

175679

И. А. АКСЕНОВ

ШЕКСПИР

I

ГОСПОДИН

7р.50к.

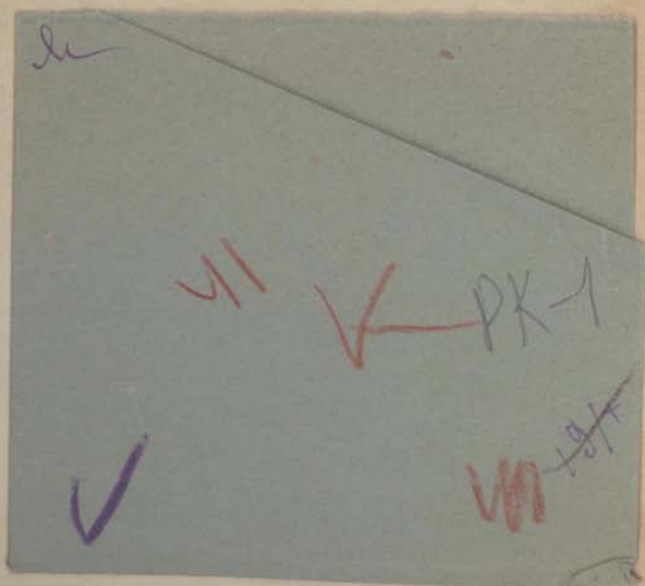
V.N. Karazin Kharkiv National University



01354561

7

99 57



1000

1

1000

111

И. А. АКСЕНОВ

ШЕКСПИР

СТАТЬИ

часть I

ПРОВЕРЕНО
ЦНБ
1945



ЦЕНТРАЛЬНА НАУКОВА
БІБЛІОТЕКА
175-67-94

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
"ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА"
МОСКВА · 1937

БИБЛИОТЕКА
1945

64 02-38

THE E. K. C. II. N. P.

LIBRARY
JAN 1891

18204 A

LIBRARY
JAN 1891



ГАМЛЕТ

и
ДРУГИЕ ОПЫТЫ, В СОДЕЙСТВИЕ
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ШЕКСПИРОЛОГИИ,
В КОТОРЫХ ГОВОРИТСЯ }

о
медвежьих
травлях, о пиратских
изданиях, о родовой мести,
о счетных книгах мистера Генсло, о
несостоятельности формального анализа, о золо-
той инфляции в царствование коро-
левы Елизаветы, о тема-
тическом
анали-
зе
временной компо-
зиции, о переодевании
пьес, о немецком романтизме,
об огораживании земельной собствен-
ности, о жизни и смерти английского народного
театра. О классовой сущности дог-
мата, о божественном предо-
пределении, а также о
многих любопыт-
ных и на-
зида-
тельных вещах.



Первые три статьи были изданы в 1930 году изд. «Федерация» отдельной книгой. Печатаются с небольшими изменениями. Статья «В чем вопрос» написана в 1933 году, печатается впервые. Статья «Трагедия о Гамлете, принце датском, и как она была играна актерами театра имени Вахтангова» впервые напечатана в 1932 году в журнале «Советский театр» № 9



ЭВОЛЮЦИЯ ГУМАНИЗМА ЕЛИЗАВЕТИНСКОЙ ДРАМЫ

В том, что елизаветинская драма возникла органически из культурных условий того времени, никто еще не сомневался. Многотомная литература этого вопроса даже не занимается рассматриванием приведенного положения — настолько бесспорным оно кажется. Однако бесспорность его во многом зависит от неопределенности его формулировки. Если мы попробуем уточнить понятие, из которого сложно приведенное суждение, мы получим нечто значительно более сложное, чем привыкли об этом думать.

Культурные условия всякой данной страны, особенно страны на такой степени экономического развития, на какой стояло королевство Елизаветы Английской, не могут быть однородными на всем ее протяжении. Если же этой однородности нет, то приходится говорить уже не о культурной обстановке всей страны, а об ее отдельных составных частях, и в дальнейшем анализе заменить территориальное понятие «страны» понятием «общество», что в свою очередь повлечет за собой разложение и этого понятия на составляющие. В конце концов мы неизбежно должны дойти до понятия классов, их взаимоотношений, то есть, иными словами, условий классовой борьбы того времени и созданной ими обстановки — материальной и идеологической, если хотим дать подлинно научный анализ.

В мою задачу эта предварительная работа не входит — я предоставляю ее историкам, но, предполагая ее уже в зна-

чительной мере завершенной, позволю себе привести здесь некоторые выводы исследования, предположительно существующего, так как без них многое в дальнейших судьбах развития идеологической базы елизаветинской драматургии окажется непонятным.

Прежде всего, правилен ли термин «органического возникновения», отнесенный к елизаветинской драме? Чтобы проверить это, вспомним, как она возникла.

До нее существовали различные виды лицедейства и различные виды зрелища на подмостках, окруженных толпой. К числу первых можно отнести остатки средневековых представлений «чудес» и «назиданий», равно как и пантомимы маскарадного типа. Первые давались обычно на площадях. Исполнители помещались на помосте, а зрители располагались, либо стоя на земле вокруг помоста, либо сидели у окон домов, выходивших на площадь, на крышах этих домов или на балконах. Вторые происходили или в залах дворцов, если назначались для тесного светского круга зрителей, либо выносились в один из внутренних дворов замка, становившийся на некоторое время площадью со зрелищным помостом на ней и привычным делением на «зрителей на земле» («*par terre*») и «зрителей в квартирах» («*en loges*»). Когда пантомима обогатилась словами, лицедейство сохранило свою обстановку. Оно происходило либо в зале дворца, либо во внутреннем дворе... дворца. Да, дворца, если играли при дворе, и двора гостиницы, если выезжали на гастроли. Так было со зрелищем явно лицедейским.

Другим популярным видом зрелищ того времени были ярмарочные выступления тех лиц, которые во Франции официально звались тогда «шарлатанами», а в Англии носили имя «Маунтбанк». Эти всеобщие целители и всепомогающие доктора выступали с большой балаганной пышностью, облачались в фантастические костюмы, имели оркестр оглушительного характера и много декламировали о своих познаниях, трудах, путешествиях и приключениях раньше, чем приступали к продаже толченого мела, сушеных тараканьих лапок и прочих снадобий, завернутых в пестрые бумажки с никому непонятными значками. Публика к таким подмосткам привлекалась лицедейством, а удерживалась интересом к исцелению, кото-

рое является несомненно лицедейским же для нас, но для тогдашней публики лицедейством не было. По крайней мере, не было им для девяти десятых ее.

Остается указать еще на один вид зрелищного развлечения, происходившего на помосте. Оно-то уже, по большей части, лицедейским не было, а если и оказывалось таким, то зрители обычно очень обижались. Я имею в виду весьма популярное в то время публичное приведение в исполнение различных судебных приговоров — от выставления к позорному столбу до квалифицированной смертной казни включительно. Расположение активных и пассивных участников зрелища и здесь оставалось тем, каким оно нами описано выше. Действие протекало на помосте, часть зрителей была *par terre*, а часть располагалась в ярусном порядке впереди и по бокам помоста.

Как видим, эта зрелищная обстановка была явлением, выработанным издавна и всем очень привычным. Немудрено поэтому, что, когда стали обстраивать места таких зрелищ, которые раньше создавались вдали не только от дворов, но и от площадей, строители, естественно, стали стремиться к ее воспроизведению с некоторыми усовершенствованиями технического характера.

О каких же зрелищах идет речь? О садках. Город тогда только складывался, и среди его населения было очень много людей, еще тосковавших по деревенским радостям, из которых не последней является охота. Самим охотиться нельзя, тем приятней посмотреть на чужую охоту, особенно на охоту по такому зверю, на которого и вообще-то охотиться не доводилось. Поэтому быстро установился тип садок. Травили собаками быков и медведей. Ясно, что делалось это не только за городом, но и за его слободами, за их земляным валом, особенно же на том берегу Темзы, который был еще не застроен, так как у него была мель, корабли к нему не приставали, и в смысле торговом место было пропащее.

Сначала это было зрелище бесплатное — в порядке муниципального развлечения по праздникам. С течением времени город передал его отдельным лицам с правом извлечения прибыли. Появился канат на столбах и платные места вокруг каната, а с ними и война против бесплатных зрителей. Это совпало с тем многократно описанным

процессом огораживания земельных участков, который составляет одну из самых характерных особенностей XVI века Англии.

Мероприятие это было вызвано решительным переходом на денежное хозяйство дворянского землевладения, с крайне обостренной поспешностью добывавшегося максимального извлечения денежных доходов из всяческих земельных угодий. Огораживали все, что можно было огородить, упраздняя этим сервитутное право внутри огороженного пространства. Огородили и место садов.

Но тогда сказалось то, что наблюдается и у нас в дни больших футбольных состязаний, а именно: во-первых, что в щели забора можно смотреть бесплатно, во-вторых, что это обстоятельство становится весьма быстро известным большому числу любителей «бесплатного зрелища» и, в-третьих, что заборы не выдерживают напора таких «внешних» зрителей и бывают иногда довольно быстро повалены. Средство против этого тогда было одно—строить забор такой прочности, чтоб его нельзя было повалить, и такой высоты, чтоб на него нельзя было влезть даже с подсадкой. Получался забор вышиной с двухэтажный дом, собственно не забор, а деревянная стена, которая могла выдерживать большую нагрузку извне. Эта внешняя нагрузка быстро отпала за ненадобностью для тех, кто ее производил, им, все равно, она ничем служить не могла: в стене щелей не имелось, повалить ее надежд никаких не было, перелезть—тоже. Стена оставалась безработной. Но она сама по себе представляла некоторую площадь, то есть нечто, что могло приносить доход. Огораживать ее никак было нельзя—она лежала в вертикальной плоскости, но разгородить ее было можно. Ее и разгородили.

Думать над системой разгородки долго не приходилось. Внутри замкнутой стены образовался двор-площадка, а на нем, за канатом,—место травли. Публика стояла на земле. Осталось ввести обычное оборудование площадного зрелища—балконы ярусами вдоль стен, замыкающих площадь. Это было нетрудно, хотя и стоило денег. Ясно, что доходность таких огражденных мест значительно повысилась—дело оказалось выгодным настолько, что из случайного, праздничного стало регулярным... поскольку позволяла погода. Оставалось только перекрыть этот двор. Пере-

крыть его полностью так и не удалось: тогда в Англии этого сделать не сумели, но значительную часть двора и все ярусы, равно как и вивариум, под крышу все-таки подвели. Садки обратились окончательно в частную собственность, хозяином являлся владелец здания. Несколько десятилетий эти слободские предприятия, особенно умножившиеся на Мелком берегу (Бэнк сэйд), благоденствовали и не знали конкурентов.

Понемногу этот берег стал застраиваться, выросло предместье—Южное строение (Саусуарк), и наши здания оказались уже среди домов. Публики в них прибавилось, развилось соперничество, представления стали почти ежедневными, потребовались новые расходы на увеличение зверинцев для травли, кое-кто не выдержал и закрылся.

Если домовладелец не может сам вести хозяйство своего дома—он сдает его в аренду: это ясно, но кому сдать такое здание, какое мы описывали выше? Под медвежатник его не возьмут; самый факт выбытия его из строя говорит, что медвежатников развелось слишком много. Снять его можно только под другое зрелище. Его и сняли... актеры.

К этому времени уже зародилась драма. Придворная ученая драма, пересказывающая топорным английским языком зверские трагедии Сенеки,—затя эта была в моде при дворе, но джентльмены свиты, конечно, не могли делать из лицедейства профессию. Странствующие комедианты пробавлялись остатками средневековых «чудес» и «назиданий», сильно одобренных комедией, завезенной итальянскими балаганщиками, и историческими пантомимами (по юбилейным датам). Эти артели бродили по стране, давая свои спектакли во дворах тех гостиниц, где ночевали, но стремились к оседлости в Лондоне.

Стремиться они могли, но осесть им было нельзя: средневековый закон запрещал допускать поганых актеров в святые городские стены, а за выходом Лондона за пределы Римской стены не позволял им селиться до бывшего Земельного вала (частично срытого). Актеры стали проживать за ним,—рядом с медвежьими садками. Ясно, что они явились первыми претендентами на опустевшие здания. Но как осуществить передачу? Актеры—народ ненадежный. Чаще всего дело решалось так, что актеры передавал кассу хозяину здания, который обязан был, под

контролем старшины труппы-артели, выплачивать ей известную (меньшую) часть сбора, а остальное брал себе как арендную плату за помещение и его оборудование под спектакль. Так получилась антреприза.

В сущности перемена для хозяина сводилась только к тому, что вместо медведей, быков и собак он завел в своем здании актеров, а вместо корма платил деньги. Но для того времени это новшество, как и всякое новшество, казалось делом весьма рискованным, и на такую инициативу решался далеко не всякий. На нее был способен человек исключительной смелости и сообразительности. Елизаветинский театр вырос из огораживания и частной предприимчивости, из стремления особенно строго утвердить принцип частной собственности и из личной способности найти исключительные, небывалые способы обращать эту собственность в средства добывания прибыли.

Изобретательные домовладельцы были награждены по заслугам—актеры оказались доходней быков с медведями. Зрелище актерской игры было, естественно, разнообразней старинной травли. Публика забыла старых любимцев и стала наполнять те бывшие садки, где когда-то травили собаками живых зверей, а теперь представляли воображаемые охоты, воображаемые сражения и воображаемые казни. Деньги сыпались в кассы, и старшина труппы не ссорился с владельцем бывшего садка — золота хватало на всех.

Дело в том, что Англия переживала тогда явление золотой инфляции. Историки второй половины XIX века и начала XX обычно проходили мимо этого явления, для них это была серая теория и факт малозначащий. Золото Нового Света хотя и повело к обесценению монетной единицы, но обесценивалось с меньшей стремительностью, чем это делают бумажки, и «счастливый» период инфляции был куда продолжительней тех, которые нам довелось испытать.

Шальные деньги можно было тратить без толку (в этом есть особое удовольствие для многих натур), их можно и помещать в «серьезные» дела, то есть в землю или доходные дома. Кое-кто, видя, что театры—дело доходное, стал покупать участки и за Северными слободами и на Мелкой стороне и строить там театры (увы, доходность театров была в значительной мере доходностью инфляционного периода... но это обнаружилось только потом).

Чем же прельстили актеры свою публику? Тем, что показывали ей все издавна привычные элементы площадного зрелища, наполненные понятиями, близкими и дорогими этой публике. Ранняя елизаветинская драма объединяет в рамке истории о каком-нибудь зверстве, достойном Сенеки (школьного образца высокой драматургии), и историю влюбленных (итальянская комедия), с похищениями, преследованиями и дуэлью, и всяческие приключения-превращения (из рассказов ярмарочных целителей), и чудесные спасения от явно гибельных обстоятельств («чудес»), и бои, и охоты (садки), и торжественные казни злодеев (не уступавшие «настоящему»), — все это за один прием, в один сеанс и за ту же плату. А поучение? «Моралитэ»? Оно тоже имелось, но, чтобы его понять, надо установить, кто был его слагателем.

Попытка некоторых придворных создать драматический текст трагическому лицедейству не вышла из ограды дворца, но драматизированная повесть о Гарбодуке, британском короле, оказалась побудителем к сложению подобных же текстов писателями другого общественного слоя.

Обилие «исторических хроник» в первоначальном репертуаре создавшегося театрального действа дает полное основание заключать, что текст этот накладывался на уже существующий сценарий исторической пантомимы, а так как необходимость не только жестикулировать, но и говорить, вытекавшая из этого дополнения, удлиняла спектакль, пантомимы эти приходилось сокращать. Первоначально, по видимому, сокращение производилось чисто механически: спектакль раньше укладывался в одно представление, теперь тот же повествовательный материал подавался зрителю-слушателю в несколько приемов. Заглавие сохранялось, но к нему прибавлялась отметка: «Часть 1», «Часть 2» и т. д. Таким образом, устанавливалась традиция многочастной исторической драмы.

Внутри этих частей, в дальнейшем, драматургам предстояла известная работа: необходимо было, с развитием привычки зрителя, то есть его вкуса, не ограничиваться механическим обрыванием действия к концу положенного для спектакля времени, но кончать каждую часть таким образом, чтобы она в целом являла некоторое единство,

законченный эпизод всего повествования. Начиналась драматическая обработка.

Техника драмы была известна из школы — идеалом драматурга там почитался Сенека. Его брали за образец и театральные драмодельцы, благо и «Гарбодук» написан был по тому же канону. Отсюда возникло неперемненное деление композиции на пять актов, пристегивание к каждому акту «хора», с действием не связанного, но произносящего сентенциозные заключения перед антрактом, пролог и эпилог.

Однако, как ни была богата драматизмом история английского средневековья, хроники как зрелище грозили стать столь же однообразными, как и медвежья травля, да и публика не раз выражала желание посмотреть драму из жизни людей, живущих ее жизнью. Бытовая драма возникла довольно скоро, почти одновременно с исторической драмой личных страстей. Хор, оставаясь признаком хорошего тона, кое-где удерживался драматургами, но в общем имел склонность исчезать (постановщики, видимо, не знали, что с ним делать), зато уцелели и пролог и эпилог, потерявшие подобие хора, даже номинальное (за хор говорил, обычно, один актер). Мы имеем достаточно данных для того, чтобы понять это обстоятельство. Пролог и эпилог, судя по эволюции текста, превратились в то, что мы теперь называем «конферансье». Индивидуальное выступление оттеснило сверхличный хор.

Это же индивидуальное начало, внесенное сперва в монографическое трактование механически возникших частей хроники, повело к выделению исторических эпизодов в отдельные трагедии, построенные вокруг некоторого личного конфликта, причем оказалось, что успехом пользуется не историчность темы, а ее ориентировка на личный конфликт; успешность бытового сюжета послужила проверкой и подтвердила правильность такого наблюдения.

Нам, со стороны и при содействии современных методов исторического анализа, легко понять, почему так именно и должно было случиться. Почему горожане эпохи буйного роста капитала вообще и зарождения капитала промышленного должны были интересоваться личными драмами больше, чем историей родовых феодальных конфликтов. Нам понятно, почему частные предприниматели, ба-

рышничавшие застроенными участками, рисковавшие своим имуществом в предприятиях, были в полном согласии со своими посетителями во всем, что касалось до высокого интереса к личности, как центру драматического действия, но нам пока не ясно, почему достаточно образованные (пофеодалному образованные) писатели с таким успехом выполняли творческую работу по созданию нового, классового репертуара.

Биографии драматистов того периода, к счастью, дают нам достаточно богатый материал по данному вопросу. Он заключается, главным образом, в отсутствии биографических данных. О жизни большинства елизаветинских драматистов мы ничего не знаем. Особенно красноречиво для нас обычное умолчание о времени, а часто и о месте рождения. Биография их заключается в датах представления пьес, расписках в получении гонораров, да иногда в полицейских протоколах или списках заключенных тех тюрем, куда их сажали за долги, уличные драки или за дерзкие пьесы.

Многочисленные перемены господствующей религии при Тюдорах и связанные с этим преследования «еретиков» привели к почти повсеместному истреблению церковных архивов, а гражданская война при Втором Стюарте их прикончила. Вот почему, кроме Лондона, метрические записи исчезли, за редкими исключениями. То, что подавляющее большинство елизаветинских драмописцев оказалось лишенным этих актов гражданского состояния, свидетельствует о их провинциальном происхождении. Они родились вне Лондона, выросли вдали от берегов Темзы и, только достигнув известной самостоятельности, появились на ее «отмели».

Их произведения свидетельствуют об их образованности. Конечно, в Лондоне они пополняли свои познания, но школьной подготовкой, несомненно, обладали с самого начала, а значит родители их обладали некоторым достатком. Кем же могли быть эти родители, жившие в графствах, и откуда взялся их достаток? В графствах никого, кроме дворян, не найдешь, кто бы мог соответствовать требованиям, предъявленным таким вопросом.

А что заставило этих молодых людей бросить родную усадьбу и идти в Лондон? Это мы довольно хорошо можем представить себе. Дворянская образованность, возникающая

на почве подъема сельского поместного хозяйства при Генрихе VIII, создала людей с повышенными требованиями к жизни. Но благостыня разобранных по рукам церковных земель оказалась недолговечной. Ликвидация натурального хозяйства, заменяемого денежным, привела к всеобщему отовариванию сельскохозяйственных ценностей, а наличие золотой инфляции еще форсировало экстенсивность этого процесса. Как ни замыкались в загородки отдельные угодья — крупные хозяйства являлись фактическими господами положения, фактическими диктаторами цен и скупщиками-ростовщиками для мелких соседей. Тем, кто морщится при мысли, что Шекспир мог заниматься ростовщичеством в Лондоне, можно сказать в утешение, что лорд Рэтланд на своей латифундии упражнялся в том же греховном промысле, кабально кредитуя окрестную джентри.

Мелкопоместные «отцы» мирились с тяжелыми временами, они помнили и худшие, но «дети» видали только лучшие дни и в деревне им было тесно, да и скучно. Они бежали из нее в Лондон, унося некоторое количество отцовской дотации «на дорогу», или, если отца не было в живых, сдавали землю в аренду и делали эту ренту основой будущего своего преуспеяния. Лондон принимал всех, и каждый получал по способностям.

В числе огромного количества усадебных беглецов оказывались и люди с литературными задатками. Они делались подпольными адвокатами либо писателями. Из числа последних (и наиболее предприимчивых) и выходили наши драматисты. Кто же были они в смысле социальном?

Происхождением — дворяне, живущие в городе, обладающие дворянской образованностью, но пытающие счастья недворянскими средствами и в недворянской среде, люди, рассчитывающие только на самих себя, личными усилиями пролагая себе дорогу к возможности существования, которое было бы достойно их представлений о жизненном благополучии. Тип знакомый. Тип деклассированного помещика, тип интеллигента.

Эти-то интеллигенты и создавали елизаветинскую драму.

Устарелость идеологии феодального периода погубила средневековое «моралитэ», беспредметность садочного представления, дала восторжествовать актерскому лицедейству;

для преуспевания и дальнейшего развития этого вида искусства требовались не только слова, не только повествование, но и новая осмысленность этого повествования. Новая идеология. Ее-то и пришлось вырабатывать деклассированным дворянам (или детям разорившихся ремесленников; мы знаем, что Деккер был таким). Ясно, что идеология эта оказалась идеологией индивидуализма, идеологией первоначального накопления.

Она пришлась как раз впору театральному посетителю. Она была своевременной для тогдашнего горожанина; она пришлась ко двору и тогдашнему придворному.

Буржуазия еще не осознала себя как класс. В общем иступленном ажиотаже инфляции, как при овладении укрепленным городом, исчезли временно чины и ранги, каждый тащил, что мог, и в средствах не стеснялся. Да и самый двор Девственной Королевы был воистину проходным двором, своеобразной биржей, где «случай» окрылял счастливых новыми возможностями личного участия в первоначальном расхищении. Накопление шло само собой, но оно в общей свалке не замечалось, и результаты его должны были сказаться потом, в следующем периоде инфляции, когда золото обесценится; предвидеть же такого казуса тогда не могли, хотя кое-кто и чуял... интуитивно.

Гениальная интуиция Шекспира и здесь не изменила ему. Во всеобщей золотой лихорадке он сохранил хладнокровие и копил деньги, помещал их в доходные дела, а может быть — увы! — давал их в рост. Последнее противоречило феодальной морали, но с феодальной моралью образно сводили счеты и все драматисты и вся публика театров. Мерилом ценности был уже не средневековый адат, а личность.

Так действовали тогда все, и все были довольны услышать оправдание своему образу действий, все одобряли критику старых мировоззрений, которые, по привычке, составляли их нет-нет да и сконфузиться. Чем наглядней проводилось доказательство ценности отдельной человеческой личности, действующей в согласии с законами, ею для себя поставленными, тем большим успехом пользовался такой вид доказательства.

Трагедия в этом смысле была вне конкуренции. Маленький овал театра («о» из дерева) вмещал в себя целый мир, вращавшийся вокруг судьбы отдельной личности, подчинен-

ный ее интересам и распадающийся в прах с ее гибелью. Канон Сенеки налагал на героя обязанности совершать жесточайшие преступления, попирая все законы божеские и человеческие—это тоже было кстати—законы были старые, так им и надо. Человек этот погибал, но такова участь всех земнородных. Зато какую жизнь успел прожить этот человек! Он стал героем. И стал им по-своему.

Откинув преувеличения, свойственные всякому проявлению зарождающейся человеческой конкуренции, мы будем иметь нечто достаточно почтенное. Мы увидим перед собой проповедь человеческого достоинства, защиту ценности человека. Эта проповедь с развитием писательской техники будет становиться все художественней по выполнению и все богаче по аргументации. Она сама станет ценностью и моральной и эстетической.

А к развитию этой концепции, к многообразию ее трактовки толкали самые основы вновь образовавшегося театра. Это предприятие не терпит застоя, оно слишком недолговечно в своих временных достижениях, опирая их на быстро притупляющуюся восприимчивость посетителя. Так требовал театр, но так требовала и индивидуальная трагедия.

Индивидуалистическая по существу, она жила индивидуалистической же трактовкой, индивидуальным подходом к разрешению своей центральной темы, индивидуальной защитой ценности человеческой личности. Поэтому капитал, вложенный в театры, выраставшие, как грибы, за земляными валами и вдоль отмели Темзы, требовал все новых пьес, поглощал продукцию какого угодно числа драматистов, и каждый из этих писателей вкладывал все способности своего личного творчества в дело защиты и прославления свободной человеческой личности.

Огромному размаху хозяйственного переворота соответствовал и творческий размах поколений писателей, посвятивших себя оформлению моральных чаяний и героических стремлений его участников. Отзвуки его чувствуются и сейчас, на расстоянии трех веков. Беззаветная убежденность идейных разрушителей феодализма не может оставлять равнодушными нас, занятых великим делом истребления той идеологии, которая выросла на тогдашних развалинах. Истина о ценности человеческой личности понимается нами не так, как она понималась ими; мы толкуем ее иначе. Ви-

нить их за это нельзя. Они стояли только у колыбели капитализма и не имели возможности вооружиться тем знанием, которое мы имеем теперь, — в пору его смертельной болезни.

Заложенная в основу драматического творчества елизаветинцев идея оправдания человека потребовала для ясности своего выражения достаточно долгой работы над материалом, ему служившим. Первоначальные сценические опыты английской драмы крайне интересны и сами по себе и как неисчерпаемый источник данных по изучению закономерности развития пространственно-временной формы. От этого периода до нас дошло сравнительно много текстов (в хорошей сохранности). Они для историка культуры вообще и словесности в частности — пособие совершенно незаменимое. Стоит мысленно сравнить объем елизаветинского наследия с тем, что мы вообще имеем от наследия аттического, для того, чтобы это увидеть. В частности, истоки афинской трагедии нам совершенно недоступны, и, говоря о них, приходится руководствоваться преимущественно заключениями от следствия к причине, то есть все время находиться в области гадания и гадательности.

Но как ни любопытен сам по себе этот материал, мы его сейчас трогать не будем, нас интересует в данное время не процесс постройки идеологии, а ее выражение, причем выражение, достаточно определенно выявленное и поддающееся точной формулировке. С этим мы встретимся не раньше, чем с творчеством Христофора Марло. Его драмы дают первую, а потому и наиболее боевую формулу новой идеологии. Она в них даже не защищается — она прокламируется. Идеология Марло — это декларация прав человеческой личности, вырвавшейся на простор деятельности, возможности которой по тому времени еще казались неограниченными. Весь мир принадлежит каждому человеку: чтобы овладеть им, человеку стоит только захотеть. Кто бы ни был такой человек по своему рождению, по среде, из которой вышел, по своему воспитанию — он победит весь мир и сделает своими рабами его властителей, если он достаточно сильно захочет этого.

Тамерлан, скифский подпасок, захотел мирового влады-

чества. «А славно будет с триумфом пройти по Персеполю». И так как воля его была сильна, желание — упорно, а в средствах он не стеснялся, — он покорил себе весь ему известный материк и заставлял пленных царей возить его колесницу.

Варавва ненавидим в равной мере и мусульманами и христианами. На Мальте он живет в уединении прокаженного, но своим врагам он платит еще большей ненавистью и один подчиняет себе поочередно волю враждующих народов. Одного его каприза достаточно для того, чтобы погубить тех из своих ненавистников, кого ему заблагорассудилось, и он доставляет себе удовольствие губить их по очереди, заманивая их в хитрые сети своего обмана. Даже и его заключительная гибель явилась его торжеством. Он один сумел на время объединить на ненависти к себе и христиан и мусульман, примирить которых, казалось, никто не мог.

Воля человека властвует над странами, воля человека властвует над народами. Но Марло этого мало. Воля человека властвует над стихиями и временем. Фауст овладевает всем знанием, заключенным во вселенной, по его приказу для него исчезает пространство и время ему подчиняется. Елена по его зову возвращается на землю и падает в объятия виттенбергского философа.

Человеческая личность ни с чем не соизмерима, но сама является мерой всего, а воля этой личности не знает границ... кроме смерти, являющейся завершением пройденного круга деятельности. Избегнуть смерти человек не властен, но властен определить время ее прихода. В этом смысле и она ему подчинена.

Как видим, формулировка отличается решительностью. Она не только не является «защитой», но даже не удостоивается нападением. Конечно, она не осталась без встречного воздействия окружающего. За три дня до смерти Марло на него подается донос. Донос этот писан специально подосланным к Марло шпионом. Донос сохранился. Имя шпиона тоже. Я не стану его приводить здесь, ограничусь только указанием, что негодий через два-три года после этого все-таки был повешен.

Текст доноса дает довольно точное представление о том, как подбирался его материал, и не оставляет сомнения в том, что большая часть «страшных богохульств» и «чрезвы-

чайню проклятых мнений Христофора Марло» произносилась за столом перед горшком хереса, в целях навести полный трепет на вопрошателя, полицейская принадлежность которого сознавалась «вышеупомянутым Марло».

Сохранность доноса показывает, что ему придали некоторое значение и, вероятно, заинтересовались не столько эротическим толкованием отношений Христа к апостолу Иоанну, не предпочтением, которое Марло оказывал Варавве, и не признанием Иуды наиболее порядочным человеком во всем Евангелии, а утверждением неограниченного права каждого человека на чеканку монеты любого достоинства, сопряженным со ссылкой на знакомство с двумя большими специалистами по данному делу, к которым Марло обещал обратиться за помощью в самом близком будущем. Повидимому, не один чеховский Пищик был склонен толковать утверждение свободы личности в смысле оправдания фальшивомонетчиков.

Но, во всяком случае, лондонская полиция интересовалась взглядами и намерениями Марло. Так как протоколов о каких-либо специфических его деяниях не сохранилось, то позволительно думать, что интересовались им в качестве представителя театрально-писательской братии, на которую стали смотреть косо. Одновременно с этим появилось немало печатных произведений (памфлетов), обличавших безнравственность актерства вообще и разложение нравов, производимое театрами.

Театр, трагедию и ее основу — признание первостепенной ценности человеческой личности — пришлось защищать, а идеологию обосновывать и доказывать. Эта работа повелась в двух планах: в плане защиты логическими аргументами, изложенными как в прозе, так и в стихах, и в плане образном — непосредственно в самих сценических произведениях. Мы не будем следить за перипетиями этой борьбы, скажем только, что в данный период она была выиграна театром. Противниками его на этот раз были либо старое, полукатолическое духовенство, либо уцелевшие школяры-схоласты, либо городские гласные, ревнивые к ненарушимости правил уличного движения, враги того, чтобы граждане «скоплялись», либо владельцы медвежьих садов, понемногу исчезающих из-за непосильной для них конкуренции театров. Если эти предприниматели сами по себе боль-

шими грамотеями и не были, они всегда могли принять соответственного борзописца, хотя бы из числа тех драматургов, произведения которых театрами отклонялись.

Победить защитников феодальной идеологии удалось довольно быстро, но сил на эту борьбу было положено много, больше, может быть, чем она этого требовала, и инерция полемики вошла сама в традицию елизаветинской драмы. В силу этой инерции драматисты стали считать своим долгом мотивировать свое отношение к центральной теме всякой традиции: ценности человеческой личности. Так случилось, что догматическая прокламация Марло из догмата обратилась в тезис, который надо было по-новому доказывать. Принцип свободного исследования, выдвинутый идеологией нарождающейся буржуазии, торжествовал и здесь.

Первым на данный вопрос отозвался Джордж Чапмэн, являющийся признанным старостой тогдашних драматистов. Этот мастер исторической драмы обосновывал тезис согласно с характером избранной им разновидности трагедии. «Человек, — не устает он повторять каждым своим произведением, — может принять участие в любом историческом конфликте, но конфликт этот может стать его личным делом только тогда, когда свойства его личности совпадают со свойствами одной из сторон исторического конфликта. Сам конфликт обусловлен исторической обстановкой, и наличие его означает перелом исторического развития. Центральная личность конфликта и ее судьба являются истолкованием смысла конфликта, то есть смысла данного момента истории. Эпоха познает сама себя в человеческой личности, оказавшейся центром коллизии. До практического разрешения конфликта нельзя сказать, кто из участвующих в нем прав, а кто виноват, так как это определяется исходом борьбы. Но и самый исход, каковы бы ни были его последствия, дает только историческое, а не моральное оправдание или осуждение центральной личности конфликта. Цезарь был негодяй и победил. Катон — образец добродетели — оказался побежденным. Но Цезарь победил не потому, что он был негодяй, а потому, что Риму тогда нужен был диктатор, которым Катон, защищавший республику, не мог и не хотел быть. Виновен ли Катон, в том, что он был доб-

родетелем? Нет. Виновно время в том, что оно не нуждается в добродетели. Виновен ли Цезарь в том, что он, будучи негодяем, осмелился победить Катона? Нет, так как по тому времени Риму нужен был именно такой негодяй, как Цезарь. Люди не ответственны за свойства своей личности — она создается эпохой для самопознания и поучения будущих времен».

Этому тезису нельзя отказать в возвышенности; явным его недостатком является его специальность. Он слишком связан с формой исторической трагедии, где выработался и где ему предстоит канонизироваться (до Шекспира включительно, вспомним «Смерть Цезаря»). Естественен, однако, вопрос: как уложить его в рамки бытовой трагедии, а театр в данный свой период именно тянулся к бытовой драме. Давать ответ на этот вопрос пришлось, конечно, бытовика — Томасу Хейвуду.

Сначала он дал его в своей «Апологии актера». Стихотворное произведение это можно рассматривать как поэтику драматиста того времени. Действительно, ряд утверждений, содержащихся в «Апологии», повторяется в драматическом тексте многочисленных пьес этого писателя (дошло до нас 24, потеряно, вероятно, около 300).

Хейвуду принадлежит много раз потом повторенная формула: «Весь мир — театр, а мы его актеры».

Рождение и условия развития каждого человека ставят его в известное положение к окружающим, дают ему для исполнения ту или иную роль. Мир, как и театр, для того, чтобы его жизнь разворачивалась и приобретала известный смысл, нуждается в исполнителях всяких ролей. Человек, всю жизнь играющий роль злодея, подлежит за свои поступки осуждению не большему, чем актер любого театра, приглашенный на злодейское амплуа. В частной жизни сценический злодей-отравитель может быть и добрейшим собутыльником, сценический скряга после спектакля готов развязать свой кошелек по первой просьбе приятеля; то же бывает и в жизни.

Выйдя из определенной обстановки, навязавшей ему ответственную роль, человек может попасть в совершенно другую, и если эти обстановки между собою находятся в причинной связи, а по характеру прямо противоположны, человек будет делать все, что он в силах, для того, чтобы

устранить последствия своих поступков, совершенных в предшествовавшем положении. Ему переменили ампулу, дали другую тетрадку, по ней он играет.

Нет такого злого дела, которое человек не мог бы исправить или не хотел бы исправить, когда обстановка переменилась. Если он бессилен исправить его материально, это бессилие ведет к таким страданиям, которые во много раз превышают страдания, им причиненные. Мы можем и должны защищаться, но, защищаясь, должны помнить, что и мы и противник наш — только актеры очень большой сцены, где трагический конфликт — желанное для всякого актера событие — перемена роли.

Мистер Франкфорд вызван в город на разбор тяжбы с соседом. Его любящая и любимая жена, мать нескольких детей, остается в усадьбе. Бедный дворянин Вендолль, нашедший себе приютнице под гостеприимным кровом Франкфордов, вечный аккомпаниатор пению хозяйки, принимается нашептывать ей нежности. Мистрисс Франкфорд впадает в тон намеченного любовного дуэта и отдается Вендоллю. Связь их обнаружена. Франкфорд застаёт любовников на месте преступления и, вопреки всем обычаям того времени, положенным в таких случаях, кровавой расправы не учиняет. Он выделяет жене одну из своих усадеб, обеспечивает ее соответственным доходом и возвращает ей все ее приданое. Детей оставляет у себя. Все окружающие поражены такой необычайной добротой. Но мистрисс Франкфорд, которая не переставала любить мужа, затосковала, зачахла и, успев вызвать его на последнее свидание, умерла, обнимая обиженного супруга и привезенных им детей.

Одновременно с этой любовной драмой разворачивается драма превратностей. Брат мистрисс Франкфорд — сэр Фрэнсис Актон — повздорил на охоте с соседом Монфордом. Произошла драка между двумя охотничьими отрядами. Сосед в драке убил одного из людей Актона. Актон дал знать суду. Монфорда посадили в тюрьму. Актон занялся его разорением, скупил его земли и долго еще преследовал несчастного со все возрастающим ожесточением, пока не встретился с сестрой побежденного врага. Увидев ее, он в нее влюбился, помирился с Монфордом, возместил ему все убытки и женился на его сестре.

Франкфорд убил свою жену добротой, а Актон добыл себе жену злобой. Доброта Франкфорда оказалась вредоносной, потому что он, под ее прикрытием, позволил себе осудить и отбросить от себя женщину, которая ему была все-таки дороже, чем ее верность, а злоба Актона оказалась мнимой, потому что заставила его в течение многих лет заниматься ненавистным человеком и связала судьбу гонителя с судьбой гонимого. В обоих случаях отношения определились не поступками, а вниманием к личности. Мистрисс Франкфорд и сэр Актон сумели исправить свою вину перед обиженными (измену и разорение), а Франкфорд не смог исправить последствий своего великодушия. Он принял поступок жены за реальность, тогда как реальностью была жена, а поступок — следствием пустого стечения обстоятельств, роль, навязанная ей случаем.

Тезис Хейвуда, в отличие от тезиса Чапмэна, обладает значительной гибкостью и приложим к драме любого жанра. Недостатком его является слишком откровенная профессиональность мировоззрения. Недаром один из оппонентов «Защиты актера» выдвигал контртезис: «Мы все сапожники, а мир — колодка». Однако, театр любил творчество Хейвуда, возможно, и за мягкое изящество его драм, за подкупающую задушевность изложения и за великодушные автора к своим персонажам.

Парадоксальность тезиса взялся смягчить один из самых кротких драматистов того времени.

Деккер в своем творчестве сохранил свойственную своим немецким предкам громоздкость, страсть к сложной фантастике и систематичность размышления. Сюжетом он, надо признаться, не очень владел, но счастливо обходил этот недостаток тем, что почти никогда не работал один. Кажется, кроме второй части «Добродетельной шлюхи», ни одна из написанных им пьес полностью ему не принадлежала, а написано им было (не считая бесчисленных переделок и обновлений чужого текста) немногим менее Хейвуда. Понятно, что и в формулировке своего взгляда на сущность трагедии он шел по чужим следам, правда, отталкиваясь и от опыта собственной жизни, то приводившей его во дворцы вельмож, поклонников его таланта, то рукой жестоких ро-

стовщиков ввергавшей его в тюрьму или в больницу для бедных.

Я несколько раз приводил здесь одно слово, которое от его частого повторения может сделаться слишком привычным, а потому и толковаться в привычном смысле—это будет ошибкой. Драматисты, о которых здесь повествуется, как я уже предупреждал, выражались дискуссивно и образно, а некоторые из них только образно. Потому термин «тезис» не следует принимать за некоторую формулу, провозглашенную каждым из называемых мною авторов в начале своего творчества, которое этим принимало на себя подряд эту формулу доказать.

Некоторые из приводимых авторов делали такие заявления (в предисловиях, прологах, эпилогах или специальных трактатах), другие—нет. Проследив, однако, их образные высказывания в самых произведениях, установив понятия, вокруг которых строится их климакс и производится кафарсис, всякий исследователь легко получит положения, которых я здесь не вывожу только из-за экономии места. Они далеко не всегда были выводами логического анализа своих авторов: чаще всего являлись образным ответом на радости, горести и непонятности собственной жизни. Особенно это относится к Деккеру, биография которого переплетается самым причудливым образом с литературной деятельностью таких мастеров, как Шекспир, Бен Джонсон, Мэрстон, Вебстер, Мэссинджер и Форд. Каково было его существование в бытовом разрезе этого понятия—мы уже видели.

Ясно, что такая жизнь диктовала Деккеру пристрастие к драме превратностей, и его идея оправдания человека столь же связана с этим родом сценической формы, как тезис Чапмена с композицией исторической трагедии.

Молодой придворный Фердинанд влюблен в дочь и наследницу своего герцога—Ипполиту. Отец и слышать не хочет о возможности брака с подданным. Ипполита принимает сонное питье, действие которого продолжительней действия снадобия отца Лоренцо. Ее считают умершей, герцог подозревает самоубийство, раскаивается в своей непреклонности тем охотней, что это раскаяние его уже ни к чему не обязывает. Ипполиту похоронили. Тайна ее усыпления известна другу Фердинанда—Марко, но не самому Фердинанду: его не посвящали в план, дабы сохранить для герцога

всю естественность скорби влюбленного и устранить всякую возможность подозрения в симуляции. Сон Ипполиты продолжается трое суток—время достаточное для удаления почетной стражи из соборного склепа и водворения обычных кладбищенских порядков. Остается ждать.

Но скорбь Фердинанда приобретает размеры, опасные если не для его жизни (друзья за этим следят), то для его рассудка. Желая отвлечь своего друга от мрачайших размышлений над черепом, Марко уговаривает свою любовницу, известную в городе куртизанку, обольстить Фердинанда. Куртизанка влюблена в Марко, но не вполне понимает размеры и характер своей привязанности; во всяком случае, она не видит в них препятствий для продолжения своего промысла. Однако Фердинанд принимает ее с такой строгостью, он настолько поглощен своей любовью к мертвой Ипполите, что обольстительница не только терпит неудачу, но и проникается полным отвращением к своему ремеслу.

Пропускаю подробности перипетий. Затея удалась. Ипполита во-время выведена из склепа, увезена из города и после ряда приключений, разрешающихся при помощи Марко и, особенно, его подруги, обвенчана с Фердинандом. Герцог поставлен перед совершившимся фактом. Радость при виде воскресшей дочери заставляет его примириться с Фердинандом. В виде особой милости он жалует дворянство куртизанке и женит на ней Марко. Так кончается первая часть драмы. Вторую часть ее Деккер написал только двадцать пять лет спустя.

Герцог умер. На престоле—Ипполита. Фердинанд—принц-супруг. Марко пропился и проигрался вконец, живет за счет жены, работающей, не разгибаясь, над рукодельем, ревнует и попрекает ее прошлым. Отнимает у нее заработок и немедленно же тащит его в оsterию, где игра не прекращается ни днем, ни ночью. В конце концов, кредиторы готовы посадить Марко в тюрьму. Бывшая куртизанка идет во дворец просить помощи у Ипполиты и попадает на глаза Фердинанду. Фердинанд влюбляется в ту, которую когда-то научил добродетели. Но теперь жена Марко являет пример верности недостойному супругу.

Ипполите доставили перехваченное письмо Фердинанда

к жене Марко. Фердинанд не может не признать его своим. Ипполита распоряжается посадить разлучницу в тюрьму... и т. д. до благополучного конца пьесы.

Подобная же фабульная схема упорно проводится Деккером во всех его произведениях, сентенции, ее комментирующие, вскрывают его тезис. Он может быть сформулирован так: поступки человека не являются характеристикой человека; один и тот же человек на протяжении ряда лет способен быть и тем, что называется негодяем, и тем, что называется добродетельным.

Человеческая личность является неисчерпаемым источником всевозможных своих проявлений. Свободная их игра создает и конфликты и их разрешение, а все вместе образует жизнь, которая, как и человеческая личность, ни хороша, ни плоха, но единственная, дороже всего и ничем не заменима.

