимость комментировать пьесы Шекспира.

Хотя словарь Шекспира значительно богаче словаря его предшественников и достигает внушительной цифры более двадцати тысяч

слов, он, несомненно, намного уступает словарю некоторых реалистов нашего времени. Даже незначительный по дарованию писатель, щедро детализирующий факты окружающей действительности, в особенности писатель, склонный к натурализму, легко может в этом отношении обогнать Шекспира. Не было бы ничего удивительного, если бы при подсчете оказалось, что словарь Бена Джонсона превышает по количеству лексических единиц словарь Шекспира. Богатство языка Шекспира заключается не столько в количестве слов, сколько в огромном количестве значений и оттенков, в которых Шекспир употребляет слово. Шекспира можно сравнить с музыкантом, извлекающим из инструмента неожиданное богатство и разнообразие звуков. При этом нередко бывает, что слово употреблено Шекспиром одновременно в двух или даже нескольких значениях. Умиравший король Джон (историческая трагедия «Король Джон») говорит: «Я прошу холодного утешения». Это, во-первых, значит, что король просит небольшого, хотя бы равнодушного участия к его страданиям; во-вторых, что он физически жаждет холода так как внутренности его горят от принятого яда; таким образом, слово здесь одновременно живет и в фигуральном и в своем прямом материальном значении.

Все это служило и служит благодарной почвой для споров комментаторов-шекспиристов о значении того или иного слова в данном контексте. Нередко при этом оказывалось, что спор разрешала сцена: лучшим комментатором оказывался актер. Слово Шекспира нужно не только читать, но и слышать: великий драматург писал прежде всего для сцены. Так и синтаксис Шекспира, кажущийся порой путаным и неряшливым, — «этот синтаксис импульсивной речи», по меткому замечанию одного исследователя, приобретает стройность и ясность, когда текст Шекспира не читают глазами, но *произносят* со сцены.

Особенно характерной чертой стиля Шекспира является насыщенность образностью. «Каждое слово у него — картина», — заметил о Шекспире английский поэт Томас Грей. Материальность образов, к которой вообще были склонны писатели Ренессанса, выражена у Шекспира с особенной силой и полнотой. Отелло не говорит, что Дездемона жадно внимала его рассказам, но что она «пожирала его рассказы жадным ухом». Вместо «кислое выражение» Шекспир скажет «уксусное выражение»; вместо «сладкие слова» — «обсахаренные слова».

Образность Шекспира часто связана с жестом. Дональдбейн («Макбет»), выражая ту мысль, что в притворных улыбках окружающих таятся угрозы, говорит: «В улыбках людей — кинжалы». Актеру,

игравшему на сцене театра «Глобус», сам собою напрашивался жест: поднятая и сжатая рука, как бы держащая кинжал... «Заткни уши моего дома, я хочу сказать — затвори окна», — говорит Шейлок своему слуге, и сами слова подсказывают актеру жест.

Движение привлекало Шекспира сильнее, чем цвет и форма предмета. «Мечи наших воинов падали мягко как ленивый полет ночной совы», — жалуется Варвик («Генрих VI»); тут сущностью образа является *движение* совиных крыльев. Желая выразить ту мысль, что Генрих Болинбрук старался проникнуть в сердце народной толпы, Ричард II говорит: «Он, казалось, *нырял* в их сердца».

Образы Шекспира, как мы уже заметили, отражают окружавшую поэта действительность. Для того чтобы оценить их, а иногда для того, чтобы вообще их понять, необходимо проникнуть в жизнь той эпохи.

Одно из новейших исследований образов Шекспира на основании статистических подсчетов приходит к выводу, что «большинство метафор и сравнений Шекспира заимствовано из простейших явлений повседневной жизни, им виденных и наблюденных».

Для образности Шекспира типичным является стремление оживить ходячую «вымершую» метафору. Герцог в комедии «Мера за меру» говорит не о «бичующих законах», поскольку образ этот уже потерял свое конкретное значение, как теряет монета чекан от слишком долгого хождения, но о «кусающих законах». «Зрелое намерение», противопоставляемое «целям и стремлениям пылкой юности», в устах того же герцога становится «морщинистым намерением».

Самый обычный, давно приевшийся речевой оборот превращается у Шекспира в конкретный образ. «Слова ведь только слова, — говорит дож в «Отелло». — Я еще никогда не слышал, чтобы они доходили до страдающего сердца». Но не так высказывает он эту мысль. Страдающее сердце становится «ушибленным». Дойти до сердца — значит коснуться или, еще осязательней, пронзить его. На пути к сердцу слова проходят через ухо. И мы получаем типично шекспировский оборот: «Слова ведь только слова. Я еще никогда не слышал, чтобы ушибленное сердце пронзали через ухо». Сравнение клеветы с отравленной стрелой Шекспир мог заимствовать из какой-нибудь старинной песни. Как бы обновляя этот образ, он сравнивает клевету с губительным пушечным снарядом. Таким же обновлением старинного языкового мотива является название грома «небесной артиллерией». Тут можно найти точки соприкосновения стиля Шекспира со стилем Маяковского.

Текст Шекспира в ранних его произведениях пестрит вычурными

выражениями, эвфуизмами. Но мы уже видели, что многие так говорили и в жизни. Люди в ту эпоху были «театральней», чем теперь. Гораздо менее книжными, чем может показаться, были также названия и образы, заимствованные Шекспиром из античной мифологии. В количественном отношении они занимают в произведениях Шекспира, по сравнению с произведениями его современников, очень скромное место. Кроме того, большинство употребленных им мифологических образов и названий принадлежало к наиболее популярным: Юпитер, Юнона, Диана, Венера, Аполлон, Геркулес, — их именами клялись на площадях и на рынках. Во время придворных празднеств обычно устраивались пышные маскарадные шествия, в которых видное место занимали фигуры античной мифологии; зрителем этих шествий была народная толпа. Геркулес был хорошо знаком даже ткачу Основе («Сон в летнюю ночь»), хотя последний и коверкал его имя.

Индивидуализируя речь создаваемых им персонажей, Шекспир редко шел путем подбора специфической для каждого лица лексики. Исключением являются некоторые комические персонажи, например Люцио в комедии «Мера за меру», речь которого пересыпана «слэнгом» (жаргоном) щеголей того времени. Гораздо типичней для Шекспира создание гаммы образов, преобладающей в речах данного действующего лица. Для Отелло характерны, например, следующие образы: кожа белая как снег и гладкая, как алебастр надгробных памятников; жизнь — пламя светильника и огонь Прометея; спящая Дездемона — живая роза; убийство Дездемоны — затмение солнца и луны; он сам, Отелло, подобен тому индейцу, который выбросил жемчужину, не ведая ее цены; его слезы над мертвой Дездемоной — быстротекущая целебная мирра аравийских деревьев. Совершенно из иной «тональности» звучат образы Яго: военного-теоретика Кассио он сравнивает с бухгалтерской книгой; верный слуга — осел; люди — галки, то-есть дураки; жизнь — огород, в котором растут всякие овощи и травы, и т. д. Отелло в своих образах поэтичен, Яго — насквозь прозаичен. Но еще существенней тот факт, что речь каждого из действующих лиц Шекспира имеет свою интонацию, у каждого действующего лица есть свой *голос*. Правда, мы его не всегда слышим, так как язык значительно изменился в отношении своего интонационного звучания. Но в XVIII веке Роу и Поп указывали на то, что у Шекспира мы бы всегда узнали, кто из действующих лиц говорит данные слова, если бы даже не было указаний в тексте.

Шекспир создал огромную галерею живых лиц. Они являются перед нами на широких полотнах его пьес, поражающих многообразием в охвате

действительности. Возвышенные монологи сменяются гротескным острословием: над могилой, вырытой для Офелии, безмятежно острят веселые могильщики; на грозном фоне гражданской войны возникает таверна, в которой пирует сэр Джон Фальстаф; в самую трагическую минуту судьбы Джульетты каламбурят комики. Перед нами — «причудливая смесь возвышенного и низкого, ужасного и смешного, героического и шутовского».^[76]

В этом богатстве, философском, драматическом и поэтическом, удивительно сочетание глубины и доходчивости, гениальное единство простоты и сложности. Это единство составляет основную силу Шекспира как бессмертного художника. В чем же заключался ее источник? Это объяснил еще один из первых знатоков текста Шекспира, поэт Александр Поп, когда он — с некоторым чувством снисходительности, быть может даже презрения, если не зависти, — заметил в предисловии к изданию Шекспира 1725 года на лаконичном и точном своем языке: «Он обращался к народу».