Таким образом, если Чапмэн совершенно отменял возможность моральной оценки человеческой личности, Хейвуд уже пытался ввести в свою концепцию мораль, хотя бы и весьма своеобразную (живое участие в судьбе ближнего, даже и направленное ему во вред, лучше полного безучастия). Деккер, завершая построение Хейвуда, становится на чисто моральную точку зрения и морально утверждает неправомочность моральной оценки человеческой личности. Причиной такого противоречивого вывода послужил основной недостаток определения исходного положения. И Хейвуд и Деккер не смогли указать, в чем же ценность человеческой личности и что ведет человека к принятию им на себя тех или иных ответственностей за совершенное.

Иными словами, что (помимо воли писателя) заставляет людей брать на себя ту или иную жизненную роль (по Хейвуду) или становиться игрушкой именно таких, а не других конфликтов (по Деккеру)? Почему один человек причиняет зло и себе, и отдельным людям, и всему человеческому обществу сознательно, находя в этом удовлетворение, а другой находит удовлетворение в том, чтобы таких именно поступков избегать?

Хейвуд и Деккер такой проблемы не ставили—в их драмах нет «злодеев», но понятие «злодея» существовало и в сознании посетителей театров и в тех драмах, которые этот посетитель очень любил. Чем дальше развивалось

образование нового капиталистического общества, тем настойчивее вставал вопрос о создании и новой морали для этого общества, о создании критерия оценки поступков. Устойчивое равновесие Хейвуда и безразличное равновесие Деккера могли удовлетворить публику только в период видимого благополучия; когда оно начало колебаться, когда равновесие стало неустойчиво-созерцательное, благодушие потребовалось заменить активной оценкой.

Дать ее мог не драматург, специализировавшийся в одной из областей этого рода поэзии, а мастер одинаково сильный и в исторической, и в любовной, и в кровавой трагедии, и в драме превратностей. Таким мастером оказался Шекспир. Его способность быть одинаково сильным во всех видах трагедии определялась наличием в нем мировоззрения и мыслительных способностей несравненно более широкого охвата, чем те, которые были присущи перечисленным драматистам. Оперируя с трагедиями всех видов, он, естественно, должен был давать и более общую формулировку отношения к основной проблеме трагедии вообще, а его связь с жизнью лондонского общества была к тому же несколько иной, чем у большинства писателей его времени. Она прикрепляла к нему не только художественные, но и деловые круги столицы.

Шекспирова формулировка обнаруживает решительную особенность по сравнению со всеми выше приведенными: она дуалистична. Шекспир резко признает зло и добро как явления, реально присущие миру. В соответствии с этим и люди делятся на добрых, способных находить удовольствие в совершении добрых поступков, и на злых, находящих удовлетворение в совершении гнусностей всякого рода. Мы как будто присутствуем при реставрации средневековой морали. На самом деле мы стоим у истока морали совсем другого порядка. Действительно, вот как определяется «с-нование классификации людей на «добрых» и на «злых».

Тот, кто не носит музыки в себе
Или без чувств к согласию милых звуков,
Готов к предательству, интригам, грабежу,
Движения его души тупы, как ночь,
Привязанность его черней Эреба:
Такому — доверять нельзя...

(Венец. купец, V, I, стр. 83—88.)

Гармоническая взвешенность сознания и психики — принадлежность и условие бытия доброго человека, противоположное их состояние создает человека злого. Откуда же возникает эта гармоничность или ее противоположность? Средневековый мыслитель сказал бы: «Она — следствие правильной веры в бога и исполнения его заповедей»; кальвинист сказал бы: «Она заранее дается богом тому, кого он предопределил к спасению, и является опознавательным признаком избранника», но оба согласились бы с определением Шекспира.

Однако, сам Шекспир дает иное объяснение генезису внутренней гармонии доброго человека. Шекспир не был ни человеком, привязанным к идеологии средневековья, ни классово осознавшим себя ограниченным буржуа. Последнее в то время еще не успели сплотиться, в Лондоне по крайней мере. Шекспир был художником Ренессанса, расчищавшим дорогу буржуазному мировоззрению (он ближе всего стоял к группе передового дворянства того времени — Эссекс, Рэтленд, Бэксон и др.). Шекспир в полном согласии со своей позицией искателя удачи говорит: «Внутренняя гармония может быть врожденной или созданной воспитанием, но она может быть и приобретена человеком, равно как и утрачена. Так как обладание этой внутренней гармонией — величайшее счастье, то человеку свойственно стремиться к ее сохранению или овладению ею. Наличием такого стремления и обусловлена возможность всякого трагического конфликта, а развитие и разрешение таких конфликтов и является содержанием трагедии. Ценность же человеческой личности заключается в этом ее стремлении к достижению внутренней гармонии».

Человек, достигший хотя бы на краткий предсмертный миг этого внутреннего подвижного равновесия, победил свою трагедию и тем оправдался как личность, сколько бы зла он ни наделал и до возникновения конфликта и во время борьбы в нем. Тот, кто не одолел внутренних противоречий и пал в борьбе с ними, заслуживает уважения за самый факт такой борьбы, какой бы кровавой борьба эта ни была. Ненависти и презрения достойны только те, кто может довольствоваться бесформенностью своего внутреннего мира и стремиться в ней пребывать. Но это, собственно говоря, уже как бы и не люди. Наличие таких вы-

родков — исключение и не меняет основного принципа с высшей ценности всякой человеческой личности. На все дошедшее до нас наследие Шекспира этих выроdkов имеется только два: Яго да Калибан.

Понятно, что такой подход к теме трагедии отразился и на ее разработке; повествовательности первых произведений новой драмы, повествовательности, в значительной мере уже ликвидированной, наносился решительный удар. Действие стало развиваться не от события к событию, а от психологического положения к психологическому положению, до психологического же климакса всей трагедии и такого же ее катарсиса. Как видим, психология преследовала моральные цели, но психологизм подавлял мораль настолько, что разыскать ее и формулировать подчас дело не легкое. Да и в тех случаях, когда это удастся сделать, исследователь зачастую наталкивается на значительную неопределенность конкретных выводов — норм поведения Шекспир указать не хотел. Он предпочитал давать их почувствовать, предоставляя своим зрителям свободу толкования. Он был прав. В то время, когда складывалось его мировоззрение, новая классовая мораль еще не сложилась.

Это не значило, что она могла оставаться в таком подспудном состоянии еще неопределенное количество времени. Экономический процесс перераспределения ценностей развивался естественным путем: капитализм практически производил инвентаризацию национального достояния Англии, золото постепенно обменивалось на недвижимость и доходные товары, неинвестированный его излишек, превышавший потребности коммерческого оборота, обесценивался и понижал этим покупательную способность того благородного металла, в котором столько веков привыкли видеть основу понятия ценности вообще. От таких вековых иллюзий не так легко оторваться. Те, кто впитал их с молоком матери, остались им верны. Большая часть дворянства, придворные и знать, принявшая участие в первых этапах нового накопления, продолжала собирать эти символы благосостояния и тратила их, не считая, в уверенности, что вернуть их можно будет так же легко, как и раньше.

Такие люди просчитались. Они не заметили, что неподалеку от них завелись личности, которые избегали тра-

тить деньги на веселье, что они с известных пор стремились обменять эти золотые кружочки на товары, предприятия, дома и земли, что излишки денег, оставшиеся у них на руках, они припрятывали, а товар придерживали, цену же на него поднимали. Товар и недвижимость (городская сначала) дорожали, деньги дешевели. Тем, кто связался с деньгами, приходилось туго. Но у них было не только благоприобретенное золото—у них была наследственная причастность к политической власти в стране. Эту политическую власть они спешно привели в орудие коммерческого воздействия на своих счастливых соперников. Читатели знают, что получается, когда в стране политическая власть принадлежит одному классу, а экономическое господство—другому.

В данном случае скопидомы классом себя еще не считали, но подобно тому, как торф, подверженный давлению в 10 000 атмосфер, превращается в каменный уголь, так и они, испытав атаку жалованных дворянских монополий, собрания отдельных лавочников, арматоров, лабазников, маклеров и пр., превратились в тесный конгломерат людей, точно знавших, чего они хотят, что им нужно делать и чего нельзя—в изобретателей и владельцев определенной классовой морали, им необходимой, им присущей естественно, а потому в их сознании и боговдохновенной. Накопление становилось интенсивным.

Не трудно видеть, что Шекспир был практически близок этим людям. И он, как только сколотил кое-какие деньги, немедленно вложил их в доходное дело—театр «Глобус». Чистую прибыль по этому предприятию он отнюдь не полностью пропивал, а тратил, в значительной мере, на покупку недвижимостей: так-то вернее будет. Сначала он приобретал дома в Лондоне, а потом, когда кризис в сельском хозяйстве изжился, стал прибирать к рукам и земли в окрестностях родного Страффورда. Когда всего этого набралось достаточно, Шекспир спокойно расстался и с писательством, и со сценой, и с Лондоном, для того, чтобы стать первым человеком у себя в полудеревне.

Да. Житейская практика Шекспира была близка пуританской, но литературная идеология пуританской не была.

Классовое соперничество принимало характер классовой войны и требовало выработки определенной классовой

же тактики, то есть наивыгоднейших для классовых задач норм поведения. Выработались они быстро. От экстенсивного периода, создавшего театр, эта мораль взяла свое. В области накопления «святому» предоставлялась полная свобода действия. Божие предопределение являлось достаточной гарантией безнаказанности всех мероприятий, направленных на столь высокие цели. Зато в части расходования накопленного «святые» развернули полный арсенал запретительных моральных нормировок. Дьявольским делом были объявлены не только расточения, но и все, что могло толкнуть людей на расточительность: все развлечения, гулянья, зрелища, даже пение чего-либо иного, кроме псалмов («если человеку весело, пусть поет псалмы»).

Мы не будем слишком осуждать этих людей, мы понимаем, что им нужно было стабилизировать товарный индекс и удержать золотую валюту на достигнутом ею уровне покупательной способности. Но это понимаем мы, а писатели того времени этого не понимали, тем более, что и их писания были объявлены сосудом дьявольским.

Проповедники новых святых пользовались у горожан среднего достатка успехом не меньшим, чем театральные монологисты, а горожане среднего достатка еще недавно были самыми надежными посетителями театров. Зрителя надо было удерживать, и театр решительно поворачивает в сторону демократизации своего репертуара. Рядом с трагедией и героической комедией выдвигается комедия бытовая, посвященная жизненным обстоятельствам среднего горожанина.

Возводя это мощное орудие наступления, нельзя было удержаться от прямой атаки на «святых», а значит, на их мораль. При этом одного высмеивания было мало, «глупой» морали надо было противопоставить «умную»... Откуда же было ее взять, когда театр до сих пор пребывал на точке абсолютной свободы личности и несостоятельности всех попыток моральной оценки?

Мы видели, что Шекспир уже пытался перебросить мостик от аморализма к некоторой новой морали. То, чего он не мог довести до конца, попытался осуществить его гениальный друг Бен Джонсон, непревзойденный мастер елизаветинской бытовой комедии.

Бен Джонсон не был метеком. Он родился в Лондоне, в бедной семье, предки которой знавали лучшие времена.

Молодость свою он провел в двойственном существовании строительного рабочего и студента Оксфордского университета. Зарплату, добытую укладыванием кирпичей, он тратил на оплату права слушания лекций. Потом он был солдатом в армии, посланной на помощь нидерландским протестантам. Потом стал драматическим писателем, ученым филологом, лингвистом, лирическим поэтом и поэтом-лауреатом. Как Шекспир, как Марло, как Чапмэн и Хейвуд, он был человеком эпохи экстенсивного накопления. Но лихорадочная жадность захвата и овладения у него была направлена на знания. Их он собирал и усваивал всю свою долгую жизнь и расходовал их с экстенсивной расточительностью.

Этот каменщик стал ученым эллинистом Соединенного Королевства, он знал не только все дошедшее до нас в целости, он выуживал из писаний авторов вселенской эпохи все осколки творений греческих классиков, он писал свои римские драмы со ссылками на источники чуть не для каждого стиха и на двести лет опередил немецких филологов в установлении законов метрики Пиндара. Он составил первую систематическую грамматику английского языка и первый приступил к сравнительному исследованию кельтских наречий своего острова. Лондонский пожар истребил его библиотеку, уничтожил большую часть его рукописей. С упорством каменщика он приступил к новой работе над приведением своих знаний в полезный порядок. Он не считал их своей собственностью и в требовании «святых» ограничиваться непосредственно полезным в области мысли, то есть чтением библии, видел покушение не только на себя, но и на все достояние человечества.

Ясно, что Бен Джонсон и явился наиболее страстным противником пуританства. Его «тупой и смешной» морали он решил противопоставить «возвышенную и просвещенную мораль».

Для обоснования ее необходим был образный анализ (мы имеем дело с поэтом) окружающей обстановки. Бен Джонсон этот анализ провел полностью... и не пощадил ничего. Придворные у него оказались и пошлее и презренней самых заскоружлых мещан. Напыщенная тупость пуританского проповедника находит свое прямое дополнение в напыщенной пустоте придворного: оба они сливаются

в понятии абсолютного самодовольства, оба пьют из одного источника, из ключа Нарцисса, каждый из них может служить эхом для другого.

Алчность и стяжание правят миром. Золото является их видимым объектом. Бен Джонсон подмечает факт, который толкует символически: богатство достигается быстрее всего спекуляцией нереальными ценностями. Эти мнимые ценности приобретают товарную значимость благодаря использованию алчности и жадности своих потребителей.

Вольпона—самый богатый человек в Венеции, но у него нет ни стекольного завода, ни кораблей, ни складов с товарами, он не нуждается в услугах ростовщичества. Он стар и бездетен; достаточно объявить ему себя больным и обещать завещание в пользу того из друзей, кто лучше всех докажет ему свою преданность, как все комнаты его дворца наполняются драгоценностями: каждый из его знакомых готов отнести последнее в расчете не только вернуть по завещанию свое, но и прибавить к нему все принесенное соперниками. Но болезнь Вольпоны—притворная: он здоров, как немногие, и его одарители покупают своими состояниями иллюзию.

Вольпона торжествует над всеми попытками порядочных людей разоблачить его обман. Весь город у его ног, и этот победитель падает от наглости собственного нахлебника, становясь жертвой иллюзорного убеждения в его преданности.

Эту схему в разных упрощенных, усложненных и обращенных трактовках можно проследить во всех комедиях и во всех трагедиях Бен Джонсона. Она лежит в основе его морали. Какова же она? Неожиданная.

Человеческая личность не имеет никакой самостоятельной ценности. Ценность ее возникает из ее полезности людям, объединенным в общество. Всякий человек, выделивший себя из общества и направивший свои силы на достижение личных целей, вреден для прочих людей и губит самого себя. Чем выше он поднимается, тем с большей высоты он падает, чем больше преуспевает, тем скорей гибнет, потому что цель его иллюзорна, будучи обусловлена иллюзорными предпосылками.

Из этого тезиса вытекает необходимость самоограничения. О самоограничении говорили и пуританские «святые»

проповедники. Казалось бы, Бен Джонсону легко с ними столкнуться. Увы, они спорили на разных языках, отчего спор только выигрывал в ожесточенности. Впрочем, свети его к основным понятиям Бен Джонсон не мог.

В самом деле, как отвечал он на вопрос о причинах примата общества над личностью? Что такое общество и почему люди должны быть в него организованы? Наивное понятие общества как собрания современников, объединенных местом жительства, настолько высмеяно сатирическими комедиями самого Бен Джонсона, что о нем говорить не приходится. Но, разбив непосредственное и наивное толкование этого понятия, Бен Джонсон оказался обязанным его заменить. Что же является основой человеческого общества? Религия? Бен Джонсон переменил их несколько и вряд ли принадлежал к какой-нибудь из них, когда указанный вопрос потребовал ответа. Впрочем, «союз святых» опирался на свою («идиотскую», по мнению Джонсона) религию. Тут заговорил историк: общество—это государство, понятие, как общественное достояние (*respublica*) или общее благо (*commonwealth*).

Отношение человека к государственной пользе определяет ценность человека. А государство — всегда хорошо? Государство Тиверия, например? Да, — отвечает Бен Джонсон, — управление Тиверия и его государственного аппарата отвратительно, но Тиверий, Сеян и компания понесли должное наказание за это. От гнусности этих людей страдало государство, а не они были государством. Так понятие государства принимает отвлеченный характер и само становится религиозным, позволяя толковать его как подлежащее реальному воплощению иными средствами, чем примененные до сих пор к управлению народов. Государство может пониматься уже и в смысле «взыскуемого града», «царства святых последних дней». Пуритане только о нем и пророчествуют.

И Бен Джонсон, верный своему реализму, возвращает на землю свое построение. Нет, он говорит о самом настоящем, обыкновенном, существующем государстве. Какими бы недостатками оно ни обладало, оно является ограничением возможности личной алчности и безумств индивидуализма, оно и только оно удерживает людей от самоистребления в пользу иллюзорных стяжаний.

Такие мысли иллюстрировались картинami вопиющего насилия со стороны представителей государственной власти, использования всех средств государственного принуждения в целях личной наживы, примерами продажности властей: Бен Джонсон не изменял тому высокому понятию, которое он имел о поэзии, как общественном назидании. Проповедь святости такого государства звучала особенно неубедительно в дни, когда государство, где она велась, раздиралось уже ожесточенной классовой борьбой, готовой перейти в гражданскую войну.

Бен Джонсон призывал истребление «паразитарного на-роста на государстве», но с отвращением смотрел на тех, кто должен был проделать эту операцию. Прежде всего он не считал их способными к выполнению такой высокой задачи. Он за первыми рядами штурмующих не мог обнаружить тех, кому предстояло строить на развалинах той старины, которую он сам потрясал своим обличением. Его попытка построить новую мораль оказалась неудачной, да иной оказаться и не могла. Расчищать путь новому сознанию он мог, и мы видим, что в этой области он сделал очень много — требовать большего от него никто не мог. Но этого требовал он сам, и в этом разделял участь своих героев, жертв иллюзии. В лице Бена Джонсона человек, созданный эпохой экстенсивного накопления, захотел создать мораль будущего, оказавшуюся моралью беспредметной. Идейное руководство от театра перешло к проповедникам.

Они направили тяжелую артиллерию своих пророчеств на богомерзкое и развратительное театральное зрелище. Их слушали со вниманием, но в театр все-таки шли, потому что привыкли в него ходить и искали в нем не столько поучения, сколько развлечения. Театр все более эстетизировался. Не трудно понять, почему самыми популярными драматургами, много более популярными, чем Шекспир и Бен Джонсон, были Бомонт и Флетчер.

Современная критика несправедливо упрекает этих людей в недостаточно серьезном отношении к собственной одаренности: оно было глубоко продуманным. Но люди эти не были похожи на других елизаветинцев ни по своему

воспитанию, ни по своему происхождению. Это были дети аристократов, отказавшиеся от карьеры вельмож и променявшие ее на жизнь свободного художника. Они любили искусство больше всего, и ясно, что творчество их должно было преследовать цели преимущественно эстетического, а не этического порядка. Мировоззрение их считают романтическим—это тоже ошибка в термине. Никогда еще эстетизм не находил более решительной формулировки. О морали вопрос и не ставится. Подобно братьям Гонкурам, эти драматические близнецы могли бы сказать: мир создан для того, чтобы закончиться сложением прекрасной книги.

Да, есть всякие люди, совершают они разные поступки, наносят друг другу обиды, увечья и даже причиняют смерть, но все вместе дает материал для возвышенного и прекрасного зрелища. Надо только уметь смотреть—и художественная форма рождается сама.

Вот сидит бакалейщик и его жена. Им чего-то хочется. —Граждане, чего вы хотите?—«А мы хотим, чтобы у вас на сцене были и князья, и графья, и наш брат, бакалейщик». —Хорошо, можно.—«А еще мы хотим, чтобы он делал замечательные вещи». —Например? —«Ну... пусть льва убьет». —Можно, убьет его пестиком. —«Отлично! И про то, что у нас мостовую надо поправить, скажете?» —Обязательно скажем.

Из подобного диалога вырастает замечательная комедия «Рыцарь пламенеющего пестика».

Она замечательна не одним этим разговором через край подмостков, в прологе. Задание семьи бакалейщиков вынуждает к введению в комедию новой фабулы, и действие ее разворачивается от этого сразу в четырех планах; бакалейщики участвуют в игре, разрешая попутно ту задачу хора в многопланной композиции, над которой бились все елизаветинские драматисты, пока не признали ее неразрешимой вообще. Бомонт и Флетчер решили ее с поражающей легкостью и естественностью. Так решали они и другие задачи, накопившиеся к их времени в драматическом искусстве.

Эта легкость не должна нас чрезмерно поражать: она в значительной мере являлась результатом использования опыта предшествовавшей драматургии, и Бомонт и Флетчер сумели сделать вывод из этого опыта и приложить его

к собственному творчеству только потому, что (вопреки распространенному мнению) относились к нему с большой серьезностью и тщательно работали над поставленными себе задачами.

Другое дело—наша оценка этих задач. Все старшие поколения бились над моральными проблемами и над способами выразить их в декламационной форме. Бомонт и Флетчер занялись проблемой сценического воплощения действия. Их речь проста и изящна, их стих настолько гибок, что годится как для сцен пафоса, так и для комических интермедий (Шекспир и прочие писали их прозой).

Отказывались ли Бомонт и Флетчер от решения этических проблем в своих поэмах? Нисколько: каждая их трагедия построена вокруг этического конфликта и разрешается в плане этического решения вопроса. Спорного? Не для авторов, во всяком случае, и это обстоятельство характерно. Бомонт и Флетчер не берутся быть жизненными руководителями своей аудитории. Они обычно указывают, по крайней мере, два возможных решения этического конфликта, предъявленного зрителю.

Хорошая или плохая вещь—царская власть? Безусловно—плохая, и тем хуже, чем она царственней, то есть неограниченней. Самый порядочный человек, попавший в условия бесконтрольного проявления своих страстей и неограниченного осуществления своих желаний, способен наделать всяких пакостей. Он будет вреден и себе и другим. Если он не успел еще совсем «оцареть», он будет искренне рад уничтожению своей царской власти... Последнее, впрочем, явление исключительное: царей ведь всюду развели и сгоняют редко, разве что сами на это напрашиваются («Царь и не Царь»).

Если царь обидел подданного, что должен делать подданный? Все, что ему угодно, только не требовать законной управы у самого царя, а то ему ответят:

«Закон вас не услышит: я—закон» (Валентиниан).

Справедливо ли убить царя-обидчика? Нет ничего более справедливого: с ним больше ничего и не сделаешь. Только убивать царей трудновато, да и опасно. К такому делу надо хорошенько подготовиться.

Но ведь обидчик-то царь? Может ли подданный обижаться на царя, как на равного себе? Тот, кто так спра-

шивает, или желает уклониться от опасностей сведения счета с монархом и, значит,—трус (труса же вообще обидеть и оскорбить никто не может, и вопрос об его удовлетворении снимается), или же он фанатик монархизма, то есть раб в душе, а такого раба никто ни освободить, ни унижить не может, обидеть—тоже, вопрос обиды в таком случае вовсе не существует.

И наши драматурги дают парные решения вопроса в тексте своих трагедий—каждому из зрителей предоставляется выбрать то, какое ему по сердцу. У драматургов это свидетельствует о некотором равнодушии к вопросу о формулировке морали, но успех их произведений, успех во много раз больший, чем успехи Шекспира и Бен Джонсона, показывает, что к тому времени и публика театра стала равнодушна к морали на подмостках. В театре она уже интересовалась не этим и не этого требовала.

А чего она требовала и чем она интересовалась, об этом мы узнаем из того нового, что принесли ей Бомонт и Флетчер. Это было сценическое построение драматического действия. Если еще у Марло (не говоря о его предшественниках) действие развивалось в меру диалогического пересказывания некоторого повествования, если у Шекспира и его ближайших предшественников оно давалось в последовательности ряда психологических положений, у Бомонта с Флетчером действие разворачивается в виде непрерывной цепи сценических положений, сменяющихся по принципу контраста, возникающих неожиданно, оправданных психологией действующих лиц, образующих повествование драмы и приводящих к некоторым выводам этического порядка.

Ясно, что характеры, действующие в такой композиции, должны быть легко подвижны, что герои—зачастую молодые люди с неустановившейся волей и обуреваемые сильными чувствами. Ясно, что любовь занимает большое место в таких композициях. Ясно, что на первом плане много чаще, чем у Шекспира в первые два периода творчества, оказывается влюбленная или униженная девушка. И ясно, что зрителю это нравится. Прав был «Старый Иеронимо», когда говорил: «Какая же трагедия без женщин?» Эсхил и Бен Джонсон могут сколько угодно похвастаться тем, что «не унижались до изображения влюбленных самок».

но аудитория упорно предпочитала им: в Афинах—Еврипида, в Лондоне—Бомонта и Флетчера.

Надо отдать справедливость последним—они дали непревзойденные образцы сценического мастерства: в деле создания зрелища, в области сценической композиции действия, в плане равновесия сопоставленных характеров, ясности и точности психологической обрисовки, в закономерности и разнообразии сценических положений театр, вообще, не пошел дальше. Творчество этих драматистов—высший момент развития елизаветинского театра. В этой точке он приобрел для своих создателей (актеров, авторов и публики) ценность самодовлеющую. Но самодовлеющая ценность—понятие иллюзорное; если театр (актеры, зрители, авторы) мог остановиться на таком мнении—это значит, что театр близок к своему падению.

Дальнейшее покажет, что оно было не за горами. В этой части тезис Бен Джонсона за себя постоял.

Тем не менее успех Бомонта и Флетчера, равно как и непосредственное обаяние их мастерства, захватили всех современных им товарищей по искусству. Резкий перелом в манере Шекспира, обусловивший характер его последних комедий («Цимбелин», «Зимняя сказка», «Перикл» (?), «Буря»), всецело обязан влиянию наших драматистов, у которых Шекспир стал переучиваться. Что же касается до Бен Джонсона, то из собственного его признания явствует, что он не считал законченным ни одного своего произведения до того, пока Френсис Бомонт не разобрал его композиции. Стоит ли говорить о меньшей братии? Под влиянием Бомонта и Флетчера Мидельтон бросил сатирический бытовизм и стал писать романтические пьесы, а Мэссинджер кинулся с головой в лабиринт сложной интриги и неожиданной смены сценических положений. Это были уже ослабленные копии.

Дивиться этому не приходится, и говорится это не в умаление таланта двух названных драматистов: Бомонт и Флетчер произвели такую чистую уборку урожая сценических возможностей, созданных предшественниками, что подбирать за ними нечего.

Более чем триста лет назад Бомонт и Флетчер показали нам в лавке бакалейщика Ральфа, читающего рыцарский роман. «Стой, предатель и вор, — вскричал Пальмерин, —

ты не смеешь тащить так ту, которая достойна величайшего властителя в мире, — и с этими словами нанес великану в плечо такой удар, от которого тот свалился со своего слона» («Рыцарь пламенеющего пестика»).

В результате столь поучительного чтения Ральф велит двум подручным быть, соответственно, его оруженосцем и карликом, вывести из конюшни кобылу, которая до сих пор возила товар на рынок, самого себя объявляет «рыцарем пылающего пестика» и отправляется на поиски приключений. Он вступается за то, что считает поправленной справедливостью, но на самом деле оказывается ее противоположностью и в награду получает колотушки. Образ этого подвижника нам уже знаком. Не списан ли он Бомонтом и Флетчером из весьма известной книги? Предоставим слово их издателю:

«Его, возможно, сочтут потомком Дон-Кихота, но мы с вами можем честно поклясться, что он старше Дон-Кихота на целый год и оттого может (по праву рождения) отвести его претензии на первенство. Не сомневаюсь, впрочем, что они встретятся в своих приключениях, и надеюсь, что, переломив по копыто, они подружатся, а может быть, заключат между собою союз и вместе отправятся блуждать по свету в поисках подвигов». Таким образом, непосредственного предка Ральфа надо искать не в Испании. Он ближе: это — Пунтар Волно из «Всяк вне себя» Бен Джонсона.

Тем не менее сходство этого свободорожденного британца с испанским гвидальго настолько разительно, что становится обидной неудача родительского предсказания. Дон-Кихот жив и здравствует в памяти бесчисленных читателей Сервантеса, а старший его близнец, бакалейщик Ральф, забыт даже у себя на родине. Несправедливость судьбы? Нет. Лондонские бакалейщики 1612 года, может быть, действительно, мечтали еще об избиении львов пестиком своей лавочной ступки, но, в противность испанскому рыцарству, на таких подвигах не остановились. Лет через тридцать с немногим они оседлали самого Британского льва и поехали на нем, подгоняя пестиком. Ральф устарел, потому что был злободневным типом, а обобщенным оказалось его положение — оно, как мы видели, живо и сейчас.

Та же судьба постигает и тезис Бомонта — Флетчера. Ласковое созерцание и тонкое художественное воссоздание

пестрой и разнородной действительности стало ненужным и несносным, когда действительность раскололась на два приблизительно непримиримых и одинаково ожесточенных лагеря противников, готовых для гражданской войны.

Раскол не был мгновенным, но во все усиливавшейся идейной подготовке его театр не принимал участия. Он или осуждал обе стороны, или их оправдывал — он зависел от обеих. Творчеству Бомонта и Флетчера смены он дать не мог. Идеологический интерес покинул его сперва, зрелищный интерес покидал его медленней, но покидал неизменно. Театр заболел смертельной болезнью.

Драматисты видели, что интерес к театру колеблется, спрашивали себя о его причинах и старались помочь делу. Драма возвращается к попыткам пересмотреть заново свою идеологическую ценность и противопоставить свое учение пророчествам пуритан. Она говорит гораздо резче, чем во времена Шекспира, она возвращается к полной традиции трех сюжетных планов и даже вводит, по образцу забытого «Гарбодука», немые сцены для сокращения повествования. Вебстер формулирует свою мораль с мужеством отчаяния. «Человек прекрасен. Нет негодяев. Гнуснейший подлец скрывает в себе героя. Только смерть обнаруживает истинную природу человека». «Мы режем, как медведи и быки, жизнь отравила нам мозг и изъела ржавчиной наше сердце. Но в благословенный и последний час мы лебединой песней прославим смерть и умрем, отдыхая и любя» («Герцогиня Мальфи»).

Кирилл Тернер прославляет самосознанную личность, опирающуюся на могущество собственного разума, беспощадно анализирующего окружающее. Разум — это орудие к достижению личного, эгоистического благополучия. Если жертвами эгоистического расчета падают отдельные личности, более слабые, — правота на стороне сильного. Убить родного брата для того, чтобы завладеть его богатством, нравственней, чем вымогать платежи из нищих арендаторов. Первый поступок мгновенен и поражает только одного человека, второй — тянется долгие годы и истязает многих людей («Трагедия атеиста»). Вот один путь. Он справедлив, но опасен. Неудача в мелочи может погу-

бить и все дело и того, кто его предпринял. Есть другой — смирение, терпение и непротivление. Рано или поздно гордый противник свернет себе шею: тогда все, что он успел захватить, безболезненно перейдет к терпеливцу.

Оба названных драматиста часто сопоставляются. Зачастую это сопоставление оправдывают их пристрастием к жанру кровавой трагедии. Этот формальный подход недостаточен, так как средства однородного жанра разрабатываются каждым по-своему. Ясное, логическое, особенно логическое в местах наибольшего напряжения драмы, изложение Тернера решительно противостоит темной, запутанной и загруженной понятиями речи Вебстера. Последний как бы задался целью, пользуясь краткостью английского слова, вместить в десять-одиннадцать слогов стиха наибольшее количество существительных.

Этот сложный и темный лабиринт речений неожиданно освещается раскатами грозного лиризма, и случается это тогда, когда надо говорить о смерти. «Алмаз во тьме блеснит всего сильней». Вебстер мастерски пользуется выводами из этой формулы: логическая страстность Тернера как нельзя дальше отстоит от нее. Тем не менее сопоставление этих драматургов правомерно: оба объединены одним моментом творчества. Оба они отчаялись в жизненности своего, стало быть, и всякого искусства, а, стало быть, и в жизненности того мира, каким был для них театр. Вебстер был сильнее и открыто апеллировал к смерти—его тезис повторяет слова:

Нет жизни, по которой мне вздыхать,
И мой конец не шлет упреков року:
Умрет и трус и храбрый человек,
Различны только смысл и повод смерти.

(Бен Джонсон. Сеян. II ч.)

Но у великого Бена, так говорит Кай Силий, затравленный Тиверием и Сеяном, готовый самоубийством отнять у них торжество над ним: человек отчаявшийся. Вебстер выдает себя с головой.

Тернер как будто склонен к некоторым надеждам. Увы! Непротивление злу—идеология не меньшего отчаяния, свидетельство о собственном бессилии и надежда на чужую помощь, что говорит о слабости человека перед отчаянием, а не о преодолении им этого несчастья.

На фоне умирающей эстетики гуманизма (прав был Вебстер) ярко сияет поэзия Джона Форда. Он вернулся к формуле Шекспира о трагедии, как истории выращивания внутренней гармонии человека. Но характерно, что Форд привлекает в поддержку этой формулы самые необузданные мнения Христофора Марло. Внутренняя гармония — власть над микрокосмом (это любил говорить и Тернер) — все. Она не дается даром (против пуритан); те, кто имел счастье ею обладать от рождения, владеют ею недолго: она теряется при первом движении подлинной страсти. Путь к возвращению ее жесток и почти всегда губителен, но другого нет, и чем он дальше от того, что считается нравственным, тем он вернее и славнее. Человек заслуживает тем большего уважения, чем сильнее он сопротивляется требованиям внешнего мира, в чем бы эти требования ни выражались и как бы они ни формулировались, на каком бы авторитете ни были основаны. Дела такого человека прекрасны, и нет такого преступления, которое не оказалось бы мнимым в свете красоты героического завоевания внутренней гармонии.

Страстность морального отрицания Форда, его солипсический эстетизм выдают и его. И он — представитель той эпохи, когда театр, некогда связанный с самыми широкими слоями населения, вынужден замыкаться в своей собственной сфере, в своем искусстве, пусть прекрасном, но только искусстве. А искусство само по себе жить не может: без притока новых сил из окружающей социальной среды оно увядает. Пуританство (городская буржуазия) от театра отвернулось, придворные кружки были в состоянии всеобщего разложения. Театр существовал уже по инерции.

Но сила первоначального толчка была настолько значительна, что агония длилась долго, и театр умер смертью, достойной трагического героя. Сезон 1642 года готов был открыться, но не открылся по воле самого театра. Актеры бросили Саусуарк и разбрелись по стране, как они делали это до открытия первого театра на Финсбрийских полях. Театр пал от своей собственной руки. Парламентский акт оказался беспредметным. Закрывать было нечего¹.

¹ Что дело было не в парламентском запрете, а в исчезновении зрителя — придворных и буржуа — видно из судьбы театра «Крас-

Любителям симметрии предоставляется большое удовольствие для такого построения: елизаветинская драма возникла при дворе, перешла к бродячим актерам, вышла на люди, прожила около пятидесяти лет, в последние свои годы вновь связалась с двором, потеряла театры и исчезла, за превращением актеров из оседлых в первобытно-бродячих лицедеев. Такое построение возможно, оно не так далеко и от истины, но не симметрия нас здесь интересует. Нас могут серьезно занимать три вопроса. Возможно ли было для такого огромного, не имеющего себе равного в истории, художественного движения выйти за пределы эпохи, его породившей? Возможно ли, что ни один из писателей, воспитанных этим художественным движением, не нашел в себе сил и способностей полностью примкнуть к новому классу, находившемуся в состоянии вооруженной борьбы со старым порядком? Возможно ли, что огромная художественная работа нескольких поколений пропала бесследно? Ответ на эти вопросы и дает возможность как для подведения итогов настоящего изложения, так и для тех практических выводов из него, без которых никакое исследование прошлого не имеет оправдания в этой стране и в данное время.

Первый ответ обусловлен всем предыдущим изложением: нет. Елизаветинская драма и театр, созданные периодом первоначального накопления, всецело на него рассчитанные и питавшиеся его идеологией, не могли существовать в эпоху решительного закрепления перераспределенных ценностей и установления нового социального порядка—капиталистического.

Что же касается отдельных писателей, воспитанных ели-

ный Бык». Театр этот стоял на отшибе, за Поповым колодцем, и «порядочная публика» туда не ходила. Он посещался почти исключительно рабочими. Этот театр не закрылся и действовал во все время диктатуры Кромвеля, выдерживая постоянные набег пуританских войск. Раза два в неделю патрули арестовывали и актеров и публику, «которых держали, пока не откупятся». С этой публики, положим, взять было нечего. Во всяком случае лондонский пролетариат отстоял свой театр, и только сильное ухудшение материальных условий английского рабочего, наступившее в пору реставрации Стюартов, рассеяло эту стойкую публику и сдало «Красный Бык» в аренду «паукам», как говорил один из современников.

заветинской художественной традицией, то примеры перехода их на сторону восставшей буржуазии вовсе не исключительное явление. Только этот переход вынуждал их порвать с драматургией и с театром. Притягательная сила этих центров тогдашнего искусства была очень велика и разрыв был несомненно мучительным. Без идейного преодоления елизаветинского миропонимания и трагического аморализма такой разрыв был бы неосуществим. Лучше всего об этом свидетельствует творчество такого человека, как Мильтон. Ему выпало на долю все, о чем сейчас говорилось, ему же и пришлось подвести пуританский итог идеологической эволюции своего коллективного учителя.

Близость Мильтона-пуританина к театру не подлежит сомнению. Бен Джонсон, полемизируя с такими пуританами, как Рэби-Бизи—Ревность Страны, проглядел самого непримиримого и опасного противника—собственного ученика. Мильтон хорошо, слишком хорошо знал писания старого Бена и не раз пользовался его аргументами в полемике с властью. Защита свободы печати пересказывает конец первой сцены III акта джонсоновского «Сеяна», и много скрытых цитат из этой трагедии, из «Катилины» и из комедий вкраплены в пламенные страницы «Иконоборца» и «Защиты народа». Эти книги молодого поэта-сонетиста и автора «Масок» (драматического рода, считавшегося собственностью Джонсона), вероятно, только радовали бы старого эрудита. Он, вероятно, не подозревал бы, что такое республиканское красноречие выросло не на почве изучения витий Римской и Афинской республик, а порождено естественными интересами прихожан Рэби-Бизи. До настоящего эпилога он не дождался.

Этот эпилог оказался эпилогом и всего творчества Мильтона. Идеалы его были разбиты; внешне монархия торжествовала, и, казалось, борьба была выиграна врагами Мильтона. Прав ли был он? И как художник он обращает всю силу своего творчества на оценку старого в лице самого сильного его представителя: на индивидуализм и его конкретного носителя—героя елизаветинской драмы. Он пишет свою поэму тем великолепным белым стихом, которым написаны патетические монологи Марло и Бен Джонсона. Его «герой» не стесняется договаривать до конца своих мыслей и доводит их логическое развитие до конечных вы-

водов, перед которыми елизаветинцы слишком часто останавливались.

«Потерянный рай» испещрен цитатами из трагедий, многие стихи которых напечатаны только в XIX веке. Мильтон запомнил их наизусть, слушая в театре; другого объяснения быть не может.

Некоторые английские критики называют его за это «великим плагиатором елизаветинцев» — неверно. Он был их судьей, а эти стихи являются у него вещественным доказательством. Но он был и художником и поборником свободы печати. Слава доносчика на Марло его не прельщала и, поручая своему герою выражаться стихами Вебстера, Форда, Мэссинджера и скольких еще, он не приводил ссылок на тексты, потому что героем его был сам Сатана.

Мы теперь читаем мифологические символы с листа, и для нас ясно классовое содержание этих образных формулировок морали. Бог или высшее благо — благо того класса, за который сражался Мильтон, а Сатана его противник. Но если Мильтон в своей поэме елизаветински-театрально не только по своему стиху, но и по всем своим реквизитным анахронизмам (ангелы с пушками и пр.) и по своей привязанности к проблемам ценности личности одолел своего героя теоретически, — он не одолел его художественно. Не надо быть Марло, чтобы признать, что Сатана — единственный живой характер «Потерянного рая». Художник победил пуританина: Мильтон не устоял и сам написал трагедию «Самсон агонист»; он был последним елизаветинским драматистом.

И его поэма стала любимым чтением богобоязненных пуритан? Стала. Стала потому, что пуритане сильно вылиняли и оказались достаточно индивидуалистически настроенными буржуа. Они обзавелись и театром и трагедией в нем, но повторить елизаветинской драмы им не удалось — возможности английской трагедии были начисто исчерпаны.

Когда в XIX веке один из самых изобретательных художников слова — Эдгар По — затеял описать трагедию, он бросил работу на самом удачном месте, и посмертные его комментаторы до сих пор не понимают почему. Ларчик открывается просто: одна ее сцена повторяет патетику Вебстера, а другая (отрывок кончается на ней) текстуально вос-

производит одно из положений Бомонта — Флетчера («Трагедия девушки», V, 4) — до реплики включительно.

Во Франции XVII века театр был придворным и строился на другой базе; он оказался беднее елизаветинского, но развивался по своим путям. Стоило, однако, притти к власти буржуазии и основать театр, рассчитанный на широкого посетителя, как этот театр и его драмы стали достаточно точно повторять уже известный нам цикл.

Только вместо Шекспира мы видим Виктора Гюго, вместо Хейвуда — Альфреда де Мюссе, а вместо Бомонта — Флетчера... Скриба и Гегува.

Мэссинджер находит свою искаженную копию в Ростане, а Форд — в Метерлинке (кстати, и в переводчике — извратителе Форда).

Так можно считать, что мы получили ответ и на третий вопрос: елизаветинская драма продолжает жить и будет жить, пока существует буржуазный театр. Его традиция, как бы она ни извращалась, остается традицией елизаветинской. Она непоколебима, пока театр занимается решением проблемы личности, хотя бы в форме конфликта между любовью и долгом. Правда, ни разу буржуазная драматургия не поднималась потом до уровня Шекспира.

А дальше? Ведь на смену буржуазии уже пришел пролетариат, он несет с собой новое устройство человеческого общества и связанную с этим новую культуру. Есть ли в ней место театру? На этот вопрос мы можем ответить только так: есть, но только не буржуазному театру. Этот театр вымерет так же, как вымер театр средневековья, знавший в свое время и неплохие дни.

Нас это не должно смущать. Если приход буржуазии был отмечен в истории созданием великолепной драмы елизаветинцев, установление господства пролетариата связало еще большие творческие силы, и театр, создаваемый ими, будет настолько же выше театра елизаветинского, насколько Шекспир, Бен Джонсон и Бомонт — Флетчер выше Адама де Ля Аль, Рютбефа и выше всей последующей буржуазной драматургии.

Но елизаветинская драма не останется без воздействия и здесь. Как драматургия Сенеки, а не средневековых «чудес» и «поучений», легла в основу нового по тому времени театра, так не к драматургам буржуазного упадка надо

сейчас идти на выучку. Не у Островского, не у Гольдони, тем более не у Метерлинка, Ибсена и Гауптмана должна учиться драматургия пролетарского театра, а у их родоначальников, у бессмертной фаланги создателей того, что мы вообще понимаем под словом театр. Мы—подлинные наследники этого огромного художественного богатства.

То, что будет создано на этой основе, должно, в ходе своего развития, превзойти и отменить исходный образец. Вот когда это будет сделано,— а отчасти это уже сделано,— тогда можно будет говорить о том, что работа елизаветинцев закончена. Пока этого нет, пока это достигнуто лишь отчасти. Она еще длится.



ГАМЛЕТ, ПРИНЦ ДАТСКИЙ

Литература о самой знаменитой трагедии Шекспира — огромна, и не в моих задачах было бы ее увеличивать, если бы многие мои современники не продолжали с усердием, достойным всяческой похвалы, прилагать свои усилия к умножению комментария одного из наиболее счастливых произведений мировой драматургии. Пример их позволяет мне выступить со скромной попыткой применить к исследованию названного памятника прием, в этом деле еще не использованный и по моему, возможно, ошибочному представлению достаточно к нему подходящий.