XXVIII. ПОСМЕРТНАЯ СЛАВА

Пьесы Шекспира, как мы знаем из многочисленных источников, пользовались шумным успехом у зрителей «общедоступных» театров. Напомним уже цитированные нами слова современника Шекспира, Антони Сколокера, писавшего в 1604 году о том, что пьесы Шекспира «трогают сердце простонародной стихии». В 1640 году поэт Леонард Диггес вспоминал былые славные дни «Глобуса». «Я сам видел, — вспоминал он, — как на сцене появлялся Цезарь. Когда стояли друг перед другом Брут и Кассий, наполовину обнажив мечи, — ах, в каком восторге были зрители! Они уходили из театра, исполненные изумления». По словам Диггеса, «скучные, хотя и отделанные» трагедии Бена Джонсона отступали в тень, так как зрители предпочитали видеть шекспировского «Отелло». «Когда же появлялся Фальстаф, — продолжает Диггес, — принц Генри, Пойнс и остальные, невозможно было найти в театре место: все было набито битком».



Памятник В. Шекспиру

Что же касается «ученых» знатоков литературы, то отношение их к Шекспиру было двояким. Как мы видели, эти знатоки высоко оценили две ранние поэмы Шекспира. Но чем дальше шел Шекспир по пути драматургии, тем глуше становился хор похвал. Бен Джонсон чувствовал величие гения Шекспира. «Он принадлежал не одной эпохе, но всем временам», — писал Бен Джонсон в стихотворении, приложенном к первому собранию пьес Шекспира 1623 года. Но наряду с этим в разговоре с Друммондом, в январе 1619 года, Бен Джонсон заметил, что Шекспиру «недоставало искусства». «Помню, — писал Бен Джонсон, — актеры часто рассказывали и ставили Шекспиру в заслугу, что какое бы произведение он ни писал, он ни разу не вычеркнул ни единой строчки. Ответ мой был таков: жаль, что он не вычеркнул их тысячи. Слова его лились с такой легкостью, что временами его хорошо было бы остановить». Драматург Бомонт, соратник Флетчера, утверждал, что в лучших строках Шекспира отсутствует ученость, и дивился тому, как «далеко может уйти смертный человек при тусклом свете одной Природы». В середине XVII века Фуллер, автор «Достойных людей Англии», сравнивал Шекспира с неотшлифованным корнвалийским бриллиантом, сверкающим природным блеском.

Гораздо глубже поняли, или, верней, почувствовали, величие Шекспира некоторые товарищи его по сцене. Хеминдж и Кондель, о которых мы уже говорили, в предисловии к собранию пьес Шекспира 1623 года отметили широкую доступность его произведений. «От самых образованных до тех, кто едва разбирает по складам, — таков круг его читателей, — писали они. — Он был удачным подражателем природы и благородным выразителем ее... Читайте его поэтому; читайте его снова и снова. И если вы его не полюбите, вам будет грозить опасность никогда не понять его». Итак, эти актеры «Глобуса» поняли, что недостаточно читать, а нужно *перечитывать* Шекспира, — догадывались о еще не раскрытых глубинах в его произведениях. Мильтон в своем стихотворении «Аллегро» (1632) противопоставил «ученую котурну» Бена Джонсона «сладчайшему Шекспиру, сыну фантазии, распеваящему данные ему природой дикие лесные песни».

Ко второму собранию пьес Шекспира 1632 года было приложено анонимное стихотворение. Автор этого стихотворения говорит о Шекспире: «Плебейское дитя, с высокого своего престола он создает целый мир и правит им; он воздействует на человечество тайными пружинами, возбуждая в нас то сострадание, от которого сжимается сердце, то мощную

любовь; он воспламеняет и тушит в нас радость и гнев; он приводит в движение чувства; небесным огнем он видоизменяет нас, похищая нас у нас же самих». Так сила воздействия Шекспира становилась ясной уже в те годы.

Мы видели, что еще при жизни Шекспира, в царствование короля Якова I, «общедоступные» театры стали приходить в упадок, уступая место «закрытым» театрам. В 1642 году, в эпоху английской буржуазной революции, все театры в Лондоне были закрыты по декрету так называемого «Долгого Парламента» (1640–1653), в котором большинство составляли пуритане.

В 1660 году, когда на престол Англии взошел Карл II, сын казненного Карла I, театры вновь были открыты. Но это были уже совершенно иные театры. От прежнего «Глобуса» с его шумной народной толпой, решавшей успех пьесы, не осталось и следа. Видоизменился самый характер спектаклей, в которых, между прочим, женские роли уже игрались актрисами (одной из первых женских ролей, исполненных в Англии актрисой, была роль Дездемоны). Но главное: законодателем в этом театре являлась придворная аристократия. Завершался отрыв драматургии от народных масс. В рассуждениях знаменитого поэта и драматурга Джона Драйдена (1631–1700) о Шекспире слышится уже знакомый нам упрек Бена Джонсона: при избытке природы — недостаток «искусства». Иными словами, Шекспир исходил из жизни, а не из прославленных образцов античной литературы. Драйдена, между прочим, особенно возмущало то, что в описании гибели Трои в «Гамлете» упоминаются втулка колеса из колесницы Фортуны, тряпка на голове Гекубы и одеяло вокруг ее чресел. Драйден иронически замечает, что поэт говорит так, как если бы служил в подмастерьях у колесника или у тряпичника.

Появляются первые переделки Шекспира. Знакомый нам Вильям Давенант в 1666 году переделал «Макбета», введя в эту трагедию песни и танцы и превратив ее в пышную феерию. Переделывал Шекспира и Драйден. Тейт в 1681 году переделал «Короля Лира». Он положил в основу сюжета любовь Эдгара и Корделии, сведя, согласно требованиям классицизма, к единству две сюжетные линии шекспировской пьесы (трагедия Лира и трагедия Глостера). Более того: он увенчал свою пьесу счастливым концом. Так как неприлично было видеть рядом с монархом шута, Тейт совсем выбросил последнего из «Короля Лира». На английской сцене шут в «Короле Лире» воскрес лишь в тридцатых годах XIX века.

Так появился на свете тот лже-Шекспир, разряженный в одежды мишурной театральности и далекий от народного зрителя, с призраком

которого и по сей день приходится бороться и актеру на сцене и комментатору Шекспира.

И все же как раз в ту эпоху был сделан важный шаг в освоении Шекспира. Английский актер Томас Беттертон в течение своего многолетнего актерского пути до глубокой старости играл с особенным успехом роль Гамлета и много сделал для популяризации великой трагедии (в 1710 году лорд Шефтсбери назвал «Гамлета» самой популярной пьесой английского репертуара). Беттертон страстно увлекся Шекспиром. Он был первым паломником в Стрэтфорде, куда ездил — к сожалению, слишком поздно — собирать сведения о Шекспире у старожилов.

В XVIII веке в Англии прочно утвердилась слава Шекспира как первого писателя своей редины. Издаются многочисленные издания его сочинений, к которым пишутся не менее многочисленные комментарии. Появляются первые исследователи его творчества. Величайший английский актер XVIII века Давид Гаррик (1717–1779) прославил имя Шекспира и за пределами Англии. Вместе с тем и в самой Англии находились критики, которые, подходя к Шекспиру с позиций классицизма, принимали его творчество далеко не безоговорочно.

В XVIII веке произведения Шекспира начинают проникать в другие страны. Во Франции, где господствовал классицизм, к Шекспиру в целом отнеслись довольно холодно, а то и просто враждебно. Пьесы Шекспира шли во Франции в переделках, среди которых особенной известностью пользовались переделки Дюсиса. Последний тщательно изгнал из произведений Шекспира все то, что казалось ему «вульгарным». Так, например, он заменил носовой платок в «Отелло» бриллиантовой диадемой. С сюжетом Дюсис обошелся весьма бесцеремонно. Он не рискнул выдать белую девушку замуж за черного мавра: в его переделке она только невеста Отелло. В Германии в XVIII веке, наряду с горячими поклонниками Шекспира, также появились писатели, переделывавшие его. Среди поклонников упомянем Виланда, Лессинга, Гёте. В своем романе «Агатон» Виланд восхваляет у Шекспира смешение разнородных элементов, то-есть как раз то самое, за что так жестоко критиковали Шекспира представители классицизма. «Шекспира, — пишет Виланд, — того единственного из всех поэтов со времен Гомера, который отлично знал людей от короля до нищего, от Юлия Цезаря до Фальстафа... порицают за то, что в его пьесах нет никакого плана... что комическое и трагическое у него перемешаны самым странным образом... не сообразив того, что именно в этом отношении его пьесы и представляют собою верную картину человеческой жизни». Эти слова сочувственно цитировал Лессинг

в «Гамбургской драматургии», заметив при этом, что Шекспир, а не представители французского классицизма, является подлинным продолжателем поэтического реализма древнегреческих трагиков. «Я не помню, — писал Гёте в «Вильгельме Мейстере», — чтобы какая-нибудь книга или какое-нибудь событие моей жизни произвели на меня такое неотразимое впечатление, как драмы Шекспира... Это не поэтические произведения. Читая их, с ужасом видишь перед собой книгу человеческих судеб и слышишь, как бурный вихрь жизни с шумом переворачивает ее листы... Произведения его похожи на часы из чистого кристалла, так что в одно время видишь и ход времени и весь механизм их движений. Это прозрение во внутренний мир человека побудило и меня подойти поближе к миру действительности и самому черпать из этого неисчерпаемого источника».

Эпоха романтизма дала очень много в смысле раскрытия эмоционального богатства произведений Шекспира. В Англии — Кольридж, Лэмб (Лэм), Хэзлит; в Германии — Шлегель и Тик; во Франции — Стендаль и Виктор Гюго (написавший книгу о Шекспире) боролись за свои идеалы в искусстве под знаменем Шекспира. Нельзя здесь не упомянуть и о замечательных актерах романтической школы. Английский трагик Эдмунд Кин (1787–1833) потрясал зрителей своей вдохновенной игрой в ролях Отелло, Гамлета и Шейлока, хотя игра его и была чрезвычайно неровной: яркие взлеты сменялись падениями. «Видеть Кина в Шекспире — то же самое, что читать Шекспира при вспышках молнии», — заметил поэт Кольридж.

XIX век создал мировую славу Шекспиру. Произведения его были переведены на множество языков, лучшие актеры мира обязательно включали шекспировские роли в свой репертуар, о Шекспире было написано бесчисленное количество работ.

Шекспир был одним из любимых писателей Маркса и Энгельса. «Он очень любил поэзию, — пишет Лафарг о Марксе, — читал Эсхила в греческом подлиннике и считал его и Шекспира двумя величайшими драматическими гениями, каких только рождало человечество. Шекспира, которого он почитал безгранично, Маркс сделал предметом самого обстоятельного изучения и знал самых незначительных действующих лиц его драм. В семье Маркса господствовал настоящий культ великого английского драматурга».^[77] «Что касается произведений Шекспира, то они были настольной книгой в нашем доме», — пишет дочь Карла Маркса Элеонора Маркс-Эвелинг (Карл Маркс. Беглые заметки^[78]).

«В одном только первом акте «Merry wives» [«Виндзорских кумушек»] больше жизни и движения, чем во всей немецкой литературе; один только Лаунс со своей собакой Крабом больше стоит, чем все немецкие комедии, вместе взятые», — писал Энгельс Марксу 10 декабря 1873 года.^[79]

Марксу и Энгельсу принадлежат глубочайшие в мировой литературе оценки Шекспира, являющиеся ключом к пониманию шекспировского творчества. Исключительное значение в этом отношении имеют письма Маркса и Энгельса к Лассалю по поводу его трагедии «Франц фон Зикинген».^[80]

В них раскрываются основные стороны драматургии Шекспира: его глубокий реализм; его умение широко изображать эпоху, вскрывая ее основные движущие силы; создание сложных и рельефных характеров.

В русской литературе имя Шекспира впервые встречается в 1748 году в стихотворении представителя классицизма, драматурга и поэта Александра Сумарокова. Перед автором возникают «творцы, достойные славы», среди них и «Шекспир, хотя непросвещенный», — добавляет Сумароков и тут же дает следующее примечание: «Шекспир — аглинский трагик и комик, в котором и очень худова и чрезвычайно хорошево очень много. Умер 23 апреля в 1616 году, на 53-м году века своего».

В том же году появилась трагедия Сумарокова «Гамлет». В этой трагедии, как и полагалось у драматургов классицизма, поднятые на котурны действующие лица не говорят, а декламируют, не ходят, но шествуют. «Гамлет» Сумарокова имеет мало общего с шекспировской трагедией. Достаточно сказать, что у Сумарокова события заканчиваются счастливо: Гамлет женится на Офелии. Впрочем, и сам Сумароков писал, что его «Гамлет» «на Шекспирову трагедию едва, едва походит». И все же это было первое появление в России если не самого Шекспира, то хотя бы видоизмененной его тени.

В 1772 году в журнале «Вечера» был напечатан последний монолог Ромео (вероятно, перевод Сушковой). В 1783 году в Нижнем Новгороде неизвестным переводчиком был переведен в прозе с французского «Ричард III». В 1787 году появился «Юлий Цезарь» в переводе Карамзина.

Своему переводу знаменитый историк и писатель предпослал предисловие, которое и сейчас, — в особенности, если мы вспомним, что это была первая критическая статья о Шекспире в России, — поражает силой и смелостью обобщения. «Что Шекеспир, — писал Карамзин, — не держался правил театральных, правда. Истинною причиною сему, думаю,

было пылкое его воображение, не могшее покориться никаким предписаниям. Дух его парил, яко орел, и не мог парения своего измерить тою мерою, которою измеряют полет свой воробьи... Гений его, подобно Гению Натуры, обнимал взором своим и солнце и атомы. С равным искусством изображал он и Героя и шута, умного и безумца, Брута и башмашника. Драмы его, подобно неизмеримому театру Натуры, исполнены многообразия, все же вместе составляет совершенное целое, не требующее исправления от нынешних театральны́х Писателей».

Карамзин далеко опередил «театральны́х писателей» своего времени, которые вскоре принялись за «исправления», то-есть переделки Шекспира. В начале XIX века Шекспир шел на русской сцене только в переделках («Отелло» Вельяминова, «Леар» Гнедича, «Гамлет» Висковатова), в значительной степени навеянных упомянутыми нами переделками Дюсиса. Но русские читатели между тем все ближе знакомились с Шекспиром, и в печати все чаще выступали писатели и критики, объяснявшие глубину и значение его творчества. Среди последних были, между прочим, будущие декабристы — Кюхельбекер и Бестужев. Кюхельбекер, призывая к созданию оригинальной отечественной литературы и возражая против слепого подражания иностранным образцам, указывал вместе с тем на необходимость учиться у «огромного Шекспира» («Мнемозина», 1824, часть 2. Статья Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической в последнее десятилетие»). Кюхельбекер, кроме того, перевел ряд пьес Шекспира. Сосланный царским правительством в Сибирь, Кюхельбекер не раз возвращался в своем дневнике к Шекспиру. «В Шекспире, — пишет Кюхельбекер в своем дневнике 18 апреля 1833 года, — удивительно соединение веселости и важности, смеха и скорби: в этом-то соединении, кажется, и должно искать главный отличительный признак юмора, и потому-то Шекспир, без сомнения, первый юморист, с которым ни один другой сравниться не может».

Одну из лучших страниц не только русской, но и мировой шекспирианы составляют высказывания Пушкина о Шекспире. Эти высказывания поражают своей проникновенной и всеобъемлющей глубиной. Приведем некоторые из них. «Читайте Шекспира — это мой припев», — писал Пушкин в 1825 году; «он никогда не боится скомпрометировать свое действующее лицо, — он заставляет его говорить со всею жизненною непринужденностью, ибо уверен, что в свое время и в своем месте он заставит это лицо найти язык, соответствующий его характеру». ^[81] «Но мудрено отъять у Шекспира в его «Отелло», «Гамлете»,

«Мера за меру» и проч. — достоинства большой народности».^[82] «Есть высшая смелость. Смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческою мыслию — такова смелость Шекспира, Dante, Milton, Гёте в Фаусте, Молиера в Тартюфе».^[83] В набросках предисловия к «Борису Годунову» Пушкин не раз упоминает «отца нашего Шекспира» и пишет следующие замечательные слова: «Я твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драмы шекспировской, а не придворный обычай трагедии Расина».

В 1837 году Н. Полевой перевел «Гамлета». Это был первый театральный перевод Шекспира на русский язык: сделанный Вронченко в 1828 году перевод «Гамлета», хотя и более точный в деталях, скорее предназначался для читателя, чем для сцены. По переводу Полевого роль датского принца играл великий русский актер, вдохновенный, пламенный Мочалов, исполнение которого описано Белинским в его статье «Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета».

Белинский часто возвращался к Шекспиру, которого страстно любил. Можно смело сказать, что великий русский критик положил начало всему дальнейшему развитию передовой шекспироведческой мысли в России. Белинский прежде всего указывал на глубину содержания произведений Шекспира. «Обыкновенно ссылаются на Шекспира и особенно на Гёте, — писал Белинский, — как на представителей свободного, чистого искусства, но это одно из самых неудачных указаний. Что Шекспир величайший творческий гений, поэт по преимуществу, в этом нет никакого сомнения; но те плохо понимают его, кто из-за его поэзии не видят богатого содержания, неистощимого рудника уроков и фактов для психолога, философа, историка, государственного деятеля и т. д. Шекспир все передает через поэзию, но передаваемое им далеко от того, чтобы принадлежать одной поэзии».^[84]

С сороковых годов XIX века популярность Шекспира в России начинает быстро расти. Даже краткое описание развития этой популярности потребовало бы отдельной книжки. Достаточно сказать, что аннотированная библиография написанных о Шекспире в XIX веке в России очерков и статей занимает свыше двадцати печатных листов. К шестидесятым годам прошлого века все сочинения Шекспира были переведены на русский язык, многие из них по нескольку раз. Среди этих старых переводов имеются прекрасные работы, например: «Гамлет» А. И. Кронеберга, «Король Лир» и «Кориолан» А. В. Дружинина, «Усмирение своенравной», («Укрощение строптивой») А. Н. Островского.