То обстоятельство, что различные и зачастую прекрасно подготовленные исследования названной драмы, будучи проведены лицами, с которыми я не смею соревноваться ни в учености, ни в талантах, до сих пор не дали решающего заключения по вопросу о подлинной характеристике как самой драмы в целом, так и по окончательной характеристике ее эпонима, давно заставляло меня думать, что в общий метод исследования этой трагедии вкралась некоторая погрешность, уводящая критическое искание тем далее от истины, чем последовательнее, точнее и талантливее выполняется работа, начатая с неточной установки направления поисков.

Подавляющее большинство исследователей драмы исходило в своих работах от первоначального отвлечения понятия «характера». Принц датский Гамлет представлялся им некоторой исторической личностью, точное жизнеописание которого заключено в трагедии его имени, написанной

Шекспиром (или лицом, так подписавшимся). Задачей исследователя было привести в известную хронологическую последовательность биографические данные о принце Гамлете, имеющиеся в этой драматической композиции, и на основании как лично произносимых им слов, так и отзывов о нем других действующих лиц трагедии составить точное представление о том, чем был характер означенного принца датского, дабы затем вынести суждение: заслуживает ли этот характер подражания, и если заслуживает, то в чем именно.

Исходя из этой биографии, созданной указанным выше путем, некоторые критики делали дальнейшие попытки отыскать среди современников написания драмы то или иное лицо, чья историческая биография сходилась бы с биографией злополучного племянника короля Клавдия, с заранее обдуманном намерением отождествив своего героя с героем восстановленной им трагической биографии, дать автору трагедии имя того или иного вельможи эпохи королевы Елизаветы Английской.

Не смею утверждать, чтобы книги, написанные таким образом, а тем более литературные произведения меньшего объема не имели в свое время известного значения в деле шекспирологии и не представляли бы собой весьма занимательного чтения. Полагаю, однако, что в деле прямого исследования самой трагедии они оказались недостаточными, о чем свидетельствует противоположность выводов, к которым разновременно ли, одновременно ли, но приходили их авторы.

Действительно, была пора, когда Гамлет безоговорочно считался человеком слабовольным; потом ему приписали сильную волю, но снабдили «разъедающей рассудочностью»; потом он оказался человеком очень решительным и обладающим огромной силой воли, укрепленной выдающейся работой интеллекта.

Кое-кто полагает, что Гамлет был тираноборцем и обличителем неправды монархического образа правления, другие считают, что он был просвещенным абсолютистом. Одно время принято было думать, что Бекон Веруламский является автором всех произведений не только Шекспира, но и Марло и Флетчера. Теперь претензии биографов Гамлета несколько сузились: с Гамлетом отождествляют лорда

Рэтланда и приписывают ему авторство только шекспировского наследия.

Соперником Рэтланду недавно стал лорд Дерби, претензии за которого распространяются только на шестнадцать пьес из тридцати семи, приписываемых Шекспиру.

Как ни неутешительны подобные противоречия, я полагаю, в них имеется одно достоинство: они указывают на необходимость пересмотреть не аргументацию защитников каждого, а правильность того метода, которым порождены. • Сущность его приводилась мной. Начальную ошибку легко заметить. Гамлет, принц датский,—не биография исторической личности, а трагедия воображаемого, действующего на сцене лица. Положения, в которые ставится этот Гамлет,—не жизненные, а сценические положения; речи, которые он произносит,—не запись действительно произнесенных слов, а текст сценической декламации. Положения и речи эти являются составными частями одной сценической композиции, носящий временно-пространственный характер, с преобладанием временного элемента, поскольку и мимическая часть представления протекает во временной последовательности.

Судить о части, не принимая во внимание целого, неправильно, поэтому для правильного понимания сценического характера принца Гамлета необходимо прежде всего разоб-
раться и оценить то сценическое целое, в состав которого он входит. Надо проанализировать ту временную композицию, которой является трагедия «Гамлет».

• Осужденная авторитетными теоретиками, но все шире распространяющая свое влияние формально литературная школа еще не касалась интересующей нас трагедии. Можно, однако, с большой уверенностью предсказать, что ее попытки в данной области, когда она найдет нужным внести в нее свой метод-анализ, многого не дадут. Не дадут потому, что «Гамлет, принц датский»,—не литературное произведение в нашем понимании, хотя и имеет всю внешность такового, состоя из определенной последовательности типографских знаков, слагающихся в слова, образующие предложения, соединяемые в диалоги и речи.

Ранняя шекспирология приписывала Шекспиру, в числе прочих, и заслугу использования книгопечатания в целях сохранения драматических текстов современного ему теа-

тра. Дальнейшее изучение этого вопроса давно отклонило эту незаслуженную почесть. Нет никаких доказательств в пользу того, чтобы сам Шекспир наблюдал за печатанием своих произведений,—оно в изданиях in quarto велось по записи сценической интерпретации его драм,—записи, в законности которой даже сильно сомневаются: очень похоже, что это была стенографическая кража собственности театров компании Бербеджей.

Что же касается до главного авторитета—издания in folio, то это посмертное закрепление текста Джоном Хемингом и Генри Конделлем преследовало цель «увековечить память о столь достойном друге и товарище». О поэте они не говорили, и современные методы установления текста классических авторов им были неизвестны. Они отдали в печать то, чем располагал их театр: сценические тексты разноименных произведений, хранившиеся в «Глобусе» наравне с прочими принадлежностями спектакля. Других источников шекспировских текстов нет. Нет их и для «Гамлета».

Таким образом, текст нашей трагедии является произведением, передающим последнюю редакцию сценического словесного материала, как она установилась после ряда репетиций, а может быть, и после ряда спектаклей. Всякий, кто хоть сколько-нибудь соприкасался с работой театра над авторским текстом, знает, какие операции претерпевает этот текст в руках постановщиков и исполнителей. Это теперь, когда к услугам автора готов печатный станок и закон охраняет его права. Что же было во времена королевы Бетси?

Авторы того времени по началу относились к этому делу легко: публика довольна, свой скудный гонорар автор получил и новую пьесу заканчивает и сдает ее в тот же театр за несколько фунтов; о той, что идет, ему горя мало,—тогда не платили по спектаклям, как делают теперь; успех пьесы имел значение только в смысле обеспеченности дальнейшими заказами.

Но вот театров стало больше, и при всей плодovitости своей драматургии (по-тогдашнему — драмоделы или драмописцы) не успевают выполнять заказов. Театры принимают воровать текст друг у друга при помощи стенографов. В те «счастливые» времена собственником текста считал-

ся не автор, а издатель. Стенографированный текст издается подставным лицом и продается театру, в этом заинтересованному. Театр этот может со спокойной совестью ставить пьесы своего конкурента. Ясно, что эти хлопоты предпринимаются только ради стоящих пьес, таких, которые делают сборы, а этот факт раньше всех учитывается театром, собственником авторской рукописи. Он может опередить конкурента, и тот будет обезоружен: тут уже и стенография не поможет. Театр и печатает текст своей успешной постановки.

Авторы зашевелились. Они пробуют вмешаться в печатание своих текстов. Не тут-то было. В большинстве случаев от первоначальной редакции осталось некоторое воспоминание: печатается сценическая переделка. Авторам остается плакаться и оправдываться перед публикой. «Не думайте, что я такой плохой писатель. Я умею писать трагедии не хуже всякого другого, но то, что здесь напечатано, сделано не для чтения, а для игры на сцене». Так говорит Хейвуд в предисловии к своей лучшей драме, и приблизительно так же пишут почти все авторы, которым удалось втиснуть собственные предисловия к изданию своих произведений, поскольку они были издаваемы вообще.

Способ выражения этих потерпевших бывал различен в зависимости от индивидуальности автора, но все они сходились в одном: обнародованные за их именем тексты — произведения не литературные, а сценические. Так относились они. Повторяя их отношение теперь, мы только выполняем долг благодарных и внимательных потомков.

67 Но если разбираться в строении сложной временной композиции, какой является драма, — а, повидимому, другого способа подойти к «Гамлету, принцу датскому» у нас не осталось, — надо условиться о методе анализа. Формально-литературный метод, по сказанному выше, да и не только по этой причине, отпадает, но взамен как будто ничто не показывается. Однако, подходящий метод есть, только он до сих пор применялся для аналитической работы над бессловесной, по преимуществу временной композицией, а в тех случаях, когда в нее входило слово, справедливо отвлекался от этого элемента (до времен вагнеровских, по

✓
крайней мере), — я говорю о тематическом анализе музыкальных произведений.

Большая музыкальная композиция (чисто временная) кажется непосвященному состоящей из огромного количества элементов, трудно поддающихся учету. Тематический анализ ее сводит это многообразие к ряду главных и побочных тем, число которых не так уже велико. К тому же часть тем является производной от других или от них зависимой.

Приложение этого метода к разбору сложной временной композиции составляет задачу настоящего исследования. Так как темы драматической композиции построены из слов-понятий, то и характер их и способ их анализа должны быть, поневоле, отличны от техники анализа музыкальной композиции. То обстоятельство, что в нашем примере мы имеем дело со звучащим словом, смягчает различие, но не снимает его.

В зависимости от этого приходится дать определение и тому, что нам придется обозначить условным, но основным термином «тема». Под этим словом мы будем понимать словесно выраженное определение сценического задания, устанавливающего последовательный ряд поступков лицедеев на протяжении всей композиции (главная тема) или отдельных ее моментов (производные и добавочные темы). Тема может быть как выражена словами сценического текста в форме сентенции, так и выведена из ряда последовательно произносимых словесных объединений, как составляющая общий им предмет.

Это определение темы не совсем похоже на то, которое знают музыканты, значительно отличается от музыкальных методов и способов сочетания различных драматических тем. Основное различие их заключается в том, что драматические темы различного характера (тональности) могут звучать одновременно (совмещение комикки и трагикки), без приведения к общей тональности¹.

¹ Мне возразят, что современная музыка гордится политональностью своего «нового контрапункта». Но эта законная гордость пользуется мнимым понятием. Политональность удается в оркестровых композициях, где используется многообразие сопоставленных инструментальных тембров, то есть не написанные на бумаге, но реально существующие звукояры обертонов. Однородные обертоны различных инструментов дают в сложности добавочные ноты, звучащие не менее сильно, чем легально существующие в парти-

Елизаветинская драматургия знала это свойство и не отказывалась им пользоваться. Но она знала и другое свойство сцены—возможность объединения в одной драматической композиции нескольких повествовательных элементов. Этим она пользовалась особенно усердно. К этому побуждала ее не теория, а практика. Публика была разнообразная, и, чтобы спектакль нравился всем, надо было показать в нем каждому роду зрителей то, что он хотел бы видеть. Ставя на экран видовую сильную драму и комедию с непрерывным смехом, наш кинематограф повиновался тем же побудительным причинам. Впоследствии он отказался от этого: киноиндустрия ввела видовые и комические элементы в свои драматические повествования. Все в целом получило название «боевика». Елизаветинская драматургия в свое время проделала эту эволюцию.

Уже в самом начале сохранившегося нам репертуара мы находим трехсоставность композиции, доходящую порой до полного расчленения драматического повествования на три типичных части: 1) лирическая любовная драма (салонная), 2) драма превратностей (приключенческая), 3) интимно-шутовская (сильно комическая). То, что в таком построении композиции повинна публика, а не драматург, свидетельствуется авторскими воплями в предисловиях, на которые я уж раз ссылался. Из этих жалоб легко составить себе представление о горячем желании елизаветинских драматургов писать «трагедии» или даже «поэмы» по всем правилам Аристотеля. Увы! «Драма немыслима без театра, театр без публики, а наша публика не афиняне» (Деккер).

Приходилось мириться с необходимостью и стараться публику перевоспитать. За это брались, однако, не все, и если брались, то действовали по-разному, в зависимости от темперамента. Бен Джонсон со своей обычной неукротимостью и жестокостью шел напрямик и часто вынужден был сознаваться, что участь его трагедии мало отличалась от участи ее героя: тот и другая падали жертвами ярости народной. Шекспир не был

туре. Все же в целом ведет к созданию не политональности, а некоторой тональности, или лада, правда, не существующего на бумаге, но, что всего важнее, существующего в восприятии слушателя.

экспериментатором, но не был и человеком, преклоняющимся перед данностью. Он предоставлял другим ломать вкусы публики и свою работу над объединением трех планов драматической композиции вел исподволь, пробуя разные обходные маневры. Результаты получались порой весьма неожиданные.

Три действия, из которых, по крайней мере, два имели определенную и независимую друг от друга фабулу, объединялись путем некоторого рода личной унии. Скажем: герой драмы превратностей являлся братом героини любовной драмы, а главный комический персонаж — ее слугой. Брат и сестра свидетельствуют свои родственные отношения в самом начале драмы и до самого конца ее могут и не встречаться. Достаточно, если кто-нибудь из них вспомнит о своем родственнике несколькими словами в ходе развития собственной истории. Это позволяет современным сократителям спокойно выбрасывать добрую половину актов и до трети всего текста. Так поступил Метерлинк, переводя драму Форда, получившую от него имя «Анабелла» (выброшена драма Ипполита — Соранцо), и переводчики «Женщины, убитой добротой», выбросившие из драмы Хейвуда всю приключенческую часть (драма мести Ф. Актона). Шекспировские постановщики были скромней, но кое-что выбрасывали. Это для нас тем печальней, что выброшенного уже не найти.

Узнание произошло. Двойники-близнецы — Виола и Себастьян — выяснены. Виоле остается только переодеться в женское платье. Тут обнаруживается, что платье это находится у капитана корабля, который ее привез в Иллирию, а также, что этот капитан в данное время сидит в тюрьме по иску Мальволио. До этого текст ни одним словом не обмолвился ни о капитане, ни об этом иске. Откуда это неожиданное осложнение действия и фабулы? Для чего? Пьеса кончается через несколько строк, перипетией это служить не может. Интрига не заимствована, а придумана Шекспиром, так что о «рудиментарном мотиве» говорить не приходится. Единственным ответом нашему законному недоумению может служить только допущение некоторой режиссерской вымарки.

Основной текст, до нас не дошедший, содержал, несомненно, подробное развитие приключений капитана, и Маль-

волио успел напортить и ему. Это должно было, кстати, оправдать имя этого зловольного субъекта в большей мере, чем это сделано в дошедшей до нас редакции. Весь этот эпизод, однако, пал жертвой сокращения. От него сохранился кончик, нужный только для мотивировки вызова Мальволио и заключительной остроты герцога, словесной концовки текста. Сценометрия расценивалась дороже повествования.

К счастью, название пьесы помогает нам установить вероятную причину сокращения. Это был срочный спектакль. Мастерили его на скорую руку, и важно было не опоздать к празднику. Даже и заголовок остался условным: «Крещенский вечер, или как вам угодно будет назвать это самим».

В сущности режиссер (может быть, им был и сам автор) пошел по тому же пути, по какому сейчас идут французские переводчики: его карандаш поразил приключенческую часть пьесы; повидимому, она вообще относилась к области украшения композиции, и ею не слишком дорожили. Что же говорить о комических интермедиях? Они-то уж были совсем подвижным элементом и часто переделывались заново, применительно к злобе дня.

С ними дело было просто. С приключенческой драмой, как видим, это всегда удавалось, но то, что это удавалось, говорило о недостаточной крепости композиции. Сначала об этом очень мало печалились, но потом стали огорчаться. Шекспир был одним из первых, кто, сохраняя в общем традицию трехплановой композиции, стал заботиться о приведении к целому ее основных частей.

Это единство стало им разрабатываться на основании уже существовавших приемов. Не довольствуясь словесными ссылками на родственную или социальную связь протагонистов отдельных планов драмы, он стал создавать объединительные сцены, где, пользуясь указанной возможностью совмещения разнотональных сценических тем, выводил одновременно действующих лиц всех трех планов. В этих сценах (повторявшихся на всем протяжении драмы) пересекались и временно совмещались ее три плана, причем одно из действующих лиц участвовало вообще во всех трех планах, являясь необходимым для развития их отдельных фабул.

Способ был остроумен и тонок, но где тонко — там и рвется. Одно из действующих лиц, которое, являясь участником трех фабул, не могло, естественно, быть одновременно героем каждой из них, независимо от воли и намерений драматурга приобретало непредусмотренную заданием важность. Оно неожиданно вырастало в героя всего произведения. Причина понятна: это лицо показывалось с трех сторон, а остальные — с одной, много — с двух. На нем пересекался повествовательный интерес трех фабул, и его роль (или, как тогда говорили, «характер») приобретала утроенный интерес.

За примерами ходить далеко не приходится. Широкая публика, не говоря уж об актерах, серьезно убеждена, что «Венецианский купец» — это Шейлок, тогда как Шейлок был не «купцом», а ростовщиком, и заглавие имеет в виду не его, а Антонио, который и должен был быть героем драмы, в которой, будь она написана в чисто трехплановой манере, Шейлоку оставалась бы скромная область комического плана.

Вот, кстати, и еще одно новшество Шекспира: комический элемент уже перерастает интермедийную форму антрактного шутовства; он развивается в самостоятельную часть композиции и приобретает фабулу. Интермедия остается в виде эпизода-привеска к этой фабуле. Ланчелот Гоббо все еще слуга Шейлока. В этом он остается в пределах комической традиции и сценической экономии. Шуты, слуги просцениума и сцены естественно должны были, войдя в фабулу, сохранить свою службу. От службы сцены они перешли на службу сценическим персонажам. Они стали лакеями, сторожами, полицейскими, тюремщиками и по подчиненности уже — и уголовными арестантами.

А фабула комической части тоже возникла по линии наименьшего сопротивления, ожидаемого от наиболее отсталого зрителя, которому и предназначалась. Такой зритель особенно стоек в своих вкусах и требованиях. Он традиционалист сценической формы. Фабула должна быть традиционно-комической. Такая фабула имелась наготове — фабула Панталоне, богатого старика, у которого уводят опекаемую воспитанницу или дочь, похищая ее ночью при фонарях, с собственного ее согласия и при ее личном содействии.

А знал ли Шекспир про этого персонажа итальянской комедии? Знал настолько, что даже приводил его имя в объяснение нужной ему ситуации. «Старый Панталоне» — так определяют действующие лица «Укрощения строптивой» функции соответственного персонажа, сговариваясь его обойти. Мы видим, что пока все развивается естественно.

Но естественное развитие прерывается под действием искусства мастера, и тут уже возникают затруднения. Комический Шейлок-Панталоне, благодаря пересечению на нем фабул любовной драмы Бассанио—Порции и драмы превратностей Антонио, раз вмешавшись в развитие этих сценических систем, сам приобретает трагические черты, вскоре окончательно истребляющие в нем задуманный комический персонаж да к тому же и выводящие его на первый план. Композиция объединилась, но не вокруг своего предположенного центра. Создание возмущало автора.

Это случалось с Шекспиром не раз. Аналогичная неожиданность и по тем же точно причинам постигла и комедию «Много шума из ничего», где комические любовники Бенедикт и Беатриче сосредоточили на себе интерес в ущерб главным действующим лицам драмы Геро. Первые попытки объединения трехплановой композиции, как видим, приводили не всегда к тем результатам, каких хотелось автору.

Он, однако, не унывал и продолжал свою работу с упрямой постепенностью, ему свойственной. В конце концов, он добился единства в «Тимоне» и в «Кориолане», а добившись его... вернулся к трехплановой композиции последних драм, вернее — к компромиссному объединению трех планов, практиковавшемуся Флетчером. Позже мы увидим, почему он избрал именно систему этого автора.

В «средних трагедиях», или «трагедиях расцвета», — «Лире», «Макбете», «Отелло» и «Гамлете» — Шекспир стоит еще на полпути от трехплановой композиции до монотрагедии. Комическая часть существует и в виде интермедии и в виде длительного действия, приключенческая (превратности — информация — поучение) имеет свою фабулу, хотя система пересечения этих фабул продолжает проводиться, но пересечение это идет с большей осторожностью, чем раньше. Трагедия превратностей рода Стюартов пересекается с фабулой трагедии злодейства на ее героине Макбете и (новость) частично вклинивается в нее.

Для нас сейчас совершенно неинтересна хронология предков короля Джемса I, но вычеркнуть запросто эпизод Гекаты никому еще не удавалось, и волей-неволей мы вынуждены поглощать достаточно неудобоваримые прорицания малопонятных призраков из котла.

Зато комическая часть почти полностью поглощена фабулой других частей и, кроме монолога привратника, почти утратила свой интермедийный характер. Вторая сцена четвертого акта знаменита по справедливости. Она является образцом совмещения тех разнотональных тем, о которых приходилось говорить выше, хотя комическая интермедия шутивого диалога леди Макдуфф с сыном и занимает в ней большое место.

На том же месте, где по традиции можно было бы ожидать выхода клоуна перед катастрофой, мы его не находим. Он превратился в воина-вестника. Но комический характер этого вестника остался, хоть и ослабел, вернее, приобрел иной характер. Комизм его облагородился. Он напоминает комизм аналогичного воина из «Антигоны» Софокла и, если угодно, пастуха из «Царя Эдипа». Елизаветинские драматурги знали своих классиков и недаром тоскуют в своих предисловиях о невозможности писать трагедии в греческом каноне.

Сказанного о драматической теме и о способах ее создания с другими темами у Шекспира пока достаточно для моих целей. Теперь мы можем уже перейти к самому анализу «Гамлета».

Трагедия о Гамлете, принце датском, стоит в середине творчества Шекспира и по методам своего построения примыкает к «Отелло» и «Макбету». Она значительно длиннее обеих и вообще длинна. Она по своим размерам занимает у Шекспира второе место (первое принадлежало «Антонию и Клеопатре»). Действие в ней развивается медленнее всего. Попытки пересказать ее фабулу издавна приводили в отчаяние критику, служили для Вольтера предлогом к вышучиванию варварства ее автора и до сих пор способны развеселить самого скучающего из чтецов афишных либретто наших театральных журнальчиков. Иного результата нельзя и ждать от линейного пересказа трехплановой композиции.

Трагедия о датском принце обладает всеми законными тремя планами елизаветинской драмы, хотя и приведенны-

ми к некоторому единству. Оригинальность этого объединения станет понятной, если вспомнить объединительные приемы, перечисленные выше: все три плана объединяются путем единства их главных тем, а темы эти вытекают из самого драматического жанра всей композиции.

Каков же этот жанр? В период расцвета Шекспир создал образцовые трагедии во всех существовавших при нем жанрах. «Лир» — образцовая трагедия превратности, «Отелло» — трагедия любви, а «Макбет» — трагедия злодейства (по тогдашней терминологии «трагедия крови»), «Гамлет» — трагедия мести.

Каждый жанр имел свой канон, и состязание должно было происходить в пределах данного канона. Трагедия мести должна была содержать момент беседы с призраком, рассуждение о бренности жизни, произносимое над символом смерти, разработку плана мести и приведение его в исполнение с таким расчетом, чтобы месть была неожиданной, мститель известен, мщение неотвратимо и поражало не только тело врага, но лишало бы и душу его вечного блаженства.

Отсюда видно, что сцена третья третьего же акта в точности выполняет требования канона, и Гамлет, не убивая молящегося короля, поступает, как положено поступать трагическому мстителю, обуздывая желание мести, которой благоприятствует внешняя обстановка, но препятствует состоянию преследуемого. Мы в пределах канона совершенной мести. Он требовал также, как я имел случай сказать, наличия обличения преступника и указания ему на мстителя. Последнее можно было сделать и непосредственно перед исполнением мести, но можно было сделать и раньше. В последнем случае мститель должен был оставаться недоступным прямому нападению преследуемого, который, разумеется, предполагался сильнее мстителя: если бы он был слабей, никакой трагедии не получилось бы.

Сцена представления, в таком случае, вполне канонична. Гамлет достигает в ней двойной цели: король обличен уже не сверхъестественным признаком, речи которого известны одному Гамлету, а собственным поведением: собственное признание преступника в процессе того времени считалось необходимой и решающей уликой. Одновременно с этим король оповещается, что его преступление известно Гамлету, но Гамлет не может быть обвинен в оскор-

блении величества: сам он ничего не говорил, говорили и действовали актеры, к тому же Гамлет успел проявить признаки безумия и за свои поступки не ответственен. Месть подготавливается хитро. Хитрее, чем у Саксона Грамматика, поставившего фабулу мести Гамлета, принца датского.

Настолько хитро, что этот прием уже использовался раньше. Кид применил его в своей «Испанской трагедии», шедшей в театре «Глобус» до покупки его Шекспиром и продолжавшей собирать публику уже и в шекспировский «Глобус» в переделке Бен Джонсона, получив от публики имя «Старый Иеронимо». Двадцать лет спустя после этой переделки Бен Джонсон посмеивался над постоянством публики, продолжавшей видеть в «Старом Иеронимо» верх драматического искусства. Эстетически старый Бен был, несомненно, прав, но не так уж виновата была и публика: она любила канон драмы мести. Шекспир учел это обстоятельство и дал своему зрителю то, что зритель любил. Вагнер также изучал Мейербера, желая знать, что же действует на оперного посетителя.

Так обстоит с основным планом драмы: это трагедия мести, и героем ее является Гамлет. Как же обстоит дело с другим?

На первый взгляд комический план очень не разработан. В поисках за ним естественно набрести раньше всего на интермедию могильщиков, готовящих похороны несчастной дочери Полония. Что ж? Это — типичная клоунада просцениума, и то, что ее пересекает трагическое раздумье Гамлета над черепом шута, только укрепляет ее характер и ее место в общей композиции. А дальше? Клоун должен явиться перед катастрофой. Но перед ней на сцену не выходят ни воин, ни пастух, ни вообще «простолюдин», излюбленные маски, слуги сцены. Тем не менее клоуна мы все-таки находим. Это — желторотый придворный Озрик, недоросль из дворян, только что попавший в столицу и старающийся проявить максимум галантерейности в обращении. Это новшество стоит быть отмеченным.

Новшество, однако, не в том, что придворному придается функция шута, но что эта функция придается придворным систематически. Озрик, придворный шут, передает вызов сына Полония. Другие шуты носят имена Розенкранца и Гильденштерна, их патронирует Полоний же. А

сам Полоний кто? Лицо, во всяком случае, комическое. Если не шут, то нечто от него близкое. Это клоун, вошедший в самостоятельную фабулу. Кстати, у него есть дочь, и он охраняет ее от ухаживаний принца Гамлета. Для того чтобы он оказался вполне на месте в роли Панталоне, остается похитить эту дочь в ночной сцене, как это случилось с Шейлоком. Но этот вариант уже был испробован и дал неожиданный результат. Панталоне оказался лицом трагическим. Полоний остается комиком до конца своих сценических дней и погибает комической смертью. Нас может сколько угодно шокировать понятие смешной смерти; в те времена публика к сценической смерти относилась более хладнокровно, и конец хитроумного Полония, несомненно, воспринимался под хохот зала.

Как видим, комический план имеет свою фабулу и своего комического протагониста. По смерти Полония дело, однако, меняется. Офелия до сих пор выступала в сценах комического диалога с отцом и Гамлетом перед началом спектакля в спектакле. Теперь она приобретает трагический характер. Любопытно, что трагизм этот непосредственно возникает из комического амплуа.

В традициях елизаветинской сцены, благодаря чуждому нам теперь отношению к помешанным, сумасшедший был персонажем комическим, если он не слишком опасно буйствовал. Офелия поет в пятой сцене четвертого акта (ст. 49—63) комические частушки, похабное содержание которых настолько контрастирует с ее былой воспитанностью и сдержанной речью, что этот комизм естественно воспринимается трагически. Вот это пересечение планов, уже однажды виденное нами в одной из наиболее потрясающих сцен злодейства, систематически проводимое здесь Шекспиром, заканчивает фабулу комического плана. Комический план вырастает в трагедию. Какую? В трагедию мести, как мы видели. Но ведь героям ее был до сих пор Гамлет? Допустим. Ничто, однако, не мешает появлению другого мстителя. Он как раз и является. Является с треском взлома дворцовых ворот, с криками толпы и со шпагой наголо. Лаэрт пришел мстить за смерть отца. Что это? Тема мести, выросшая на комическом плане. Судьба Лаэрта ею определяется: он будет мстить без толку и ничего путного

из его мести не выйдет ни для него самого, ни для короля, ни для самой мести.

Так экспонируется тема мести третьего плана. Третья тема мести. Третья тема родовой мести за смерть отца. Будем точны. Нам предстоит найти место двух других. Одну все помнят—это тема мести Гамлета. Не она ли первая? В том-то и дело, что нет. Вернемся к началу драмы.

Эльсинор. Платформа перед замком. Франциско на посту. К нему входит Бернардо. Холодная ночь. Темно. (89-й стих пятой сцены говорит, что дело происходит в начале лета, а под теми широтами ночи в такое время бывают светлые, но что до этого трагедии мести: она любит мрак и бурю.) Ветер рвет плащ караульного и задувает его фонарь. Он не узнает приятеля, пришедшего его сменить, и осторожно спрашивает о пароле, раньше чем допустить его к посту. Смена. Бернардо поручает смененному известить о принятии им поста друзей, которые должны быть с ним в смене. Странная заботливость! Точно смена не знает, что он вышел на пост? Очевидно, Бернардо придает особое значение этому обстоятельству. В те времена караульную службу несло и гражданское население: публика должна была насторожиться. Но, не дожидаясь предупреждения, приходят Горацио и Марцелло. Опять оклик и опрос пароля. Строго несется караульная служба на этом внешнем посту над морским откосом. Так создается тема настороженности. Она тут же превращается в тему ожидания. Чего? об этом мы слышим в 20-м стихе.

Марцелло. Ну? Являлось оно и сегодня ночью?

Горацио не верит вообще в явление, которое пока не названо, и товарищи, убедившие его прийти лично проверить их слова, за неимением лучшего довода, готовы повторить свой рассказ. Бернардо и начинает его. Когда он успел сказать, что это было в этот самый час, его рассказ прерван появлением призрака. В призраке узнают точный образ покойного датского короля, славного воителя Гамлета, отца нынешнего наследника престола, Гамлета же. Горацио обращается к призраку с вопросами. Призрак отступает, а на повторный вопрос уходит. Что это значит? Неверие ученого Горацио посрамлено, он должен сознаться, что друзья правы, и призрак так же похож на покойного короля... как ты на самого себя. Такая же на нем была

броня, когда он бился с честолобивым королем Норвегии, так же он хмурился, когда в яростной схватке разбил на льду санного короля Польши. Странно.

Марцелло. Так было уже два раза до сих пор. И является ровно в этот самый час, проходя боевым маршем мимо нашего поста.

Горацио. Какую точно мысль выработать об этом, я не знаю, но в общем и целом считаю, что это предвещает какой-то удивительный взрыв в нашем королевстве. (Возвращение темы настороженного ожидания, данной раньше в пантомиме.)

Марцелло. Ну, ладно, сядемте и пусть тот, кто знает, скажет мне, зачем это подданные нашего государства каждую ночь утруждаются столь строгими бдительными караулами и к чему ежедневная отливка медных пушек и заграничные закупки военного снаряжения; откуда такая спешность кораблестроения, печальное ощущение которой потеряло различие между воскресеньем и неделей; что стоит за тем, отчего эта потная торопливость обращает ночь в товарища рабочему дню; кто здесь такой, что может мне это объяснить? (Напряженность ожидания требует разрешения темы).

Горацио. Я могу это (перелом темпа и задержания перед началом новой темы. Пауза тематического материала). По крайней мере, ходит такой шопот. Наш покойный король (ст. 80), образ которого только что нам являлся, был, как известно вам, Фортинбрасом норвежским, подвинутым на это крайне ревнивой гордостью, вызван к единоборству, в котором наш храбрый Гамлет — с этой стороны весь ведомый нам мир его чтит — убил того Фортинбраса, какой, по припечатанному договору, точно подтвержденному законом и герольдией, должен был утратить и все те земли, которыми он овладел по захвату, в пользу победителя; против этого равная часть была закладована нашим королем, с тем, чтобы ей поступить в наследство Фортинбрасу, будь он победителем, так же как в силу этого самого договора и точного смысла соответственной статьи, залог Фортинбраса достался Гамлету. А теперь, сэр, молодой Фортинбрас, полный и подогреваемый еще неиспытанным пылом, собрал со всех концов Норвегии кучу беззаконников, готовых за пищу и

жалование на любое предприятие, какого ему захочется, а таким является не что иное, как ясно видно в нашем государстве, как отнять у нас вооруженной рукой и насильственными условиями те вышеупомянутые земли, какие его отец утратил, как сказано. Вот это, как мне кажется, и является главной причиной наших приготовлений, источником этих наших караулов и основным побудителем гонки и смятения в стране (действие I, сцена 1, ст. 58—107).

С такой торжественной сценической и словесной подготовкой производится экспозиция первой темы — родовой мести за смерть отца.

Да простится мне длинная цитата и малая литературность прозаического подстрочника, предпринятого точности ради, равно как и чрезмерная кропотливость анализа. Я не собираюсь ей следовать хотя бы потому, что, настаивая на ней, я был бы вынужден выйти из поставленных мне рамок и посвятить тематическому анализу нашей трагедии целую книгу. Охотно и добровольно предоставив это желающему, я не последую Фортинбрасу Старшему и, не прибегая к единоборству, заранее отказываюсь в пользу такого моего соперника от всего, чем я сейчас овладел по праву захвата. С меня довольно того, что мне удалось установить первую тему мести.

Остановлю внимание читателя только на чрезмерной обстоятельности ее изложения, на протокольности и приказности стиля этого изложения, на длительности его (пятьдесят стихов в начале трагедии), чтобы иметь возможность сказать, что спроста так темы не излагают, что, повидимому, автор композиции придавал этой теме большое значение и что она должна повториться и разрабататься в дальнейшем.

Выпишем же имеющиеся у нас три темы:

1. Месть Фортинбраса. Отец Фортинбраса убит отцом Гамлета. Убит он на поединке и пал жертвой изменчивого военного счастья. Завоеванные им земли, вместо того чтобы перейти в наследственное владение Норвегии, а впоследствии к его сыну Фортинбрасу, достались Дании и перейдут к Гамлету-сыну. В Дании полагают, что Фортинбрас, повинаясь своему пылкому темпераменту и велениям феодальной обычая родовой мести, выступит

вооруженным мстителем за отца и исправителем его военной неудачи.

2. Месть Гамлета. Отец Гамлета тайно и предательски убит родным братом Клавдием. Клавдий вступил на престол Дании, дух убитого Гамлета открывает Гамлету-сыну тайну своей смерти, понуждая его к мести. О возможности мести со стороны Гамлета никто еще не знает.

3. Месть Лаэрта. Отец Лаэрта случайно убит Гамлетом, пав жертвой добровольно возложенной на себя обязанности соглядатая и шпиона, выполняемой им с одобрения короля. Точные обстоятельства смерти Полония неизвестны Лаэрту, но он при первом же известии о смерти отца, не понуждаемый ничем, кроме велений традиции мести, устремляется мстить королю. Король отводит мсть, указывая ее новый объект — Гамлета. О возможности мести по этому поводу Гамлет не знает.

Вот эти три темы. Мы видим, что вторая и третья возникают в определенных планах и в них развиваются. Тема мести Гамлета развивается в центральном плане трагедии мести, тема Лаэрта продолжает транспонированный комический план, из которого возник сам Лаэрт. Для первой темы должен был бы служить план драмы превратностей, тем более, что она и связана с понятием превратности военного счастья.

Посмотрим, насколько соответствует этому понятию тот план, в котором действует Фортинбрас, и существует ли он как герой особой, третьей фабулы, трагической композиции вообще.

Однако раньше, чем сделать это, сравним исходные положения носителей трех главных тем трагедии, трех ее трагических героев.

1. Фортинбрас. За смертью отца живет без дела при дворе своего дяди, наследовавшего престол его страны, и числится в ней наследником престола. Собирает войско и намерен куда-то двинуться с ним за пределы Норвегии, которую до того не покидал.

2. Гамлет. За смертью своего отца живет без дела при дворе своего дяди, наследовавшего престол его страны, и числится в ней наследником престола. До этого жил в Германии, обучаясь в Виттенбергском университете. Собирается вернуться туда и просил о том короля.

3. Лаэрт. Живет без дела в доме отца своего Полония. До этого жил во Франции, где совершенствовался в придворном обращении, верховой езде и фехтовальном искусстве. Собирается вернуться туда и просил о том короля.

Вот второй ряд симметричной композиции. Случаен ли он? Подождем отвечать на этот вопрос и проверим его еще на каком-нибудь построении. Мы наблюдали симметрию в темах мести и в экспозиции собственных тем героев трагедии мести. Возьмем эти экспозиции в отношении к побудителю мести—смерти отца.

1. Фортинбрас. Знает о смерти отца, ее причине и обстоятельствах, ее сопровождавших. Смерть эта произошла давно. В прошлом.

2. Гамлет. Знает о смерти отца, но не знает ни ее причины, ни обстоятельств, ее сопровождавших. Смерть эта произошла недавно. Он еще в трауре по отце. Он всячески подчинен этому событию, воспринимая его как только что произошедшее. Она для него — в настоящем.

3. Лаэрт. Не имеет даже предчувствия о смерти своего отца, тем более о ее причинах и обстоятельствах, которые будут ее сопровождать. Это—в будущем.

Теперь уже мы можем с полным спокойствием сказать, что сопоставление трех тем мести, трех ее носителей, их сценический выход в трагической композиции и их индивидуальная характеристика не случайны. Все это входит в авторские намерения и имеет существенное значение для построения и разработки тематики драмы, а в конечном счете и для установления ее смысла.

Приведенные схемы имеют еще и другое ценное свойство: все характеристики Фортинбраса прямо противоположны характеристикам Лаэрта; характеристики Гамлета помещаются между этими двумя противоположностями, заимствуя отдельные элементы от той и от другой. Автор с намерением установил именно такой порядок появления тем трех героев: он настаивал на таком их взаимоотношении. Они равноправны в отношении основной темы—родовой мести,—и каждый имеет к исполнению свою месть и свою технику этой мести. Для каждого в трагедии должна быть равная арена деятельности, каждый должен быть протагонистом своего плана. Мы уже видели, что Лаэрт такой план имеет, Гамлет тоже. Нам остается предложить кандидатуру

Фортинбраса в протагонисты, единственного, оставшегося незанятым. Таким является только план драмы превратностей. Посмотрим, подходит ли это понятие к деятельности Фортинбраса во всей трагедии и можно ли говорить о фабуле Фортинбраса как о фабуле плана.

Отец Фортинбраса предложил единоборство Гамлету. Условия боя были равны для обеих сторон (правила герольдии), и ставки обоих дуэлянтов были равноценны. Равенство исходного положения отцов, кстати сказать, в точности воспроизведено в положении их сыновей перед началом действия трагедии. Не продолжится ли поединок отцов поединком сыновей? Вопрос напрашивается сам собой, сам собой придет и ответ.

Итак, поединок состоялся. Удача выпала на долю Гамлета, Фортинбрас пал. Норвегия лишилась его завоеваний. Фортинбрас-сын пугнул собранным войском Данию, потом поднял вопрос о проигранной ставке своего отца. Может быть, можно поспорить о том, в личное или потомственное владение перешел залог? Король Клавдий на эту удочку не попался. Фортинбрас взялся за другое дело. Если нельзя вернуть себе отцовского проигрыша, надо самому добывать земли. Дания, как-никак, побаивается его войска и немало потратилась на оборону от него. Он предлагает Клавдию мир и спокойствие, если тот пропустит его войска через датскую территорию. Фортинбрас придрался к каким-то старым договорам с Польшей и намерен оттягать у этой страны небольшой земельный участок. Королю Клавдию эта комбинация нравится. О международном праве он думает не больше наших современных соседей. Фортинбрас пользуется этим нарушением правил нейтралитета и с успехом выполняет свой набег. Завоевание довольно жалкого размера, но войско испытано и оказалось удовлетворительного качества. Славы нет, но и срама тоже.

Проводя свои войска обратным маршем через датскую территорию, Фортинбрас попадает в Эльсинор к моменту смерти Гамлета-сына, только что покончившего со своим дядей и оставляющего престол этой страны вакантным. Гамлет завещает престол Фортинбрасу. Таким образом, совершенно неожиданно для всех и для самого себя Фортинбрас получает из рук сына убийцы своего отца не только проигранные тем земли, но и еще всю датскую коренную

территорию, на которую ни его, ни отцовские претензии не распространялись.

Схема развития этой фабулы такова: неудача — безразличный результат — полная победа. Все виды проявления превратностей счастья.

Итак, в драме превратностей есть и самостоятельный план композиции общей трагедии, и герой мститель, и фабула. Нехватает пока одного: самой драмы. Та сцена, где Фортинбрас появляется, ее не образует, немногим помогают и те, где он и его действия упоминаются. Тех и других на всю трагедию приходится пять. Две падают на первый акт, и по одной — на остальные, кроме третьего. Как будто мало.

Особенно мало, если принять во внимание характер этих сцен. Обе сцены первого акта являются экспозицией темы Фортинбраса и его ожидаемой мести. Они занимают больше места, чем экспозиция темы Лаэрта, и почти столько же, сколько экспозиция темы Гамлета. Во втором акте имеется прием посланников, прерывающий доклад Полония о причинах безумия Гамлета. Корнелий и Вольтиманд сообщают королю результаты своего посольства в Норвегию и изменение направленности усилий Фортинбраса. В трех из пяти сцен своего плана Фортинбрас не показывается. Третий акт ни слова не содержит о Фортинбрасе. «Безумный» четвертый акт показывает, наконец, самого героя. Герой этот произносит в своей единственной сцене (IV) всего-навсего семь с половиной стихов, перебитых сценометрической репликой вспомогательного лица (ст. 1—8).

Стихи эти чисто информационного характера и ничего не вносят в характеристику норвежского наследника, кроме того, они напоминают только об уже известном. До последней сцены Фортинбрас не покажется. Следующие двадцать два стиха содержат диалог «Капитана» войск Фортинбраса и Гамлета. Сцена заканчивается монологом Гамлета, занимающим 36 стихов. Он говорит о самом Гамлете больше, чем о Фортинбрасе. «Вот сколько о нем», как сказал король Клавдий в первом акте.

После этого трагедия надолго прощается с Фортинбрасом. Он появится только в самом конце ее, произведет пальбу за сценой в честь английского посланника, попавшего ему навстречу, поговорит с Горацио, похвалит Гам-

лета и отдаст распоряжение о его похоронах. Между этими его действиями умирающий Гамлет успеет передать ему престол своим «умирающим голосом», а Фортинбрас, еще не зная об этом восторге, признает богатые возможности, имевшиеся у Гамлета, украсить собой датское королевство. Всего пятьдесят три стиха. Странная скупость на место для плана драмы превратностей.

Можно смело сказать, что такой трактовки плана ни в одной другой композиции не найти, от него буквально остались одни рожки да ножки, это наводит на вопрос: остались или так и были? Считаю, что все говорит за то, что именно «остались». В подкрепление к сказанному уже в защиту Фортинбраса прибавлю, что этот «деликатный и нежный принц» (кстати, этот юноша, по меньшей мере — ровесник Гамлету, родившемуся в день победы своего отца над норвежским королем), давая характеристику Гамлета, удивляет нас своей странной осведомленностью о его свойствах. В самом деле, в пьесе эти люди не встречаются. Конечно, Фортинбрас внимательно следит за делами Дании, с которой его связывают известные нам обстоятельства, но что он может узнать оттуда о Гамлете? Что Гамлет сошел с ума, что он послан в Англию не то лечиться, не то, как говорят клоуны-могильщики, потому, что там и так все сплошь дураки живут и сумасшествие Гамлета там никому в глаза не бросится.

Все это вещи, не дающие материала для такой возвышенной характеристики, какую мы находим в 410—411-м стихах последней сцены. Вспомнив развязку «Двенадцатой ночи», мы можем легко заключить о наличии в нашей трагедии подобного же сокращения. Только здесь на купоры наведена ретушь, которой там не было. Во всяком случае, тема Фортинбраса заканчивает драму, и его пропущенные в нашем тексте подвиги увенчиваются датской короной, которую мы имели основание ожидать на голове Гамлета.

Темы героев замолкают в порядке противоположном тому, в каком появились: первой — тема Лаэрта, второй — тема Гамлета, третьей — тема Фортинбраса, а в ней и сама трагедия.

За что же постигла такая режиссерская расправа драму Фортинбраса? Режиссерская ли только? Авторы и сейчас —

люди терпеливые, тогда—еще больше, но наш автор как раз был хозяином театрального предприятия и, вероятно, режиссировал свой спектакль. Если же это был, как думают некоторые, некий лорд-покровитель, то к его тексту, конечно, не смел бы протянуться демократический карандаш либретто.

Режиссерские сокращения обязаны своим происхождением разным причинам. Могло нехватить актера на такую ответственную роль, какой могла быть первоначальная роль Фортинбраса. Гамлета играл Бербеж, второго героя не нашлось. Возможно, но ведь кто-то же играл Лаэрта?

Сам драматический текст длинен и в теперешнем его состоянии. «Гамлет»—длинный спектакль. Разработанный третий план еще удлинил бы его. Это довод серьезный, но трагедия Антония и Клеопатры длиннее «Гамлета», а сцена выдерживала.

Можно предположить, что внешних причин было несколько, но ни одна из них, ни все они в сложности не могли привести к существующему результату, если бы автор очень держался за драму Фортинбраса. Он сам пожертвовал ею.

И то пожертвовал не совсем. Ее установка, часть перипетий и развязка сохранились. Ушла только сценическая передача перипетий. Что выиграло от этого?

Выиграло прежде всего единство места. Трагедия о Гамлете почти приближается к классическому канону. Действие не выходит из пределов Эльсинора, и только четыре сцены выносятся из здания дворца. Случай в елизаветинской драме редкий, а у Шекспира—исключительный. Зато появилось очень много вестников, писем и рассказов о том, что происходит за сценой. Елизаветинский театр это показывал—он любил кинетику. Если бы драматизировать доклад Корнелия и Вальтиманда о событиях в Норвегии,—конфликт Фортинбраса и его дяди принял бы куда более запоминающуюся форму. Но тогда получилась бы слишком большая внешняя симметрия с конфликтом другого племянника и другого дяди. Сущность этого второго конфликта—другая, и симметрия была бы ложной. Автор не мог дорожить большей внутренней симметрией тематики, отмеченной мной выше.

К числу «внешних» сцен, о которых можно предполагать, должна была бы отнестись и вся история с подделкой

грамоты Розенкранца—Гильденштерна, а главное—вся история с морскими подвигами Гамлета. Пока, в настоящей редакции, этот эпизод выглядит престранно. Гамлет в положении Цезаря у морских разбойников. И разбойники проявляют к нему немотивированную любезность, доставив его прямым путем в порт столицы королевства, да еще дав ему возможность отослать письмо ко двору, способное поднять на ноги всю береговую охрану столицы. Здесь что-то наскоро сведено по вымарке, и можно предполагать, что разбойники эти раньше были чем-то другим. Не ручаюсь, что они были именно флотом Фортинбраса и что из этой встречи не последовало дальнейшего знакомства двух героев, но тогда похвальное слово Фортинбраса над трупом Гамлета звучит убедительней.

Не к чему гадать, были ли еще сцены о подвигах принца норвежского. Трагедия была и осталась трагедией принца датского, и вторым планам законно потесниться, если главный развивается вширь.

Один историк театра спрашивал меня: «Но почему же сократили в таком случае план Фортинбраса? Охотно принимая доводы о его коренном значении для всей композиции, я не вижу мотивов к его сокращению. Можно было бы сократить что-нибудь другое. Если это делал режиссер, он мог бы пожертвовать Офелией: ее роман не так уже крепко вшит в драму?»¹

Какой театральный постановщик жертвует единственной лирической героиней в своей жестокой трагедии? Какая публика оценит такую жертву? Особенно тяжело было бы расстаться со сценой безумия, которая продолжает волновать чувства зрителя, отстоящего от времени первого ее спектакля на слишком три столетия. Пожертвовать этой сценой? Отчего тогда не пожертвовать скорее Лаэртом? Поединок-катастрофу можно оставить. Чем Лаэрт лучше Фортинбраса?

С Лаэртом можно не выходить из стен дворца. Полоний жил во дворце, и в нем же, по словам короля, находится комната Лаэрта. Но это довод формальный. Автор дорожил Лаэртом. Он дорожил противопоставлением Гамлету этого стремительного человека, дорожил противопоставлением обдуманной и мучительной мести Гамлета нелепой вендетте этого незадумывающегося юноши.

Мы понимаем из сравнения. Для того, чтобы понять месть Гамлета, надо сравнить ее с чем-нибудь достаточно определенным. Надо признать, что месть Лаэрта казалась особенно поучительным сравнением в этой области. Перейдем к ней.

Понимать в Лаэрте нечего. Он весь на ладони. В нем — все ясно, как и ему ясно все. Он знает, как ему надо себя вести во всех случаях жизни. Для этого ему не стоит даже слушать обстоятельных поучений Полония: весь кодекс феодальных понятий о поведении и достойном охранении своей чести у него не столько даже в голове, сколько в крови. Лаэрт исполняет его веления автоматически.

Гамлет сравнивает себя с Лаэртом. Зритель драмы и сам был бы склонен к этому, но автор нашел нужным подчеркнуть умышленность сходства положений, поручив признать его самому Гамлету. «В изображении своего дела я вижу портрет его дела» (V, 2, ст. 77—78). Дела схожи, но как разны отношения! Как медленно и размеренно двигается мнение Гамлета, как издали наводится месть на короля, как по изученным образцам поражается сначала его спокойствие, наносится первый удар чувству его безопасности и извещается убийца о раскрытии своего злодеяния, как жестоко минует его кинжал в мгновение попытки покаяния и каким ужасом поражает его весть о возвращении Гамлета из путешествия, которое, по замыслу Клавдия, должно было быть последним странствием милого племянника.

А Клавдий не трусливый человек. Когда были взломаны ворота его обиталища, он не растерялся. Толпа верноподданных могла сколько угодно провозглашать Лаэрта королем. Клавдий спокойно встретил этого претендента и ни на минуту не вменил ему в вину такое прононциаменто: он знал, с кем имеет дело. К концу сцены тема Лаэрта идет в унисон с темой хитрости короля.

Прямолинейная тема мести Лаэрта осложнилась этой хитростью, и для Лаэрта это уже потеря позиции. Схема не терпит осложнений, на то она и схема, а Лаэрт — чистая схематика феодальной, авторитарной морали. Мораль эта оказалась на службе у человека, который расправляется с ней уже не по-феодалному. Лаэрт исправляет «суд божий» поединка подтачиванием «куртуазного оружия», о чем бы и в голову не пришло ни первому Гамлету, ни первому Фор-

тинбрасу. Он идет дальше и прибегает к яду, купленному у шарлатана на ярмарке. Так «честная месть» честного Лаэрта в условиях времени перестала быть честной. Больше: она перестала быть и местию, так как направлена не по адресу—Гамлет только физический виновник смерти Полония.

Когда поединок пришел к должному концу и Лаэрту приходится определить его результат, он уже не сомневается: «Как куличок в своей же петле, Орсик, и жульством собственным я правильно убит» (ст. 320—321). Он успевает только признать полное банкротство своей мести и просить прощения у того, кто был ее объектом.

Лаэрт и Гамлет отравлены одним и тем же ядом. Отравление Гамлета произошло раньше раны Лаэрта. Естественно, чтобы пораженный первым первым бы и умер. Но драматург меняет естественный ход вещей: первым умирает Лаэрт. Композиция требовала обращения порядка тем. Почему?

На это нет другого объяснения, кроме того, что таким уводом тем из общей композиции подчеркивалась степень правильности мести. Тот герой дольше звучит, кто правильнее действует. Лаэрт гибнет первым. Его месть проявилась как полная нелепость. К нелепости пришел фабулистический план, начавшийся с традиционного комизма и прошедший через модуляцию безумия. Все три недостойных отклонения разума.

Но, как я говорил, Лаэрт—чистая схема, схема феодальной морали. В его примере показывается ее несостоятельность. Чистое применение феодальных норм поведения в условиях времени трагедии уже невозможно. Так могут действовать только головоушники, и они законно разобьют себе голову за интересы, совершенно посторонние собственным намерениям. И смерть их сослужит пользу не им, а тем, кто им противоположен.

В Лаэрте хоронят несвоевременную уже феодальную традицию. Несвоевременную для кого? Для драматурга или для его трагедии? Ведь комментаторы любят уличать постановщиков в неправильной трактовке эпохи, когда костюмы актеров выходят из стиля двенадцатого века, в котором хроникер закрепил своего «Амлета—Притворного Безумца».

Хроникер не писал трагедии о Гамлете, принце датском. А наша трагедия говорит о короле английском почти как

о вассале датского короля, и рубцы от датских мечей еще «жестки и красны» на теле Англии (IV, 3, ст. 63—64), что было бы справедливо для Англии саксонской, действительно трепетавшей перед скандинавами, которых там звали так же огульно датчанами, как у нас варягами. В двенадцатом веке Англия была уже превращена «норманами» (французский вариант того же огульного именования) Вильгельма Пашенка в достаточно боееспособное государство и никаких «датчан» не испугалась бы. Так что действие пришлось бы отодвинуть еще на сто-двести лет назад. Тем хуже для мысли о несвоевременности феодальной морали в такой обстановке. Нет. Тем хуже для мысли о возможности серьезного отношения к шекспировской хронологии: в этой Дании десятого века усердно занимаются отливкой пушек и, хуже того, палят из ружей. Нам-то уже незачем в прятки играть: время действия пьесы Шекспира— время ее создания. Лаэр и Гамлет дерутся в конце шестнадцатого века, противопоставляя друг другу не только свое фехтовальное искусство, но и значение того, чего сценическим олицетворением они являются.

Кто Лаэрт—мы видели. В порядке тематики надо бы говорить о Гамлете, но его слишком подробно знают, и говорить о нем почти не придется: мы уже видели, что его тема распадается на элементы темы, данные в Лаэрте и Фортинбрасе. Первого видят довольно, но смотрят на него не слишком пристально, и мне поэтому пришлось остановить на нем внимание. Фортинбраса не видят вовсе, и поэтому о нем пришлось говорить довольно много, пока не определилось его место в трагедии. Теперь пора еще раз поговорить о нем.

Противоположность Фортинбраса Лаэрту подчеркивается еще и тем, что он не входит в физическое соревнование с Гамлетом. Поединок отцов заканчивается без материального боя, но, верный построению драматурга, Гамлет, сравнивающий себя в другом месте с Лаэртом, сравнивает себя и с Фортинбрасом. В четвертой сцене четвертого акта, где могла бы произойти их встреча и где она не происходит, Гамлет подробно останавливается на своем несходстве со своим наследственным противником. Он признает, что это сравнение ему не в похвалу. Правда, мотивировку этого суждения он уводит от прямого разре-

шения вопроса правильности своих суждений о феодальной мести, но трагедия с большей настойчивостью придерживается образной формулировки, избегая сентенциозного суждения по поводу своего основного задания. Его должен сделать зритель.

А зритель видит, что Лаэрт (мы знаем, кто он) гибнет, растеряв все, на чем держалось его мировоззрение. Зритель видит, что гибнет и Гамлет. Фортинбрас, единственный из трех, достигает не только того, к чему стремился, но и того, о чем даже и не мечтал. Чем заслужил он такую милость трегедии? Вернее, чем заслужила эту милость та тема родовой мести, которую развивает Фортинбрас? Тем, что она снимается.

Если драматург увенчивает того героя, который отказался от выполнения закона феодальной мести, от самого важного и строгого веления феодальной морали, то значит это только то, что автор приветствует полное отречение от феодальной морали в целом.

Действительно, Фортинбрас подавил в себе всякое стремление сводить счеты с датским королевством. Более того: наличие за ним этого феодального права он пытается использовать для целей, уже ничего общего не имеющих с велениями родовой мести. Он даже пошел на дружбу с Данией и наследниками отнятого у него наследства, в расчете вознаградить себя чем-нибудь другим. Он вышел победителем не только на поле сражения в Польше, но и на том поле сражения, в которое феодальная мораль превратила подмостки последней сцены последнего акта.

Вот—Фортинбрас, говорит нам автор: подражайте ему.

А Гамлет? Гамлет не мог достаточно последовательно проводить систему Фортинбраса. Правда, извинением ему служит тот факт, что родовая месть диктовалась ему в чрезвычайно повелительной форме, мертвым воплощением славы феодализма Дании, призраком любимого отца. И Гамлет дает немедленно торжественную клятву «стереть из памяти своей таблицы, все книжные побаски, все, что занесла на них его юность и его наблюдения» (ст. 101 и выше). Увы! Это благое намерение оказывается бессильным перед тем фактом, что время выскочило из суставов и Гамлету придется его вправлять (ст. 188), перед тем откровенным признанием, что он готов отдать весьма охотно

все, «кроме своей жизни, кроме своей жизни, кроме своей жизни!» (II, 2, ст. 225—226.)

Драма Гамлета, как драма нерешительности, придумана позже: в оригинале такой драмы нет, как нет и драмы слабоволия. Напротив, если выделить из трагедии тормозящее влияние чужих планов, действия Гамлета обнаружат этого героя как само воплощение быстрой решительности и твердости воли.

Стоило ему увидеть призрак своего отца, как он уже не знает удержу в буквальном смысле этого слова: удержать его не в силах три дюжих приятеля. «Я сделаю призраком того, кто посмеет мешать мне идти за призраком». Едва остыв от естественного волнения, вызванного разговором со сверхъестественным собеседником, он уже принял решение и определил свою тактику. Он тут же заботится обеспечить себе молчание друзей и приводит их к феодальной присяге. Не успел он услышать про гастроли актеров, как у него уже готов в подробностях план обличения короля, пишется пьеса, инструктируются исполнители. Чуть шевельнулся Полоний за gobеленом королевской спальни, как шпага поднадзорного принца навсегда заставила притихнуть старого болтуна, и Гамлет, не хвастаясь, говорит:

Быстро и будет: мне дан выбор срока,
Чуть скажешь: «раз» — и кончен человек.

(II, 5, ст. 73—74)

До Англии ехать несколько дней, но в первую же ночь («Гамлет любит откладывать») Гамлет выкрал письмо у спутников, прочел, подделал, запечатал отцовым перстнем и положил новую грамоту на старое место; наутро встреча с разбойниками, и Гамлет первый бросается на abordаж врага, не оглядываясь на то, идут ли за ним люди его экипажа.

Это насчет решительности. Насчет пресловутой «слабости воли» дело обстоит не лучше. Гамлет подвергается всем испытаниям, которые знает трагедийная разработка темы узнавания тайны. Ее выведывают у него мудрейшие придворцы, подсылаются друзья детства, наконец, и любимая девушка. Усилия потеряны—Гамлет себя не выдает. Если он говорит откровенно с матерью, то мы знаем, что меры к отсечению тех ушей, какие были у стен, им приня-

ты, а обличение недостойной матери полагается по штату трагедии мести.

И, тем не менее, традиционная критика почти права: у Гамлета нехватает силы сделать то, что ему надо было бы сделать. Только не то, что думает критика. Критика считала до сих пор, что Гамлет виновен в промедлении мести. В действительности же Гамлет страдает оттого, что не в силах отказаться от обязанностей мстителя, как это сделал Фортинбрас.

Правда, феодальная мораль выступила особенно торжественно для понуждения Гамлета. Обличение злодеяния вовсе не обязательно производить призраку потерпевшего. Трагедия мести в своем развитии знает много иных способов раскрытия злодеяния в завязке интриги. Драматургу пришлось прибегнуть к особенно сильно действующим средствам, чтоб ввести в круг воздействия феодальной традиции этого немецкого студента, довольного царством, размером с ореховую скорлупу, лишь бы его оставили в покое и не приставали к нему с интересами великого датского королевства, которое является худшей каталажкой мировой тюрьмы.

Меньше всего Гамлет обижен тем, что дядя оказался на престоле, и Клавдий ни разу не называется узурпатором. Возможно, что он им и не был. Ведь и в Норвегии Фортинбрасу наследовал брат, а не сын. Знал ли Шекспир о варяжской системе наследования или сам создал такую фикцию — безразлично, важно, что это выдуманное право престолонаследия им проводится.

Да, пожалуй, прав и тот русский критик (Спасович), который не соглашался с мнением Фортинбраса о великих королевских способностях Гамлета. Виттенбергскому корпоранту тошно было бы в пьяной Дании, и в ней он правил бы не с большим успехом, чем воспитанника блестящей образованности Гизов правила своей дикой Шотландией. Сын ее в момент постановки Гамлета был уже на английском престоле и не последовал правилам кровавой мести ни в отношении убийц отца, ни в отношении участников казни своей матушки. Это только подкрепляло позицию драматурга.

Но что было делать с приказом призрака? Гамлет не сомневался в подлинности привидения; он пытался только

заподозрить его добросовестность. Здесь он кажется нам отсталым: Васька Буслаев, новгородский Фортинбрас, уже не верил ни в сон, ни в чох... да, но былина его наказала за это. Лет через двадцать герой Вебстера припишет созерцание подобного же рода привидения своей расстроенной фантазии: что ж, срок не малый, Гамлету трагедии был отпущен меньший, здесь ему не очень помог бы и Виттенберг. Фауст преподавал в этом университете и умер незадолго—в тридцатых годах шестнадцатого века, если верить легенде, а на сцене театра «Фортуны» чорт унес его в 1594 году.

Но если авторитарная мораль феодализма напала на недостаточно вооруженного Гамлета, застигнув его к тому же врасплох, герой наш сопротивлялся ей с достойным похвалы упорством. Мы видели уже проявления его решительности: все они направлены почти исключительно на охранение самого драгоценного, что у него было, все они защищают: «жизнь мою, жизнь мою, жизнь мою». Да и короля он убивает, в конце концов, за то, что король его отравил.

Отрава в острие—

Трави ж, отрава (прошзает короля)

(V, II, ст. 336—337)

Голос Гамлета замолкает только на 375 стихе. В течение последующих сорока стихов он мог бы, конечно, поделиться с окружающими своими сведениями об убийстве отца и похвалиться честно выполненной сыновней обязанностью. Его это не интересует. Он предпочитает мириться с Лаэртом, охранять жизнь Горацио и поручает ему оправдать свое имя перед непосвященными. «Оправдать имя», а не прославить прекрасную месть. Потом он любопытствует причиной пальбы за сценой и передает престол Фортинбрасу на тех основаниях личного изволения, на каких Александр Македонский, о котором он еще недавно вспоминал на кладбище, передавал свой трон «достойнейшему».

На всем протяжении действия своей трагедии Гамлет боролся против обязанностей, наложенных тем миром, который для него безнадежно выскочил из суставов. Для того, чтобы мстить, Гамлету надо было встать полностью на почву современной ему жизни. А он ее не может принять.

В ходе своей трагедии Гамлет перебирает и переоценивает все моральные ценности феодализма, до права человека лично распоряжаться длительностью своей жизни включительно, и ответы его сознания не дают ему помощи в деле, приказанном призраком старого мира, старого времени, когда-то столь крепко сколоченного.

Быть или не быть: вот в чем теперь вопрос;
Что благороднее — терпеть в уме
Плевки и стрелы дерзкого несчастья,
Иль мятежом восстать на море бедствий
И кончить их, противясь?..
...Когда б не страх перед чем-то после смерти,
Пред неоткрытым краем, с чьей межи
Не ворочался странник...

(III, I, ст. 56—60, 78—80)

Таким анализом Лаэрту в голову не пришло бы заняться:

Я вот на чем стою.
Плевать хотел на оба эти света,
И пусть будет, что будет, лишь бы только
Быть отомщенным за отца.

(IV, V, ст. 132—135)

А для Фортинбраса такой вопрос решался просто:

Сейчас же подчинился,
Выслушал короля упреки и затем
Поклялся перед дядей, что не будет
На вас отныне поднимать оружия.
Король норвежский старый так был рад,
Что дал ему три тысячи дукатов
В год и позволил повести войска
В прежнем составе прямо на поляков.

(II, II, ст. 68—75)

Своей мстью Гамлет занимается прилежно: он хочет сделать из нее настоящее художественное произведение. Этот эстетический подход к делу еще позволяет ему заниматься такой нелепой обязанностью. Отсюда такая быстрота в использовании актеров и плагиат у Кида. Можно подумать, что Гамлет только что покинул почетное место на сцене театра «Занавес», просмотрев трагедию о «Старом Иеронимо». (Вернее, кидову же «Месть Гамлета», но о ней мы ничего не знаем, а потому пока и умолчим.)

Теперь мы видим драматургическую функцию Гамлета: он критикует феодальную мораль (и миропонимание), приводимую к нелепости Лаэртом; так в отрицательных формах защищается мораль и миропонимание, которые должны прийти на смену старому. Их олицетворяет Фортинбрас. А Фортинбраса почти начисто вымарали.

Но мне скажут: объяснение правдоподобное. Вы шесть лет работали с Мейерхольдом, и вам такой образ действия кажется совершенно естественным, но была же причина, почему вымарали именно Фортинбраса? Если драме было тесно в отпущенном ей времени, можно было бы потеснить рассуждения Гамлета, пожертвовать инструкцией актерам, например подрезать Озрика. Фортинбрас—лицо слишком важное. Если его почти начисто вымарали, как вы говорите, тому надо бы найти не только внешние, но и внутренние причины.

Мы подошли к ним. Конечно, во всякой борьбе разрушается наиболее слабое место, а все говорит за то, что Фортинбрас и был самым слабым местом идеологического построения трагедии, да и не только идеологического. Все мы, писатели, знаем, как трудно вести защиту любого положения в положительных формах; драматургам это особенно трудно. Из трагедии, в таком случае, нередко получается агитка. Шекспир был счастливее наших современников: у него была уже достаточно художественная «агитка»—«Генрих V», но в эпилоге этой хроники он был вынужден просить зрителя оказать благосклонный прием своему произведению в память успеха... «Генриха VI». Публика всегда требовательна и не всегда благодарна драматургу за трудность задач, которые он себе ставит.

Другое объяснение нуждается в некотором напряжении фантазии. Представьте себе появление нового мировоззрения в кругу устарелых, но еще неупраздненных понятий. Это новое мировоззрение кажется большой дерзостью, а выводимая из него мораль—безнравственностью, сам же автор—развратителем умов. Здесь нужна полемика и добровольное принятие на себя ответственности за высказываемые в положительной форме взгляды. Шекспир был человек осторожный, пример Бен Джонсона был перед его глазами, да и общественные взгляды не настолько еще обострялись в противоречиях, чтобы «полемика до драки»

стояла в порядке дня. Позже Вебстер, Форд и Тернер не побоятся ее заострить, Шекспиру же еще можно было уклониться от этой обязанности.

Он и уклонился от формулирования своей морали в сентенциях. Тем более, что ее пришлось бы увенчать. Новгородскому певцу было легче: он не увенчал, а наказал безверие своего героя; так поступят впоследствии и названные мной драматурги. Им для этого надо было только проявить некоторую неискренность, которая мало кого, конечно, обманывает. Может быть, Шекспир ее хотел избежать?

Возможно. Но, может быть, он и сам еще не нашел положительной формулировки новой морали. Может быть, те выводы, к которым он приходил, не казались ему привлекательными настолько, чтобы принять за них ответственность, признав их искренними. Дело, поскольку можно заключить из текста трагедии, скорее всего обстояло именно так. Автор ограничился полемикой со старым мировоззрением, даже не полемикой, а скептическим анализом выводов и нормативных предписаний этого мировоззрения, патетической его критикой, а выводы предоставлял делать другим. Такое страстное искание свидетельствует прежде всего о том, что оно не было легким делом для автора трагедии, и что это была трагедия в значительной мере и личная. В плане Гамлета он чувствовал себя дома. С Лаэртом он расправлялся легко, а что было делать с Фортинбрасом,—ему не совсем ясно представлялось.

Да и в образе Фортинбраса не все благополучно. Антифеодалная решимость этого потомка феодалов приводит его к чисто феодалной же деятельности и увенчивает феодалной же короной. Настаивать на подробностях—значило бы полностью обнаружить это противоречие. А автор заботится о бытовой мотивировке: позиция Гамлета определяется его университетскими занятиями, жизнью в чужих и более прогрессивных государствах; ничего этого у Фортинбраса нет, а придумывать автору не было ни досуга, ни, главное, охоты.

Так от Гамлета мы, следуя каноническим правилам критики этой трагедии, пришли к ее автору. Здесь слишком много говорилось о значении сценического канона, чтобы можно было отмахнуться от канона критического, да те-

перь уже и поздно. Посмотрим в глаза тому, что вытекает из нашего рассуждения.

Допустим, вместе с немногими другими, что мы ничего не знаем об авторе нашей трагедии, и посмотрим, кем он должен быть. Каким должен быть человек, который вынужден и вынуждает других пересматривать и переоценивать феодальную мораль родового долга, противопоставлять ей индивидуалистическое мировоззрение, но не решается довести анализ до окончательной формулировки результата. Ответ ясен: это должен быть такой человек, который был воспитан в традициях феодальной морали и с ней связан; расстаться с ней его понуждает то, что уже не принадлежит к кругу тех, кто в этой морали был кровно заинтересован, а его жизненные условия непрерывно диктуют ему необходимость таких поступков, которые неизбежно противоречат нормам поведения феодального строя; вместе с тем, он не желает считаться человеком безнравственным в старом смысле этого слова. Иначе говоря, это человек, выходец из дворянской среды, ведущий жизнь, связывающую его с тем классом, который приходит на смену отживающему феодализму. Степень его связанности с буржуазией определится из того, насколько он принимает участие в классовой ее борьбе против феодалов.

Наш автор не участвует в прямой выработке моральных формулировок наступающего класса, он подготавливает для них почву критикой старого мировоззрения и переносит интерес развивающегося морального конфликта в плоскость гармонического разрешения внутренних противоречий личного сознания.

Это говорит нам о лице, не нуждающемся в организованной поддержке нового класса: это не купец, которому приходится отстаивать свои права от чужих привилегий, не фабрикант, которому надо бороться с произвольностью обложения промышленной продукции и с конкуренцией крепостной рабочей силы. Перед нами человек свободной профессии, обслуживающий и наиболее прогрессивные слои старого класса и наиболее культурные отслоения нового, с которым его связывает и благоприобретенный характер дохода и, возможно, соучастие в использовании своих сбережений.

То, что мы знаем о биографии Шекспира, весьма по-

хоже на то, что мы можем установить из его произведений. Если под фамилией Шекспира и скрывался человек другого имени, то, во всяком случае, это был не лорд, владетель замков и латифундий. Но авторы остроумных антишекспировских гипотез предлагают исключительно лордов в авторы трагедии о Гамлете, принце датском. Желание лордов иметь Шекспира в числе родственников вполне понятно. Не всякий же дворянин удовлетворится таким отличием своих предков, как:

«Князь Щепин» с Васькой Гусевым
Пытал Москву поджечь,
Да их казнили смертью.

Что же касается до ловкости оперирования фактами биографии малонизвестных помещиков отдаленной эпохи, то в спортивном отношении это занятие может вызвать порой значительное сочувствие, ничуть не меньше того, какого добился в расцвет успеха у нас гипотезы Шекспира—Рэтланда Пьер Луис, нагромоздивший «неопровержимые доказательства» факта, что безграмотный актер Мольер никогда не писал приписываемых ему комедий, настоящим автором коих является Корнель, не желавший унижаться до комического стиля перед глазами двора и во мнении потомков.

Лорд Рэтланд и вообще лорд Дерби, лорд Х., У... не смутились бы передачей принцу Фортинбрасу обязанностей олицетворять смену феодального строя и его идеологии. Для них вопрос свелся бы к необходимости убрать злого короля Клавдия и заменить его добрым королем Фортинбрасом. Шекспир этот момент смазал и, как мы видели, смазал намеренно. Единственно, что из этого можно вывести,— это то, что лордом он не был, разрабатывал идеологию, лордам не пригодную, и лил воду не на их мельницу, хотя сам не впутывался в ответственную роль создателя идеологической обороны надвигающейся буржуазии.

Возможно, что в это время ей еще этого не так нужно было, хотя та мораль, которую можно вывести из трех главных тем трагедии, в том виде, как они друг другу соподчиняются, не оставляет никаких сомнений в своей принадлежности. Сейчас эта мораль звучит не особенно

гордо: «Всяк за себя, а бог за всех». Но это теперь. Когда буржуазии пришлось домогаться места в государстве и в его управлении, она сплотилась вокруг этой формулы и защищала ее всеми запасами тогдашних военных арсеналов, а там, где драка обещала быть особенно упорной, устроила вокруг этого замечательного изречения даже религию, так как догмат Кальвина о предопределении ничем другим, как божественной санкцией этой формулы, не является.

Возможен упрек: «Таким образом, тематический анализ, заимствовавший метод у музыки, переходит уже в анализ классовый».

Это в природе анализируемого материала, а стало быть, и в природе данного метода. Я ведь предупреждал, что мы будем иметь дело с темами сценического произведения, а темы эти имеют звучание, поскольку воздействуют на чувства их воспринимающих. Словесная тема воспринимается не только слухом, но и мыслящим сознанием, которое, как известно, определяется бытием воспринимающего. Литературные формалисты этого знать не хотят, как может не знать грамматики учитель чистописания. Мне уже пришлось от них отмежевываться в самом начале изложения, и я рад, что оно подтвердило эту необходимость. А правоту ее подтвердила история трагедии о Гамлете, принце датском.

Надо рассеять одно очень распространенное заблуждение. Привыкли думать, что елизаветинская трагедия держалась одним Шекспиром. В действительности же этого не только не было, но наблюдалось скорее обратное явление: Шекспир при своей жизни и довольно долго после своей смерти пользовался не славой, а известностью. То есть: его очень хорошо знали, любили и уважали в достаточно тесном литературном кругу, а широкая публика не выделяла его чрезмерно из общего ряда его современников по драматическому сочинению. Пьесы его регулярно ставились в его собственном театре и, естественно, обставлялись с особой тщательностью, несмотря на которую, не являлись основными в репертуаре. До конца существования театра «Глобус» выгоднейшим

спектаклем являлся тот «Старый Иеронимо», о котором его второй автор шутил в прологе к «Варфоломеевой ярмарке»:

«Тот, кто сейчас поклялся бы, что «Иеронимо» или «Андроник» до сих пор являются лучшими пьесами, неожиданно для себя будет признан здесь человеком, суждения которого хотя и обнаруживают его постоянство, но показывают, что он простоял неподвижно целых двадцать-тридцать лет».

Непосредственно за ним и очень близко идут сборы с трагедий Бомонта—Флетчера (им Шекспир и стал подражать), лучшие комедии Бен Джонсона следуют за продукцией близнецов-драматургов с большим просветом.

Настоящая слава пришла к Шекспиру уже во времена реставрации Стюартов, да и то на родине ее приходилось делить: нераздельной она стала только на континенте, куда его занесли поклонники Англии, наезжавшие в нее учиться демократическим свободам, отсутствие которых делало для них необходимым известные отлучки из собственных отечеств.

Одним из наиболее страстных пропагандистов Шекспира оказался свежевысеченный дворянами Вольтер, и то, что он сделал из монолога «Быть или не быть», показывает нам, как и в качестве чего воспринималась им эта трагедия. Вольтер оговаривается, что он не даст подстрочника, он намерен передать «дух», а не «форму», и знаменитый монолог под его пером приобретает явный характер антихристианского памфлета, написанного в защиту тезиса, что религия является средством подчинения человеческой личности ее угнетателям, запугивает сознание баснями о загробном мире и, удерживая руку самоубийцы, обращает «пылкого героя в смиренного христианина».

Классовый характер идеологических построений Вольтера известен, классовый характер его интерпретации этого монолога Гамлета понятен, но поучительным для нас является то обстоятельство, что страстный переводчик действительно не далеко ушел от основного текста, он только дал определенную ориентацию и произвел практический вывод, которого лишен подлинный монолог шекспировского героя.

Революционное движение во Франции росло, буржуа-

зия уже перешла к активному идеологическому наступлению на привилегию первенствующих сословий и всячески вооружалась для борьбы, которая предчувствовалась кровоспролитной. Трагедия Гамлета оказалась таким оружием, приобретение которого привело в восторг тех, кто знал ему цену. Свои узнали своего.

Вы знаете, что революционные идеологи Германии, в том числе и почетный гражданин Французской республики Фридрих Шиллер, вскармливали свою музу у подножья благодарной памяти о принце датском. Правда, восприятия этой трагедии менялись в зависимости от обстоятельств «общего дела», но то, что у Гамлета и у идеологов наступающей буржуазии дело было общее, от этого обстоятельства становятся особенно очевидными. Со своими-то и не стесняются.

Да, но ведь в те времена «Гамлета» ставили исключительно в искаленном виде. Фортинбраса совсем выбрасывали и оставляли Гамлета в живых.

Это показывает только, что борьба обострилась и имела другой характер и другую степень развития, чем в период написания шекспировского «Гамлета». С другой стороны, немецкая буржуазия была слабей своей английской сестры. Хотя она уже совсем не мирилась с принцем Фортинбрасом, но от борьбы с режимом и классовым господством феодалов сбивалась на тираноборство и придавала большое агитационное значение факту сценического убийства короля, которое вознаграждалось герою. В этом и состояло большинство переделок. Английская же сцена видела достаточное количество цареубийств, и революционного в них уже ничего не воспринималось. Разве бесконечная цепь цареубийств, проведенная перед зрителем шекспировских хроник, дает возможность видеть в них революционные акты? Разве Макбет, убивая Дункана, или Макдуфф, убивая Макбета, действуют как революционеры? На звание революционеров они имеют столько же права, как пронунциаменто республик латинской Америки на имя революции. К тому же для елизаветинцев уже было достаточно ясно, что тираноубийство не является средством перестройки государственного порядка. «Смерть Юлия Цезаря» и «Падение Сеяна» достаточно доказательны в этом смысле.

Но этого не знали и не захотели понимать немецкие мечтатели «бури и натиска». Когда их верноподданные стремления к революции потерпели крах, и в пору романтического оплакивания разбитых надежд и осмысливания причин неудачи прозеванных революций они обратились к литературному философствованию, им не оставалось другого утешения, как опереться на знаменитый пример Гамлета, принца датского, «характер» которого они воспроизводили по собственному образу и подобию. Так возникла традиция о слабовольном Гамлете, заеденном рефлексией. И в этом роде он продолжал оставаться любимцем идеологов того класса, грозное выступление которого он знаменовал и приготавливал в месте своего сценического рождения.

Обращаться ли к примерам российской славы Гамлета? Но после сказанного это вряд ли необходимо. Классовый характер отечественных прославителей этой трагедии и панегиристов ее героя достаточно известен, чтобы долго на нем останавливаться.

Остается спросить себя о дальнейшей судьбе этой трагедии у нас. Имеет ли она какие-нибудь шансы жить на нашей сцене и приблизиться к сознанию современного зрителя? Она слишком прославлена, впрочем, и эстетическая ее ценность слишком несомненна, чтобы попытки этого рода не оказались крайне соблазнительными. С другой стороны, явно буржуазный характер ее идеологических устремлений и выводимая из нее мораль не только чужды, но прямо враждебны сознанию пролетариата, ведущего отчаянную классовую борьбу на широчайшем фронте, известном истории человечества.

Ясно, что переделки будут, и возражать против них особенно не придется. Другое дело, по какому направлению они пойдут. Если они будут сделаны по линии демократизации героя и прославления тираноборчества, мы увидим повторение немецких переделок восемнадцатого века; это будет шагом назад в понимании трагедии, да к тому же и в идеологии. Даже вставки о «разврате королей и их придворных» делу не помогут, как не помогут и вводные соображения о том, что «народ в это время страдает». Хуже того: эти заплатки будут дискредитированы тем, что останется от шекспировского подлинника,

с которым этим добавлениям придется вступать в художественную конкуренцию. Заранее можно сказать, что звучать по-настоящему будут те остатки шекспировского текста, которые уцелеют в переделке, а так как его характер нам известен, то значит особенно восприниматься будет буржуазный идеологический момент спектакля. Для того, чтобы достичь таких результатов, не стоит поднимать из гроба эту тень.

Но есть другой подход к произведениям мировой литературы. Использование не их идеологической, а агогической стороны. Мы ценим и переиздаем поэмы Уота Уитмена не за то, что он является идеологом буйного развития промышленного капитализма Соединенных штатов, а за ту пламенную патетику, которой он разрушал идеалистические построения крепостников-плантаторов. Мы берем от него пафос борьбы и пафос критики отживающего, пафос бесстрашного анализа и неотступности исследования. А донести это до современного зрителя возможно, и сделать это даже проще, чем кажется; для этого не придется даже переряжать датского принца в рабочую блузу, заменять корону Клавдия цилиндром фабриканта и заставлять Офелию разлагаться с благословения своего отца и с содействия собственного брата, играющего моноклем.

Надо понять, что классические произведения — это законное наследие многовековых усилий человеческой мысли — имеют все права на жизнь на советской сцене.

Любимый герой Шекспира достаточно долго служил буржуазии, и она достаточно долго «передельывала» его облик, пролетариату он способен служить, не изменяя своей наружности. Нужно ли его привлечь к этому делу — вопрос другой. По-моему, отказываться от возможности его использования не следует.



«ИСПАНСКАЯ ТРАГЕДИЯ» ТОМАСА КИДА КАК ДРАМАТИЧЕСКИЙ ОБРАЗЕЦ ТРАГЕДИИ О ГАМЛЕТЕ, ПРИНЦЕ ДАТСКОМ

Не могу точно установить, кто первый сослался на трагедию забытого Томаса Кида, говоря о незабываемой трагедии Шекспира. Кто бы он ни был, рука у него, несомненно, была легкая: его почин обратился уже в неизбежность критической традиции, и теперь, когда доводится говорить о трагедии датского принца, неизбежно приходится поминать трагедию Иеронимо, маршала короля испанского. Ссылки на это малоизвестное и обычно непереводимое на языки, которыми пишут ссылающиеся критики, произведение укоренились во всех учебниках истории всемирной литературы, и хотя учебники оставляют по себе обычно недобрую память, все же в пределах ее умещается кое-что от их содержания.

В естественный период переоценки ценности школьных сведений, наступающий в дебюте личной жизнедеятельности бывшего ученика, он склонен ниспровергать суждения учебника и отрицать те авторитеты, которые провозглашены учебником и по учебнику зазубрены. В таких случаях, когда речь заходит о «Гамлете», который прославлен всеми учебниками, без различия пола и возраста, ссылка на приоритет кидовской трагедии вспоминается весьма кстати: она направляется как опорочивающее обстоятельство против навязанного школой авторитета.

Со временем, когда ценности самостоятельно разработа-

ны, мир с Шекспиром бывает заключен всерьез и надолго, но воспоминание о Киде и его «Испанской трагедии» остается ассоциативным придатком к воспоминанию. Отвязаться от него нет причин: никто не читал «Испанской трагедии», и упоминание ее делается по инерции. Эта злощастная поэма становится, таким образом, неким средоточием косности восприятия в изучении одного из самых подвижных и живучих литературных памятников прошлого. Мне кажется, пора потревожить спокойствие данного участка нашей домашней шекспирологии и дать возможность разобраться в том, что такое эта самая «Испанская трагедия» и в какой мере она ответственна за «Гамлета», или, вернее, в какой степени ответственен «Гамлет» перед своей предшественницей. Что именно и много ли он почерпнул из ее четырех велеречивых актов?

Самым простым делом было бы просто перевести эту трагедию на наш язык и предоставить интересующимся выводить из переводного текста заключения, какие им самим подскажет их разум и критическое чутье. Но, во-первых, у меня мало уверенности в необходимости издания такого перевода, во-вторых, если уж издавать переводы текстов елизаветинских драматистов, то я предпочел бы работать над автором, имеющим самостоятельное художественное значение; в-третьих, без комментария, оправдывающего издание «Испанской трагедии», все равно обойтись не пришлось бы. Вот почему я и считаю возможным удовольствоваться пока только критикой старинной любимицы елизаветинских подмостков. Свойство предмета таково, что чрезмерной узости темы опасаться не приходится.

В самом деле, что такое трагедия Киды по типу своего построения? Простейшим ответом на это будет: драматические тексты, созданные под влиянием писаний Сенеки. О Сенеке в связи с формированием поэтики елизаветинской сцены мне уже пришлось говорить. Требования экономии изложения заставили меня тогда ограничиться указанием факта, не позволив затронуть его подробности. Сейчас это и можно и надо будет сделать.

Я говорил о Сенеке, но не говорил, как он пришел на елизаветинскую сцену. Я говорил, что он пришел из школы, но не упомянул, в каком виде он из нее вышел. Я го-

ворил, что в школе он был великим авторитетом, но не объяснил, почему. Я сделаю это здесь.

Авторитет школьного Сенеки был делом традиции, почти столь же сильной, как и связывание «Испанской трагедии» с «Гамлетом». В возрожденческой школе Сенека являлся желанным наследием школы средневековой, а в ней он чтился наравне с Вергилием. Почему? По причине своей связанности с христианством.

Объяснение звучит достаточно дико, но люди, его избретавшие, были не слишком цивилизованы и плохо понимали, что они делают, когда фабриковали переписку философа Сенеки с апостолом Павлом. Им важно было присвоить своей церкви знаменитого стоика. Не знаю, много ли им от этого пришлось выгадать, но посмертно выгадал Сенека-драматург: его сценические произведения, объединяющие в трагической декламации груды самых противоестественных страстей и самых чудовищных злодеяний, оказались предметом преподавания богобоязненных средневековых школ. Это не должно казаться чрезмерным парадоксом. Вспомним, что боговдохновенная библия может смело конкурировать с трагедиями Сенеки по части чудовищности поступков своих излюбленных персонажей, начиная с самого господина Иеговы, и мы не изумимся такому соседству с ней латинских диалогов подложного корреспондента апостола Павла, коего существование в данное время приходится признать не менее подложным.

Изучение по тем временам сопровождалось и практическим применением усвоенных предметов. Писались не только латинские вирши, но и целые трагедии. Ясно, что трагедии писались под Сенеку. Трагедии не только писались в школе, но в школе же и разыгрывались учениками. Игались и подлинные трагедии Сенеки и произведения, написанные в подражание ему. Так создалась школьная драма.

Когда новорожденный народный театр потребовал квалифицированного драматурга, университетские драматисты легко откликнулись на его зов и пришли к нему с готовым арсеналом школьного тетра. Они, конечно, рады были бы вынести на опустевшую было медвежьей площадку весь сенекон арсенал, но, к сожалению их, как я имел

случай говорить в другом месте, площадка уже была занята.

Народная драма успела сложиться в общих чертах своего зрелища; работать над объединением его составных частей приходилось уже в области литературного оформления. Трехсоставный материал к тому времени стал литературно объединяться повествовательными методами, заимствованными из рыцарского романа, тематически не менее трехсоставного, чем и народная драма. Просвещенным джентльменам из университета оставалась работа по драматизированию трехсоставного текста и его сценической трактовке. Они повели именно эту работу, и Кид был одним из пионеров такого дела. Драматизация текста пошла по сенековой линии. Одним из наиболее заметных моментов указанной работы, вне всякого спора, является наша «Испанская трагедия». Обратимся же к ней.

Крайним сроком ее исполнения на столичной сцене надо считать 1588 год. Первое издание ее текста вышло на четыре года позже, в 1592 году. В этом году оно, во всяком случае, зарегистрировано; на первом издании год напечатания не обозначен. Два подобных же *in quarto* вышли последовательно в 1594 и 1599 годах. Второе, значит, последовало за первым всего на расстоянии двух лет, а третье от второго отстоит на пять лет. Всего за семь лет вышло три издания. Как видим, успех немалый, тем более, что текст за все семь лет оставался неизменным.

Через новые три года, в 1602 году, выходит новое издание, на этот раз «с новыми добавлениями роли живописца и иными». Автор добавлений не назван, но дополненное издание имеет успех. В следующем же году оно повторяется (*in quarto* 1603), за ним следуют *in quarto* 1611, 1615, 1618, 1623, 1633 годов. Таким образом, интерес к этому тексту не терялся на всем протяжении истории английской народной сцены. Как можно видеть, «добавления» немало содействовали ему. Кто же являлся автором этих добавлений?

На титульном листе он не назван, но тем не менее сомневаться в его имени не приходится. Генсло назвал его в своей расходной книге. Он пишет под датой 25 сентября

1601 года об уплате через Аллейна «Бенджимину Джонсону под его запись своих добавлений в иеронимо суммы XXXX ш.» и под датой 22 июня 1602 года — о выдаче «бенджими Джонсону за книгу под названием Ричард горбун и за новые добавления к Иеронимо суммы X фу». In quarto 1602 года вышло в конце его, и даты расчетной книги говорят, таким образом, о том, что обе порции оплаченных добавлений в него вошли, равно как и об имени их автора.