Исключительную роль в освоении Шекспира в России сыграли переводы Н. Х. Кетчера (1809–1886).

23 апреля 1864 года на торжественном заседании, посвященном 300-летию со дня рождения Шекспира, была зачитана речь И. С. Тургенева (сам Тургенев находился в это время за границей). «Мы, русские, — говорилось в этой речи, — празднуем память Шекспира, и мы имеем право ее праздновать. Для нас Шекспир не одно только громкое, яркое имя, которому поклоняются лишь изредка и издали: он сделался нашим достоянием, он вошел в нашу плоть и кровь».^[85]

Высказывания о Шекспире классиков русской литературы и критики — Пушкина, Белинского, Тургенева, Добролюбова, Чернышевского, Максима Горького — вошли в золотую книгу мирового шекспироведения. Исполнения шекспировских ролей классиками русской сцены — Мочаловым, Ермоловой, Федотовой, Ленским, Южиным, Качаловым — являются крупнейшими событиями истории мирового театра. Во второй половине прошлого века профессор Московского университета Н. И. Стороженко было положено начало академическому научному шекспироведению в России.

За годы советской власти популярность Шекспира в нашей стране возросла неизмеримо. Вышло из печати около полутора миллионов экземпляров изданий шекспировских пьес. Впервые в истории нашей книги вышло в СССР на английском языке собрание сочинений Шекспира, а также были изданы на английском языке отдельные его пьесы с подробными словарями и комментариями. Отдельные произведения Шекспира переведены на 27 языков народов Советского Союза.^[86]

Дело, конечно, не только в количественных показателях. Перед советскими читателями и зрителями с особенной ясностью раскрылась самая сущность творчества Шекспира. Для нас Шекспир не только «созерцатель жизни», каким изображают его иные зарубежные шекспироведы, но и борец за высокие гуманистические идеалы. Если он умел любить, то он умел и ненавидеть. Вспомним, с какой беспощадной последовательностью разоблачает он злодея Яго. Вспомним страстные речи Тимона (трагедия «Тимон Афинский»), проклинающего тлетворную власть золота. Борьба за гуманизм в творчестве Шекспира была нам близкой и в дни Великой Отечественной войны. Фронтные актерские бригады и мастера художественного слова исполняли произведения Шекспира на передовой линии фронта.

Судя по количеству постановок, наибольшей популярностью из пьес

Шекспира у наших режиссеров и актеров пользуется «Отелло». Упомянем о таких замечательных исполнителях роли венецианского мавра, как А. А. Остужев (Москва, Малый театр, 1936), грузинский актер Акакий Хорава, армянские актеры Папазян, Нарсесян, Джанибекян, узбекский актер Абрар Хидоят, таджикский актер Касымов, осетинский актер Тхапсаев. Советский театр навсегда отверг примитивное истолкование этой пьесы как трагедии ревности и увидел в ней прежде всего трагедию обманутого доверия, а главное, расслышал в ней гимн любви мавра Отелло и венецианки Дездемоны, расслышал в ней утверждение природного равенства людей.^[87]

Яркие сценические образы Гамлета создали А. В. Поляков в Воронеже (постановка В. Бебутова, 1941), армянский актер Вагарш Вагаршан (Ереван, Театр имени Сундукяна, 1944), белорусский актер П. С. Молчанов (постановка В. Бебутова, Витебск, 1946). Проникновенным истолкованием «Короля Лира», как трагедии познания окружавшего Шекспира «жесточкого мира», мы обязаны С. Михоэлсу (Москва, Государственный еврейский театр, 1936). Выдающимся шекспировским спектаклем является созданная В. Бебутовым постановка «Короля Лира» в татарском театре в Казани в 1945 году. Советский театр стремится в своих шекспировских спектаклях не к созданию отдельных, пусть и ярких, но изолированных портретов, а к созданию спектаклей, выражающих дух произведения в целом. В отношении ансамбля интересны постановки А. Попова («Укрощение строптивой»). Центральный театр Советской Армии, Москва), Ю. Завадского («Отелло», Театр имени Моссовета, Москва). По цельности ансамбля очень интересен спектакль «Ромео и Джульетта» в Белорусском театре имени Янки Купалы в Минске (постановка Л. Литвинова, 1945). Советский театр на практике доказал, что у Шекспира нет так называемых второстепенных ролей, нет случайных и пустых эпизодов.

Советскому зрителю близки и солнечные, «легкие» комедии Шекспира, его «фальстафовский» смех. Недаром уже десять лет не сходит со сцены Театра имени Вахтангова спектакль «Много шуму из ничего» в постановке И. Рапопорта.^[88]

Много сделано нашими переводчиками Шекспира. Замечательны переводы сонетов Шекспира, сделанные С. Маршаком; своеобразны и глубоко шекспировские переводы Бориса Пастернака («Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Антоний и Клеопатра»). Сделанный Михаилом Лозинским перевод «Гамлета» силен яснотой, логической стройностью. Много сделала в своей творческой работе над текстами Шекспира Т. Щепкина-Куперник,

перу которой принадлежит перевод тринадцати пьес великого драматурга.

Произведения Шекспира читают и перечитывают у нас миллионами, и каждый раз в них находят новое богатство. Драматурги, писатели, поэты учатся у Шекспира. Великий Горький писал: «...учитель, деятель, строитель нового мира и должен быть главным героем современной драмы. А для того, чтоб изобразить этого героя с должной силой и яркостью слова, нужно учиться писать пьесы у старых, непревзойденных мастеров этой литературной формы, и больше всего у Шекспира».^[89]

Некогда Гейне, возражая тем представителям классицизма, которые обвиняли Шекспира в отсутствии трех единств (места, времени и действия), сказал, что у Шекспира есть три единства: единство места для него — весь мир, единство времени — вечность, единство действия — человечество. Шекспир был и остается верным другом передового человечества. И понятна поэтому та популярность, которой пользуется в нашей стране великий гуманист, драматург и поэт.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ШЕКСПИРА

1564. 23 апреля. Родился Вильям Шекспир.

1576. Столяр Джеймс Бербедж (отец знаменитого актера Ричарда Бербеджа) строит первый в Лондоне театр.

1578. Первые данные о начавшемся разорении Джона Шекспира, отца драматурга.

1562 Женитьба Шекспира.

1586. В этом году (предположительно) Шекспир переезжает из Стрэтфорда в Лондон.

1590 (предположительно) Шекспир начинает литературную деятельность в театре. Его знакомство с Саутгэмптоном.

1592. Первое упоминание о Шекспире в печати (в «Исповеди» драматурга Роберта Грина).

1594. Первое дошедшее до нас упоминание о принадлежности Шекспира к труппе «Слуги Лорда-Камергера».

1596. Шекспир получает дворянство.

1597. Шекспир покупает один из лучших домов в Стрэтфорде.

1599. Построен театр «Глобус», одним из пайщиков которого является Шекспир.

1601. Заговор Эссекса. Смерть Джона Шекспира, отца драматурга.

1603. Труппа, к которой принадлежит Шекспир, получает название «Слуг короля».

1608. «Слуги короля» приобретают для зимних спектаклей «закрытый» театр Блэкфрайерс.

1612 (предположительно). Шекспир переселяется из Лондона в Стрэтфорд.

1616. 25 марта. Шекспир подписал свое завещание. 23 апреля. Смерть Шекспира.

1623. Издание первого собрания пьес Шекспира, так называемого «Первого Фолио».

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ШЕКСПИРА

Датировка произведений Шекспира является далеко не окончательно установленной. В других книгах о Шекспире читатель найдет даты, расходящиеся в отдельных случаях с теми, которые мы приводим в следующей таблице. Приводимая нами датировка является в настоящее время наиболее общепринятой. В скобках помещены названия пьес, авторство которых сомнительно.