Счетная книга предпринимателя — источник сведений неоспоримой точности, особенно, когда записи велись с тем орфографическим трудом, который они требовали от будущего конкурента «Глобуса». Тем не менее критика не хочет верить своим глазам и усердно старается оспорить авторство Бен Джонсона. Ответственность за «хорошие места» в «Испанской трагедии» пытаются переложить на Вебстера и даже на Шекспира. Увы, корявые и унылые записи о несомненно с болью в сердце произведенных выплатах разбивают все хитроумные соображения. Попробуем в них разобраться.

Сделать это надо потому, что ранний текст шекспировского «Гамлета» до нас не дошел. Мы в лучшем случае имеем редакцию 1602 года, причем и эта дата должна считаться условной, так как документально нам известно следующее: «Трагедия Гамлет, заново написанная Шекспиром», шла в театре «Занавес» (Кертайн) — Шордич¹ между 1596 и 1598 годами, первое же издание помечено 1604 годом. Известие же о полной переработке текста в 1602 году носит мемуарный характер, а потому и подвержено в таком деле сомнениям.

Если текст первого кварто «Гамлета» существовал уже в 1598 году, то как могли влиять на него дополнения

¹ Так понималось слово «Кертайн» полемистами времени «Войны театров», то есть времени написания «добавлений». Они даже добавляя к этому имени прилагательное «зеленый». Поэтому я и счел нужным сохранить такое начертание.

В действительности эпонимом этого театра был прямолинейный участок крепостной ограды, помещающийся между двумя ее фланками (бастионов или ронделей). Ограда была скрыта. По ней, продолжая ее прямолинейный участок («куртину»), прошла улица; возле этой улицы построили театр. Улица, как первая построенная, дала название всему кварталу, а с ним и театру.

«Испанской трагедии», обнародованные только в издании 1602 года? Их придется изъять из того сравнения двух трагедий, какое нам предстоит проделать. Картина меняется, однако, если мы разберемся в характере «добавлений» Бен Джонсона.

Записи Генсло всегда очень точны, несмотря на некоторую свою безграмотность. Первая говорит о том, что 40 шиллингов уплачены Бен Джонсону за письменное изложение его дополнений в (!) «иеронимо» (со строчной буквы), а вторая о доставке Бен Джонсоном «новых добавлений» к «Иеронимо» (с прописной буквы). Нам ничего не известно о трагедии Джонсона, посвященной Ричарду III: она никогда не ставилась, как в равной мере и не печаталась. Повидимому, речь идет о какой-то завалящей рукописи, в свое время сданной Генсло тем молодым актером, в котором еще не угадывали будущего автора комедии «Всякий сам по себе», продолжавшей греметь в дни сдачи «добавлений». Огромная разница в оплате работы (40 шиллингов и 10 фунтов), повидимому, относится не за трагический счет «Ричарда Горбуна»: львиная доля суммы приходится, должно быть, на долю «роли живописца», эпизода, очевидно, весьма популярного, раз о нем пришлось говорить на обложке, а наличие его потребовало немедленного второго издания дополненной трагедии Кида.

Когда же этот эпизод мог сделаться популярным? Приходится допустить, что он был им уже не только до своего напечатания в кварто 1602 года, но и до сдачи его записи Бен Джонсоном. Этот эпизод существовал на сцене в виде традиции постановки и имелся в памяти актеров, а может быть, и в ролевых тетрадках.

Теперь становится понятным термин «за запись его добавлений». Добавления Бен Джонсона существовали в свободной декламации актеров труппы Генсло, но не были авторизованы. Конечно, Генсло в другое время не постеснялся бы просто запросить своих актеров о «добавлениях» и пустил бы их в печать, никому ничего не платя за них, но Бен в ту пору был автором, которого надо было держать при театре; он уже был знаменит, считаться с ним приходилось, и Генсло раскошелится.

Что же дал ему Бенджимин за первые сорок шиллин-

гов? «Свои добавления в иеронимо» (со строчной буквы). Строчная буква часто применялась у Генсло в качестве начальной к собственному имени и обычно свидетельствует о скверном его настроении, но здесь она сопряжена еще с неожиданным предлогом «в». В каком же «иеронимо» сделаны были дополнения Бен Джонсоном? Почему они стоили всего сорок шиллингов?

Думается, что неожиданный предлог и строчная буква означают роль маршала Иеронимо. Роль эту у Генсло в свое время играл Бен Джонсон. Его тогдашние поэтические вкусы, как бы ни отличались они от его поэтических воззрений в 1602 году, плохо мирились с текстом Киды, и свою роль он дополнил стихами, разительно расходившимися с сенекальными построениями автора «Испанской трагедии». Более того: эти дополнения вводили в пьесу психологизм, элемент столь же чуждый Киду, как и зрелому периоду творчества Бен Джонсона. Они были ярко окрашены романтическим пафосом, которым Кид не владел в такой степени и который Бен Джонсон в дальнейшем сам считал варварством. Эти грехи молодости были уже преданы забвению самим автором к той поре, когда потребовалось их авторизовать. Но работы над ними особой не было. Приходилось только проверить тетрадь да выправить текст. С «Дяденькой» Генсло ссориться и Бен Джонсону не хотелось, тем более, что текст создан был недавно, в порядке исполнения роли, и как таковой в достаточной мере уже был оплачен. На этом Бен Джонсон временно и успокоился. Успокоился и Генсло.

Не успокоились, однако, Аллейн и Бирд. Когда они взялись за печатание книги, они обнаружили, что далеко не все дополнения оказались в записи, сцена Иеронимо и живописца отсутствовала. Роль живописца не входила в актерские обязанности Бен Джонсона и составляла самостоятельное литературное произведение, равно как и реплики других персонажей. Их приходилось писать заново. Возможно, что они были основательно деформированы. Во всяком случае, пришлось делать новый заказ Бен Джонсону на «новые добавления» уже не в «в», а «к» Иеронимо. «бенджими» (со строчной буквы), увернувшись первый раз от неприятного перетряхивания старья, не про-

являл никаких признаков желания воспроизводить для печати грехи своей молодости, и его пришлось уламывать. Вспомнили о завалявшейся трагедии, которую своевременно от него взяли, а денег не заплатили, взялись покрыть и этот долг. Старые грехи, таким образом, свелись в один счет и оказались прибыльными. Бен Джонсон сдался и проделал требуемую от него работу.

Считать, что Бен Джонсон к тому времени как раз и сдал свою трагедию о Ричарде, — невозможно: он был уже настолько известен, что не поставить ее не могли, а ее не поставили. Его писания читались и обсуждались друзьями до их постановки, и неожиданный факт появления романтической трагедии из-под пера поэта, который в то время стремился посвятить себя исключительно сатире, нашел бы отражение в мемуарах, переписках и эпиграммах, а этого нет. Полагать, что инициатива возбуждения вопроса об оплате затерянной рукописи старой трагедии исходила от Джонсона или, еще более, ставилась им в условие своей работы над «дополнениями», настолько противоречит всему нам известному об этом исключительно по своей цельности характере, что говорить серьезно о подобной возможности вымогательства не приходится.

Таким образом, надо предположить, что «дополнения» существовали практически задолго до своего напечатания и могли влиять на тексты «Гамлета» и до 1602 года.

Теперь еще осталось сказать о тех отводах авторства Бен Джонсона, которые неизменно приводятся в биографиях и критических исследованиях об этом писателе его соотечественниками. Они сводятся к следующему: невероятно, чтобы Бен Джонсон писал так, как записаны «дополнения». Действительно, даже с самыми ранними комедиями Бен Джонсона несходство разительное. Но «самые ранние» из напечатанных произведений Бена — в действительности произведения достаточно «поздние», так как не ими он дебютировал, а некоторыми трагедиями, от которых не сохранилось даже названий, настолько автор «Вольпоны» заботился об истреблении самой памяти своих литературных дебютов.

Эта старательность показывает, что в тех потерянных писаниях заключалось нечто совершенно неприемлемое для поэтики «позднего» Бен Джонсона, нечто такое, что он

не хотел вменять себе в собственность, то есть в вину, нечто, что он вменял в вину другим поэтам. Иначе говоря, в этих ранних произведениях, должен был господствовать стиль совершенно противоположный стилю известного нам Бен Джонсона — стиль романтический.

То, что «дополнения» были сделаны в эпоху раннего актерства Бен Джонсона и являются современниками его утраченных трагедий, лишний раз свидетельствует в пользу принадлежности ему о той поре опытов романтической декламации и психологической трагедии. Сейчас мы можем только пожалеть о потере его ранних драм, но уцелевшие обломки его первого стиля сохранены нам «Испанской трагедией», хотя и против воли автора «дополнений». Генсло хорошо сделал, что раскошелится.

Второе возражение заключается в том, что Бен Джонсон не мог исполнять роль Иеронимо. Не мог он исполнять ее, во-первых, потому, что в Лондоне он не был способен получить такой ответственной роли, раз даже в провинции его признали слишком плохим актером, а во-вторых, потому, что в тексте Кида неоднократно указывается на малый рост Иеронимо; наш же поэт был вообще огромен и медведообразен.

Известие о «путешествиях в фургоне» имеется у врагов Бен Джонсона в пьесе «Бич сатирика», направленной против нашего поэта. Похвал ему от ее авторов ожидать, конечно, неразумно. Они, впрочем, утверждают только, что Бен для актера «рылом не вышел», а об игре его не говорят. Ряд современников утверждает, однако, что при жизни Бен Джонсон не имел себе соперников в искусстве чтения стихов. Но именно в комедии Деккера—Мэрстона мы находим любопытное указание. Они утверждают, что объект их нападения играл роль «сумасшедшего Иеронимо».

Подлинный текст Кида, текст изданий «Испанской трагедии» до 1602 года, крайне слабо намечает момент безумия Иеронимо. Это мимолетный эпизод, мгновенное помрачение разума старого маршала при обнаружении убийства единственного сына. Первоначальный кидовский Иеронимо, главным образом, мститель-одиночка и мститель могущественным врагам, а отнюдь не безумец. Мотив безумства вводится «дополнениями» и, как мы го-

ворили, повидимому, возник в порядке трактовки роли ее создателем. То, что авторы «Сатириомастикса» указывают на исполнение Бен Джонсоном роли именно «сумасшедшего» Иеронимо, только подтверждает это предположение.

Как же быть с ростом? Когда это возражение возникло, еще не знали, что так называемая «Первая часть трагедии о старом Иеронимо» была написана Кидом после «Испанской трагедии». Теперь этот факт установлен. А все указания на рост маршала содержатся в этой первой части, написанной под влиянием «Испанской трагедии», значительно позже ее и в развитие ее длинного повествовательного пролога.

В самой «Испанской трагедии» никаких указаний на рост ее героя не имеется. Таким образом, внешние данные Бен Джонсона не могли служить препятствием для исполнения роли Иеронимо в первой по времени драме. Они могли стать на его пути в дальнейшем. Возможно, что преемник его (дублер) роли Иеронимо, обладавший меньшим ростом, стяжал у публики больший успех и решил закрепить за собой роль путем текстового оправдания, а может быть, эта попытка исходила и от администрации.

Ведь Бен Джонсон был человек малоуживчивый, и перерыв его театральной карьеры впервые был вызван его заключением в тюрьму по делу о пьесе «Собачий остров», в которой он не только исполнял роль, но и дописал несколько актов, «особенно пасквильных». Так как вместе с ним засадили еще двух актеров, из которых Габриель Спенсер являлся украшением труппы, то Бен Джонсон, естественно, вызвал против себя некоторое недовольство в театре, который он «подвел», сорвав начало сезона. А как водится, в театрах такие вещи не прощаются. Дальнейшие события показали, что Бен Джонсону пришлось по выходе из тюрьмы попасть в скверное положение и встегнуть явное недоброжелательство своих старых друзей.

Прекратим эту биографическую экскурсию: дальнейшее общеизвестно. И дуэль с Габриелем Спенсером, и ее исход, и новое тюремное заключение, и буква «Т», выжженная каленым железом на большом пальце левой руки будущего поэта-лауреата, и прочие обстоятельства, которые не могли породить у Бен Джонсона особого удовольствия

в воспоминаниях о своей актерской карьере. Он не говорил о ней даже Дреммонду, которому наболтал очень много. Теперь отрицать лондонского актерства Бен Джонсона не приходится. Это обстоятельство засвидетельствовано приговором суда по делу о комедии «Собачий остров». А судебные решения—материал достаточно достоверный.

Перейдем теперь к главному возражению. Оно будет последним. Известно, что Бен Джонсон неоднократно упоминает об «Испанской трагедии» Кида и в тексте собственных комедий. «Испанская трагедия», преимущественно перед всеми старомодными драмами, служит ему предметом вышучивания, издевательства. Если он хочет изобразить образцово безвкусного человека, он заставляет его провозгласить кидово детище своим любимым чтением. Если он говорит о круглом дураке, то дурак цитирует «Иеронимо». Если он говорит от себя, то, перечисляя намеченное к изгнанию из театрального обихода, он не обходит своим вниманием «Испанской трагедии».

Критика видит в этом явное противоречие авторству Бен Джонсона в дополнениях злосчастного памятника кровавой мести. «Как же можно быть автором дополнений к драматическому тексту и всячески ругать этот текст?»— вопрошают наиболее ученые исследователи творчества создателя образа капитана Боабдила. Счастливым критиком, очевидно, не знакома работа «переодевателя драмы».

Эта работа во времена Шекспира давалась начинающим драматистам, она была анонимна и оплачивалась только один раз, при сдаче дополнений. В дальнейшем ни ответственности за них, ни доходов от спектаклей автор дополнений не имел. Если дополнения доставляли отремонтированной пьесе новый успех, автор дополнений уступал место автору устарелого текста. Мог ли такой дополнительный любить пьесу, которая его таким образом обирала морально? Думаю, что и во времена Генсло он любить ее не мог, а по своему личному опыту «переодевальщика пьес» я знаю, что он должен был ненавидеть переодетую пьесу. Тем более должен был ненавидеть ее Бен Джонсон, что «дополнения», им написанные или записанные по старой редакции, были противны всему, что он считал должным в театре, именно тогда, когда они увековечивались типографским станком.

Отсюда его пристрастие к «Испанской трагедии» Кида. Отсюда то несомненное предпочтение ее такой удобной для пародии и еще пущего издевательства трагедии, как «Локрин». У Бен Джонсона были свои личные счеты со старым маршалом испанского короля, особенно с тех пор, как ему пришлось воскресить его к новой жизни в то время, когда он рад был бы видеть его погребенным и зарытым «наверно в плотный ночи ров». Ненависть Бен Джонсона к «Испанской трагедии» — лишнее подтверждение его авторства в дополнениях к ней, оплаченных Генсло с отметками в кассовой книге. Это лишний оправдательный документ к приведенному расходному ордеру.

Но приходные и расходные ордера не влияют на успех произведения, которое возникает в связи с ними. Ненависть Бен Джонсона не помешала процветанию драмы Кида как в печатном, так и в сценическом виде. Его дополнения этому успеху способствовали, как было видно из приведенного перечня изданий ее. На чем же строился успех этого многострадального произведения?

Во время своего появления он был обязан драматической технике изложения сюжета, популярного в ту эпоху и до представления «Испанской трагедии» трактованного с меньшим сценическим искусством. Пусть это не кажется странным. Сейчас нас не может поражать техника Кида, но это происходит оттого, что мы знаем то, что его современники не знали. Мы знаем Шекспира, мы знаем Чапмена, мы знаем длинный ряд трагедий мести, последовавший за «Старым Иеронимо». Мы склонны забыть, что во главе этого славного ряда идет маленький, длинноротый маршал короля испанского.

Современники же видели только его: ряд, о котором мы вспоминаем, терялся в будущем и не мог влиять на их оценку. «Иеронимо» был их первой любовью к трагедии, где повествование уступало место действию, а действие было изукрашено всем, что было дорого любителю трагедий: угнетенной справедливостью, могущественными и недоступными мщению угнетателями, которых месть справедливого все же настигала, самоотверженной любовью, ипррой превратностей, хитрыми ковами беззащитных злодеев, пышной декламацией на философские темы, выходящими из запредельного мира и обильными порциями

убийств, с поголовным вырезанием действующих лиц последней сцены, последнего акта.

Темой была месть старика-отца за смерть сына, предательски удушенного высокопоставленными лицами. Те зрители, которые считали родовую феодальную месть делом боголюбезным, находили нравственное удовлетворение в том, что следили, как, несмотря на все трудности мстить, старик-отец расправлялся со своими лучше вооруженными противниками. Эта сторона сценических событий доставила «Испанской трагедии» успех в консервативных кругах вельмож-феодалов и еще неразложившейся части дворянства.

А те зрители, которым феодальная кровавая месть казалась вещью устарелой и занятием достаточно непродуктивным, видели другую сторону темы: они видели угнетенного судью, который должен творить правосудие именем короля, потатчика беззаконников, они видели борьбу честного гражданина и любящего отца с целой бандой знатных убийц, его конечное торжество над врагами, превосходящими его и силой, и числом, и высотой происхождения и положения. Им было легко произвести то замещение собой героя драмы, которое всегда обеспечивает ей популярность и восторги зрителя-соучастника.

Обе группы зрителей сходились на том, что двор нельзя рассматривать как область, неподсудную мести частного человека. Феодалы—потому, что считали себя равными королям, а горожане потому, что никогда не отказывали себе в праве на восстание против той власти, которая бы нарушила их частные интересы. Сам двор еще не сложился в замкнутую касту и не обижался—он не узнавал себя в испанском дворе трагедии Кида, как мартышка басни не узнавала себя в зеркале. Испания была врагом—хорошо, если ругают врага: это укрепляет сочувствие вооруженному проведению внешнеполитических задач.

Таковы были причины, почему все были довольны трагедией Кида. Можно утверждать с полной уверенностью, что они так не формулировались и что, во всяком случае, сам автор увенчанного успехом произведения не им приписывал свою мгновенную славу. Он был систематик и педант. Он любил своего латинского учителя, переводил Гарнье, его французского популяризатора, и в своей уда-

че видел торжество заветов Сенеки. Он попытался продолжать их насаждение на лондонской сцене.

Здесь его ждало разочарование. Сенековы принципы имели тем меньший успех, чем последовательней они проводились. Свое внимание разочарованный автор перенес на сюжет. Он вернулся к исходному пункту: он писал первую часть «Иеронимо», потому что зрители именно так переименовали его «Испанскую трагедию». Кид хотел сыграть на популярности прежнего своего произведения и передать ее по наследству новому своему детищу. Судя по тому, что оно не удостоилось тиснения, успех его не был коммерческим, а отрывки, сохраненные нам от его рукописного бытия, не дают возможности определить, насколько нова была его композиция по сравнению с построением «Испанской трагедии».

Как мы уже говорили, эта первая часть выросла из пролога к «Иеронимо». В ней действуют те же герои, что и в прославленной трагедии, а соединение обеих «частей» вводило логическую мотивировку в характеры некоторых героев «Испанской трагедии», которые до того вполне благодушно без нее обходились. Зритель не оценил предупредительности автора: тогда он не слишком требовал психологической мотивировки да не замечал и потусторонней фатальной мотивировки, которую вводил Кид прологом и хором. Зрителю было ясно, что злодеи действуют гнусно, потому что они суть злодеи, а злодей, кроме гнусностей, ни на что не годится, иначе какой же он в самом деле злодей, и для чего его надо выпускать на сцену?

Но Кид был не такой человек, чтобы останавливаться перед неудачей; еще меньше был он способен винить в ней упорство в проведении латинской традиции. Он взялся за новую трагедию. Она должна была нравиться не меньше «Испанской трагедии», так как должна была явиться ее зеркальным отражением.

В «Испанской трагедии» старик отец мстит за смерть юноши сына; в новой трагедии юноша сын мстит за смерть старика отца. Оба мстят королевскому двору. Если в испанском варианте темы месть направляется на иностранного принца, пленника-гостя короля, и на королевского брата, то в новом варианте месть будет направлена против самого короля непосредственно.

Как видим, Кид правильно полагал необходимым увеличить дозу драматического воздействия и прибегает в повторной трактовке прежнего сюжета к сильно действующим средствам. Оставалось подыскать сюжетный мотив. В хрониках Саксона Грамматика такой нашелся: это была история о мести Амлета, или Амалота, принца датского. Новая пьеса Кида и стала называться «Месть Гамлета», а покорствуя склонности зрителя к сокращению заголовка уже испытанной «Испанской трагедии», приняла в скорости обиходное наименование «Гамлета».

Она до нас не дошла. Представления ее зарегистрированы общим числом с другими заглавиями репертуара театра в Шордиче с 1587 по 1589 год. Так как от представления «Испанской трагедии» она должна быть отделена некоторым временем, правильно принять для нее последнюю дату. Дальше ее след теряется, из чего, впрочем, не следует заключить, что ее не играли вообще. Напротив, ею, повидимому, интересовались, так как всего через четыре с небольшим года после ее премьеры мы обнаруживаем ее в «пересмотренной редакции» на сцене «Ньюингтон Бетс» (Ламбес) 9 июня 1594 года. Записи представлений не отличаются регулярностью в тот период времени, да к тому же сохранились далеко не полностью, поэтому не приходится особенно считаться с фактом отсутствия дальнейших сведений о карьере кидовского «Гамлета».

Внимание он, во всяком случае, обратил на себя не малое и если не дождался до тиснения, то виной этому были приводящие обстоятельства. Мы знаем, что даже для головокружительного успеха «Испанской трагедии» потребовалось четыре года аплодисментов, чтобы дорваться до печатного станка. Возможно, что и «Гамлету» Кида была уготована столь же редкая по тому времени почеть и тоже через четыре года, в лучшем случае, но этому помешало некоторое непредвиденное обстоятельство.

А именно: не то через два, не то через четыре года после ламбетовского представления трагедии Кида «Гамлет» в том же Шордиче, который видел его премьеру, на этот раз в театре «Занавес», впервые был дан «Гамлет» молодого драматурга В. Шекспира.

Думается, что вторая цифра верней: в 1596 году Бер-

беджам пришлось перезаключать договор с хозяином земельного участка, на котором их отец построил театр. Дело доказало свою выгодность, земля же вообще поднялась в цене (город к тому же развивался и сливался физически с Шордичской слободой), ясно, что на прежних грошовых условиях нового договора не заключить. Бербежди делают попытку перебраться в Блекфрайерс, и это им не удается. Землевладелец бунтует, и в этой распре проходит 1597 год. Театр не работает. В 1598 году Бербежди, очаявшись в мирном разрешении конфликта, разбирают «театр», перевозят материал с севера на юг, в Заречье, на Мелкую сторону (Саусуорк), и строят из перевезенного леса театр «Глобус», который и открывается в 1599 году.

За время этих происшествий их труппа продолжает играть. Где же? Очевидно, неподалеку от старого пепелища, судьба которого определяется окончательно только в 1598 году. А так как на всем северном слободском участке, кроме «театра», другого помещения, за исключением «Занавеса», не имелось, то естественно для труппы Лорда Камергера перебраться именно туда. Переселение было временное и новым реквизитом обзаводиться смысла не имелось, а начать новинкой сезон на новом месте — необходимо. Администрация нашла выход в «обновленной» редакции «Гамлета», уже не кидовского.

Как бы то ни было, кидовский текст, в его шордичском изводе, оказался в руках Шекспира и, вероятно, в пику ламбетовскому конкуренту¹ был выдан ему на драматическую расправу. С ним было поступлено не по-джонсоновски. Имя автора исчезло и было заменено отметкой: «Переделанный Шекспиром» (точнее — «заново написанный»). Если это случилось в 1598 году, то новый текст недолго игрался в Шордиче: в 1599 году, на следующий сезон, шекспировское изложение «Гамлета» перекочевало в «Глобус», а с этим переездом пропадают всяческие слухи о кидовском «Гамлете». Имя его исчезает из репертуарных списков, а рукопись, вероятно, из обращения. Конкурент

¹ В 1594 году в ламбетовском «Ньювингтон Бетс» играла и труппа Лорда Камергера и труппа Лорда Адмирала. Кто из них ставил кидовского «Гамлета в новой редакции» — неизвестно.

был сторт с поверхности земного шара. Черный Вилль любил чистую работу.

Но убиенный младенец Кида все же продолжает оказывать нам некоторые услуги, а по мнению иных исследователей — и свою загробную месть поглотителю. О мести потом, а услуга заключается в следующем. Наличие кидовского «Гамлета» и его участь решительно утверждают, что знаменитая трагедия Шекспира возникла именно из этой трагедии Кида, а не из ее испанской предшественницы. На шекспировского «Гамлета» непосредственно влиял кидовский «Гамлет» же, а не «Старый Иеронимо». С ним, а не с «Испанской трагедией» шекспировский «Гамлет» связан и фабулой и именем действующего лица. А фабула связывает и композицию. Здесь начинается та месть, о которой говорят некоторые современные исследователи. Растянutosть и путанность изложения шекспировского «Гамлета» они приписывают его происхождению от кидовского текста. Шекспир якобы начал с легкой переделки текста и повторной работой насаивал на нее новые мотивы, не успевая окончательно развязаться с первоначальной схемой. В свое время я предлагал другое объяснение долготам шекспировской композиции; не вижу причин от него отказываться, поскольку свое объяснение я беру из существующего текста, а приводимое мнение опирается на авторитет такого явления, которое никем усложнено быть не может.

Чем бы ни был шордичский «Гамлет» Шекспира, он, несомненно, не был тем, что мы имеем в кварто и фолио. Да и для перенесения его из «Занавеса» в «Глобус», по правилам того времени, его надо было подвергнуть изменениям — каким, мы не знаем, однако, они не были теми, которые привели к тексту кварто 1604 года и, как принято теперь считать, были закончены в течение 1602 года.

Эта вот работа была решительным разрывом с кидовским текстом, и если в недошедших до нас переделках и сохранялась еще кидовская трактовка родовой мести, то именно в указанную эпоху наиболее удобно возникали мысли о ее пересмотре.

Для всех было ясно, что королева Бетси близится к своему смертному часу. Ее наследник был известен. Между Эдинбургом и Лондоном протянулась длинная цепь вельмож и придворных, ездивших на поклон к Якову Стюарту. Над многими головами собирались темные тучи. Сын Марии Стюарт, в смерти которой были повинны столь многие именитые люди и покровители поэтов и театра, с часу на час готов был стать королем Англии. Какова будет его позиция по отношению к убийцам матери? Этот король слыл большим любителем литературы, поскольку сам был прескверным поэтом: может быть, он станет склонен к доводам художественного произведения? Может быть, под действием сценического осуждения принципа родовой мести, умело и тактично преподанного, он сменит гнев на милость? Такие мысли должны были, естественно, возникать в головах друзей сэра Уолтера Роллея, Соутхемптона и прочих великих мира того, который рукоплескал падению головы воспитанницы Гизов.

Времени для написания новой трагедии было мало, она могла потребоваться в любой момент: не знали ни дня, ни часа, пришлось готовить новый вариант чего-нибудь, имевшегося в запасе. Что же выбрать? Сюжет из какой области? Яков был женат на датской принцессе, ей будет любопытно посмотреть трагедию из истории своей страны. Да, но в «Гамлете» датский двор изображен достаточно непривлекательно. Не беда — это двор гадкого Клавдия, а Клавдия сменяет незапятнанный герой Фортинбрас, открывающий новую эру в жизни этого королевства и основывающий в нем новую династию, уже не знающую кровавого наследия прошлых времен, герой, отказавшийся от родовой мести, — да будет ему хвала!

Королева, при желании, сможет видеть в нем основателя того дома, из которого происходит (кто его знает, какие там династии вообще были в этой самой Дании), а Яков, который тоже никогда не чаял очутиться на престоле Плантагенетов, имеет полную возможность усмотреть свой портрет в Фортинбрасе. Так проступают на свет те мотивы, которые мы сейчас видим в окончательной редакции «Гамлета». Насколько они были развиты в первой редакции «Глобуса» и в начальном тексте «Занавеса», мы не знаем, но актуальность их по 1602 году го-

ворит за то, что привнесены они или проявлены именно в нем, — в 1603 году Яков уже короновался.

Шекспировский «Гамлет» в его теперешнем виде кончается сменой династии: одна уничтожена, воцаряется другая. Это — финал исторической хроники. Шекспир написал их много, и система их построения все время тяготеет над его историческими драмами. Если мы найдем и в «Антонии и Клеопатре», и в «Смерти Юлия Цезаря», где понятие династии заменено понятием режима, а в чистом виде она покажется нам в «Макбете», трагедии, непосредственно примыкающей к «Гамлету».

Она писалась в своей политической части параллельно и симметрично «Гамлету». Она заканчивается воцарением новой династии, потомком которой является Яков I Английский, в маске первой сцены IV акта содержит символическое прославление родословия нового короля, с личным намеком на двойную державу и тройной скипетр ее 121 стиха, показывает муку нестираемого кровавого пятна на руке королевы-убийцы (намеком тонкий и потому вдвойне ценный) и говорит даже о прирожденном праве английских королей прикосновением своим исцелять золотушных, от какой обязанности Яков в первое время усиленно отмахивался, вовсе не лбстясь трогать чужую паршу. В конце концов, ему пришлось примириться с этой печальной необходимостью, и трагедия под этот недобровольный акт подвела фундамент несуществующего исторического предания.

Симметрия распространяется на то, что в «Макбете» прославляется династия короля, а в «Гамлете» — династия его супруги. Порядок чествования вполне выдержан: первый комплимент принадлежит даме. Печатное закрепление указанной редакции трагедии датского принца произошло в 1604 году, а «Макбет» начал писаться в следующем. Автор, видимо, имел основания считать себя на верном пути. Шекспир в обеих своих коронационных трагедиях повторил переход, совершонный Кидом от «Испанской трагедии» к «Мести Гамлета».

Так мы возвращаемся к шекспировскому вдохновителю, и теперь пора уже, после того как мы разобрали историю текстов обоих литературных памятников, перейти к рассмотрению вопросов об их взаимной связи.

Слов нет, «Испанская трагедия» непосредственного влияния на шекспировского «Гамлета» как будто оказать не могла, но она оказала непосредственное влияние на «Месть Гамлета», а через нее и на ряд шекспировских редакций трагедии принца датского. Она оказала влияние и на весь метод построения трагедии мести, впервые выдвинув этот сюжет и выделив его в особый жанр. Она стала каноном трагедии мести и в порядке литературно-сценической формы влияла на все позднейшие произведения, относящиеся к жанру трагедии мести.

Трагедия о Гамлете, принце датском, не является исключением из этого ряда, хотя обращается с преподаванными правилами драматического действия достаточно свободно. В чем же этот канон и что такое «Испанская трагедия»? Это необходимо установить, так как, не имея возможности оперировать текстом «Мести Гамлета», мы естественно должны ограничиться наличными возможностями. Сходство с «Испанской трагедией», понятно, будет меньшим, но оно имеется и в достаточной степени для создания того традиционного предвзвешивания, о котором мы говорили.

Идеи произведений противоположны, но литературные жанры схожи. Их сходства и различия в таком случае особенно поучительны. Ясно, что расходиться они будут в пределах индивидуальной трактовки, а сходиться должны в общих очертаниях композиции. Установим же ее для «Испанской трагедии». Этого не сделать без ее описания. К нему мы и приступим.

В ней четыре, а не пять актов, как велит Сенека. Но в ней имеются пролог и эпилог, кроме того, нечто, именуемое хором, включает собой каждый акт. Пролог и эпилог не выделены и составляют отдельные сцены соответствующих актов.

Акт I, сцена 1 (пролог). С места появляется призрак Андреа, за ним следует Месть. Как видим, автор вводит нас сразу в область своей драмы. Но видимость здесь обманна. Все пока не имеет прямого отношения к старому Иеронимо. Это — придаток, предназначенный мотивировать дальнейшие события. В длиннейшем монологическом

повествования Андреа представляется зрителям и рассказывает им свою историю.

«Когда сия вечная субстанция моей души жила заточена в моем грешном теле, — говорит он, — я был царедворцем испанского двора, звали меня дон Андреа».

Упомянув в нескольких стихах о своих предках, он сообщает, что за сомнительные услуги и вполне достойную любовь он втайне обладал знатной дамой, по имени Беллимпериа. Увлеченный бранным пылом, он принял участие в последнем вооруженном конфликте с Португалией, где и был убит. Харон отказался перевозить его душу в царство мертвых, пока не будет справлен погребальный обряд; такой и был совершен сыном маршала двора — доном Горацио, и дух Андреа предстал перед Радамситом, Эаком и Миносом. После подробно изложенной контраверзы, судьи не могли прийти к соглашению в том, считать ли его образцовым любовником или не менее образцовым воином, и направили в высшую инстанцию к Плутону. Туда он пропутешествовал, не будучи задержан никем, в силу данного ему паспорта. По дороге, говорит он,

...я видел больше зрелищ, чем могут рассказать тысяча языков. Или описать столько же перьев, или представить себе человеческие сердца (ст. 57—58).

Тем не менее он достаточно подробно перечисляет различные наказания грешников в аду. Наконец, он прибыл к замку Плутона, вручил владыке свой паспорт и униженно преклонил колени, чему прекрасная Прозерпина изволила улыбнуться и испросила разрешение самой постановить приговор Андреа. Плутон скрепил поцелуем свое согласие, после чего Месть была разбужена и получила поручение проводить Андреа сквозь роговые врата. Во мгновение ока Андреа оказался перенесенным в данное место, ему не знакомое.

Слово переходит к Мести. В шести стихах она объясняет Андреа, что он находится там, где станет свидетелем того, как причинитель его смерти дон Бальтазар, принц португальский, будет лишен жизни от руки Беллимпериин. Им же предстоит сидеть и смотреть на трагедию, являясь ее хором. Эта первая сцена-пролог занимает девяносто один стих... (91).

Сцена 2 происходит при дворце испанского короля. Первый выход образован королем, генералом, герцогом кастильским (брат короля, Киприан, отец Беллиперии, Лоренцо) и Иеронимо (гофмаршалом, церемониймейстером и старшим судьей королевства). После краткого обмена вводными репликами, занимающими все же 20 стихов (92—112), генерал делает доклад о своей победе над португальским войском.

Доклад занимает 63 стиха (112—175). Непосредственно к фабуле относятся стихи, только начиная со 156. Дон Андреа своей храброй атакой поколебал судьбу сражения, казавшуюся до того нерешительной, и вынудил часть вражьего войска к отступлению. Однако Бальтазар пришел на поддержку своим и в происшедшей схватке убил Андреа. Гибель Андреа возбудила мужество испанцев и друга убитого Андреа, Горацио, сына гофмаршала Иеронимо, вступившего в единоборство с Бальтазаром, которого он скоро сбил с коня и взял в плен. После этого битва и закончилась, так как прочие португальцы обратились в бегство и были истреблены, пока Феб не склонился в западную пучину. Обмен любезностями между королем и генералом. Генерал передает условия перемирия с португальским вице-королем, который обязывается отныне и до века платить дань Испании. Следует новый обмен благоволением и верноподданныческими фразами между королем и маршалом Иеронимо по поводу военных подвигов Горацио. За сценой звучит труба. На вопрос короля (1 стих) генерал отвечает, что это возвращается победоносная армия (8 стихов).

Армия проходит парадом перед двором. Во главе ее в качестве триумфаторов идут Лоренцо Кастильский и Горацио, ведя пленного Бальтазара. Король справляется, кого ведет Лоренцо; генерал объясняет ему, что это Бальтазар (таким образом, это лицо представлено публике), затем король спрашивается, кто же идет по другую сторону Бальтазара. На этот раз объяснение дает уже Иеронимо. В четырех стихах он доказывает, что это его сын, Горацио, которого он очень любит, так как тот с самого детства подавал только прекрасные надежды и сейчас, как никогда, радует отцовские сердце и очи (странно, правда, что король никогда не видал сына своего гофмар-

шала, который, вероятно, давно уже представлял своего сына двору, но надо его представить не только испанскому двору, а и зрителю, что поважнее, а ловко ли это выходит, это уже другое дело).

Король приказывает армии пройти вторично, объявляет награду воинам (по два дуката каждому) и отпускает всех, за исключением Лоренцо и Горацио с Бальтазаром. Обращаясь к Бальтазару, он извещает его, что за отказ его отца в уплате дани, ему положенной, Бальтазар должен бы подвергнуться злему обращению, но, тем не менее, обещает ему всякие милости во славу великодушия испанских королей.

Бальтазар отвечает в том стиле, который составляет характеристику стиля Кида вообще, и всей «Испанской трагедии» в частности:

То, что отец нарушил, в мире быв,
Исправлено по счастью войны
И, карты сдав, не спрашивать — зачем.
Его бойцы убиты — стыд венцу,
Знамена взяты — имени пятно.
Сын в бедствии — на сердце едкий яд:
Такие кары искупают грех.

(Акт I, ст. 229—235)

На это король отвечает подтверждением своих любезных намерений, что занимает те же шесть стихов, какие проговорил Бальтазар. Бальтазар благодарит одним стихом, и король переходит к вопросу о том, кто же из двух — Лоренцо или Горацио — является автором пленения Бальтазара (два стиха). Каждый, произнося по пяти слов (полустишие, потому что стих Кида неизменно десятисложен и кончается ударным слогом), утверждает свои права. Король обращается к Бальтазару, но претенденты продолжают спор о добыче. Он занимает четыре стиха, и каждый из спорящих чередуется с противником в произнесении по стиху. Лоренцо первым схватил поводья коня Бальтазара и принял от него оружие, а Горацио сбил Бальтазара с коня и принудил его к сдаче. Король велит отпустить Бальтазара и отвечать ему самому, кому же он сдался. Бальтазар сообщает, что одному (Лоренцо) он сдался вольно, а другому (Горацио) поневоле; один говорил с ним ласково, а другой наносил ему удары; один

обещал ему жизнь, другой грозил смертью; один завоевал его любовь, а другой победил; по правде же сказать, он сдался обоим.

В защиту Горацио выступает Иеронимо. Он указывает, что хорошим охотником является тот, кто убивает льва, а дергать за бороду убитого льва может и заяц. Король успокаивает старика и предлагает спорящим свое посредничество; оно принято. Король постановляет отдать Горацио выкуп, который будет внесен за принца, а оружие и коня — Лоренцо. Ему же поручается принять в свой дом и охранять Бальтазара, так как, ко всему прочему, дом Горацио слишком мал, чтобы вместить свиту, полагающуюся пленнику по штату. Бальтазар доволен решением, но ставит условие, чтобы в числе его компании находился и Горацио, которого он полюбил за рыцарство. На этом кончается сцена (197 стихов).

Из подробного описания этого экспозиционного отрывка мы можем уже достаточно судить о стиле Кида. Он под двойным влиянием Сенеки и любви к прямолинейному применению грубого параллелизма, в схематичности стихотворного рассуждения и антитез. Влияние средневекового романа сказывается в пристрастии к детальности повествования и в привязанности к юридическому разбору вопросов феодального военного права. К этому надо прибавить и достаточное влияние средневекового моралитэ. Оно сказывается и в любви к контраверзе, правда, значительно более стесненной пространством, чем в оригинале, и в ближайшем к нему «Гарбодуке», и в любезной средневековой поэзии последовательной симметрии стиха, стремящегося объединяться в числовую строфу, и в символическом применении счета стиха (обращаясь к двум тяжущимся, король говорит два стиха, тяжущиеся об одном предмете отвечают одним стихом, разделенным между ними поровну, и пр.).

Можно возразить, что и тут не без Сенеки, но ведь и ученая средневековая декламация отсчитывалась от неронова воспитателя, трагедии которого в Риме не пользовались никогда такой славой, какую они стяжали у варварских наследников его цивилизации. Кроме приведенного уже пункта симпатии к личности их автора, его манера должна была радовать образованных варваров: сам Се-

нека был один из них. Ведь и он происходил из семьи романизованных испанских туземцев и в Рим приехал из той самой Испании, где разыгрывается трагедия Кида.

Впрочем, ее третья сцена перенесена уже в Португалию. Ею открывается новый план композиции — трагедия превратностей. План этот особого развития не получает, но характерно его присутствие. Повидимому, даже столь горячему сенекианцу, то есть поклоннику трех единств, стремящемуся внедрить хоть и компромиссный, но все же хор, в свое представление, предлагаемое доброму лондонскому народу, без трагедии превратности обходиться было нельзя.

К вице-королю Португалии прибыли с донесениями Александр и Вилюппо. Александр утешает своего повелителя, уверяя его, что Бальтазар жив и взят в плен испанцами, отпущен же будет немедленно по внесении выкупа. Вилюппо сообщает живую весть о смерти Бальтазара. По его словам, сын вице-короля убит не кем иным, как самим Александром, разрядившим свой пистолет в спину принца. Труп в руках испанцев. Король не желает выслушивать оправданий Александра, поручает Вилюппо заключить его в тюрьму и клянется, что Александр не будет жить, если смерть Бальтазара подтвердится.

Король ушел, и Вилюппо, не стесняясь присутствием Александра, успевает в трех стихах похвалиться выгодно проведенной гнусностью. На этом и кончается третья сцена трагедии вообще и первая сцена трагедии превратностей (94 стиха).

Четвертая сцена возвращает нас к испанскому двору. Повидимому, она происходит в дворце герцога кастильского. Беллимпериа спрашивает у Горацио подробности смерти Андреа. Горацио рассказывает свой бой за труп общего друга. По уходе Горацио, вызванного к Бальтазару, Беллимпериа путем ряда силлогизмов устанавливает свое право и обязанность любить Горацио, так как он является другом ее убитого любовника, и эта любовь будет месть убийце-Бальтазару. Тот является как нельзя более кстати. Его сопровождает Лоренцо. Его попытка ухаживать за Беллимперией успеха не имеет, она покидает брата и его пленника, роняя перчатку, которую поднимает ернившийся Горацио. Беллимпериа дарит ему перчатку «за

труды». Лоренцо пытается истолковать действия сестры в благоприятную сторону для Бальтазара, и все уходит принять участие в празднике, который король дает в честь португальского посла. Так начинается вторая месть — месть Беллимперии (114 стихов).

На пиру пятой сцены португальский посланник сообщает Бальтазару о горе его отца, полагающего, что Бальтазар убит. Бальтазар признается посланнику, что это недалеко от истины, так как он, действительно, убит красотой и подвергнут тиранствам ее. Пир начинается. Иеронимо входит с маскированными исполнителями дивертисмента. Вставной дивертисмент, прославляющий победы английских воевод над Португалией и Испанией.

Португальский посланник догадывается, что смысл представления в том, что никто не должен обижаться военными неудачами. Объяснение, явно притянутое за волосы, но публика должна была радоваться прославлению своих исторических героев при испанском дворе, который никак нельзя было заподозрить в любви к Англии. Вместе с тем симпатии переносились и на автора этого дивертисмента: благоволение аудитории улавливалось для Иеронимо. Дальше делать было нечего, акт, собственно говоря, на этом и кончается. Но тут вмешивается Андреа, о котором все успели позабыть.

Его призрак спокойно просидел в уголке сцены во все движения первого акта. Теперь, когда она опустела, привидение обращается с негодующим упреком к Мести. В чем дело? Он ничего не видит, кроме верности, любви и пирований. Эти веселые предметы — печаль его душе. Месть успокаивает его страдающую тень, обещая скорое изменение возникших взаимоотношений на противоположные. Новый строй антитез, и акт закончен этой пятой сценой, содержащей только 73 стиха. В I акте их всего 571.

Акт II. Сцена 1. Она открывается беседой Лоренцо и Бальтазара. Темой ее служит влюбленность Бальтазара в Беллимперию и его сомнения в надеждах на успех у красавицы. Изложение Бальтазара, возражающего поощрениям своего друга, заканчивается пятью рифмованными двустопными, дающими Бен Джонсону повод для неистового издевательства.