Название Написано Впервые
(предположительно) напечатано
Вторая часть «Генриха VI» 1590 1623
Третья часть «Генриха VI» 1590 1623
[Первая часть «Генриха VI»] 1591 1623
«Ричард III» 1592 1597
«Комедия ошибок» 1592 1623
«Венера и Адонис» 1592 1593
«Лукреция» 1593 1594
Сонеты 1592–1609 1609
[«Тит Андроник»] 1593 1594
«Укрощение строптивой» 1593 1623
«Два веронца» 1594 1623
«Тщетные усилия любви» 1594 1598
«Ромео и Джульетта» 1595 1597
«Ричард II» 1595 1597
«Сон в летнюю ночь» 1595 1600
«Король Джон» 1596 1623
«Венецианский купец» 1596 1600
Первая часть «Генриха IV» 1597 1598
Вторая часть «Генриха IV» 1597 1600
«Виндзорские кумушки» 1597 1602
«Много шума из ничего» 1598 1600
«Генрих V» 1599 1600
«Юлий Цезарь» 1599 1623
«Как вам это понравится» 1599 1623
«Двенадцатая ночь» 1600 1623

«Гамлет» 1601 1603
«Троил и Крессида» 1602 1609
«Конец — делу венец» 1602 1623
«Мера за меру» 1604 1623
«Отелло» 1604 1622
«Король Лир» 1605 1608
«Макбет» 1695 1623
«Антоний и Клеопатра» 1606 1623
«Кориолан» 1607 1623
«Тимон Афинский» 1608 1623
«Перикл» 1608 1609
«Цимбелин» 1609 1623
«Зимняя сказка» 1610 1623
«Буря» 1612 1623
[«Генрих VIII»] 1612 1623

БИБЛИОГРАФИЯ

I. СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ ШЕКСПИРА НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Шекспир. Перевод Н. Кетчера. Вып. 1-18. М., 1841–1850 [перевод целиком сделан в прозе; ценность его заключается в точности, хотя естественно, что многие толкования Кетчера устарели. В этом издании переведена лишь часть пьес Шекспира].

Драматические сочинения В. Шекспира. Перевод с английского Н. Кетчера, выправленный и пополненный по найденному Пэн Колльером старому экземпляру in Folio 1632 года. Ч. I–IX. М., 1862–1879 [переиздание предыдущего перевода. Это издание включает все пьесы Шекспира. Недостатком этого издания является использование Кетчером злосчастного «старого экземпляра» со сделанными на полях пометками «почерком XVII века». Эта «находка» Пэна Колльера вызвала сенсацию в шекспироведческих кругах всего мира, но оказалась, как удалось установить впоследствии, ловкой подделкой].

Полное собрание драматических произведений в переводе русских писателей. Изд. Н. А. Некрасова и Н. В. Гербеля. Т. I–IV. Спб., 1865–1868.. То же, изд. 2. Т. I–IV. Спб., 1876–1877. То же, изд. 3, под названием: Полное собрание сочинений В. Шекспира в переводе русских писателей. Под ред. Н. В. Гербеля. Т. I–III. Спб., 1880. То же, изд. 4. Т. I–III. Спб., 1887–1888. То же, изд. 5. Под ред. Д. Л. Михаловского. Т. I–III. Спб., 1899 [последние три издания снабжены более подробными предисловиями и примечаниями к отдельным пьесам. Переводы неодинаковы по качеству, но есть прекрасные работы, например «Гамлет» и «Макбет» А. И. Кронеберга, «Король Лир» А. В. Дружинина, «Отелло» П. И. Вейнберга, «Усмирение своенравной» («Укрощение строптивой») А. Н. Островского].

Полное собрание сочинений. Перевод П. А. Каншина. Т. I–III. Спб., 1893.

Шекспир в переводе и объяснении А. Л. Соколовского. Изд. А. Ф. Маркса. Т. I–VIII. Спб., без обозначения года [1894–1898], то же, изд. 2. Т. I–XII. Спб., без обозначения года [1913].

Шекспир. Изд. Брокгауз — Ефрон. Т. I–V. Спб., 1902–1904 [издание с многочисленными иллюстрациями и статьями].

Шекспир в 2 томах (на томе III: Шекспир в 3 томах). Под ред. А. Е.

Грузинского, изд. «Окто». Т. I–III. М., 1912–1913.

Полное собрание сочинений в восьми томах. Изд. «Academia» — Гослитиздат. Под ред. А. А. Смирнова. М.-Л., 1936–1950.

Избранные сочинения в 4 томах. Редакция, вступительная статья и объяснения А. А. Смирнова. Детиздат. М.-Л., 1938–1940 [вышли т. I–III].

Избранные произведения. Гослитиздат. Л., 1939.

Избранные произведения. Перевод с английского. Под ред. М. П. Алексеева и А. А. Смирнова. Гослитиздат. М.-Л., 1950, т. I.

Сочинения В. Шекспира. Перевод с английского Б. Пастернака. Общая редакция перевода М. М. Морозова. Т. 1. Ромео и Джульетта. — Король Генрих Четвертый. — Гамлет — принц датский. Т. 2. Отелло — венецианский мавр. — Король Лир. — Антоний и Клеопатра. Изд. «Искусство». М.-Л., 1949.

Избранные произведения. Вступительная статья М. М. Морозова. Перевод с английского С. Маршака, Б. Пастернака, Т. Щепкиной-Куперник. Гослитиздат. М., 1953.

II. ИЗДАНИЯ ОТДЕЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Веселые виндзорские кумушки. Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник. Режиссерский комментарий Н. М. Горчакова. Изд. «Искусство». М.-Л., 1937.

Гамлет. Перевод М. Лозинского. Изд. «Academia». М.-Л., 1937 [текст дан параллельно на русском и английском языках].

Гамлет. Перевод Бориса Пастернака. Гослитиздат. М., 1941. То же. Детгиз. М.-Л., 1942.

Цимбелин. Перевод Вадима Шершеневича. Общая редакция М. М. Морозова. Изд. «Искусство». М.-Л., 1941.

Ромео и Джульетта. Перевод Бориса Пастернака. Гослитиздат. М., 1944. Изд. «Искусство». М.-Л., 1951.

Антоний и Клеопатра. Перевод Бориса Пастернака. Гослитиздат. М., 1944.

Отелло — венецианский мавр. Перевод Бориса Пастернака. Гослитиздат. М., 1945. То же. Изд. «Искусство». М.-Л., 1951.

Комедии. [Два веронца. Конец — делу венец.] Перевод В. Левики и М. Морозова. Изд. «Искусство». М.-Л., 1946.

Король Генрих IV. Историческая хроника. Перевод Б. Пастернака. Примечания и послесловие М. Морозова. Гослитиздат. М., 1949.

Король Лир. Перевод Б. Пастернака. Примечания и послесловие М. Морозова. Гослитиздат, М., 1949.

Гамлет, принц датский. Трагедия в 5-ти актах. Перевод Б. Пастернака. Изд. «Искусство». М.-Л., 1951.

Трагедии. Перевод с английского Б. Пастернака. Ред., вступит, статья и прим. М. Морозова. Детгиз. М.-Л., 1951.

Виндзорские насмешницы. Превосходная и приятная комедия о сэре Джоне Фальстафе и виндзорских насмешницах. Перевод С. Маршака и М. Морозова. Изд. «Искусство». М., 1951.

Сонеты Шекспира. Перевод С. Маршака. Послесловие М. Морозова. Изд. «Советский писатель». М., 1948, 1949, 1952.

Укрощение строптивой. Комедия в 5-ти актах. Перевод с английского А. И. Курошевой под ред. А. А. Смирнова. Изд. «Искусство». М.-Л., 1952.

Двенадцатая ночь или Что угодно. Перевод М. Лозинского. Изд. «Искусство». М., 1953.

Сон в летнюю ночь. Комедия в 5-ти действиях. Перевод с английского М. Лозинского. Изд. «Искусство». М., 1954.

III. ЛИТЕРАТУРА О ШЕКСПИРЕ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. Сборник. Изд. «Искусство». М.-Л., 1937. То же, изд. 2. М.-Л., 1938 [см. по указателю имен].

В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений. Под ред. С. А. Венгерова. Т. III. Спб, 1901 (стр. 186–283 — «Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» [1838]).

Н. Стороженко. Предшественники Шекспира. Т. I. Лили и Марло. Спб., 1872.

Его же. Опыты изучения Шекспира. М., 1902.

Г. Гервинус. Шекспир. Перевод с немецкого. Изд. 2, дополненное. Т. I–IV. Спб., 1877.

Г. О. Тэн. Развитие политической и гражданской свободы в Англии в связи с развитием литературы. Перевод с французского. Ч. I. Спб., 1871 [о Шекспире — стр. 365–439]. То же, отдельное изд.: И. Тэн. В. Шекспир. Одесса, 1894. То же, изд. 2. Одесса, 1898.

Р. Жене. Шекспир, его жизнь и произведения. Перевод с немецкого под редакцией А. Н. Веселовского. М., 1877.

Э. ДAUDEN. Шекспир, критическое исследование его мысли и творчества. Перевод с английского. Спб., 1880.