Каждая первая строчка начинается словом «пусть», а

каждая вторая словом «да». Подводя итог длинному сопоставлению шансов за и против, Бальтазар приходит к выводу, что он опасается, как бы Беллимпериа вообще не была не способна к любви. Конечно, прусский генерал остроумнее защищался от обвинения в сдаче крепости без единого выстрела. Первым из тридцати шести пунктов своей защиты он выставил полное отсутствие пороха во вверенной ему крепости, но это избавило его от необходимости излагать остальные тридцать пять артикулов своего оправдания, а Киду хотелось порадовать слушателя ценным параллелизмом средневековых антитез. В то время это еще нравилось. Лоренцо приходит на помощь. Он кое-что изобрел для проверки истинных чувств своей сестры. Ее слуга Педрингано вызван им. Он напоминает ему старые грехи покровительства сестриным шашням с покойным Андреа, когда он спас слугу от наказания. Теперь Педрингано должен открыть, кого Беллимпериа любит вместо Андреа. (В том, что у сестры есть любовник, Лоренцо считает, видимо, невозможным сомневаться.) Слуга пытается отрицать, но молодой человек проявляет большую настойчивость и угрожает шпагой. Педрингано приступает к обличению своей госпожи, и влюбленный Бальтазар скромно отходит в сторону. Педрингано рассказывает все ему известное о сношениях госпожи с Горацио. Лоренцо приводит его к присяге, ставя перед дилеммой награды и кары, и отпускает своего будущего сообщника. Лоренцо обращается к своему другу: нравится ли тому намеченная стратегема. Бальтазар отвечает:

И хорошо и плохо: рад и жаль.
Рад, что узнал противника в любви,
Жаль, что противен я моей любви.
Рад, что узнал, куда направить месть,
Жаль, что она не извинит мне месть.
Но должно мстить или умру я сам:
Нетерпелива в трудностях любовь.
Горацио — чума моей судьбы:
Сначала он размахивал мечом
И тем мечом решил исход войны,
И в той войне он рану мне нанес,
И раной той заставил сдаться в плен.
И сдачей той я стал его рабом.
Сейчас в его устах милы слова,
От милых слов — быть сладостным мечтам,

От сладостной мечты — лукав обман,
Лукав обман — взят Беллимпери слух.
А в слух войдя — он в сердце ей проник,
И в сердце юн, в котором быть бы мне.
Так, силой тело он мое пленил.
Теперь лукавством покоряет дух:
Но гибелью его пытаю рок —
Жизнь потерять или вернуть любовь.

(Акт II, ст. 113—135)

Лоренцо считает, что выигрыш обеспечен — стоит только убрать Горацио. Так начинается месть Бальтазара и заканчивается сцена (148 стихов). Горацио встречается с Беллимперией. Педрингано дает возможность Лоренцо с Бальтазаром укрыто наблюдать влюбленных, диалог которых прерывается угрожающими а-парте наблюдателей (прием, сделавшийся постоянным гостем елизаветинской драмы). Горацио и Беллимпериа уславливаются о встрече в саду Иеронимо, Лоренцо провожает их зловещим двустихием (195 стихов).

Сцена 3. Король Испании дон Киприан Кастильский и португальский посланник обсуждают желательность брака Бальтазара и Беллимперии. Киприан обещает победить девичье упрямство дочери, и король отпускает посланника, напомнив ему о необходимости скорейшей уплаты выкупа, который принадлежит Горацио, еще не вознагражденному за свои бранные подвиги (49 стихов).

Эта сцена, несмотря на свою краткость, малую содержательность текста и отсутствие главных действующих лиц, очень интересна.

Следствия, вытекающие из поступков ее участников, будут прямо противоположны тем намерениям, которыми обусловлены эти поступки. Эта сцена типична как драматическое положение. То, что в ней упоминается вице-король Португалии, связывает ее с наметившейся драмой превратности и в этом отношении оправдывает ту обреченность, которой отмечено данное драматическое положение. То обстоятельство, что драматическое положение еще неспособно стать положением сценическим и что этот эффект, развитый в явно проходной сцене, оказывается неиспользованным, свидетельствует только о технической беспомощности ранней композиции, ничуть не теряя в

своем принципиальном значении. Эта сцена — драматический перекресток.

Действительно, вслед за ней действие начинает свое резкое развитие: оно оттесняет повествование, еще столь сильное именно в этой третьей сцене.

Сцена 4 показывает нам свидание Беллимперии и Горацио в саду маршала Иеронимо, под сенью лиственной беседки. Педрингано послан караулить, и влюбленные предаются объяснению двустышиями. Темой его рифмованных излияний является изображение любви в виде боевых операций (сюжет, многолюбезный средневековой поэтике и приемам рыцарского романа). В диалогической форме он теряет лирическую ироничность, свойственную стороннему изложению старых поэтов. На стих, которым Горацио предвещает сдачу своей возлюбленной и следующее из этого собственное пленение, Беллимперию не успевает ответить: врывается предатель Педрингано, ведя за собой Лоренцо, Бальтазара и его слугу Серберина (все они переодеты, что не мешает Беллимперии немедленно их всех опознать). Бальтазар оттаскивает в сторону Беллимперию, а прочие, схватив Горацио, вешают его на дереве. Лоренцо еще прикалывает его для верности, и на уверения Беллимперии, что она любила Горацио, но тот не любил ее, почему и должен быть пощажён, Бальтазар возражает:

— Но Бальтазар любит Беллимперию (II, 303)

После каламбура Лоренцо о конечном возвышении честолюбивого Горацио Беллимперию зовет на помощь:

— Убит! Убит! Здесь, Иеронимо! Здесь!

Лоренцо распоряжается заткнуть ей рот и увести прочь. Так заканчивается эта любовная сцена, участниками которой являются исключительно высокопоставленные лица (62 стиха).

Сцена 5. Иеронимо появляется на пороге дома в рубашке. Он излагает причину своего выхода на крик о помощи и, обнаружив повешенного, высказывает соображения о том, что его сад назначен для удовольствия, а не для смерти. Сняв убитого с дерева, он опознает в нем сына. Следует мотивированное изложение отцовской скорби. Обеспокоенная отсутствием мужа (она докладывает об

этом), выходит из дому Изабелла. Соединенное отчаяние родителей, состояющих в высокопарности выражений, продолжается до стиха 352, где картина резко меняется.

Отсюда идет «добавление» Бен Джонсона. Оно написано уже не десятисложным стихом, а смешанным одиннадцатисложным, со свободными переносами слов из стиха в стих. Иеронимо отказывается признать в убитом сына: его сын ужинает в данное время с принцем Бальтазаром. Тщетно уверяют его в действительности и Изабелла и позванный для опознания трупа слуга Педро. Иеронимо отказывается принять их доводы.

Конечно, здесь был человек повешен,
И молодой, мне помнится: он снят мной,
Но где здесь довод, что он был мне сыном?..

Как? Как? Эй — свету! Дайте мне свечу,
Взгляну еще раз — боже!

Смятенье, горе, муки, смерть и ад,
Вонзитель в грудь холодную мою,
Которую теперь наполнил ужас — смерть мне!
Ночь ядовитая — пощаду дай
И на меня ты обрати убийство,
Отсутствие страданий напахни
Во весь свой мрак, не позволяя свету
Сказать, что сына я имел когда-то.

Изабелла.

О, милый мой Горацио, о, сын!

Иеронимо.

Как странно потерять способность к скорби.

(Ст. 391—405.)

Здесь кончается первая вставка, из которой мною приведено несколько стихов. Их достаточно, чтобы судить о резкой разнице изложений Кида и младшего елизаветинского поколения. Но будем справедливы к Киду, он сам осознавал, что его способности не соответствуют требованиям материала, он показывает это тем, что, когда тело Горацио, наконец, унесено Изабеллой и прислужгой в дом, Иеронимо пытается покончить с собой, выражая свои чувства латинской цитатой в тринадцать стихов.

Дойдя до вывода, что месть принадлежит не мертвым,

а является его личной обязанностью, он отбрасывает шпагу, которую уже было направил себе в грудь. *Ne mortam vindic. a tuum nulla sequatur* (132 стиха).

Сцена 6. Хорическая. Андреа выражает недовольство виденным. Что же это за месть? Он ждал, что убьют Бальтазара, а убили друга его, Горацио, да к тому же обидели Беллимперию, которая была ему дороже всего мира, потому что любила его больше всего мира. Месть предлагает ему вооружиться терпением (11 стихов). Всего во II акте 451 стих.

Акт III, сцена 1. Возвращает нас к трагедии превратностей. Вице-король Португалии привязал Александро к столбу и готов приступить к припеканию его каленым железом. Появление посла прерывает расправу. Посол описывает положение Бальтазара и намекает на некое новое дело, то есть на брак его с принцессой кастильской. Александро отвязан от столба и входит в милость вице-короля, а Вилюшпо, клеветник, обрекается на самые жестокие казни (108 стихов).

Сцена 2. Иеронимо бродит по улицам города, размышляя о несправедливости небес, не обличающих столь гнусных преступников, как убийцы его сына. К его ногам падает письмо. Оно адресовано ему. «За неимением чернил, прими мое кровавое писание; мой злополучный брат скрыл меня от тебя; мсти ему и Бальтазару сам, потому что они есть те, кто убили твоего сына. Иеронимо, отмсти смерть Горацио и отмсти много лучше, чем может Беллимперию». Удивленный совпадением просьбы к небу и столь быстрого ответа, Иеронимо разбирает возможность правильности данного обличения. В результате он приходит к убеждению, что оно нуждается в предварительной проверке и легко может оказаться простой западней. Он будет стараться встретиться с Беллимперией и услышать от нее подтверждение письму.

Он спрашивает у появившегося Педрингано, где находится его госпожа, тот отзывается незнанием и направляет его к своему господину. Лоренцо объясняет, что, разгневанный причиной, неизвестной Лоренцо, дон Киприан запер дочь в доме, впрочем, если маршалу необходимо... Иеронимо поспешно отказывается от свидания и от личных услуг, предложенных Лоренцо. Иеронимо ушел, но

подозрение возбуждено в Лоренцо. Не Серберин ли начал болтать о своем соучастии? Лоренцо дает деньги Педрингано и поручает подстеречь Серберина в парке Сен-Луиджи, да там его и прикончить. По уходе Педрингано Лоренцо посылает своего пажу приказать Серберину, чтобы тот ждал его с Бальтазаром в парке Сен-Луиджи ночью, и заканчивает сцену рассуждением о необходимости своевременно избавляться от сообщников (128 стихов).

Так проявляется обличение злодейства и начинается месть Иеронимо. Положение кровью написанного письма заточенной любовницы будет неоднократно встречаться в дальнейших елизаветинских трагедиях. Впрочем, повествовательность изложения здесь попрежнему в силе. Сценическое положение неожиданного обличения никак не разработано, не разработаны возможности и встречи с Лоренцо. Но это — единственный эпизод, где Бен Джонсон вмешался в текст. Его добавления упраздняют два стиха — 173 и 174, заменяя их вставкой в десять строк. Иеронимо здесь сознательно играет роль помешанного и говорит, что он не смеет беспокоить Лоренцо пустяками. Какими?

По правде, сударь, вещь совсем пустая,
Убийство сына или нечто вроде —
Пустая вещь, сударь.

После такого разговора становится понятной внезапная решимость Лоренцо замести следы, но отпадает необходимость в его макиавеллианском монологе. Он тем не менее не тронут и красуется на своем бесполезном месте. Лишняя причина Бен Джонсону ненавидеть переодетую пьесу.

Сцена 3. Педрингано выполняет задание. Серберин убит, но стража, подосланная Лоренцо, схватывает Педрингано на месте преступления. Его ведут на суд гофмаршала Иеронимо, чем Педрингано, впрочем, мало обеспокоен, будучи уверен в защите своего хозяина (37 стихов).

Сцена 4. Раннее пробуждение Лоренцо вызывает недоуменный вопрос Бальтазара. Лоренцо объясняет свою бессонницу тревогой о возможности обнаружения преступления, к сокрытию которого он уже принял меры. Паж приносит известие об убийстве, совершенном Педрингано. Лоренцо разыгрывает возмущение и убеждает Бальтазара

требовать от короля смерти Педрингано за смерть своего слуги.

Педрингано присылает из тюрьмы письмо Лоренцо. Просит заступничества. Лоренцо отдает посланцу свой кошелек для Педрингано с заверениями своей неизменной благосклонности и безопасности для Педрингано. Сцена заканчивается рассуждением макиавеллианского типа. Пажу приказано во время суда держать перед глазами обвиняемого сумку, где якобы находится королевское помилование (85 стихов).

Сцена 6. Первая и неожиданная в иудейском тексте проза. Возможно, что это актерская вставка, как это часто случалось с прозаическими монологами клоунского типа. Это тем более вероятно, что клоунада вообще отсутствует в «Испанской трагедии». Паж заглянул в сумку, которой он должен укреплять мужество подсудимого. Сумка пуста. Интрига вскрывается заранее. Новое подтверждение вставки (19 строк в издании Торндейка, по которому я веду цифровку текста).

Сцена 4 посвящена суду над Педрингано, Педрингано, обольщенный обещаниями, держит себя крайне нагло с Иеронимо. В руках подсудимого письмо. Он крайне удивлен смертным приговором за убийство, которым он похвально. Он не верит в возможность казни даже тогда, когда его передали палачу. Следует традиционная прозаическая юмореска висельника с палачом. Возмущенный наглостью преступника, Иеронимо уходит. Педрингано ведут на казнь. Он все еще рассчитывает на помилование в последнюю минуту и не выпускает письма из связанных рук (126 строк).

Сцена 7. Иеронимо продолжает жаловаться на невозможность обнаружения преступников. Палач приносит ему письмо, которое Педрингано, так и не дождавшийся помилования, из пустой сумки пажа, успел ему вручить для Иеронимо. В посмертном своем письме Педрингано обращается к своему хозяину (Лоренцо), напоминая свое соучастие в убийстве Горацио, предпринятом в пользу Лоренцо и принца Бальтазара. Сомнений нет — письмо Беллиперии подтверждено. Иеронимо решает жаловаться королю и просить у него управы на злодеев (74 стиха).

Сцена 8 показывает нам обезумевшую от горя Изабел-

лу. В первом монологе она отчаивается найти лекарство от смерти, в заключительном — найти средства к разысканию убийц своего сына (24 стиха).

Сцена 9. Монологическая жалоба заточенной Беллимерии (15 стихов).

Сцена 10. Герцог уже спрашивал о дочери, и Лоренцо вынужден ее освободить. Он вступает в переговоры с сестрой и пытается склонить ее принять ухаживания Бальтазара. Повидимому, он имеет успех. Диалог Беллимерии с Бальтазаром — лучшее место трагедии, по мнению капитана Тука. Бен Джонсон наделял своих комических эрудитов той безошибочной способностью отыскивать нелепейшие предметы своего литературного восхищения, которое мы позднее встретим только у Буvara и Пекюше — не последнее совпадение с Флобером у этого елизаветинца.

Любезный, но двусмысленный вывод диалога (любить и бояться) Бальтазар с Лоренцо понимают, как им того желалось (109 стихов).

Сцена 9 по замыслу Кида должна быть короткой. Она удвоена монологом, к ней добавленным. Два приезжих португальца встречают Иеронимо и обращаются к нему с вопросом. Дополнения заставляют Иеронимо не слышать вопроса и отвечать длинным монологом (в полном смысле этого слова Иеронимо разговаривает сам с собой, и никто на такой разговор не реагирует). Монолог сам по себе — одно из лучших произведений елизаветинской драматической поэзии этого рода. Иеронимо пытается утешить себя в утрате сына, давая точное определение этого понятия и стремясь утвердить, что сын, вообще, вещь, крайне неприятная родителям во все время своего роста (лестница жизни). Это, однако, не может относиться к Горацио, который ни разу ничем не огорчил своих родителей. Утверждение такого факта сопровождается новым взрывом ярости старого маршала по адресу убийц. Монолог резко обрывается возвращением к кидовскому тексту и продолжению разговора с пришельцами.

Монолог этот замечателен как вводный эпизод страстного философствования, задерживающего действие. По драматургической технике эта вставка сильно напоминает собой знаменитое «Быть или не быть», а по своему начальному изложению обнаруживает большое сходство со

значительно позже написанным монологом Жака, где речь идет о той же лестнице жизни. Данные, имеющиеся в пользу того, что Шекспир в Жаке имел в виду утрированный портрет Бен Джонсона, находят несколько неожиданное подтверждение в этой вставке.

Итак, португальцы спрашивают, где, по мнению Иеронимо, должен находиться Лоренцо. Иеронимо отвечает им подробным описанием ада и помещает Лоренцо на дно медного котла. Такое указание вызывает смех вопрошавших, считающих, что имеют дело с сумасшедшим или выжившим из ума (81 стих).

Сцена 12. Иеронимо с веревкой в одной руке и кинжалом в другой готов встретить короля. Он сомневается в возможности получить аудиенцию. Не лучше ли убить себя, отправиться к неумытному адскому судье и там искать управы на злодеев? По зрелом размышлении он отвергает этот выход как незаконный (новая параллель к «Быть или не быть») и решает дожидаться короля.

Король приходит, окруженный известными нам уже лицами. Он на ходу выслушивает доклад вернувшегося португальского посла. Все идет к лучшему, и в Португалии, конечно, могут только радоваться предположенному объединению царствующих домов. Горацио получит немедленно выкуп за Бальтазара... При имени убитого сына Иеронимо врывается в разговор. Лоренцо спешит его отстранить. Гнев маршала обрушивается на Лоренцо. Король ничего не понимает (удивительная вещь — никто не знает о смерти Горацио!). Что за дикая выходка в королевском присутствии? Иеронимо не дает времени разобраться в происшедшем и поспешно покидает сцену. Лоренцо вступает за него и объясняет горячность старика чрезмерной преданностью интересам героя-сына. Король удовлетворяется таким объяснением и подтверждает распоряжение о скорейшей выплате Горацио положенного за Бальтазара выкупа. Посланник приглашается быть свидетелем на помолвке, и ему же предлагается установить время прибытия на свадьбу вице-короля португальского (109 стихов).

Сцена 12. Она открывается (эта вставка самая длинная из всех сделанных в «Испанской трагедии») разговором двух слуг Иеронимо, описывающих его помешательство. Приход Иеронимо и его поведение только подтверждают

диагноз прислуги. Однако, заметив слугу, Иеронимо немедленно опровергает своих утешителей, еще недавно именovaných им духами. Он прекрасно знает и кто они, и как кого зовут. Дальнейший диалог с Изабеллой, пытающейся образумить неистовствующего мужа, переходит в обращение Иеронимо к дереву, которое когда-то было им посажено в саду и выросло в виселицу для сына. Речь обрывается стуком в дверь, и Иеронимо велит справиться о пришедшем. Это — живописец. Живописец впущен.

Живописец.

Благослови вас бог.

Иеронимо.

Чего, мерзавец?

За что, где, как меня благословить?

Изабелла.

Зачем пришел ты, друг?

Живописец.

За правосудьем.

Иеронимо.

Честолюбивый нищий!

За тем пришел, чего на свете нет.

Все потаеннейшие рудники не кроют

Ни унца правосудия.

Оно неоцененный камень. Слушай —

Бог правосудие все к рукам прибрал

И только от него его получишь.

Живописец.

О, я понял.

Пусть судит он, что сын мой был убит.

Иеронимо.

Как? Сын твой был убит?

Живописец.

Да, и никто так сына не любил.

Иеронимо.

Никто так не любил? Да это ложь

Земля плотнее: у меня был сын —

Его ничтожный волосок дороже,

Чем тысяча твоих сынов! Убит он.

(Ст. 978—994.)

Иеронимо удаляет всех присутствующих, он хочет остаться один с живописцем. «Мы перевернем весь этот сад, как два льва, у которых отняли детенышей». Стихи сменяются прозой. Иеронимо заказывает художнику картину и описывает свое состояние при вести об убийстве сына. Именно это и должен изобразить живописец. Живописец признает себя способным нарисовать и вздох, и крик, и гнуснейших убийц (у него есть этюды с преступников)...

Тогда, сэр, после некоторого дикого шума, выведите меня в рубашке, с платьем подмышкой, с факелом в руке и шпагой, протянутой этак, и с такими словами:

«Что здесь за шум. Кто звал Иеронимо?»

Можно это сделать?

Живописец.

Да, сэр.

Иеронимо.

Так, сэр. Потом выведите меня дальше, водите меня из аллеи в аллею, в том же безумном состоянии, и пусть седые волосы вырываются из-под моего ночного колпака. Пусть тучи хмурятся, луна омрачается, звезды гаснут, вихри воют, колокола звонят, совы ухают, жабы кричат, минуты стучат и часы бьют полночь. И наконец, сэр, остановившись, отметьте, как человек висит и качается, вы знаете, как ветер качает человека? И меня, как я с ножом в руке его срезаю. И как, разглядывая его при факеле, я узнаю в нем моего сына Горацио. Тут-то вам и показать страсть, показать страсть. Нарисуйте меня, как Приама Троянского, в плаче: «Дом мой в огне, дом мой в огне и факел над моей головой!» Заставьте меня проклинать, заставьте меня ругаться, заставьте меня безумствовать, заставьте меня прийти в себя, заставьте меня проклинать ад, призывать небо и наконец погрузить меня в транс и так далее.

Живописец.

Это и есть конец?

Иеронимо.

О, нет — этому нет конца: конец смерть и безумие. Никогда я лучше себя не чувствую, как когда я безумен: тогда мне кажется, что я совсем порядочный человек; диву даешься, как разум меня обижает: вот когда начинается порядочная мука, вот где ад! А в конце, сэр, подайте мне кого-нибудь из убийц, и будь он силен, как Гектор, я буду бить его и поволоку вот так!

(Бьет Живописца, прогоняет его. Потом возвращается с книгой в руке.) (171 стих.)

Эта сцена, как говорилось выше, существовала на подмостках до своего напечатания, то есть до 1602 года, иначе не приходилось бы возвещать на обложке о ее включении в текст. Надо сознаться, что Вебстер не пошел дальше, а добровольность безумия и привязанность к неврозу утверждены наукой только в прошлом веке. Праздным представляется вопрос, кто у кого заимствовал троп о «тысяче сынов». Тем не менее, принимая во внимание, что у Шекспира он усилен («больше, чем сорок...»), вероятность говорит за позднейшее происхождение более сильной редакции: Бен Джонсон не стал бы ослаблять хода в подражании. Здесь он только ввел в троп уже встретившуюся риторическую схему Андреа: «Лисбил больше всего мира».

Сцена 13 производит крайне бледное впечатление после этой романтики, тем более, что она дублирует тему добавочной двенадцатой сцены, нарушившей развитие действия. Иеронимо обсуждает наилучшую технику мести. Месть должна быть жестока и не сопровождаться для него последствиями со стороны тех, кому он мстит. Слуга вводит истцов. Один из них жалуется на убийство своего сына. Иеронимо растроган и возмущен. Длинный монолог, в котором он упрекает себя в медлительности мести и в бесчувствии сравнительно с решительностью истца. Заканчивая поучение себе о том, как бы следовало растерзать убийц Горацио, Иеронимо разрывает прошение истцов. Двое из них убегают. Диалог Иеронимо с несчастным отцом. Иеронимо ведет в дом своего товарища по горю (173 стиха).

Можно думать, что Бен Джонсон намерен был отметить эту сцену с живописцем (кстати, живописца зовут Бацардо, а кидовского истца — Бацульдо); но трупы и администрация пожелали сохранить и то и другое. Получилось довольно нелепо и дико ненужно, но зато количество выиграло. Эстетика эпохи первоначального накопления была удовлетворена: всего побольше, вали в кучу — разбирать некогда. Разбор в дальнейшем произвел Шекспир, а оценку и отбор — Бен Джонсон. Но это было уже в другие времена, пока было не до этого.

Сцена 14. Ко двору прибыл вице-король португаль-

ский. Он приехал на свадьбу сына. Его принимают с великой радостью (39 стихов).

Сцена 15. Оставшиеся по уходу короля и его гостя дон Киприан и Лоренцо обмениваются мнениями по поводу недавней вспышки Иеронимо. Дон Киприан мягко, но настойчиво требует от сына извинений перед старым и всеми любимым маршалом двора. Лоренцо выражает полную готовность. Прохождение воркующих Беллимпери и Бальтазара предвещает появление Иеронимо. Иеронимо клянется в преданности герцогу кастильскому и его сыну, объясняя противоположное мнение о себе или недоразумением, или гнусной клеветой. Примирение состоялось. Лоренцо, Бальтазар и Иеронимо клянутся друг другу в дружбе (169 стихов).

Сцена 16. Хорическая. Она значительно длиннее всех себе подобных в нашей трагедии. Андреа окончательно возмущен поведением заснувшей Мести. Если уже Иеронимо предал интересы Мести, то чего же ожидать? Месть его успокаивает и дает увидеть символическое представление: два гения несут брачные факелы, а Гимен, идущий за ними, облачен в черное с шафрановым одеяние. Он задувает факелы и заливает их кровью. Андреа удовлетворен и согласен досматривать (38 стихов).

Всего в III акте 1440 стихов и строк.

Даже если откинуть вставки, окажется, что этот акт вдвое длиннее предыдущих. Да и материала как повествовательного, так и сценического в нем нагружено неизмеримо больше, чем в прочих. Можно думать, что, согласно правилам Сенеки, в трагедии было пять актов, но третий и четвертый сдвоились под руками театральных распорядителей. Не последний случай в театральной практике.

Акт IV. Сцена 1. Беллимпериа упрекает Иеронимо в равнодушии к смерти сына и требует мести, угрожая взяться за дело сама и послать в ад проклятые души убийц. Иеронимо, оправдываясь необходимостью, принимает помощь Беллимпери и обещает посвятить ее в придуманный план мести. Убийцы появляются. Бальтазар просит придумать новую пантомиму, вроде той, которую гофмаршал поставил в честь португальского посла. Иеронимо предлагает нечто лучшее: в молодости он написал трагедию — ее-то и надо будет разыграть с участием его

собеседников и его собственным. Он излагает ее содержание и вводит утонченное новшество: все роли будут исполняться на разных языках. Бальтазар будет говорить по-латыни, Иеронимо по-гречески, Лоренцо по-итальянски, а Беллимпериа — по-французски. Кид иронизирует над снобизмом двора. Это показательно для настроения народного театра, но не надо забывать, что сама «Испанская трагедия» содержит достаточное количество латинских и препространных цитат, не говоря уже об испанских двустишиях.

Будет исполняться трагедия Солимана и Персиды (она действительно существовала, сохранилась и входит в собрание сочинений самого Кида). Персида помолвлена с родосским рыцарем, но в нее влюблен Солиман, султан турецкий. Паша, отчаявшись склонить Персиду к солимановой любви, убивает рыцаря. Возмущенная Персида убивает Солимана и, спасаясь от мести паши, закалывается. Паша, мучимый угрызениями совести, убегает на гору, где вешается.

Роль паши берет себе Иеронимо. Бальтазар получает роль Солимана, Лоренцо — роль Эраста, родосского рыцаря, а Беллимпериа — роль Персиды. Беллимпериа требует, чтобы Иеронимо прошел с ней ее роль. Трагедия будет сокращена до одной сцены, потому что при дворе долго играть нельзя: наскучит (193 стиха).

Сцена 2. Изабелла разоряет сад, в котором убит Горацио, и закалывается (28 стихов).

Сцена 3. Перед началом представления Иеронимо просит герцога Кастилии разрешить ему запереть зал, когда двор займет места. Краткий разговор с Бальтазаром, который принимает живое участие в устройстве сцены и еще не успел нацепить себе бороды. Заключительный монолог о близости долгожданной расплаты (27 стихов).

Сцена 4. Как можно было видеть, сюжет трагедии маршала воспроизводит ситуацию и мотивы смерти его сына. Текст имеет ремарку, что трагедия написанная Иеронимо, для удобства публики дается сейчас только на английском языке. Она разыгрывается вполне благополучно в том смысле, что Иеронимо взаправду убивает Лоренцо, Беллимпериа — Солимана-Бальтазара и себя самое. Присутствующие очень одобряют реализм исполнителей.

Когда Иеронимо остается один в живых, он откидыва-

ет задний занавес, показывает труп своего сына и объясняет все, что им сделано и по каким причинам. Закончив свое изложение, он «убегает в намерении удавиться». Только тут оцепенение публики проходит, и его схватывают.

Начинается допрос. Собственно, он излишен, потому что Иеронимо уже все рассказал сам, но нельзя же упустить заключительных эффектов. А они дороги Киду и подстать самому Сенеке.

Вставка Бен Джонсона пробует разнообразить положение. Иеронимо начинает мучить дон Киприана, расспрашивая его, очень ли он любил своего сына, потом переносит огонь своих вопросов на португальского вице-короля. Впрочем (возвращение кидовского текста), молчание наиболее безобидная вольность, которую можно себе позволить с королями.

Король держится другого мнения и дает распоряжение о попытке. Иеронимо откусывает себе язык и плюет им в короля. Герцог Кастильский замечает, однако, что Иеронимо способен все-таки писать. Ему дают перо. Иеронимо делает знак, что перо не годится, и для очинки его дон Киприан Кастильский протягивает маршалу нож. Этим ножом Иеронимо закалывает герцога и себя самого. Король обменивается скорбными сентенциями с вице-королем и отдает распоряжение об уносе трупов (236 стихов).

Сцена 5 является эпилогом трагедии. Перечислив в порядке последовательности все десять убийств, прошедших перед аудиторией, призрак Андреа утверждает, что это зрелище отраднo его душе. Он не сомневается, что любезная Прозерпина согласится разместить его друзей согласно его указаниям, но просит Месть посоветовать ему, как расправиться с прочими. Месть берет на себя прогнать их в адские глубины, где нет никого, кроме фурий. Андреа добавляет от себя спецификацию наказаний злодеям, призванным сменить собой классических мучеников ада: Киприан — Титилия, Лоренцо — Иксиона, Бальтазар будет повешен на шею Химере, Серберин займет место Сизифа. Пендрингано погрузился в кипящий Ахерон. Месть одобряет и торопит заключить этой расправой настоящую трагедию (49 стихов).

Всего в IV акте 537 стихов.

Зрителю может казаться несправедливой жестокая расправа с кастильским герцогом, который по пьесе проявил себя кротким и благожелательным человеком. Здесь-то и приходит на помощь хорическая часть трагедии. Герцог был помехой Андреа в любви, и призрак не может ему простить этого обстоятельства. Впрочем, мотивировка все-таки остается слабой, и «Первая часть Иеронимо» развивала эту тему с большей наглядностью. В ней дон Киприан действует, как полагается злодею.

Вот и вся трагедия о старом Иеронимо. Мы, может быть, слишком детально проследили ее развитие и ее состав. Хорошая сторона этой работы в том, что мы можем теперь спокойно оценивать степень правильности традиционного мнения о связи ее с шекспировским «Гамлетом».

Мы видели, традиция эта в общем не верна. Непосредственного влияния «Испанская трагедия» на шекспировского «Гамлета» не имела; на него воздействовал ее младший брат — кидовский «Гамлет». Но «Испанская трагедия», насколько можно судить из прочего творчества самого Кида, была честно транспонирована самим автором во второй его трагедии мести, и возможно вполне, что ряд ситуаций, которые мы находим в «Гамлете», перешел именно отсюда.

Мы видели, каким образом отзывался Бен Джонсон на творчество Кида в своих дополнениях. Он почти не вмешивался в строение трагедии и ограничивался полемикой с ней во всех вставках, которые ему было разрешено сделать. Шекспир должен был поступать иначе. Если Бен Джонсон сам определял свою работу как открытие, Шекспир мог бы определить свою — как усовершенствование чужих открытий. Путь, избранный им, был благодарней и участь счастливее. Не забудем и того, что Кид для своего времени тоже открывал новые горизонты, что открытие, поражающее в момент своего обнародования, скоро становится обыденностью, и только благожелательный критик напоминает потомству о его забытом благодетеле.

Самым разительным на первый взгляд совпадением является сцена на сцене: исполнение трагедии, повторяющей ситуацию и поступки злодеев. Мы не можем, однако, утверждать, что эта подробность заимствована Шекспиром из трагедии старого Иеронимо. Вполне возможно, что та-

кой эпизод находился и в «Мести Гамлета», — Кид не отказывался от полного повторения удавшегося на сцене приема. Во всяком случае, использование этой игры у Шекспира иное, чем у Кида. У создателя «Гамлета» она служит проверкой уже сделанного разоблачения и предупреждения преступников о грозящей им мести, то есть выполняет функцию письма Педрингано и придворной ссоры Иеронимо с Лоренцо. У Кида она является обстановкой мести и непосредственным способом ее наиболее публичного осуществления. У Шекспира она в перипетиях, у Кида — в катастрофе.

Призрак Андреа является комментатором — и только. Для зрителя, знакомого с Эсхилом, он может напомнить об Аласторе. Только много ли было таких зрителей? Боюсь, что Шекспир к ним не принадлежал. Он сохранил призрак, но дал ему значительно более понятную задачу: с помощью его он избавился от необходимости излагать историю того преступления, за которое будут мстить. Понятная экономия действия была непосредственным результатом этой реформы. Экономия действия не значит экономия времени: в трагедии злодейства, которой типичный образец оставлен нам в «Макбете», преступление дано на сцене, а это самая короткая из всех шекспировских трагедий.

Дело в том, что канон «Испанской трагедии» не позволял слишком много сокращать «Месть Гамлета», а новые требования развившегося зрителя склоняли драматурга удлинять перипетии, требуемые каноном.

Каков же он был? Вкратце его можно определить так:

- 1) Могущественные злодеи совершают преступление.
- 2) Мститель, который много слабее своих врагов, обязан истребить их в силу закона родового воздаяния.
- 3) Обличение преступников посредством раскрытия тайны убийства одним из свидетелей.
- 4) Колебание мстителя, основанное на недоверии к обличению.
- 5) Проверка свидетельства.
- 6) Подозрение противной стороны и ее контрмеры.
- 7) Подтверждение обличения.
- 8) Разработка плана совершенной мести.
- 9) Размышление о судьбах человека и наглядный пример превратности судеб (здесь заканчивается драма превратностей).
- 10) Самообличение в медлительности.
- 11) Показное примирение с врагами и

усыпление их подозрительности. 12) Праздник примирения и месть, с поголовным истреблением всех действующих лиц.

Мы видим, что Шекспир свел в один первые три пункта, но в силу психологизма своего задания значительно развил остальные, не довольствуясь сентенциозным изложением их перед зрителями, как считал своим долгом изобразить свою трагедию Кид. Прикинув указанную схему к обоим нашим трагедиям, мы увидим, что с вышеизложенной оговоркой эта схема полностью покрывает изложение обеих композиций. Те же моменты повторяются в том же порядке. И тем не менее нет ничего более различного, чем «Месь Гамлета» и «Гамлет, принц датский».

Заданием Киды было прославить героя родовой мести, задачей Шекспира являлось его дискредитировать, а попутно дискредитировать и самый догмат родовой мести. Последнее было делом нетрудным. Англия к тому времени далеко ушла от средневекового мировоззрения, и традиция эта могла быть легко разрушена. Как мы увидим, она оказалась слабее, чем полагал Шекспир. Во всяком случае, трагедия его прославилась и скоро стала не менее дорогой зрителю, чем трагедия старого Иеронимо.

А «Месь Гамлета»? О ней мы можем только догадываться. Мы можем попробовать даже восстановить ее очертания, пользуясь тем общим, что имеется в расплановке действия «Испанской трагедии» и «Гамлета, принца датского». Как уже говорилось, Кид, подобно целому ряду драматургов, не был склонен отказываться от вторичного применения однажды удавшегося сценического маневра. Актерский театр так же благосклонен к этому делу, как и театр военных действий. Центральных гамбитов и последующей фланговой атаки Наполеону хватило больше чем на десять лет, и вполне вероятно, что вторую свою сценическую победу Кид намеревался одержать теми средствами, какими была одержана и первая. Недаром «Месь Гамлета» фабулистически повторяет Иеронимо в зеркальном порядке.

Возможно и возможно вполне, что она повторяла его в прямом порядке в части сценарной; зеркальность фабулы тогда является оправданной: она маскирует тождество построения. Это не так наивно, как кажется.

Итак, мы видим такие параллельные моменты сценария: имеется два двора, связанных известными политическими счетами, изложенными в прологе (монолог Андреа и рассказ Горацио); между этими дворами связь поддерживается послами, чрезвычайно быстро ездящими и возвращающимися, и активными носителями конфликтов являются не сами короли, а наследники связанных фабулой королевств — Бальтазар и Фортинбрас; второй двор вводится эпизодически, и с ним связана драма превратностей. В конечной развязке присутствует, но не принимает участия представитель второстепенного по действию двора.

Эти соображения лишний раз подкрепляют мою гипотезу, что в основном тексте шекспировского «Гамлета» роль Фортинбраса намечалась значительно большей, чем она дошла до нас в последующих переработках, и уж, конечно, она была значительней в «Мести Гамлета».

Призрак убитого, порождающего месть, открывает трагедию, а следующей сценой является сцена при главном дворе — торжественный прием.

Парад победоносного войска. В «Испанской трагедии» он открывает действие, в «Гамлете» заключает его. Возможно, что «Месть Гамлета» воспроизводила это обращение.

Устранение нежелательных лиц посредством отсутствия обещанного письма (Педрингано) заменено в «Гамлете» устранением посредством письма подделанного. Поскольку эта перипетия связана с построением системы двух дворов и посольств, допустимо предположить, что она использована и в «Мести Гамлета».

Сцена на сцене могла встретиться и в «Мести Гамлета», однако, не в смысле психологического обличения преступников. Психология не свойственна Киду, как не свойственна она и тогдашнему следственному производству. Улики должны быть материальны. Например, кровотечение трупа при подведении к нему подследственного, личные его показания, хотя бы подслушанные достоверным свидетелем, или уличающее письмо сообщника или свидетеля же. Представление Иеронимо преследует цель маскирования реального убийства его сценическим подобием, а вовсе не обличение, тем более психологическое. Здесь Шекспир работал заново, вернее, согласно

своему обычаю, применял в своих целях выработанное предшественниками в совершенно других видах. Этот наиболее разительный по сходству эпизод повторяет собой всю преобразующую работу авонца над трагедией мести: он применяет готовый канон в целях, совершенно чуждых и враждебных его изобретателю.

Вот приблизительно и все сценарное сходство «Гамлета» с «Испанской трагедией», а, стало быть, поскольку установить это в наших силах, и с ее непосредственным потомством — «Местью Гамлета». Мы видим, что оно значительно меньше, чем сходство с каноном драмы мести. Каково бы оно ни было, оно не настолько велико, чтобы представлять особые затруднения такому зрелому драматургу, каким в то время уже был Шекспир. Значит, если его изложение носит на себе следы некоторой загроможденности, то причиной тому является не непреодолимое влияние кидовского текста, а нечто иное. Что именно, я уже говорил в другом месте.

Итак, канон «Гамлета» — все же канон трагедии мести, а ознакомившись с его первоначальной формулировкой, мы поймем, что многие сценические положения трагедии Шекспира обязаны своим существованием не столько воле автора, сколько требованиям сценического жанра, избранного им для дискредитации того понятия, которое этим жанром особенно прославлялось. Догмату родовой мести наносился сокрушительный удар в образе его наиболее прославляющей формулировки. Наглядность операции была выбрана наибольшая, а мастерство ее проведения не перестает нас удивлять до сих пор.

Тем не менее трагедия мести не погибла. Удар Сервантеса по рыцарскому роману не повторился. По выходе «Дон-Кихота» производство рыцарских романов катастрофически снизилось и исчезло почти с той же быстротой, как и ношение кринолинов с падением империи Наполеонов. За «Гамлетом» тоже последовал длинный ряд трагедий мести, не прекращающийся до самого конца елизаветинской драмы. Чем же объясняется это странное обстоятельство?

Только тем, что удар был нанесен понятию, а не жанру. Пародируя канон драмы мести, Шекспир тем не менее следовал ему, и не только следовал, но совершенствовал,

как он совершенствовал все, к чему ни прикасался. Что же касается самого догмата родовой мести, то здесь удар его имел успех, но успех мнимый. Ударено было по пустому месту.

Начать с того, что чорт, по обыкновению своему, оказался далеко не столь страшным, как его малевали. Забулдыжный шотландский король мало интересовался родовой местью, тем более, что и мстить ему приходилось бы в квадрате: покойная мамаша его позаботилась своевременно удавить его покойного папашу, и, собственно говоря, если ему и играть роль Гамлета, то (по Киду) ему надлежало бы начать с мести Марии Стюарт. Да и Шотландия к тому времени, в высшем своем классе во всяком случае, достаточно дефеодализировалась. Там так же мало заботились о практике догмата наследственной мести, как и в Англии. Автору образного увещания представлялось достойное удовлетворение в приписывании себе кротости доброго короля Якова, но это было удовлетворение по смешению причин и следствий. Трагедия Гамлета, принца датского, не убила родовой мести, так как «мертвых и смерть убить не может».

Она не убила тем не менее драмы мести вообще. И произошло это, пожалуй, по той же самой причине. Популярное художественное произведение живет значительно дольше авторских намерений, его породивших, в ходе его существования намерения автора заменяются толкованиями читателя или зрителя. Этой участи не избежала кидовская «Испанская трагедия». В ней произошло коренное изменение понятий родовой мести.

Феодальное понятие родовых обязанностей замирало даже у лордов, родовые претензии которых не восходили, в лучшем случае, выше царствования короля Генриха VIII, а, как правило, не затрагивались вообще, так как генеалогия елизаветинских вельмож не сулила никаких отрядных открытий исследователю. Когда Бен Джонсон приписал Тиверию фразу «правда, отцы конскрипты, что мы извлекли нашего Сеяна из самой темной джентри», господу придворные потащили бестактного поэта к суду за «злые намеки».

Насилу он от них тогда отбоярился. У безродных родового долга и родового императива искать не приходится.

Тем менее можно ожидать встретиться с ними у горожан, составляющих три четверти театральной публики. Казалось бы, что трагедия мести должна последовать за «моралитэ» в бездну забвения, поглотившую искусство средневековья и средневековую идеологию. Это не случилось потому, что работа читателя-зрителя сделала из реакционного по замыслу произведения Кида поэму прогрессивную идеологически. А когда это произошло, то ввиду прямолинейности построения эта отсталая драма оказалась более прогрессивной, чем критически настроенная трагедия Шекспира.

Но Гамлет, принц датский, хоть и меньше Иеронимо, был любим публикой; расставаться она не хотела и с ним. Пришлось реставрировать в восприятии то, что было разрушено в сочинении: Гамлет, принц датский, стал трактоваться как усовершенствованный Иеронимо.

Так эти два любимца публики и пошли странствовать по годам. Старший умер сравнительно скоро (он не пережил первого падения Стюартов, и реставрация не нашла нужным его воскрешать), прошедшие революционные годы развеяли главную его силу: ореол привычки и привязанности тех, кто этой привычкой дорожил. Вне этой удержанной рядом сезонов традиции «Испанская трагедия», как мы могли убедиться из беглого ее обзора, ничем особенно прельщать не могла.

Но привычка образуется вокруг чего-либо, имеющего право образовать ее вначале и поддерживать ее на первых порах ее сложения, а здесь уже пришлось отмечать, что понятие родовой мести вымирало и вымерло к появлению шекспировского «Гамлета», предназначенного способствовать похоронам этого понятия и забить осиновый кол в его могилу. В чем же дело?

В том, что понятие родовой мести из понятия феодального долга перешло в понятие любезного буржуазии личного права. Любой человек имеет право сам изыскать себе удовлетворение, любой гражданин имеет право быть судьей, вести следствие, определять вину и ее степень. И перипетии кидовского канона драмы мести вполне поддавались такому восприятию. Герой является в ней и следователем, и судьей, и исполнителем даже им самим вынесен-

ного приговора. Личность является носителем права, и она же является носителем правосудия.

Понятие это становилось тем более дорогим, а его сценическое воплощение все более любезным публике, чем больше развивалась политическая борьба буржуазии и дворянства. Ясно, что люди, примыкавшие к пуританам, решительно выступавшим против коронного суда, требовавшим суда присяжных и возведшим отрицание законной силы за приговорами казенной магистратуры на степень религиозного догмата, должны были с большим удовлетворением присутствовать при зрелище единоличной борьбы с подавляющей несправедливостью; а именно таким зрелищем и была трагедия мести.

Термин оставался, но он воспринимался уже как условное обозначение, как композиционный троп, вынужденное иносказание. Хотел или не хотел автор, но публика в его словах слышала свои собственные мысли и толковала его построения в желательном для себя смысле.