- М. Кох. Шекспир. Перевод с немецкого. М., 1888.
- Тен-Бринк. Шекспир. Лекции. Перевод П. И. Вейнберга. Спб., 1898.
- Э. Энгель. Шекспир. Перевод с немецкого. Спб., 1899.
- Г. Брандес. Шекспир, его жизнь и произведения. Т. I–II. М., 1899–1901.
То же в книге: Г. Брандес. Собрание сочинений. Изд. 2, т. 16–18. Изд. «Просвещение». Спб., без обозначения года [1909–1911].
- Б. Сильверсван. Театр и сцена эпохи Шекспира в их влиянии на тогдашнюю драму. Его же. «Король Лир». В книге: «Сборник историко-театральной секции». Т. I. П., 1918.
- А. А. Смирнов. Английский театр в эпоху Шекспира. В сборнике: «Очерки по истории европейского театра». Под ред. А. А. Гвоздева и А. А. Смирнова. Изд. «Academia». П., 1923.
- Его же. Творчество Шекспира. Л., 1934 [рецензия на эту книгу: В. Кеменов. Шекспир в объятиях «социолога». «Литературный критик». 1936, N-1, стр. 223–237].
- Его же. Шекспир. В сборнике: «Ранний буржуазный реализм». Сборник статей под редакцией Н. Борковского. Гослитиздат. Л., 1936, стр. 107–144.
- Его же. Шекспир, Ренессанс и барокко (к вопросу о природе и развитии шекспировского гуманизма). «Вестник Ленинградского университета», 1946, N 1, стр. 96–112.
- В. К. Мюллер. Драма и театр эпохи Шекспира. Изд. «Academia». Л., 1925.
- А. С. Булгаков. Театры и театральная общественность Лондона в эпоху торгового капитализма. Изд. «Academia». Л., 1929.
- Его же. Раннее знакомство с Шекспиром в России, В сборнике «Театральное наследие». Кн. I. Л., 1934, стр. 47–118.
- И. А. Аксенов. Гамлет и другие опыты, в содействие отечественной шекспирологии. Изд. «Федерация». М., 1930.
- Его же. Шекспир. Статьи. Часть I. Гослитиздат. М., 1937.
- С. Кржижановский. Шаги Фальстафа. «Литературный критик», 1934, N 12, стр. 116–126.
- Его же. Контуры шекспировской комедии. «Литературный критик», 1935, N 2, стр. 26–50.
- Его же. Комедийный сюжет Шекспира. «Интернациональная литература», 1935, Ms 7, стр. 101–108.
- Его же. Поэтика шекспировских хроник. «Интернациональная литература», 1936, N 1, стр. 137–155.
- А. В. Луначарский. Статьи о театре и драматургии. Изд. «Искусство».

М.-Л., 1938 [стр. 182–233 — «Шекспир и его век», «Личность и творчество Шекспира», «Бэкон в окружении героев Шекспира»].

А. К. Дживелегов. Шекспир и Италия. «Литературная учеба», 1938, N 2, стр. 89-110.

Мастера театра в образах Шекспира. Сборник под общей редакцией М. М. Морозова. Изд. ВТО, М.-Л., 1939.

М. Морозов. О жизни Шекспира. «Литературный критик», 1940, N 1, стр. 181–190.

Его же. Комментарии к пьесам Шекспира. Изд. ВТО. М., 1941 [комментарии к «Гамлету», «Отелло», «Макбету», «Ромео и Джульетте», «Сну в летнюю ночь», «Виндзорским кумушкам», «Зимней сказке», «Цимбелину» и «Как вам это понравится»].

Его же. Язык и стиль Шекспира. В сборнике: «Из истории английского реализма». Изд. Академии наук СССР. М.-Л., 1941, стр. 5-56.

Его же. Шекспир. В книге: «История английской литературы». Изд. Академии наук СССР, т. I, вып. второй. М.-Л., 1945, стр. 7-71.

Н. Берковский. «Отелло», трагедия Шекспира. «Труды Военного института иностранных языков», вып. II. М., 1946, стр. 87-115.

Корней Чуковский. Переводы Шекспира. (К вопросу о методике переводов Шекспира.) «Ленинград», 1946, N 5, стр. 20.

Ю. Головащенко. Поиски трагедии. I. Мордвинов — Отелло. В сборнике: «Актеры и роли». Изд. «Искусство». М.-Л. 1947, стр. 139–151.

М. Морозов. О Шекспире на советской сцене. «Театральный альманах», 1947, кн. 6.

Шекспировский сборник. 1947. Редколлегия: Г. Н. Бояджиев, М. Б. Загорский, М. М. Морозов. Изд. ВТО, М., 1947.

Г. Фриндлендер. Белинский и Шекспир. В книге: Белинский. Л., 1949.

Шекспировские спектакли. «Театр», М., 1953, N 8, стр. 168–170. (Обзор спектаклей периферийных театров по материалам местной печати.)

Муравьева Н. И. и Тураев С. В. Западноевропейская литература. Шекспир, Гёте, Байрон, Бальзак. Пособие для средней школы. Учпедгиз, М., 1953.

А. Аникст. «Гамлет», трагедия В. Шекспира. «Литература в школе», 1954, N 2, стр. 14–29.

И. Анисимов. Об одной постановке Шекспира. «Правда», 1953, 22 марта («Два веронца» в театре имени Вахтангова).

М. М. Морозов. Избранные статьи и переводы. (Содержание: Шекспир на советской сцене. — Язык и стиль Шекспира и т. д.) Вступительная статья Р. М. Самарина. Гослитиздат. М., 1954.

Б. Зингерман. Заметки о Тхапсаеве в роли Отелло. «Театр», 1955, N 7, стр. 67–72.

Б. Алперс. Русский Гамлет. «Театр», 1955, N 8, стр. 65–80.

В. Кеменов. «Гамлет». «Правда», 1955, 10 января (Театр драмы имени Маяковского).

А. Аникст. Быть или не быть у нас Гамлету. (О постановке «Гамлета» в Ленинградском театре драмы имени Пушкина и Московском театре драмы имени Маяковского.) «Театр», 1955, N 3, стр. 62–81.

Н. Охлопков. Из режиссерской экспликации «Гамлета». «Театр», 1955, N 1, стр. 60–73 (Московский театр драмы имени Маяковского).

IV. КЛАССИКИ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ О ШЕКСПИРЕ

В. Гюго. Из книги «В. Шекспир». «Русская сцена», 1864, т. V. N 9 и т. VI, N 12.

Г. Гейне. Полное собрание сочинений. Изд. 2. Изд. А. Ф. Маркса. Т. III. Спб., 1904 (стр. 507–614 — «Девушки и женщины Шекспира» [1838]).

Л. Н. Толстой. О Шекспире и о драме. М., 1907. (См. статью: С. Брейтбург. Б. Шоу в споре с Толстым о Шекспире (по неизданным источникам). «Литературное наследство», N 37–38. М., 1939, стр. 617–632.)

И. С. Тургенев. Сочинения. ГИХЛ. Т. XII. Л.-М., 1933 (стр. 197–214 — «Гамлет и Дон-Кихот» [1860]; стр. 217–220 — «Речь о Шекспире» [1864]).

Пушкин-критик (на титульном листе: Пушкин о литературе). Подбор текстов, комментарии и вступительная статья Н. В. Богословского. Изд. «Academia». М.-Л., 1934 [см. по указателю имен].

А. А. Блок. Собрание сочинений. Изд. «Советский писатель». Т. XII. Л., 1936 [статьи «Тайный смысл трагедий «Отелло», «Много шуму из ничего» Шекспира», «Король Лир» Шекспира», «Заметки о «Гамлете»].

В. Гёте. Собрание сочинений. Гослитиздат. Т. X. М., 1937 [статьи «Ко дню Шекспира» и «Шекспир и несть ему конца»].

И. А. Гончаров. Литературно-критические статьи и письма. Гослитиздат. Л., 1938 [стр. 219–222 — «О «Гамлете»].

Ромэн Роллан. Спутники. Гослитиздат. М., 1938 [стр. 47-101 — Шекспир, четыре очерка].

И. Г. Гердер. Шекспир. 1773 год. «Интернациональная литература», 1939, N 3–4, стр. 271–283.

Бенджамен Джонсон о Виллиаме Шекспире [1623]. «Театр», 1940, N 9,

стр. 127–131.

V. БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ УКАЗАТЕЛИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ О ШЕКСПИРЕ И ПЕРЕВОДОВ ЕГО

Н. Бахтин. Шекспир в русской литературе (библиографический очерк). В книге: Шекспир. Изд. Брокгауз — Ефрон. Т. V. Спб., 1904, стр. 558–597.

VI. СОВЕТСКИЕ ИЗДАНИЯ ШЕКСПИРА НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ

Othello. The moor of Venice. Полный текст трагедии со словарем и комментариями М. Морозова. Изд. Товарищества иностранных рабочих в СССР. М., 1936.

The works of Shakespeare. Vis I–IV. Moscow, 1937–1938.

A Midsummer Nights' Dream («Сон в летнюю ночь»). Сокращенный текст с комментарием и глоссарием, составл. М. Морозовым. Учпедгиз. М., 1939 [для начального чтения Шекспира в подлиннике].

Hamlet, prince of Denmark. Полный текст трагедии со словарем и комментарием М. Морозова. Изд-во литературы на иностранных языках. М., 1939.

King Lear. В прозаическом переводе Чарлза и Мэри Лэм. Примечания и словарь С. С. Толстого. Иногиз. М., 1948, 1949.

Othello. The moor of Venice. Полный текст трагедии с комментариями М. Морозова. Иногиз. М., 1950.

VII. СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ ШЕКСПИРА НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ

Однотомники

The Complete Works of William Shakespeare. Ed. by W. J. Craig Oxford University Press, 1904.

The Complete Dramatic and Poetic Works of William Shakespeare. Ed by W. A. Neilson, Boston and New York, 1906.

The Complete Works of William Shakespeare. Ed. by G. L. Kittredge. London, 1936.

Научные многотомные издания

Cambridge Shakespeare. Ed. by W. G. Clark and W. A. Wright. Vis. I–IX. Cambridge and London, 1863–1866. То же, 3 ed., ed. by W. A. Wright. Vis I–IX. London, 1891–1893. [классическое научное издание с разночтениями и пр.].

Shakespeare — New Variorum. Philadelphia, 1871. — [Издание содержит огромный аппарат разнообразных комментариев — лингвистических, текстологических, реалий и пр. Каждой пьесе уделен объемистый том, «Гамлету» — два тома. Это издание начало выходить под редакцией Н. Н. Furness, все еще не закончено и продолжает выходить под редакцией J. Q. Adams.]

The New Shakespeare. Cambridge University Press. Cambridge, 1921. - [Новое издание Кембриджского университета, выходящее под редакцией J. Dover Wilson и А. Т. Quiiler-Couch. До 1940 года вышло 16 томов. Это новая редакция шекспировского текста, отличающаяся во многих деталях от общепринятой. В частности, вставлено много новых ремарок. Весьма спорная работа.]

VIII. ОСНОВНАЯ ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА О ШЕКСПИРЕ

J. O. Halliwell Phillipps. Outlines of the life of Shakespeare. London, 1881 [много раз переиздавалось].

S. Lee. A life of William Shakespeare. London, 1898 [много раз переиздавалось с дополнениями и исправлениями; последнее издание — 1925 года].

W. Raleigh. Shakespeare. London, 1907.

J. Q. Adams. A life of William Shakespeare. Boston, 1923.

K. E. Chambers. William Shakespeare. A study of fact and problems. Vis I–II. Oxford, 1930 [обстоятельная двухтомная монография, дающая много фактического материала].

J. Dover-Wilson. The essential Shakespeare. A biographical adventure. Cambridge, 1932.

E. J. Fripp. Shakespeare: Man and Artist. Vis I–II, London, 1938.

Hazel ton Spencer. The art and life of William Shakespeare. New York, 1940.

A. Nicoll. Shakespeare. London, 1952.

E. A. Abbot. A Shakespearian grammar. London, 1869. То же, London, 1893 [лучшая грамматика шекспировского языка].

A. Lirondelle. Shakespeare en Russie. 1748–1840. Paris, 1912

[исследование о русском шекспиризме XVIII и начала XIX века; на. эту же тему-указанная в III разделе библиографии статья А. С. Булгакова].

Greg W. W. The editorial problem in Shakespeare, Oxford, Clarendon Press, 1942.

IX. ШЕКСПИРОВСКИЕ СЛОВАРИ

A. Schmidt. Shakespeare — Lexicon. Vis I–II. Berlin — London, 1874–1875. То же, 3 Aufl., Leipzig, 1923.

C. T. Onions. A. Shakespeare glossary. Oxford. 1911. То же, 2 ed., revised. Oxford, 1929.

L. Keliher. Shakespeare. - Werterbuch. Leipzig, 1922.

X. БИБЛИОГРАФИЯ

W. Jaggard. Shakespeare bibliography. Stratford-on-Avon. 1911.

W. Ebisch in collaboration with Levin L. Schucking. A Shakespeare bibliography. Oxford, 1931.

W. Ebisch in collaboration with Levin L. Schucking. Supplement for the years 1930–1935 to a Shakespeare bibliography. Oxford, 1937.

The Cambridge bibliography of English Literature. Ed. by F. W. Bateson. Vol 1. Cambridge. 1940, p. 539–608.

СОДЕРЖАНИЕ

От издательства

I. Детство и юность

II. Встреча с графом Саутгэмптоном. «Венера и Адонис». «Лукреция»

III. Сонеты

IV. Внешность Шекспира

V. Жизнь Шекспира в Лондоне

VI. Дорога из Стрэтфорда в Лондон

VII. Эпоха

VIII. Предшественники

IX. Театры эпохи Шекспира. Спектакль в «Глобусе»

X. Драматургическое наследство. Периоды творчества
XI. «Укрощение строптивой»
XII. «Два веронца». Другие комедии первого периода
XIII. Исторические хроники
XIV. «Ромео и Джульетта»
XV. «Венецианский купец»
XVI. «Юлий Цезарь»
XVII. Заговор Эссекса
XVIII. Несколько биографических фактов
XIX. «Гамлет»
XX. «Отелло»
XXI. «Король Лир»
XXII. «Макбет». Другие пьесы второго периода
XXIII. Последние пьесы
XXIV. Последние годы жизни
XXV. Вопрос об авторстве
XXVI. Первые издания пьес Шекспира
XXVII. Язык и стиль
XXVIII. Посмертная слава
Основные даты жизни и деятельности Шекспира
Хронологическая таблица произведений Шекспира
Библиография

notes

Примечания

1

Варвикшир — одно из графств в центральной Англии.

Было своего рода традицией подкупать судей каплунами. Существовало даже выражение «каплунные судьи».

Арденнский лес находится в северо-восточной Франции и захватывает часть территории южной Бельгии и Люксембурга.

4

Merry England — веселая Англия.

Ф. Энгельс. Ландшафты, в книге: К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. II, стр. 60.

Описание Кенильвортского замка см. в романе Вальтера Скотта «Кенильворт».

Это тот самый граф Лестер, который является одним из главных действующих лиц в трагедии Шиллера «Мария Стюарт».

Имя Гамлет в просторечии произносилось «Гамнет».

Существует предание, будто Шекспир был сначала помощником суфлера, в обязанности которого входило наблюдать за выходами актеров, за шумовыми эффектами и т. д. (должность, соответствующая помощнику режиссера в современном театре).

Так называли в Англии в конце XVI века драматургов, выходцев из университетов. К ним принадлежали Марло, Грин, Кид, Пиль и др.

См. «Лукрецию», стихи 1394–1395.

Из героев Шекспира такие банты носит, например, Ромео.

Заимствуем этот пример из «Аркадии» Сиднея.

Так, например, в комедии Шекспира «Как вам это понравится» придворный говорит, что вечером служанки видели Селию в постели, но утром нашли постель, «лишенную своего сокровища» (II, 2, 7).

Эвфуизм — вычурный оборот речи, характерный для целого литературного направления в Англии в конце XVI века (см. стр. 60).

Перевод Бориса Пастернака.

См. «Гамлет», V акт, 2-я сцена.

Большинство метафор и сравнений в произведениях Шекспира отражает его непосредственные наблюдения над живой действительностью, а не заимствовано из книг. Это относится и к «Венере и Адонису».

Мы цитируем сонеты Шекспира в переводах С. Маршака.

Сонет тридцать четвертый.

См. сонеты Шекспира в переводах С. Маршака (в книге: С. Маршак. Стихи. 1941–1946. Изд. «Советский писатель», Москва. 1946, и в журнале «Знамя», 1947, N 1).

«Гамлет», акт III, начало 2-й картины.

Англия эпохи Шекспира — это «шерстяная Англия». Шелк, атлас, бархат стоили очень дорого.

Этот мост сохранился до наших дней.

См. беседы Гамлета с актерами и сцену «мышеловки». Мы исходим из предположения, что Шекспир в «Гамлете» описал ту актерскую труппу, к которой сам принадлежал.

Этот кубок упоминается в завещании Шекспира.

Согласно церковной метрике, этот Томас Карн умер в возрасте 207 лет. Всего вероятнее, что тут ошибка в метрической записи.

См. ту сцену в «Генрихе IV» Шекспира (1-я часть, акт II, 1-я сцена), в которой возчики ранним утром покидают придорожную гостиницу.