В такой обстановке и старый Иеронимо звучал по-новому, не так, как он был затеян Кидом, а так, как его слышала новая аудитория. Толковое изложение сюжета, с комментариями хора и оговорками в тексте, устаревшими в смысле сценическом, так как они обязаны были своим происхождением достаточно повествовательной манере, имело сильную сторону: оно не допускало сомнения в мотивах поступков героя-мстителя. Задержки в исполнении мести Иеронимо тут же и объяснялись либо хором, либо им самим. Он оттого не приступает к расправе с преступниками, что не собрал еще всех сведений и не проверил имеющихся, не заслушал всех свидетелей, не сравнил показания — не закончил следствия. Он мирится с преступниками для того, чтобы усыпить их подозрения и создать должную обстановку для исполнения своего приговора над ними. Поскольку обстановка позволяет, он объявляет им даже самый приговор — сюжет Солимана и Персиды. «Ясной мысли благодать», которую Хомяков с таким завистливым восторгом считал одним из величайших сокровищ Альбиона, в полной мере находила свое выражение в трагедии Кида. Аудитория внесла эту прямолинейность в свое толкование шекспировского «Гамлета»,

иначе говоря, — в трагедию о Гамлете, принце датском, как она тогда воспринималась.

В смысле судейской добросовестности рядовой зритель того времени и воспринимал все колебания и промедления Гамлета. Буржуа отнюдь не склонен поощрять самоуправства: его он ненавидел у своих врагов. Когда он заберет в плен своего короля, он ничуть не последует столь часто показанному ему на сцене примеру Плантагенетов. С Карлом I будет поступлено не так, как с Эдуардом II, Ричардом II, Генрихом VI или герцогом йоркским. Над ним будет наряжен суд со всей причитающейся следственной процедурой, и казнен он будет по всем правилам и обрядам, для этого установленным.

Гамлет торопится со своим следствием еще меньше, чем Иеронимо; он хорошо делает: ему предстоит обличить и наказать преступление, обличить и наказать которое никто, кроме него, не может. И он может сколько угодно жаловаться на свое бессилие связать прошлое с настоящим, — аудитория его не услышит. Она за него проделала эту работу: вместо феодального долга кровомщения, она подставила право личного участия в правосудии и единоличной оценки деяний, невзирая на лица.

Она сделала, на этот раз в полном согласии с автором, еще одно заключение: объявила носителем ценности права отдельную личность и этим подняла каноническую трагедию мести на такую принципиальную высоту, о которой не помышлял Томас Кид, создатель канона этой трагедии.

Так случилось, что задание, которое Шекспир поэтически хотел преодолеть, оказалось им прославленным, и «Испанская трагедия», вместо того чтобы исчезнуть со сцены, оказалась только подкрепленной «Гамлетом», не кидовским, а шекспировским. Надо ли говорить, насколько она упрочилась в результате такой неожиданной замены.

В данном положении вещей уместно переставить вопрос и говорить уже не о влиянии «Испанской трагедии» на трагедию о Гамлете, принце датском, а наоборот, поскольку вопрос идет о вторичном восприятии старого образца по его новому усовершенствованному воспроизведению. Только ставить его не стоит.

Не стоит потому, что, как мы сейчас видели, он выхо-

дит за пределы личного влияния, всецело покрываемого и поглощаемого влиянием коллективным. Личные попытки идеологического творчества неизбежно направляются и исправляются творчеством классовым, изменяются и заменяются в связи с ходом тех процессов развития классовых взаимоотношений, которые делают их своими орудиями.

Не намерения Кида, не его привязанность к формулам Сенеки доставили успех «Иеронимо», не из личного убеждения ввел Бен Джонсон психологизм в трактовку кидовского текста, — его понуждало к этому воздействие аудитории; не по личному своему желанию он пером, еще не просохшим от издевательства над «Испанской трагедией», учиненным в «Стихоплете», закреплял свои «дополнения»; не по своей воле Шекспир «обрабатывал» «Месть Гамлета» в коронационный спектакль; и не по его воле, а совершенно вопреки его намерениям этот шедевр был истолкован как прославление личной расправы с подавляющим по силе злодеем.

То, что носителем моральных ценностей является не личность, было ясно уже Бен Джонсону, хотя ни он, ни последовавшие за ним поэты не могли найти этого носителя, даже если они искали его с той же настойчивостью, как этот клейменный поэт-лауреат, а с большей страстностью, чем он, его никто не разыскивал. Не их в том вина, не их личная, во всяком случае.

Теперь этот ответ найден, и момент его первой же формулировки был смертным приговором тому классу, на заре возникновения которого лучшими его представителями ставился этот вопрос. Оглядываясь на них, мы можем видеть, что они не считали бы эту цену слишком высокой.



В ЧЕМ ВОПРОС?

Мне часто приходилось встречаться с мнением, что в известном монологе третьего акта Гамлет собственными словами выдает себе свидетельство в неспособности к действию и указывает причину тому. А именно, обнаруживает причину бездеятельности человека в склонности к рассуждению, которое истощает всякую решимость.

Это традиционное мнение критики девятнадцатого века, как мы видели, основано на обстоятельствах, с трагедией Шекспира текстуально не связанных. Тем не менее оно оказало сильное влияние на ее переводчиков, и имеющиеся русские тексты все создавались под таким воздействием. Поэтому, раньше чем разбираться в тексте, надо его иметь, по возможности в том виде, как его сложил сам автор. Чтобы не быть голословным, я вынужден привести рядом с переводом и подлинник. Это, кстати сказать, даст возможность читателю проверить и общую добросовестность передачи мной приводимых в изложении цитат. Для удобства разбора я разделяю стихи на абзацы, согласно декламационному их членению.

Быть или не быть: вот в чем теперь вопрос.

Что благороднее — терпеть в уме

Плевки и стрелы дерзкого несчастья

Иль мятежом восстать на море бедствий

И кончить их, противясь?

Умереть — спать;

Не больше; значит, мы покончим сном

И с болью сердца и со всем страданьем,

Врожденным телу. О таком исходе

Просить бы да просить нам.

Умереть — спать;

Спать. Может быть и грезить: вот в чем кочка. —
В успении смерти, что за сны придут,
Когда мы этот мертвый гам отбросим —
И мы стоим.

На этом основании
Влачат беду такой длиннейшей жизни.
Ведь кто бы снес позор и плаги века,
Зло угнетателей, надменность гордых,
Боль презренной любви, обход законов,
Наглость канцеляристов и пинки
Достойнейшим от самых недостойных,
Когда бы мог избавиться спокойно
Сам, жалким шилом.

Кто бы поволок охапку,
Бранясь и прея под усталой жизнью,
Когда бы страх пред чем-то после смерти,
Пред неоткрытым краем, с чьей межи
Не ворочался странник, воль не сбил бы,

Не убеждал нас жить средь наших бед,
Не мчать от них к иным, нам неизвестным?

Так совесть всех нас обращает в трусов,
Решимости румянец прирожденный
От бледного касанья мысли чахнет,
Намеренья великих сил и сроков
Согласно с этим ток свой уклоняют
И имя действия теряют.

Цыц!

Краса Офеля!

Нимфа, ты в молитвах
Припомни все мои грехи!

Первый абзац уже пришлось цитировать выше, как тематическое противоположение Гамлета Лаэрту и Фортинбрасу. Сейчас нас интересует в нем другая сторона. Тот или иной род действия, приведенный в первых пяти с половиной стихах, оценивается с точки зрения благородства. Откуда этот критерий оценки?

Редко обращают внимание на то, что драматический текст здесь дает Гамлету два монолога подряд (правда, разделенных временем антракта и сцены приготовления ловушки Гамлету, который только что перед тем заканчивал длиннейший монолог под занавес второго акта обещанием устроить ловушку для короля). И вот в первом стихе этого первого из соседствующих монологов Гамлет с места обзывает себя «сволочью и мужицким рабом», то есть приписывает себе свойства отнюдь не благородные.

Бранит он себя за недостаточную решительность к действию, и суждение это вызвано у него впечатлением актерской декламации. Монолог третьего акта поэтому является как бы полемическим продолжением монолога второго акта. Там Гамлет считал свой образ действий явно подлым, сейчас он занимается выяснением понятия благородного образа действий.

Как было показано выше, Гамлет упорно не хочет подвергать свою драгоценную жизнь опасности во имя исполнения норм феодальной морали, морали благородных. В сущности спор решен им заранее, и решение дано в формулировке вопроса. Одному вставать мятежом на море (хотя бы только бедствий: метафора материализует мысль, не больше) — дело безнадежное: такой повстанец погибает. Благородно ли идти на верную смерть? Ити на верную смерть — значит ити и на самоубийство. Достойное это или недостойное дело? Благородное или не благородное?

Что оно неблагоразумно, понятно само собой, и Гамлет на этом обстоятельстве не останавливается: благоразумие и благородство — понятия разного порядка и друг другу несоизмеримы: одним другого не опровергнешь.

Благородство связано с понятием храбрости. Люди благородные обязаны были подтверждать боевою храбростью свои наследственные права (так поступал и Гамлет Старший), а неблагородные могли получить звание благородных за оказательство храбрости. Игак, нужна ли храбрость для самоубийства? Гамлет разбирает вопрос со стороны страха смерти; второе препятствие — страх физической боли — тогда не казалось уважительным. Нужна ли храбрость для того, чтобы не бояться смерти? Гамлет утверждает, что она вовсе не нужна. Смерть сама по себе не только не ужасна, а даже много приятней жизни. Чтобы пойти на нее, никакой особой храбрости не требуется, а, стало быть, идут на нее не от благородства и уклоняются от нее не от его недостатка.

Что же служит причиной боязни смерти? — спрашивает Гамлет и отвечает: неуверенность в условиях посмертного состояния. Делает нас трусами и делает трусами всех (то есть в сущности и не трусами) не что иное, как наша совесть и ее отношение к загробному бытию. И с точки зрения такой совести правильно поступает тот, кто не идет

на самоубийство или его эквивалент — безнадежное восстание против моря бедствий. Но совесть — понятие абстрактное, она принадлежит человеку, а не определенному порядку: совесть Фортинбраса, совесть Лаэрта могут сосуществовать. О какой же из них говорит Гамлет, и почему она является решающей инстанцией в полемике, которую он ведет с феодальным мировоззрением, приказывающим ему кровную месть, от которой Гамлет отталкивается всеми силами своего чувства, своего ума и своей... совести?

На этот вопрос надо ответить с большой точностью, если желают разобраться в значении этого монолога, знаменитого по справедливости, хотя и не обладающего тем сверхглубокомыслием, которое ему навязывает традиция. Ведь в рассуждениях Гамлета о причинах боязни нет ничего ни особенно глубокомысленного, ни тем более нового: аргументация восходит к «Одиссее» Гомера и «Эдипу Колонскому» — к Гомеру и Софоклу, а то и к временам древнейшим. Значение монолога сценическое, если угодно — декламационное и, во всяком случае, композиционное.

Гамлет в результате своих рассуждений, прерванных появлением Офелии, делает вывод, который сообщает Горацию немедленно же после того, как развязывается со своей возлюбленной — шпионкой. Он полюбил Горацию и привязался к нему одному за то, что Горацию проявлял добродетели, указанные во втором и третьем стихе нашего монолога: терпел удары несчастья, выстрадал все с таким видом, как тот, который ничем не страдает, и не давал фортуне играть на себе, как на флейте (последнее сравнение потом будет разработано в целый эпизод с музыкантами и даст обращенное повторение сцены с актерами, от которой идет нить рассуждений Гамлета о благородстве).

Теперь, после этого вывода из продолжительного рассуждения Гамлета, можно считать, что своим построением он оказался доволен — феодальную мораль весьма убедительно посрамил. Для нас еще не совсем ясен способ посрамления. Для автора он, повидимому, был ясен. Он был ясен для такого читателя, как Вольтер.

В своем переводе этого монолога фернейский отшельник заменяет слово «совесть» словом «религия». Логически

дело обстоит довольно хорошо: именно не совесть, а религия является носителем сведений о загробном мире. Если это чтение правильно, Гамлет имеет основание торжествовать: феодализм был религиозен, его мораль постоянно подкреплялась религией, и ее служанкой была философия. Но правильно ли читал Вольтер? Не передернул ли этот горячий антирелигиозник, отделенный от времен написания Гамлета почти что двумя столетиями? Почему, наконец, сам Шекспир не поставил слово «религия» вместо слова «совесть»?

На второй вопрос ответить легко. Гамлет исповедует христианскую веру, и о ней во времена Шекспира со сцены отзываться непочтительно не следует, да и по кабакам об этой тонкой материи говорить надо с осторожностью— доносили же на Марло. Так что вполне возможно, что, буде Шекспиру надо было поставить слово религия, он заменил его словом «совесть», а слушатель и читатель сам делал нужное исправление. Пример этот в литературной практике подцензурных авторов слишком распространен, чтоб на возможности его долго останавливаться. А на первый вопрос мы сможем ответить, если сумеем установить, как относился к подобного рода текстам тогдашний читатель — зрителя-слушателя нам сейчас за дальностью времени не поймать.

Читателя же, впрочем, и слушателя то же мы имеем в лице Бен Джонсона, друга личного и противника литературного нашему драматисту. В последнем акте своего «Катилины» этот поэт воспроизводит полностью полемику монолога «Быть или не быть». Античная языческая обстановка давала ему большую свободу действий, и поэтому его выражения несколько откровенней.

Судят в Сенате некоторых из сообщников Катилины, который в данное время уже собрал войско и угрожает Риму. Сообщники пытались учинить мятеж внутри столицы, но во-время захвачены с поличным. Цезарь, несколько скомпрометированный в заговоре, не опасается выступить в защиту жизни подсудимых, которым угрожает смертная казнь. За них не успел высказаться сенатор Силаний.

Я опускаю первую и самую длинную часть цезаревой защитительной речи, хотя искусство, с которым ее стили-

зовал Бен Джонсон, принужденный в этом редком случае полагаться на собственные силы (история не сохранила речей этого заседания), стоит того, чтобы перевести весь отрывок. Изложив важность беспристрастия римского правосудия, мировое значение Рима и примерность постановлений его Сената для всей вселенной, Цезарь переходит к данному казусу:

Знаю я Силана,
Что предо мною говорил, — он муж
Правый и смелый, предан государству
И по любви и гневу не осудит,
Слишком я знаю честь его и скромность;
Не то чтоб приговор его жесток (для
Таких злодеев что считать жестоким?) —
Он ненавистен нашему порядку,
Так как закон преступных римских граждан
Прочь гонит — не казнит. Так почему же
Он так судился? Со страха — невозможно:
Ведь наш распорядительнейший консул
Все уберег и спас. Для наказания?
Что ж? Смерть — конец всех зол, она — покой,
А не мученье: с ней исчезнут скорби.
Какой же большей радости желать?

(Сц. 2, ст. 64—69)

На этом основании Цезарь предлагает разослать заговорщиков по свободным городам и содержать там в строгой изоляции, под круговой порукой каждого города в целом. Предложение имеет успех — голоса разделяются. Цицерон уклоняется от высказывания мнения. Слово берет Катон.

Развив взгляды о правомерности социальной защиты в обстановке гражданской войны, отодвигающей формальное право, он переходит к критике аргументов Цезаря по данному вопросу:

Добрый Кай Цезарь здесь весьма приятно 108
И тонко рассуждал про жизнь и смерть,
Как будто он считает милой басней
Все, что открыто нам про ад и фурий 111
Или пути, какими злые люди
В отличие добрых идут в грязь, в мрак, в смрад,
Вот им и хочется жизни, да подольше. 114

Сопоставляя оба эти отрывка, мы видим, что Бен Джонсон разделил монологический спор Гамлета на двух

антагонистов. Индивидуалист и либерал-авантюрист, Цезарь защищает первое положение: «Умереть — спать», а поборник святости римской старины Катон, стоящий на почве феодальной идеологии, ссылается на «откровение о загробном мире», пугая «злых» посмертным воздаянием. Аргументы этого цельного феодала — религиозны. Так воспринимался наш спор современниками Шекспира.

Развивая положение о самоценности человеческой личности, Вебстер договаривает:

Ответь — мне долго жить еще осталось?
Вот он, первейшей важности вопрос!

(«Белый дьявол», V, 5.)

Но вернемся к нашему монологу. Теперь достаточно ясно, что Гамлету удалось ответить феодальной морали ее высшим выражением — религиозной нормой. Не мысль удерживает волю — «совесть» лишает румянца человеческую решимость и не совесть, а цензуры ради — религия. Фернейская лиса правильно разнюхала, в чем дело. Так раскрывается хитрость построения монолога.

Исходя из норм феодального мировоззрения, Гамлет доказывает, что он остается благородным даже тогда, когда вместо прямолинейного следования приказу «совести» он занимается обереганием собственной жизни, которую, как известно, он никому отдавать не хочет.

Полагаю, что полученный нами результат достаточно важен для толкования знаменитой трагедии и лишний раз свидетельствует о том, насколько необходимо изучение елизаветинской драматургии для точного представления о том, что такое поэзия Шекспира.



ТРАГЕДИЯ О ГАМЛЕТЕ, ПРИНЦЕ ДАТСКОМ

И КАК ОНА БЫЛА ИГРАНА
АКТЕРАМИ ТЕАТРА ИМЕНИ ВАХТАНГОВА

Постановка всякой пьесы является ее толкованием: постановка пьесы, написанной более трехсот лет назад, требует особенно усердной работы над осмысленностью такого толкования, и в различной социальной обстановке толкование это будет по существу различным.

История постановок шекспировского «Гамлета» очень поучительна.

В XVIII веке его считали нужным ставить в радикально переработанном виде: Шекспир в глазах просвещенных посетителей придворного театра был варваром, и его создания казались слишком грубыми и примитивными для тогдашней публики.

В результате этих переделок трагедия Гамлета по упрощению своей структуры принимала характер простой драмы мести: добродетель торжествовала, и Гамлет воцарялся на своем законном престоле, не забыв повенчаться с добродетельной Офелией.

XIX век, создавший культ Шекспира, с большим презрением отнесся к этому толкованию. Трагедия ставилась в так называемом «подлинном» тексте, и толкование было перенесено на актерскую трактовку словесного и мимического материала. Трагедия мести исчезала за рядом психологических подробностей и обращалась в трагедию сомнения и трагедию бездействия, обусловленного отсутстви-

ем в мире достойного предмета, для овладения которым стоило бы вообще предпринимать какое-либо действие.

Десятые годы XX века, явившиеся подготовкой к империалистической войне, не могли мириться с таким толкованием, и мысль об активности «Гамлета» начинает прокладывать себе дорогу на сцену. Возобновляется представление о трагедии, как о драме мести, но уже не простой, а осложненной побочными темами: работа XIX века не осталась бесследной — с шекспировским текстом продолжают считаться. Но постановочные методы в корне изменились. Развитие зрительно-кинетического начала представления, обусловленное паническим страхом театральных заправил перед победным шествием кино, заставило обратиться к помощи всевозможных зрительных эффектов, а беготня по сцене, недавняя принадлежность фарса и оперетки, делается непременным условием всякого уважающего себя спектакля. Словесный материал все далее отходит от внимания постановщика, и актер обеспокоен больше тем, чтобы во-время дрыгнуть ногой именно так, как ему это заказано, чем тою или иной интонировкой доставшегося ему от автора текста. Этот внешне-постановочный, «динамический» подход к шекспировскому тексту ярко показывает загнивание буржуазного театра эпохи империализма, утерю им всех реалистических традиций.

Так в разные эпохи своего существования «Гамлет» пережил разнообразные метаморфозы, соответствовавшие требованиям театральных дирекций и интересам публики, как их понимали директора театров.

Как видим, толкование трагедии достигается соответственным обращением с текстом, звуковой и зрелищной частью трагедии. Меняли или все сразу, или ограничивались вариациями одного элемента.

Современное нам советское толкование не имеет других способов для своего осуществления, кроме одного. Задача его ясна: это часть общей работы по усвоению наследия прошлого, а так как усвоению на этот раз подлежит один из шедевров мировой литературы и одна из лучших пьес человеческого репертуара, то работа эта особенно важна и ответственна.

Тем большая свобода должна быть предоставлена тому, кто ее предпринял. При одном условии, однако: в ходе

ее не следует забывать, что надлежит овладеть наследием именно Шекспира, а не кого-нибудь другого, да в точности представлять себе, что именно делает для нас трагедию о Гамлете близкой и чему современный, наш, советский, зритель может в ней сочувствовать. В соответствии с этим в трагедии можно делать все, что угодно, не рискуя погрешить перед заданием Шекспира. «Даже перекраивать текст?» — спросят иные не слишком сознательные его поклонники. Да, товарищи, даже перекраивать текст, если соблюдать указанные условия. Пора сказать, уже не по секрету, что такое шекспировский текст.

ШЕКСПИРОВСКИЙ ТЕКСТ

Он вызывал и вызывает много восторгов. Его изучали со всей филологической тщательностью и падали ниц перед исключительностью мирового гения. Равного ему, действительно, нет во всей литературе человечества. Не потому, что Шекспир написал много — 36 драм (его современник Гейвуд написал их около трехсот, а Лопе де Вега около трех тысяч), но потому, что у всех драматургов имеются определенные любимые характеры, которые только по-новому комбинируются, у каждого есть своя единственная система строить действие и свой более или менее богатый словарь.

У Шекспира что ни драма, то новое построение, каждая драма приводит на сцену новые разновидности человечества, а не литературного персонажа, словарь же в полтора раза превышает запас слов английского перевода Библии и в четыре раза словесный фонд такого многописавшего автора, как Виктор Гюго, учитывая его драмы, лирику, романы и политические памфлеты. Только личною одаренностью Шекспира этого явления объяснить нельзя, оставаясь в пределах здравого смысла: все, что мы знаем о личности Шекспира, рисует нам его человеком, не имевшим ни исключительного образования, ни каких-либо феноменальных способностей. Человек он был выдающийся, но не единственный выдающийся в истории не только человечества, а и современной ему литературы.

Разумное толкование необыкновенного факта требовало применения одного из двух объяснений: личного или со-

ем в мире достойного предмета, для овладения которым стоило бы вообще предпринимать какое-либо действие.

Десятые годы XX века, явившиеся подготовкой к империалистической войне, не могли мириться с таким толкованием, и мысль об активности «Гамлета» начинает прокладывать себе дорогу на сцену. Возобновляется представление о трагедии, как о драме мести, но уже не простой, а осложненной побочными темами: работа XIX века не осталась бесследной — с шекспировским текстом продолжают считаться. Но постановочные методы в корне изменились. Развитие зрительно-кинетического начала представления, обусловленное паническим страхом театральных заправил перед победным шествием кино, заставило обратиться к помощи всевозможных зрительных эффектов, а беготня по сцене, недавняя принадлежность фарса и оперетки, делается непременным условием всякого уважающего себя спектакля. Словесный материал все далее отходит от внимания постановщика, и актер обеспокоен больше тем, чтобы во-время дрыгнуть ногой именно так, как ему это заказано, чем тою или иной интонировкой доставшегося ему от автора текста. Этот внешне-постановочный, «динамический» подход к шекспировскому тексту ярко показывает загнивание буржуазного театра эпохи империализма, утерю им всех реалистических традиций.

Так в разные эпохи своего существования «Гамлет» пережил разнообразные метаморфозы, соответствовавшие требованиям театральных дирекций и интересам публики, как их понимали директора театров.

Как видим, толкование трагедии достигается соответственным обращением с текстом, звуковой и зрелищной частью трагедии. Меняли или все сразу, или ограничивались вариациями одного элемента.

Современное нам советское толкование не имеет других способов для своего осуществления, кроме одного. Задача его ясна: это часть общей работы по усвоению наследия прошлого, а так как усвоению на этот раз подлежит один из шедевров мировой литературы и одна из лучших пьес человеческого репертуара, то работа эта особенно важна и ответственна.

Тем большая свобода должна быть предоставлена тому, кто ее предпринял. При одном условии, однако: в ходе

ее не следует забывать, что надлежит овладеть наследием именно Шекспира, а не кого-нибудь другого, да в точности представлять себе, что именно делает для нас трагедию о Гамлете близкой и чему современный, наш, советский, зритель может в ней сочувствовать. В соответствии с этим в трагедии можно делать все, что угодно, не рискуя погрешить перед заданием Шекспира. «Даже перекраивать текст?» — спросят иные не слишком сознательные его поклонники. Да, товарищи, даже перекраивать текст, если соблюдать указанные условия. Пора сказать, уже не по секрету, что такое шекспировский текст.

ШЕКСПИРОВСКИЙ ТЕКСТ

Он вызывал и вызывает много восторгов. Его изучали со всей филологической тщательностью и падали ниц перед исключительностью мирового гения. Равного ему, действительно, нет во всей литературе человечества. Не потому, что Шекспир написал много — 36 драм (его современник Гейвуд написал их около трехсот, а Лопе де Вега около трех тысяч), но потому, что у всех драматургов имеются определенные любимые характеры, которые только по-новому комбинируются, у каждого есть своя единственная система строить действие и свой более или менее богатый словарь.

У Шекспира что ни драма, то новое построение, каждая драма приводит на сцену новые разновидности человечества, а не литературного персонажа, словарь же в полтора раза превышает запас слов английского перевода библии и в четыре раза словесный фонд такого многописавшего автора, как Виктор Гюго, учитывая его драмы, лирику, романы и политические памфлеты. Только личною одаренностью Шекспира этого явления объяснить нельзя, оставаясь в пределах здравого смысла: все, что мы знаем о личности Шекспира, рисует нам его человеком, не имевшим ни исключительного образования, ни каких-либо феноменальных способностей. Человек он был выдающийся, но не единственный выдающийся в истории не только человечества, а и современной ему литературы.

Разумное толкование необыкновенного факта требовало применения одного из двух объяснений: личного или со-

циального. Ясно, что буржуазная филология охотнее приняла первый метод. Шекспиру надо было найти заместителя. Надо было отыскать в среде его современников такое лицо, которое могло бы оказаться способным стать автором шекспировского наследия. Доказать, что именно эта высокообразованная, разносторонняя личность, а не бывший рабочий городской скотобойни являлся искомым автором, было делом уже значительно более легким: для этого требовалось только известное напряжение фантазии и умение маневрировать текстом,—искусство, достаточно распространенное в среде английских юристов, которые и явились основными поставщиками большинства шекспировских гипотез.

Таким образом, в Шекспирах последовательно побывали: Бэкон, королева Елизавета, граф Пемброк, граф Соутхэмптон, лорд Рэтланд, граф Дерби, сэр Уольтер Роллей, граф оксфордский и еще несколько менее заметных личностей, в общем пока больше двенадцати человек. Можно не сомневаться, что граф оксфордский, нынешний претендент, не будет последним в роде, и наследник ему появится в самом непродолжительном времени. Индивидуальная система разрешения вопроса уже дискредитирована: гипотезы так явно поели друг друга, что от метода ничего не осталось.

Авторское право того времени не давало драмателю никаких дальнейших прав на оплаченный театром текст. Дирекция хранила его как хотела (то есть покрепче) и по устарении могла переправлять его как угодно. Сохранять имя первого автора в переделанном тексте она не была обязана. Она могла менять и заглавие и имя автора. Публика и тогда шла на новую пьесу охотнее, чем на старую. Театров было много, в сезон ставилось по несколько десятков пьес — новых в полном смысле этого слова. И старые пьесы переделывались, перестраивались и пускались под новыми титулами по многу раз. Особенно пьесы, провалившиеся или отчасти провалившиеся.

Обследование шекспировского текста установило, что автор его ни разу не писал по чистой бумаге: он писал исключительно поверх чужого писания. Шекспир был литературным правщиком наследия по крайней мере трех поколений драматургов. Он был прекрасный по-

эт, но стихов его собственного производства в драмах, напечатанных за его именем, не более трех восьмых общего количества, а в отдельных драмах они насчитываются немногими десятками. Две восьмых текста составлены из чужих стихов, подправленных Шекспиром, а оставшиеся три восьмых принадлежат целиком и полностью его предшественникам или современникам.

И тем не менее подлинные драмы Шекспира резко отличаются от работ наиболее одаренных елизаветинцев и с ними не смешиваются. Их узнать легко по наличию в них философского элемента, по строгости построения, скрытой за пестротой сценического материала, по значимости его сценических характеров.

Гениальность свою Шекспир проявил не в изобретении нового, а в усовершенствовании уже имевшегося. Он целиком оставлял сцены, которые, по отметкам дирекции, принимались публикой, но располагал их так, что они приобретали новый смысл, а явное противоречие собственной трактовки и словесного аппарата предшественника укрывалось от слуха аудитории. Весь сбор драматических и сценических аттракционов, придуманных его предшественниками, он подчинял определенной, основной идее пьесы, и эти аттракционы переставали быть простым средством развлечения, становясь частями единого поэтического замысла. Шекспир пользовался чужими текстами, как буквами алфавита, на которые никто не предъявляет авторских прав, хотя они и созданы не теми, кто их применяет в своем письме.

Словарь Шекспира — словарь трех поколений самых разнообразных писателей: так решается его загадка. Характеров ему не приходилось выдумывать: они были записаны тремя поколениями наблюдателей, самых различных по своему происхождению и окружению. Шекспир пользовался ими как режиссер, который не родит, а подбирает актеров. Так разрешается загадка Шекспира.

Его текст представляет собою в подлиннике невообразимое смешение стилей. В наших терминах это мозаика стихов Кантемира, Тредьяковского, Ломоносова, Сумарокова, Державина, Хераскова, Крылова, Капниста, Жуковского и Пушкина. Переводчики по мере сил стараются выгладить эту пестроту и привести ее к некоторому безраз-

личному единству. Это не мешает им благоговеть перед самыми дикими местами оригинала. Текст «Гамлета» не представляет исключений из правила. Даже более того. Текст этой трагедии, такой, каким мы его находим в современных английских изданиях, надо признать совершенно условным.

ТЕКСТ «ГАМЛЕТА»

Отправным текстом трагедии Шекспиру послужил текст пьесы Томаса Кида «Гамлет». Напечатана она не была, но игралась у конкурентов, откуда была не то перекуплена, не то выкрадена. Отзывы о ней сохранились, и сюжет можно восстановить. Интрига Шекспира была воспроизведена довольно точно. У Кида дядя заставляет вдовствующую королеву венчаться с собой под угрозой смерти, и Гамлету скоро удастся привлечь ее на свою сторону. Она является активной пособницей его мести. Трагедия Кида, конечно, чистая трагедия мести. Король посылает Гамлета в Англию на казнь, но Гамлет известным нам путем избегает смерти. Вернувшись, он убивает короля, обличенного в убийстве брата, и садится на его престол. Попутно он выдерживает испытание любовью: Офелия должна вырвать у него признание в притворности разыгрываемого им сумасшествия. Неудача миссии и охлаждение Гамлета заставляют ее покончить с собой.

В первом из дошедших до нас вариантов (издание 1602 года) Шекспир сохраняет еще кидовскую трактовку образа королевы: она быстро раскаивается и активно помогает мести Гамлета. Издание носит явные следы поспешных сокращений и, видимо, печатано с гастрольного экземпляра труппы шекспировских актеров, решивших поправить кассовый дефицит внесценическими и не совсем строгими средствами.

Второй текст (1604) дает уже известную нам версию «Гамлета». Он много полней первого издания, но кое-чего из имеющегося в первом издании в нем не найти. От Кида он уже совсем отошел. Разросшаяся критика понятия родовой мести, данная в виде трех местей трех сыновей за трех убитых отцов, оттеснила роль королевы-матери и сохранила за ней только пассивный характер

раскаiania в классической для трагедии мести сцене обличения.

«Окончательный» текст полного собрания сочинений (1623) на триста строчек короче текста второго издания, но имеет 85 стихов, во втором издании отсутствующих. Сокращения коснулись непочтительных деталей о Дании (королева Анна была датчанка) и общих рассуждений: текст уже тогда казался длинным и затруднял внимание зрителя, ютвлекая его от развития действия.

Теперешние издатели публикуют сводку из второго издания, «окончательного», а в тех случаях, когда опечатки и пропуски слов не позволяют восстановить смысла по этим двум источникам, обращаются к помощи первого издания. Произволу редактора, как можно видеть, здесь открыто широкое поле.

Но во всех трех основных изданиях остается неизменным чередование сцен, характер развития фабулы, наличие тройной мести. Во всех трех изданиях фигура Гамлета является центром, где обсуждается вопрос о правомочности следования велениям традиционной морали и установлении тех поправок, которые внесены в нее развитием борьбы классов эпохи, в которой жил и действовал Шекспир.

Из этого, полагаю, следует, что идолопоклонство по отношению шекспировского текста, в частности текста «Гамлета», так же нелепо, как и во всякой другой области. Свобода его толкования и переработка очень велики. Но чтобы текст остался шекспировским, надо тем не менее ограничить эту свободу некоторыми пределами.

ПРЕДЕЛЫ ТОЛКОВАНИЙ

Они обусловлены тем основным заданием, которое постановщик принимает на себя, объявив на афише, что ставит Шекспира. Все его новшества не должны уничтожать шекспировского авторства и заменять его чьим-либо иным.

Как мы видели, соблюдение этого правила оставляет режиссерскому карандашу и ножницам очень большую область применения. Постановщик имеет полное право вычеркивать целые страницы, убирать целые сцены, переме-

щать антракты, убирать сентенции и заменять их новыми, он может вводить свой собственный комментарий к действию и, отменяя события, изложенные в тексте, заменять их событиями, придуманными им самим, — постановщиком. Все это постановщик имеет право делать, и никто не посмеет обвинить его в пренебрежении к Шекспиру, если только он сохранит основу шекспировского наследия, подлинно шекспировские элементы текста: общую идейную установку, последовательность ее изложения, взаимное соотношение его сценических выражений, равнозначимость этих выражений тем, которые даны у Шекспира.

Театр Вахтангова проявил одновременно и чрезмерную почтительность к второстепенным элементам текста и крайнее невнимание к смысловой его стороне.

ИДЕЯ ПЬЕСЫ

«Гамлет» показывает необходимость переоценки традиционных представлений такого периода развития человеческого общества (феодализма), который уже отходит, но еще полностью не отошел в прошлое. Демонстрируется это на конкретном примере применения одной из основных норм поведения отжившего общества — родовой мести. Показано три отношения к вопросу: безоговорочное принятие старого (феодального) взгляда, безоговорочное принятие нового взгляда и мучительное освобождение от старого взгляда в пользу нового. Таким образом, кидовская трагедия мести превратилась в критику самого понятия родовой мести, избранной как один из многих примеров старых норм.

Если постановщик считал непоказательной для современного сознания именно эту норму, он мог заменить ее любой другой, но критику ее сохранить. Постановщик заменил ее, но не нормой, а предметом действия. «Гамлет» вахтанговцев не трагедия мести, а драма борьбы за престол. Выиграла ли трагедия в симпатиях современного советского зрителя от такой замены? Нет. Гамлет борется за простое обладание троном и венцом. Он хочет быть королем и только. Что он намерен делать с ним, остается

ся неизвестным, постановщика это не интересовало. Его Гамлет ищет только успеха. Единственное его реформаторское намерение заключается, кажется, в борьбе с алкоголизмом, да и то в весьма умеренной форме. Больше у него за душой ничего нет.

В виновности короля он не особенно уверен, и если, переодевшись призраком, он приписывает Клавдию убийство Гамлета Старшего посредством точно описанного процесса отравления, то делает он это по собственному измышлению: никто ему об этом не сообщал, никаких доказательств у него нет. Обличения призрака ему нужны для дискредитации короля в общественном мнении. Чем общественным мнением? Неизвестно. Вся история с подделкой призрака остается бессмысленной. Гамлету она ничуть не помогает. Это — неосторожная игра для игры, ребячливая интрига для интриги. Вахтанговский Гамлет глуп.

Трагедия Кида имела разные способы обличения злодея. Призрак — крайнее и не совсем надежное средство: он мог оказаться и адским духом, соблазнителем на преступление. Доказательством не меньшей силы являлось письмо, составленное убитым в предсмертные минуты («писанное собственной кровью»), или «показания» достоверного свидетеля. Никто не мешал постановщику отказаться от шекспировской дани современному ему суеверию и ввести любое обличие естественного характера, хотя бы ценой появления нового персонажа. Но режиссеру этого не захотелось. Призрак зрелищно эффектен: давай призрак! Но призрак «несовременен»: даешь поддельный призрак! Так механически разрешается один из решающих моментов завязки — завязка трагедии мести.

Трагедия борьбы за престол такой завязки вовсе не требует, и всю историю с балаганным призраком с большой пользой для новой концепции можно было бы выпустить. Но не один вахтанговский Гамлет ищет беспредметного успеха. Этими же чувствами руководится постановщик, и он строит с большим усердием бессмысленный, а поэтому и антишекспировский первый акт: чтобы вышло «здорово» и публике понравилось. Какой публике? Почему это должно нравиться советской аудитории? Не потому ли, что ей, по мнению режиссера, должна нравиться любая глупость, лишь бы инальцо имелся зрительный эффект?

Борьба за власть (любимая тема Марло) не встречала особых симпатий Шекспира. В переписанных им драмах Марло он или заменял ее самозащитой («Ричард II»), либо делал ее представителя сущим негодяем («Ричард III»), а в «Макбете» показывал бессмысленность этого стимула. Положительной трактовки такой темы у него не встретить. «Гамлет» вахтанговцев — не «Гамлет» Шекспира, и напрасно поставленная ими пьеса пристроена к имени автора «Макбета».

ТРАКТОВКА ХАРАКТЕРОВ

В соответствии с переменной задания изменились и функции действующих лиц. Призванные в той или иной мере иллюстрировать смену моральных оценок и стимулов, они оказались в постановке вахтанговцев только аксессуарами борьбы за власть, к которой у Шекспира они не имеют прямого отношения. Им пришлось придумывать новые характеристики. Беспредметная борьба за власть не может быть трагедией: здесь состязаются в ловкости и наглости. Это элементы комедии, в соответствии с этим и лица трагедии превращаются в персонажей комедии. А так как не у всех персонажей Шекспир предусмотрел комические возможности, то режиссер придумывает их от себя.

Полоний механически воспроизводит в своих рассуждениях построения схоластической логики. Выводы его нелепы, потому что его метод нелеп. Так у Шекспира. В нашей постановке Полоний — просто дурак и больше ничего.

Лаэрт — представитель традиционного взгляда на кровомщение. Воззрения его отсталые, гибель предрешена, он человек ограниченный (фехтовальщик-спортсмен и рекордист), но не глуп! В комедии-детективе борьбы за престол этим качествам делать нечего. Лаэрт у вахтанговцев — просто дурак.

Офелия — предмет испытания Гамлета любовью. Предмет у Шекспира достоин противника и возложенной на него задачи, иначе испытание теряло серьезность, а стало быть, и смысл. В избранной системе ей делать нечего. Ей передано обязательство демонстрировать «разложение» нравов и вредность злоупотребления спиртными напитка-

ми. По смерти отца она немедленно является на дворцовый бал. Поступок — немисливо неприличный даже при эльсинорском дворе. Напившись (видимо, с горя), она идет купаться и тонет. Офелия пьяница и дура.

Королева (она внешне перекочевала из «Эрика XIV») чувствует себя крайне растеряннo и положительно не несет никаких драматических функций. После убийства Полония в ее спальне она не проявляет ни малейших признаков понимания происходящего. Все красноречие Гамлета, излагаемое в строгой традиции наших провинциальных сцен довоенного времени (я видел дважды таких Гамлетов: в Киеве и Курске), отскакивает от нее, как мяч от ракетки. Немудрено: она забрела к Шекспиру из интимных драм Стриндберга и не знает, что с собой делать. Она ровно ничего не понимает и никакого раскаяния не выражает. Она не возмущена убийством своего советника. На чьей же она стороне? Ни на чьей. Она оказывается просто идиоткой. Впрочем, она питает предосудительное пристрастие к спиртным напиткам и, присосавшись к отравленному кубку, вопреки запретам короля Клавдия, находит должное наказание своей прискорбной слабости.

О прочих действующих лицах говорить нечего. Разнообразие разностильных и всегда эффектных гримов прикрывает единую глупость. Таким образом, все действующие лица вахтанговского «Гамлета» по замыслу постановщика оказались круглыми дураками. Если постановщик рассчитывал этим добиться потрясающего комического эффекта, он потерпел неудачу: однообразное повторение одного и того же элемента всегда утомляет, а утомление не способствует веселости представления.

ВЫВОДЫ

Детализировать приведенный анализ, пожалуй, будет излишним. Ясно, что неправильная установка должна повести и к неправильной разработке деталей. Направление, в котором эта разработка проведена постановщиком, уже указано. «Достаточно о нем», как говорит Клавдий о Фортинбрасе, механически появляющемся в конце арбатского представления только с целью лишний раз поразить зрителя лошадью на сцене.

Важно установить, почему в большой и сложной работе серьезного театра могла возникнуть такая постановка вопроса.

Подход коренится в одном заблуждении и двух проступках. Заблуждение широко распространено: это панический ужас перед конкуренцией кинематографа и желание сделать из театра нечто вроде рельефного, окрашенного и говорящего кино. Отсюда—монологобоязнь. Отсюда—стремление к беготне во что бы то ни стало, хотя бы и бессмысленной, стремление ко всяким, хотя бы и притянутым за волосы, оптическим эффектам. Паника давняя и уже показавшая свою необоснованность успехом невидимых декламаторов радио, вниманием, с каким выслушиваются двухчасовые речи наших больших политических дней и неизменным успехом единичных и коллективных выступлений чтецов.

Отказ от трагедии и превращение всех ее действующих лиц в поголовье дураков основано на претензии к автору текста, который «безнадежно устарел» и в эпоху полного социалистического переустройства общества не может вызвать интереса к поставленной им проблеме переустройства норм поведения в эпоху гибели феодализма. Это нельзя назвать не чем иным, как проступком постановщика. Такого автора вообще ставить незачем. А если за него взялись, то по соображениям, ничего не имеющим общего с искусством. Желанием ли поиграть в старую бабушкину игрушку, расчетом ли на сенсацию или поисками хлебной постановки под заголовком, имеющим вековую рекламу.

Снижение темы и непрерывная грубость аттракционов постановки не может быть продиктована не чем иным, кроме расчета на предполагаемые вкусы советской аудитории. Вкусы эти заранее предполагаются грубыми, дикими и неспособными уследить за глупостью того, что происходит на сцене. Постановщик недооценивает свою аудиторию. Этот проступок второй.

Наследием Шекспира такими способами овладеть нельзя. Овладеть им должно. Вахтанговский «Гамлет» подчеркивает эту необходимость и делает вызов другим театрам. В этом положительная сторона этой в корне порочной попытки.

РОМЕО
и
ДЖУЛЬЕТА



ОПЫТ АНАЛИЗА
ШЕКСПИРОВСКОГО ТЕКСТА



Первая глава работы напечатана впервые в журнале „Интернациональная литература“ за 1935 год в № 11—12. Вторая глава, — дополненная и переработанная биография Шекспира, напечатанная в 1930 году в «БСЭ», в этом виде печатается впервые. Третья глава, собственно анализ трагедии „Ромео и Джульетта“, переработанная и дополненная статья, напечатанная в № 8 журнала „Интернациональная литература“ за 1935 год, в этом виде печатается впервые.



ГЛАВА I

ПРОИСХОЖДЕНИЕ ДРАМЫ ШЕКСПИРА. ВОЗНИКНОВЕНИЕ ПОСТОЯННЫХ ТЕАТРОВ И ЗАКРЕПЛЕНИЕ СЦЕНИЧЕ- СКОГО ТЕКСТА

НЕОБХОДИМОСТЬ ОПРЕДЕЛЕНИЯ МЕСТА ТЕАТРА В ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ ВТО- РОЙ ПОЛОВИНЫ XVI ВЕКА ДЛЯ ПОНИМАНИЯ ШЕКСПИРОВСКОГО НАСЛЕДИЯ

Для того чтобы разбираться в тексте произведений, созданных в эпоху, отделенную от нас несколькими столетиями, надо знать эту эпоху. Положение это вряд ли кем будет сейчас оспариваться, но полное знание эпохи — вещь настолько громоздкая, что от обычного читателя требовать ее невозможно. Поэтому всякому исследователю приходится либо предполагать в своем невидимом сотруднике наличие известного минимума знаний (вещь довольно смелая), либо, для полной уверенности в будущем понимании своего изложения, сообщать ему этот минимум сведений. Последнее обстоятельство имеет те преимущества, что автор тогда может быть в полной мере уверен, что читатель знает ровно столько, сколько нужно автору для уверенности в том, что поймут сказанное автором, а может быть и больше того, что автор сказал, если читатель припомнит те общие положения общей истории развития человеческого общества, которые сейчас, со школьной скамьи,

являются общим достоянием наших счастливых современников.