Ср. описание сельского английского ландшафта в статье Ф. Энгельса «Ландшафты» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. II, М.-Л., стр. 55–61).

Ср. реплику пирата-матроса в «Гамлете» (действие IV, сцена 6, стих. 8).

Текстологический анализ показывает, что Шекспир, несомненно, писал быстро свои пьесы. Это подтверждает и рукопись из «Сэра Томаса Мора» (см. примечание на стр. 171), если только эта рукопись принадлежит Шекспиру.

К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XVI, ч. I, стр. 61

К. Маркс. Капитал. В книге: К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XVII, стр. 783–784.

Главное произведение Чосера «Кентерберийские рассказы» вышло в русском переводе: Джеффри Чосер. Кентерберийские рассказы. Перевод И. Кашкина и О. Румера. Гослитиздат. М., 1946.

К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XVI, ч. I, стр. 445.

К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XIV, стр. 476.

Эта пьеса одно время приписывалась Шекспиру, но без достаточных оснований.

Эта пьеса имеется в русском переводе: «Трагическая история доктора Фауста». Перевод К. Бальмонта. Москва, 1912.

В комедии Шекспира «Как вам это понравится» пастушка Феба говорит: «Мертвый пастух, теперь я понимаю мощное твое изречение — тот, кто любил, всегда любил с первого взгляда». Последняя фраза — цитата из поэмы Марло «Геро и Леандр». «Мертвый пастух» — Марло (названный так Шекспиром, вероятно, потому, что Марло был автором стихотворения о влюбленном пастухе).

Об убийстве Марло см. подробнее мою статью «Кристофер Марло» («Литературный критик», 1938, N 5). О Марло см. также статью профессора А. К. Дживелегова в 1-м выпуске I тома «История английской литературы», изд. Академии наук СССР, М.-Л., 1944, а также в монографии проф. Н. И. Стороженко «Предшественники Шекспира», т. 1, Спб., 1872.

В советское время английские народные баллады переводили С. Маршак, Э. Багрицкий, Т. Щепкина-Куперник и др. (см. составленный автором настоящей книги сборник «Баллады и песни английского народа». Детгиз, 1942).

Пенни — мелкая медная монета.

Мы заимствуем эту и многие другие детали описания публики в «общедоступном» театре у современника Шекспира Деккера.

Интересно, что только после вступления его в труппу (1599) в шекспировских пьесах появляется образ более утонченного, изощренного шута (Оселок, Фест, Шут в «Короле Лире»). Шекспир писал для театра, и театр во многом определял его творчество.

Мы приводим песни Феста в переводе С. Маршака.

См. сборник «Мастера театра в образах Шекспира». Изд. ВТО. М.-Л., 1939, стр. 120–123.

См. сборник «Укрощение строптивой» в Центральном театре Красной Армии». Изд. ВТО. М., 1940.

Комедия «Укрощение строптивой» остается одной из любимых пьес советского зрителя. Только за последние три года она шла в одиннадцати советских театрах. — Прим. ред.

В этом — центральный мотив упомянутой постановки Ю. А. Завадского.

Томас Лодж (1558–1625) — английский драматург, романист и поэт.

51

Галлон = 4,54 литра.

Приводим знаменитый монолог Фальстафа о хересе в нашем переводе.

Цитаты из «Ромео и Джульетты» даются в переводе Бориса Пастернака.

5-я сцена. III акта.

К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. I, стр. 233.

К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XVII, стр. 783.

Так, например, современный английский шекспиристовед Довер Вильсон в начале своего издания текста «Гамлета» молча, без всяких комментариев, поместил портрет графа Эссекса.

Типичным «выскачкой» является, например, Озрик в «Гамлете».

В английском языке и сейчас существует выражение «под розой», то есть тайно, по секрету.

Перевод С. Маршака.

В. Г. Белинский. Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета (1838). В книге: В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений под ред. С. А. Венгерова Т. III, Спб., 1901, стр. 187–188.

Русский перевод повести Бельфорэ о Гамлете имеется в книге: В. Шекспир. Трагедия о Гамлете — принце датском. Перевод К. Р., т. И, Спб., 1900, стр. 2-28.

См. монолог «Быть или не быть» — акт III, картина 1-я; еще раз напомним о цитированном нами на стр. 127–128 66-м сонете.

Напомним сцену молитвы Клавдия (акт III, картина 3-я). Кроме того, когда Полоний рассуждает о притворстве (акт III, картина 1-я), Клавдий говорит о том, как страдает его совесть от слов Полония. «О тяжкая ноша!» — восклицает Клавдий.

Перевод А. В. Дружинина.

Н. А. Добролюбов. Темное царство. В книге: Н. А. Добролюбов. Полное собрание сочинений. Гослитиздат, т. II, 1935, стр. 71.

Описание исполнения Михоэлсом Лира см. в сборнике «Мастера театра в образах Шекспира». Изд. ВТО, М.-Л., 1939.

К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XI, ч. 2, стр. 115.

Гедонизм — учение, полагающее целью жизни и высшим благом наслаждение.

[Л. Гуревич.] Элеонора Дузе. «Северный вестник», 1891, N 8.

К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М.-Л., 1937, стр. 67.

Единственным возможным исключением являются три страницы рукописи пьесы «Сэр Томас Мор». В целом эта пьеса принадлежит, как полагают, драматургу Мундэю, но отдельные места в ней написаны несколькими разными авторами (повидимому, эти места были запрещены цензурой, и несколько авторов, работавших в театре, заново в срочном порядке их записали). Почерк, которым написаны упомянутые три страницы, и самый язык этого фрагмента напоминают Шекспира. Впрочем, специалисты не пришли на этот счет к единодушному мнению. Русский перевод фрагмента из «Сэра Томаса Мора» («Сто сорок семь строк Шекспира») помещен в журнале «Театр», 1941, N 4, стр. 132–136.

Книга Делии Бэкон, несмотря на основное свое заблуждение в отношении авторства Шекспира, заслуживает внимания. Прав был американский писатель Хотуорн, заметивший, что эта книга — «один из лучших венков на старой могиле в Стрэтфорде».

Иногда стоимость одного костюма даже превышала авторский гонорар. Антрепренер Генсло однажды заплатил 19 фунтов стерлингов за нарядный плащ.

Подробнее см. мою работу «Язык и стиль Шекспира» в сборнике «Из истории английского реализма». Изд. Академии наук СССР. М.-Л., 1941.

К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. X, стр. 13.

П. Лафарг. Карл Маркс. По личным воспоминаниям. К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. Изд. «Искусство». М.-Л., 1937, стр. 661.

Там же, стр. 660.

К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. Изд. «Искусство». М.-Л., 1937, стр. 250–251.

Там же, стр. 171–180.

Пушкин. Письма, т. I. М.-Л., 1926, стр. 148 и 478.

Пушкин. Полное собрание сочинений. ГИХЛ, 1934, т. VI, стр. 19.

Там же, т. VI, стр. 22.

В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений под ред. С. А. Венгерова, т. XI. П., 1917, стр. 103. «Взгляд на русскую литературу 1847 года».

И. С. Тургенев. Сочинения. ГИХЛ, т. XII, Л.-М., 1933, стр. 219.

Эти общие данные, собранные М. М. Морозовым к 1947 году, когда печаталось первое издание книги, сейчас могут быть существенно пополнены. За истекшее время закончено издание полного собрания сочинений Шекспира, вышло несколько однотомных изданий его произведений, среди которых отметим однотомник 1950 года с предисловием А. А. Смирнова. Многократно печатались отдельные произведения великого английского писателя в переводе на русский язык и на другие языки народов СССР. — Прим. ред.

Прочная популярность трагедии «Отелло» в СССР за последние годы еще более возросла. Только за 1953–1955 годы «Отелло» шел в двадцати новых постановках. — Прим. ред.

Еще богаче, еще шире стал советский шекспировский репертуар. Ставя многие пьесы Шекспира, популярные еще в тридцатых годах, советский театр обратился за последние годы к постановкам трагедий, требующих особенно высокого уровня театрального мастерства; среди них отметим постановки трагедии «Гамлет» (Театр драмы имени Маяковского в Москве; Театр имени Пушкина в Ленинграде; театры русской драмы в Петрозаводске и Даугавпилсе).

Как крупнейшее достижение советского театрального искусства следует отметить постановку «Гамлета» в Театре драмы имени Маяковского. Режиссер Н. Охлопков, актер Е. Самойлов в роли Гамлета и художник В. Рындин, создавший декорации к этой постановке, вписали новую славную страницу в историю интерпретации Шекспира на советской сцене. — Прим. ред.

М. Горький. О литературе. Статьи и речи 1928–1936. Изд. 3-е, дополненное. Изд. «Советский писатель», М., 1937, стр. 162.