Да не посетует на меня читатель этой главы за то, что я часто буду напоминать ему вещи общеизвестные, ибо среди них он, вероятно, встретит и такие, которые ему раньше или вовсе не попадались на глаза, или не останавливали на себе его внимания. Они вызываются мной в поле его зрения для того, чтобы изложение мое не казалось произвольным, а утверждения — голословными (худший порок всякого критического исследования).

Взгляды на характер шекспировских текстов, которые читатель встретит ниже, вырабатывались совместными усилиями ряда исследователей на протяжении последних пятидесяти лет, но так как работа этих людей не нашла у нас ни малейшего отражения, они могут показаться читателю кощунственной и легкомысленной новостью, тем именно, чем они показались лорду Бальфуру.

Поэтому мне и приходится заново рассказывать, как сложился шекспировский театр, откуда взялись его тексты, какими они были, почему они не могли быть другими, — прежде чем я стану говорить об их признанном авторе, его социальных симпатиях и его окружении в ту пору, когда он писал свою первую трагедию.

О ней долго было принято думать, как о «трагедии любви». Читатель увидит, надеюсь, что мнение это ошибочно. Читателя приучили к тому, что произведения Шекспира являются великолепными сборниками нравоучительных изречений и что взгляды Шекспира легко установить, вырывая отдельные клочки из его текстов. Льщусь надеждой убедить читателя в неосмотрительности подобного образа действий, так как скажу наперед: тексты Шекспира — составные, и ранние тексты, к которым принадлежит эта трагедия, — в особенности. Очень трудно сразу определить, какие слова в данном отрывке принадлежат Шекспиру, а какие — другим авторам, его предшественникам, и, приводя изречение, легко оказаться цитирующим вовсе не Шекспира, а какого-нибудь весьма сомнительного «гения», вроде Грина и Пиля.

Но если текст нашей трагедии сложился из наслоения работы многих авторов, необходимо будет ответить на неизбежный вопрос: почему мы должны считать этот текст

шекспировским, что в этом тексте принадлежит Шекспиру и почему обработка старых театральных рукописей, произведенная Шекспиром, дала им то бессмертие, которого они дожидались достаточно долго: за все время существования открытых английских театров.

Сценические тексты возникли и росли вместе с этими театрами и в своих изменениях отражали все те изменения, которые претерпевал театр не только как участник общественной борьбы своего времени, не только как ее участник, но и как ее объект.

Объектом борьбы он стал рано, стал им даже до того, как сделался оседлым. А борьба началась с самого момента возникновения постоянных, хотя и бродячих еще, актерских групп, или, как их тогда называли, компаний.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ И ПРОИСХОЖДЕНИЕ АКТЕРСКИХ КОМПАНИЙ

Неоспоримой истиной считается, что театр создан эпохой Возрождения или, говоря научно, культурным воздействием раннего капитализма. Это положение верно, если под театром понимать здание, специально предназначенное для лицедейства в нем, верно как для Афин, так и для Лондона, но неверно, если под театром понимать совокупность оборудования лицедейства, независимо от места его осуществления. Такое лицедейство существовало не только на протяжении всей эпохи господства натурального хозяйства, но и до нее. В сущности говоря, оно восходит еще ко временам пещерным. Оно имело тогда прямое утилитарное значение и магически помогало охотникам одолевая мамонта, двурогого носорога или пещерного льва, не говоря уже о зубрах или бизонах, увековеченных на камнях Альтамирского подземелья.

Магизм лицедейства перешел в простую обрядность ко времени земледельческой организации человечества. Обряд, если и не так ощутительно полезен, как прямая магия, все же составляет настолько неотъемлемую принадлежность жизни человека, поставленного в полную зависимость от капризов стихий, что искоренить его простым убеждением в его негодности совершенно невозможно. Это понимали все реформаторы, идеологи феодализма, когда

последнему пришло время сменить племенное устройство общества. Конфуций регламентировал обряд, Бёда, проповедник, насаждавший христианство в Англии, согласно установившейся у его коллег практики, крестил не только людей своего острова, но заодно и их богов и их обряды. Стихийные праздники и связанное с ними обрядовое лицедейство были переименованы в праздники христианские и представления жития, страданий и торжества соответственно подобранных христианских святых. Так возникли церковные мистерии и «чудеса» (миракли).

Церковная дирекция этих представлений, не останавливавшаяся на первых порах перед затратами, с течением времени сочла за благо сначала разделить расходы со своими прихожанами, а потом и полностью переложить на них эту неприятную подробность своей просветительной деятельности. Это стало вполне возможным к тому времени, когда организации ремесленников сложились как постоянные, устойчивые и сделались имущественно-используемой силой в стенах выросших вокруг людских поселений, превратившихся уже в то, что мы называем средневековым городом.

Стоит ли говорить, что и здесь, как и во всех других случаях, когда предприятие существует за счет одного компаньона, а числится за другим, первый компаньон вскоре оказывается его полновластным хозяином? Средневековое лицедейство из рук церкви перешло в руки цехов, и объединяющая их городская организация старейшин (ольдерменов) распорядилась с точностью, ее званию приличной. Она завела в ратуше книги, куда вписывались все члены цеховых и гильдейских объединений с точным указанием, что кому в мистерии полагается делать, что поставлять натурой или сколько платить. Книги эти сохранились. По одной из них, книге мистерий города Стратфорда на Авоне, мы и можем установить время появления в нем и общественное положение того Шекспира, который первым обзавелся оседлостью в этом населенном пункте.

Каждый цех имел своего «святого-покровителя» и свой годовой праздник. Имея в своем распоряжении такое великолепное украшение цехового торжества, каким является спектакль, цеху было естественно возвеличить им свое годовое торжество. Ясно, что участниками такого лицедей-

ства могли быть только члены данного цеха, что члены чужого цеха к нему не подпускались, что между цехами на этой почве возникало соревнование в пышности и качестве исполнения, что при каждом цехе образовалась постоянная «команда» лицедеев и что ее участники с течением времени освободились от своих прямых производственных обязанностей, превратились из актеров-любителей в лицедеев-профессионалов.

Некоторое время они так и существовали при цехах, поддерживая их славу благородным искусством лицедейства. Наступили, однако, времена, когда развитие денежного хозяйства заставило произвести пересмотр состава участников цехового предприятия, нечувствительно превращавшегося из «братства» в «товарищество», эксплуатируемое старостой в свою пользу. В пределах такой организации стали мыслимы только те ее участники, которые своим трудом пополняли ее кассу. Цеховые лицедеи этого пока не делали и подлежали поэтому либо ликвидации, либо переходу на хозрасчет и на самоокупаемость. Не в привычках цеха и его хозяев было отказываться от новой возможности заработать, тем более, что при удалении из цеха его членов с ними приходилось бы производить расчет, то есть выплачивать деньги тем людям, которые в цеховую кассу ничего не заработали.

Эксплуатация актерского мастерства превратила прежнее соперничество в коммерческую конкуренцию, и несколько цеховым труппам стало тесно в городских стенах. Им пришлось искать новых зрителей и давать выездные представления либо по сельским ярмаркам и базарам, либо в тех городах, где актерское дело еще не успело развиться. Так возникли постоянные бродячие труппы лицедеев, подчиненные цехам и обязанные сдавать свою выручку в цеховую кассу.

Связь с цехом становилась все более неприятной, так как сдача отчета и расставание с кровно заработанными деньгами, в которых несомненно обнаруживался хронический недочет против показанного сальдо,—операция не особенно отрадная. Благодетельность юридической фикции мало ощущается теми, кто не знаком с печальными последствиями ее отсутствия, и у бродячих актеров, естественно, возникало желание порвать со своим цехом, который акте-

рам ничего, кроме звания цеховых, не давал, а деньги отнимал неукоснительно.

Повторилось положение, которое уже однажды случилось в средневековом театре. Тогда он от церкви перешел к цехам, теперь от цехов он перешел к лицедеям.

Нет никаких сведений о том, когда и как это произошло. Человек, основавший первую актерскую компанию, тщательно скрыл свое имя от современников, и боюсь, что на это его толкнула не столько Добродетель — «Скромность», сколько Порок — «Стяжание», роли которых, исполняемые, если не им, то его товарищами, обогатили ту кассу, сдать которую он в решительную минуту отказался может быть потому, что, по слабости многих кассиров, с нею сбежал.

ОРГАНИЗАЦИЯ ПОСТОЯННОЙ ТРУППЫ И ЕЕ ПОЛОЖЕНИЕ

Фикция принадлежности к цеху сменилась реальностью как будто бы полной независимости от цехов. Но для тогдашнего состояния общества это было чревато последствиями. Лица невладетельные, негильдейские, нецеховые перестали быть лицами вообще и попадали в категорию той обширной общественной прослойки, которая никаких прав не имела, числилась под общим и малопривлекательным титулом «бродяг», существовала, поскольку успевала укрываться от ока властей предрежащих, и, по неистребимости человеческой привычки к организованному объединению своих усилий, устраивалась по своим нелегальным профессиям в единственно знакомую ей форму самодельного, нелегального и никем не признаваемого цеха.

Так, к уже существующим цехам «воров», «конокрадов», «нищих» и «богомольцев» прибавился новый — «актеров». Как и те, он делился на учеников, подмастерьев и мастеров. Как и в них, немногие мастера делили между собой половину выручки, многочисленные подмастерья другую половину, а ученики кормились от стола учителя, в остальном же были предоставлены собственной изобретательности. Но, в отличие от цеха «воров», бродяги-актеры, по самой сущности своего ремесла, не только не действовали тайно, но вынуждены были обставлять свою работу

возможно большей оглаской. Легко понять неудобства, из этого проистекающие.

Тем не менее на первых порах своего существования актерские компании не имели особенных оснований жаловаться на притеснения властей. Правда, и сами они не выходили из рамок дозволенного. Они не задерживались подолгу в местах своей игры и жили в пределах посещаемых населенных пунктов не долее легально разрешенного трехдневного срока. Делали они это не из-за приверженности к закону, а по той простой причине, что задерживаться в городке не имело никакого смысла: за три дня местная посещаемость зрелища, которое они могли предложить публике, бывала обычно вполне исчерпана и, хочешь-не-хочешь, приходилось перекочевывать на другое место.

Новым местом, в идеале, оказывалась базарная площадь какого-либо соседнего городка. На ней водружался столб с большим и ширококестельным плакатом, сообщавшим грамотной части населения города об ожидающем ее на этом самом месте развлечении, и пока актеры первого положения (мастера) отдыхали у камина харчевни, беседуя с ее хозяевами и тиская служанок, актеры второго положения наблюдали за тем, как ученики собирали на площади эшафот, предназначенный для будущего спектакля.

Эшафот имел прямоугольный план и размеры, раз навсегда утвержденные с баснословных времен. Они были рассчитаны как на быстроту возведения и уборки эшафота, так и на причинение наименьшего неудобства движению по площади, украшать которую он был предназначен.

Эшафот должен был занимать немного места. Средневековые любили стандарт и регламентацию. Помост не мог быть ни выше, ни ниже шести футов, теоретической нормы человеческого роста, и лестница, которая вела на него, должна была состоять ровно из шести ступенек.

Такое сооружение строилось во всех случаях, когда требовалось поднять кого-либо над уровнем площади, дабы граждане могли его хорошо рассмотреть. Его возводили для герольда, оглашающего королевский манифест, для группы городских старшин, выстраивавшихся приветствовать проезжающего через город сюзерена, для казни преступника и для актерских представлений. Менялись цвет и окраска материи, которой покрывался эшафот, ме-

нялся реквизит, на нем расставленный, но формы и размеры оставались незыблемыми, и помост обращался в сторону главных зрителей всегда узкой стороной: для действия на нем нужна была глубина.

В случае использования его актерами эшафот снабжался рамой, сильно смахивавшей на виселицу. Она была вышиной в рост человека и устанавливалась на треть длины помоста, считая от его заднего края. На эту раму вешался ковер, и так получалась единственная декорация этой сцены. Фигуры лицедеев вырисовывались на плоскости ковра отчетливее, чем на небе или на фоне крыш окружающих площадь домов, и за ковер можно было прятаться в то время, когда по ходу действия на сцене не полагалось быть. Более сложного оборудования бродячий театр не знал, да оно ему и не было нужно: репертуар не предъявлял больших требований к оформлению.

РЕПЕРТУАР БРОДЯЧЕГО ТЕАТРА

Репертуар оставался тем, чем он был в пору цехового существования лицедейских компаний. Актеры играли то, чему были научены. Они исполняли мистерии — пьесы о страданиях и подвигах святых; миракли — изображения чудесного и благотворного вмешательства святых же в жизнь обывденного человечества; моралитэ — пьесы уже не о святом, а обыкновенном, о «всяком» человеке, где показывалось, как действующие лица, именуемые Пороками (имя рек), стараются совратить человека на зло, а Добродетели (имя рек) усиливаются вернуть всякого человека на путь истинный. Один человек слушал Добродетелей и прославлялся в конце представления, другой — предпочитал внимать наущениям Пороков и низвергался с эшафота в символическую геенну огненную.

Такие пьесы были последней новинкой репертуара: они развились в пору уже светского существования театра и ясно, что поучения их строго соответствовали правилам цехового поведения. Надо повиноваться властям, надо слушаться старших, надо трудиться не за страх, а за совесть, надо защищать общие интересы (особенно интересы старших, то есть хозяев), надо быть бережливым и воздержанным — за это ждет награда: сам станешь хозяином. (Про-

тивоположные поступки и дурны и невыгодны.) Убедительность изложения требовала строить его на бытовом материале, и это было столь привлекательное новшество, что из моралитэ оно перекочевало и в миракли и в мистерии.

В них оно заняло место самых откровенных вставок; их так и называли — интерлюдии. С основным действием они были связаны только формально и представляли собой бытовое отступление от церковного повествования. Вводили эти бытовые куски, используя любой предлог старого текста. Богородица ищет пристанища в городе, где все гостиницы заняты приезжими, — отсюда ее встреча с констеблями и неприятности разговоров с ними, легко понятные всем девушкам, находившимся в таком положении, равно как и мужским виновникам его. Апостол Петр посажен в тюрьму: пока не пришел ангел снять с него узы, еще не усыпленная небожителем стража может поиграть в кости, пошутить о девках и вдоволь нахвастаться боевыми подвигами. Алексей, человек божий, на собранную за день милостыню нанимает заблудшую девушку и дает ей возможность хоть одну ночь провести в чистоте и молитве: пока он уговаривается об этом с ее хозяйкой, сводня, вышибала, обитатели и посетители публичного дома успеют позабавить публику точностью воспроизведения всем знакомых и комически подчеркнутых разговоров.

То, что интерлюдиями пришлось подпирать старое церковное повествование, показывает, что горожане стали интересоваться собственным существованием больше, чем подвигами святых и чудотворцев, которые им уже становились ненадобны. Отсюда было недалеко и до полной их стмены. Она состоялась во времена короля Генриха VIII, ликвидировавшего и католичество, и монастырские поместья (в пользу собственную да в пользу своих помощников, в числе которых были и горожане), и культ святых, приравненный к идолопоклонству, за которое полагалось сожжение на костре.

А с культом святых исчезли и его атрибуты, в том числе и мистерии с мираклями. От них остались только бытовые вставки — интерлюдии, которые продолжали уже играть самостоятельно; они разрастались в настоящие пьесы и передавали свое имя всем светским пьесам вообще

(как понятие генетическое). С тех пор все пьесы актерского репертуара официально стали именоваться интерлюдиями, и имя это сохранилось до поздних времен — времен Шекспира и его ближайших продолжателей.

Пьесы, о которых говорится, были изложены прозой с включением стихов только для вокального дивертисмента, который часто не фиксировался вовсе. Да и песню сочинять не приходилось: достаточно было исполнять уже знакомые песни — слушатели восстанавливали слова по напеву. Поэтому в дошедших до нас списках старых пьес мы встречаемся только с прозой, а песенный материал встречается только в виде цитат первого ли стиха, названия ли песни, а чаще всего ее припева. Обычай этот сохранился на все время существования елизаветинской драмы, и Шекспир твердо его держался.

Авторы текстов интерлюдий остались неизвестными, да вряд ли и имелись у них авторы в нашем смысле слова. Текст передавался от актера к актеру, и каждый исполнитель вносил в него свое. Возможно, что он не сразу нашел свою писанную форму и долго существовал в виде изустной передачи: грамотность в те старые времена была не столь уже распространенным явлением в среде цеховых учеников, превратившихся в актеров. Если им пришлось прибегнуть к трудному делу письменного закрепления текста, то побудили их к этому внешние причины и прежде всего требования начальства.

Воздвигаемое на развалинах феодализма господство фактически неограниченных монархов сопровождалось ожесточенными идеологическими боями, и победители, в годы своих переменных успехов, стремились осуществить свой контроль во всех областях, где человеческая мысль и человеческое слово могли им помогать или вредить. Регламентированная Елизаветой цензура была строга и тягостна, но она была несомненно легче переносима, чем нерегламентированный и свирепый произвол ее предшественников.

Письменный текст являлся оправдательным документом в благонадежности спектакля, а разрешение на нем — гарантией от произвольных придирок той мелкой сошки, служебный энтузиазм которой стремительно проявляется за счет беззащитных. А актеры, как мы знаем, по закону были именно такими бесправными, беззащитными.

Если они могли существовать в своем бродячем состоянии, не были истреблены на первых же порах своей вынужденной автономии и получили возможность сколотиться в стойкие и вошедшие в обиход страны коллективы, то произошло это исключительно потому, что они тогда никому не мешали. В пору формирования цеха еще не чувствовали недостатка в рабочих руках, более того — мастера-предприниматели скорее были склонны отделяться от лишних ртов. Облегчившие их положение беглецы поэтому не вызывали в них особенно неприязненных чувств, а совершенное ими нарушение цеховой дисциплины они возмещали поучительностью и полезностью того зрелища, которое доставляли окружающим, распространяя среди них здоровые понятия цеховой и горожанской морали.

Выросшее производство частных предпринимателей, правда, создало повышенный интерес к пополнению кадров рабочей силой, но потребность эта была своевременно покрыта изгнанием из деревни монастырских крепостных и превращением в пролетариев самих монахов.

Со стороны материальных претензий дело актеров у их прежних хозяев обстояло, как видим, довольно благополучно, и если отношения стали натянутыми, испортились и перешли в открытую вражду, то причину приходится искать в другой области. Бывшие собратья разошлись на идеологической почве: взгляды их и поучение спектаклей, построенное на основе новой идеологии, стали казаться городским воротилам не только не полезными, но даже наиболее вредоносными из всего, что измышлено сатаной на погибель человеческого рода.

Положение актеров тем более стало затруднительным, что беспокойное время реформации и контрреформации времен королевы Марии отбивало у них охоту к частым переездам с места на место, а города, пополненные монастырскими изгнанниками, стали разрастаться, и Лондон мог уже поставить актерам такое количество публики, которое могло кормить труппу в течение целого сезона. Актеры стремились закрепиться в столице и стать чем-то вроде горожан. На это городской совет старшин согласиться не хотел, так как деятельность актеров считал вредной, а самих актеров — бродягами.

Таким образом отношения, бывшие раньше терпимыми,

стали нетерпимыми для обеих сторон, из которых ни одна не могла признать себя виновной и не была способна пойти на уступки. Положение это, конечно, не возникло сразу, но создавалось постепенным накоплением взаимных неудовольствий на всем протяжении той идейной эволюции, которую театр пережил за время развития и завершения периода первоначального накопления английского капитализма.

РЕПЕРТУАРНЫЕ НОВШЕСТВА

Шатания в области официальной идеологии, обрекавшей костру то католиков, то протестантов, должны были создать в театре настороженное отношение ко всякой программе выражаемой идеологии. Нейтральное поучение моралитэ, стремившееся к сохранению существующего, явно не соответствовало стремительным передвижкам в понятии о ценностях, которые порождались буйным развитием нового социального строя. Интерлюдии становились явно недостаточными: бытовой материал, на котором они строились, быстро старел, от него оставались только шутки в толпу, летевшие через край помоста. На них спектакля построить было нельзя. Приходилось пополнять материал сценической композиции, а так как его в театре странствующих актеров не было, его надо было заимствовать со стороны.

Как всегда, обстановка помогает порожденным ею требованиям. Островная изоляция Англии значительно смягчилась, и связи ее с материком, развивавшиеся уже не исключительно в плоскости средневековых разбойных походов, сближали ее население с некоторыми достижениями соседей, обогнавших ее в развитии форм общественно-го устройства.

Итальянские комедианты совершили несколько наездов на Альбион, итальянский язык стал языком светских образованных людей, и итальянские тексты, переведенные на английский язык, стали помогать грамотным актерам в запоминании фабул того, что они наблюдали на сцене своих заезжих коллег. От них они позаимствовали сценическую игру, изображавшую старого отца-богача (или опекуна), у которого выкрадывают дочь, желающую выйти замуж по собственному выбору за безродного, но предпри-

имчивого красавца, в то время как почтенный, но взбалмошный старик прочит ей других, значительно менее привлекательных женихов: дурака-недоросля, деревенщину, хвастливого капитана, соседа-старика, богатея и тому подобных персонажей комедии, которую мы все привыкли знать, не задумываясь над ее происхождением.

Итальянские сценические положения и фабула, опершись на бытовые обломки интерлюдий, и образовали тот зачаток английской комедии иноименных персонажей, которым была суждена столь блестящая будущность.

Не менее славная карьера ожидала и другое заимствование.

Средние века знали не только цеховую актерскую самодетельность. В университетах издавна повелось, что студенты, изучавшие Сенеку и Плавта, в зачетном порядке разучивали или ставили один из классических образцов, ими пройденных. Когда общественные отношения на острове приняли устойчивые формы и приток феодалов с материковой части королевства прекратился из-за того, что и Анжу и Аквитания оказались безвозвратно утраченными, язык страны получил возможность развиваться свободно из того нормально-саксонского жаргона, каким он был, и приобрел способность передавать мысли и чувства достаточно точно, чтобы воспроизводить подобные же построения римских классиков. Давалось это не без труда, и перенести полностью целую трагедию Сенеки было подвигом, заслуживающим почетной награды, хотя бы в наиболее естественной ее форме — актовой постановке на университетской сцене нового студенческого перевода.

На такие спектакли надо было приглашать лиц, достаточно сведущих в сценическом искусстве, чтобы приговор о новом славном достижении университета имел должную вескость. Обойти таких знатоков дела, какими являлись актеры-профессионалы, было нельзя, и они, присутствуя, аттестуя и, может быть, инструктируя, сами участвовали и инструктировались. У университетской драмы они заимствовали трагические положения и патетическую декламацию Сенеки. Они, по-старому, включили ее во фрагменты своих интерлюдий и создали то необычайное сценическое действо, которое получило у них имя трагедии.

Надо ли говорить, что новоявленные комедия и тра-

гедия бродячих компаний оставались прозаическими текстами, писались неведомо кем, вернее—почти всей труппой сообща, и никогда не претендовали на единичного автора. Анонимность текста и коллективность его создания были основными принципами сочинительства английских актерских компаний. Это была их вековая традиция, прочная и неизменная, как размеры эшафота, на котором бродяги давали свои представления.

Самый факт обогащения репертуара актерских компаний не являлся еще преступлением в глазах городских старшин, хотя всякое новшество в представлении, хранившем еще печать традиции-обряда, было уже вещью подозрительной. Подозрительность может привести к действиям в двух направлениях: или она удовлетворится обнаружением неосновательности своих опасений, или она восторжествует в признании их полной обоснованности, сменяясь стремлением к искоренению обнаруженного зла. В нашем случае она пошла вторым путем, и причиной этого послужил характер героев новых сценических текстов. С точки зрения совета старшин в целом и любого из его членов в частности герои эти были людьми негодными, о которых не надо было говорить, не то что публично выставлять как соблазнительный пример для малых сих—молодежи и младших членов ремесленных корпораций.

ИДЕОЛОГИЯ НОВОГО РЕПЕРТУАРА

Слагаясь в период первоначального накопления, новая английская драма отразила его воззрения на идеальную, то есть наиболее приспособленную к нему, человеческую личность.

Мы уже видели, что героем комедии стал юноша, обремененный любовным успехом не наследственной знатности, а личной своей привлекательности, успеху в овладении предметом своей любви и приложенным к ней богатством—личной своей предприимчивости и ловкости в осуществлении не совсем легальной операции умыкания невесты. Здесь вышучивались старые нормы покорности старшим и почитания родителей, основы изложения моралитэ. Это было неприятно и нехорошо, но с этим можно было еще мириться. Хуже обстояло дело с трагедией.

Ее герой не довольствовался своевольничаньем в области домашнего уюта — он распространял свою завоевательскую деятельность на все протяжении существующего мира. Он попирал все известные законы и нормы поведения, если они хоть сколько-нибудь препятствовали его личному хотению. Он провозглашал себя чем-то вроде царя и первосвященника по чину благочестивого Авраама для личной необузданной и ничем не прикрытой корысти, для насыщения своей жадности к благам земным, наипаче же гордости, властолюбия и любострастия, которые из Пороков моралитэ превращались им в мировые ценности и атрибуты личности, достойной поклонения и подражания.

То, что такая трагедия и такой герой успели утвердиться на подмостках и не были задушены при первом же своем театральном появлении, показывает, что они не всегда возмущали власть имущих. Было время, когда и будущие отцы города понимали такую этику и сочувствовали такому герою.

Но те времена прошли. Отцы города потому и были членами совета старейшин, что успели уже понятными и прославленными на сцене путями сколотить себе достаточно солидное состояние. Капитал при своем рождении с ног до головы покрыт слезами и кровью, но, родившись, он становится кроток, слезлив и кровобоязлив с виду. Он меньше всего любит вспоминать свое явно грабительское прошлое и маскирует добродетелью свое не менее грабительское настоящее. Мораль, руководившую им во времена накопления, теперь, когда имущество уже надо охранять, он считает несвоевременным помнить.

Те, кто вздумал бы ее проповедывать, будут его личными врагами: советуя другим обогащаться за чужой счет, они прежде всего советуют обогащаться за счет его разжившегося приобретателя. А именно это и проповедывала полуголодная актерская братия, проповедывала таким же бродягам, как она сама, да заодно и подмастерьям с учениками и тем отбившимся от своих частей солдатам, которые, несмотря на все запреты, проникали сквозь городские ворота и от которых всего можно было ждать в любую минуту и по любому поводу.

Идеология театра была вредна и подлежала исправлению. А так как не было никакой надежды на то, чтобы

актеры сами исправились, пришлось прибегнуть ко всей гамме «отеческих воздействий» на эту отпавшую ветвь цехового древа, дабы внушить ей иные мысли, мысли, более подходящие тому, что хотели бы видеть в стране городские старейшины и общественные группы, ими представляемые.

Так в то время овладевали идеологическим руководством театра.

ЗНАЧЕНИЕ ИДЕОЛОГИЧЕСКОГО КОНТРОЛЯ ДЛЯ ПРАВЛЕНИЯ КОРОЛЕВЫ ЕЛИЗАВЕТЫ

В хартиях городских вольностей, стандартных средневековых документах, сослуживших немалую службу всем группировкам феодального общества, имелся один мало-заметный и по началу скорее неприятный для городских толстосумов пункт. Он говорил, что в пределах города устройство развлечений для короля и подданных короля возлагается на градского голову (мэра, а в Лондоне — лорд-мэра), ответственного за содержание развлечения и смысл на нем произносимых слов. Этот стеснительный пункт стал теперь особенно дорог сердцу градоправителей: из повинности он превратился в право, от него не приходилось увертываться, им можно было вооружаться.

Для понимания дальнейшего надо иметь в виду, что театр, не являясь единственным, ни даже наиболее мощным видом идеологической пропаганды (церковная проповедь и политическая речь были сильнее его), оказался единственным ее видом, оставшимся на долю города: все остальное было уже прибрано к рукам королевой, то есть организованной под ее началом группой бюрократии и придворных креатур. Королева-девственница правила, как известно, достаточно деспотически, но, если кто вообразит ее, по образу континентальных монархов того времени, окруженной тройным кольцом армии, гвардии и наемных иноземцев-телохранителей, тот сильно ошибется.

Английские короли тем и отличались от континентальных, что никогда не имели в своем распоряжении достаточной вооруженной силы. Все, чем могла располагать королева, — было человек сто алебардщиков да не всегда надежные шпаги ее придворных кавалеров. Постой войск

в городских стенах давно уже был вещью немыслимой. Постоянной армии не существовало. На каждый особый случай ее приходилось набирать вновь за личный счет короля. Ни один парламент не отпускал средств на войну, даже им одобренную, иначе, как в виде «субсидий» его величеству, а любимой тактикой тогдашних парламентариев было втравить короля в военные действия с тем, чтобы, когда он исхарчится, продать ему субсидии за политические уступки.

«Мать всего своего народа», как она с гордостью титуловала себя в ответ на парламентскую просьбу выйти замуж и дать детей английской короне, королева Елизавета хорошо знала эти повадки своих возлюбленных деток и все войны вела исключительно на собственный счет, вкладывая в эти небездоходные операции фонды, которые получала от торговли землями, некогда конфискованными у католиков или вновь конфискуемых у разложившихся фаворитов.

Если в сложном переплете усиленной передвижки земельной собственности, кризисе производства в области как сельского хозяйства, так и отечественной промышленности, дававшей в те времена только текстильный полуфабрикат, не вполне завершенной ликвидации феодальных отношений и отнюдь не исчерпанного сопротивления соседей она ухитрилась править по-диктаторски и до самой смерти не уступить никому и дюйма своей фактически абсолютной власти, она обязана была большому искусству лавирования между этими опасностями и ловкому противопоставлению одного зла другому. Здесь количество противников и разнородность их характера оказывались спасительными: их можно было направить друг на друга и взаимно обезвредить. Недаром в поэзии того времени сравнение о нейтрализующем действии аконита на яд скорпиона стало одним из самых распространенных.

В таких условиях правления осведомленность в намерениях врагов и друзей, равно как и контроль над всеми средствами, способными организовать общественное мнение, были вопросом первостепенной важности.

Политическая информация осуществлялась личным тайным советом королевы с его сильно разветвленной агентурной сетью. Приведенный выше пример показывает,

что она не брезговала личным участием в агитации; надо ли говорить, что все, искавшие ее милости, должны были начинать с рекламирования благости ее правления.

Этого, однако, было мало. Контроль мыслился ею как нечто непрерывно и регулярно действующее. Она организовала цензуру книг. Для облегчения действия созданной ею на сей предмет комиссии количество типографий было строго ограничено: книги разрешалось печатать только в Лондоне, Оксфорде и Кембридже. Устная проповедь на церковной кафедре была подчинена контролю епископов, лиц, назначаемых королевой по своему усмотрению из общего числа своих придворных, то есть чиновников. Политические речи разрешались только в Палатах, а там вольнодумствовать не слишком удавалось.

«В одном из парламентов царствования Елизаветы, — читаем мы на 61-й странице «Наблюдений над недавними действиями Долгого парламента», — в бытность спикером рыцаря Эдуарда Кока, королева послала в Общины гонца или вахтера, который забрал мистера Монье и посадил его в тюрьму вместе с некоторым числом других членов Палаты за те речи, какие они произносили в этом собрании. На том мистер Вордз просто предложил Палате обратиться к ее величеству с нижайшей просьбой об освобождении пленников, и милость эта была дарована. Личный совет королевы одновременно с тем ответил, что ее величество велела арестовать их по хорошо известным причинам и что, усилив свою настойчивость по этому случаю, Палата только повредит государству, о котором призвана заботиться; что Палате не полагается спрашивать у королевы отчета в том, что королева совершает в силу своей королевской власти; что основания, побудившие ее арестовать членов Палаты, могут оказаться слишком важными для их объявления; что ее величество не любит вопросов по такому предмету и что не пристало Палате стремиться проникать в тайны подобного рода».

Театр пока был вне контроля чиновников королевы, даже больше — по городским хартиям, он, как мы видели, должен был контролироваться председателем совета городских старейшин, и это не могло нравиться дочери короля Гарри.

Не то чтобы она считала город силой, себе враждебной: она была ставленницей именно торгово-промышленной партии, она не забывала подчеркивать свой протестантизм, она свирепо преследовала католиков (не доводя, впрочем, дело до их полного физического истребления: надо же было оставить некоторое их количество, чтобы при случае иметь возможность пугать протестантов папистской опасностью), она лично открыла первую биржу в Лондоне, она парадировала в круглой войлочной шапке цеховых ремесленников, но и город, по ее просвещенному мнению, надо было держать в узде, а то как бы эти горожане на шею не сели. То, что город интересовался контролем над театром, уже было недобрым признаком. Если кто-либо хочет делать то же, что может делать королева, королева обязана делать это сама. И при первом же удобном случае Елизавета приступила к введению театра в рамки той бюрократической машины, которую она строила с таким усердием, что два бездарных царствования успешно ею оборонялись от наступления верноподданных.

Случай был доставлен королеве не кем иным, как самими городами.

ШЕСТНАДЦАТЫЙ ДЕКРЕТ КОРОЛЕВЫ

Как ни привлекательна была базарная площадь, актеры чувствовали особую склонность к другому месту для постройки своих эшафотов: они облюбовали для них внутренние дворы тех гостиниц, где останавливались. Вместимость того пространства, которое заключалось между эшафотом и протянутой вокруг него на площади веревкой (контроль билетеров требовал этого самоограничения), не слишком отличалась от емкости гостиничного двора; в пользу последнего говорило то, что его навесы хоть сколько-нибудь защищали от доброго английского дождя публику, терпение которой имело свои пределы. А главное — площадь была одна, а гостиниц было несколько, что при умножении компаний давало возможность не бежать из занятого другими города, но померяться с ними силами.

Выяснилось вскоре, что в Лондоне, по крайней мере, публики почти на всех хватит. Кроме того, спектакли в гостиницах зависели, на первых порах, непосредственно от

их хозяев, которым они были выгодны, а не от милости городских властей, которая становилась все менее надежной. Гостиницы и сделались постепенно местом оседлости, которой обзавелись внутри городских стен актерские компании.

Городской совет этого не упустил из виду и дал актерам почувствовать, кто является их подлинным хозяином. Долго тянулась серия изгнаний актеров из пределов города и их повторных возвращений на насиженные места. Дело кончилось тем, что городские старейшины увидели себя вынужденными обратиться за помощью к королеве. Это уже было признанием собственного бессилия.

Помедлив должным образом, королева ответила на повторные и настоятельные петиции своих верноподданных Шестнадцатым Декретом своего царствования от 1572 года, где в разделе V, § 5 читаем:

«Дабы же точно установить, кто именно является личностью, согласно вышеизложенного определенный как жулик, бродяга и отъявленный нищий, и попадает под действие кары, за такой развратный образ жизни положенной, сим указывается, что все фехтовальщики, медвежьи поводыри, публичные лицедеи и менестрели, не принадлежащие одному из пэров этого государства или какой-либо иной знатной особе, буде вздумают они по стране слоняться без разрешения двух мировых судей, в каком бы их графстве ни обнаружить, подлежат задержанию и рассмотрению, как жулики, бродяги и отъявленные нищие, подпадающие под действие сего постановления». Кара же была «на первый раз — сечь нещадно и раковину правого уха каленым железом, дюймовой окружности, проткнуть, буде же не исправится и вторично пойман будет — казнить смертью».

Этот акт является типичным образцом тактики Елизаветы. Требования петиций им удовлетворены, как будто даже больше просимого, и, тем не менее, королевская власть расширяется за счет претензии просителя. То обстоятельство, что все существующие в Лондоне актерские компании немедленно нашли себе «хозяев», удовлетворяющих требованиям гл. V, § 5, показывает, что они были уже заранее подготовлены на этот предмет. Это были не просто «пэры», а еще и придворные чиновники: «Лорд

Камергер», «Лорд Адмирал» и т. д. Актерам был дан, наконец, хозяин, и хозяин этот оказался придворным чиновником.

Надо ли говорить, что горожане относились к этому постановлению с тем смешанным чувством, которое испытывает купец, наблюдая ловкое мошенничество своего конкурента. Они, тем не менее, не считали себя побежденными и продолжали борьбу. Объект ее теперь стал уже явен. Прикрывать ее общеадминистративными соображениями о «бесхозяйственности компаний» и «непредусмотренности статутами ремесла актера» было невозможно, но в силе оставалось и никакой отмене не подлежало право города контролировать «слова, произносимые в развлечениях». Борьба за право идеологического контроля театра отныне повелась в открытую.

ПОЗИЦИЯ ТЕАТРА

Не следует думать, что театр ограничился ролью пассивного объекта борьбы и лично не принимал в ней участия. Используя все средства пассивного сопротивления, оттягивая свое подчинение городским требованиям, отступая в пригородные гостиницы, давая спектакли на нейтральной поверхности Кузнечной площади и временно исчезая в турне по графствам, он не устал мобилизовать своих грамотеев на составление контрпетиций королеве и на создание таких элементов своего репертуара, которыми он мог доказать свою лояльность государству и короне.

В этот именно период создавался тот специфически английский род театрального текста, который там называется «историями», а у нас известен под именем «драматических хроник». Происхождение его от тех патристических пантомим и зрелищ, которыми города праздновали пребывание в своих стенах королей или особые торжественные случаи их царствования, свидетельствует о желании театра создать спектакль, угодный городским властям, трактовка же сюжета показывает, что они предлагали свои агитационные возможности на службу короне.

Одним из «благодетелей», которое особенно подчеркивала королева Елизавета, было установление мира и спокойствия на острове, другим—торжество английского ору-

жия над попытками иноземного вторжения (Великая Армада). И хроники в один голос показывали внимательным гражданам все ужасы феодальной междуусобицы, прославляя одновременно непобедимость английского оружия, предводимого доблестными королями.

Все короли, выведенные в хрониках, доблестны и великодушны. Это не слишком вяжется с историей, и временами приходилось показывать и гибель неудачливых королей: как ни обрабатывай исторический материал, основного биографического факта, низложения королей своими подданными, нельзя скрыть. Зато его можно осветить должным образом, объяснив безобразия, чинимые королем, не его злою волей, а слабостью характера, подверженного влиянию дурных или не в меру честолюбивых советников. Выходило и тут, что чем король будет самодержавней, тем лучше для королевства.

Хроник писалось много, и они удовлетворяли и город и двор. Кое-что от них нам сохранилось. Эти пьесы, среди которых мы находим и «Распря Белой розы с Алою» и «Славные победы короля Генриха V», и «Смутное царствование короля Джона», и «Жизнь и смерть короля Ричарда III», написаны попрежнему сплошь прозой, что свидетельствует об их относительно раннем происхождении, а сохранность их говорит о том, что их продолжали показывать еще много времени после их написания. Они были немаловажным козырем в борьбе театра за право на жизнь и дальнейшее развитие.

Но для этого надо было проделать большую дипломатическую работу по кооптации благожелательства со стороны ожидаемых покровителей. Хроники пригодились и тут, к ущербу исторической справедливости. Предки соответственных благодетелей наделялись добродетелями, в которых им отказала прошлая действительность, но она была прошлой, то есть действительностью отсутствующих, а отсутствующих, как известно, обречен оставаться в накладе.

Сказанное способно вызвать двойное возражение. Во-первых, король Ричард и в прозаической пьесе своего имени наделен злодействами, которые никакими дурными советниками не могут быть оправданы. Что делать! Его биография писалась не во время его двухлетнего царства-

ния, а под вдохновляющим влиянием его победителей и недавних предателей; колорит его портрета поэтому понятен, а актерам — драмоделам — не приходило в голову производить исторические изыскания с целью реабилитации этой исторической личности. Они просто перекладывали в диалогизированные сцены тот материал, которым располагали. Да, этого короля нельзя было никак оправдать, зато им можно было любоваться. Он, как вылитый, совпал с той формой, в которую уже отлилось представление о злодее-герое этики периода первоначального накопления. Хроника Ричарда III и являлась той «злодейской трагедией», которая была способна ускользнуть от обычного приговора, выносившегося городской цензурой драматическим произведениям злодейского жанра.

Второе возражение относится уже к «родовитости» тогдашних вельмож. Совершенно верно: она была мнимая, но все-таки была. Мнимость ее состояла в том, что подлинными представители потомков норманского завоевания успели начисто истребить друг друга именно в войнах Роз, оставив после себя только имена поместий, которыми владели и которые были розданы новыми худородными королями столь же худородным их приспешникам, наскоро смастерившим себе родство по таким боковым линиям с бывшими владельцами жалованных им резиденций, что не только оспаривать, а просто установить их правдоподобность было предприятием безнадежным.

Такие операции вошли в обычай начала царствования каждого из Тюдоров, и к ним привыкли настолько, что стали относиться, как к самой правильной форме наследования, и этим наследники по монаршему изволению стали сами считать себя наследниками по родовому праву. Они начинали принимать всерьез свои самодельные родословные, тем более, что на оплаченные ими родословные департамент герольдии с готовностью выдавал им пергаментные удостоверения на родословные деревья любого роста и ветвистости. О детях и внуках таких «норманов-крестоносцев» говорить не приходилось. Они-то уж были твердо уверены, что они подлинные потомки Стенли, Букингэмов, Уорвиков и прочей давно растасканной босворскими воронами знати. Тем внимательней относились они к чести своих названных предков. Актеры знали, что делали, когда

прославляли подвиги выморочных гербов. Теперь они пожинали результаты своей любезной дальновидности.

Надо ли говорить, что техника драмописания осталась прежней, что авторами являлись безыменные актеры, что каждое представление что-нибудь добавляло в текст, а введение нового исполнителя способно было изменить его тем более, что все излагалось непритязательной прозой, единственным критерием которой было только то, чтобы актеру ее было удобно произнести и чтобы она давала ему возможность поразить публику резкими и выразительными модуляциями своего испытанного на площадях и еще не совсем пропитого голоса.

Новая обстановка игры скоро доставила актерам-драмоделам новую нагрузку и поставила под большой вопрос ценность традиционного театрального текста.

ПЕРВАЯ СТИХОТВОРНАЯ РЕДАКЦИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ТЕКСТА

К неоспоримым преимуществам гостиничного двора перед площадью принадлежала возможность расположения зрителей не только стоя на земле вокруг эшафота, но и сидя в оконных проемах стен, его окружавших, или на балконах, пристроенных вдоль этих стен. Сбор от этого повышался, но понижалась слышимость. Предметы, поглощающие звук, появившиеся вокруг непритязательного оборудования спектакля, глушили звук актерской речи, и именно те, кто больше платили (сидевшие в окнах и на балконах), меньше всего и слышали. Это обстоятельство потребовало такой переработки текста, которая бы устранила данное неудобство его.

Прежде всего вспомнили об испытанном приеме зазывательных прибауток. Но прибаутками всего текста проговорить не удалось, и опыт развития не получил, заняв в новом тексте все же некоторое место, ему самой природой предназначенное. Близкая к стиху форма прибаутки натолкнула на мысль воспользоваться стихом как медленной и ритмически полсказывающей недослышанное слово формой изложения. Не слишком долго думая, актерам-драмоделам предложили переделать прозаический текст в стихи.

Дело было труднее: актеры располагали только тем

стихом, какой им был известен по балладам, которые они привыкли петь за кружкой эля. Они приложили все доступное им поэтическое искусство для того, чтобы переделать устарелый текст в стихи этого рода.

Так создалась вторая — также анонимная — редакция существовавших драматических текстов. Она потребовала достаточного количества времени для обнаружения своей негодности. За нее говорило то обстоятельство, что лучшего пока не было придумано.

Но недостатком балладного стиха было и то, что, сложенный в пределах уже закрепленного музыкального напева, он плохо поддавался говорной декламации и еще меньше был способен к передаче тех сценических эмоций, которые одновременно с ростом сценического опыта как исполнителей, так и публики год от года становились сложнее. Театральный текст переживал кризис.

Вторая редакция была достаточно обширна для того, чтобы сохранить нам некоторое количество своих образцов; она дошла до нас в меньшем количестве представителей, чем ее прозаическая предшественница, только потому, что стихи ее были своевременно заменены другими, о возможности чего еще не подозревали безыменные драмателы актерских компаний. Зато балладный стих сослужил театру неожиданную службу: благодаря ему сюжетная область тогдашней драматургии значительно расширилась. Народная песня привела на сцену сюжеты классической древности.

Никогда не лишне напомнить, что средневековая образованность была классической, что латынь являлась основным предметом преподавания, что иноязычные завоеватели острова охраняли ее в школах как нейтральное оружие господства, не вызывавшее споров покоренных и не казавшееся уступкой со стороны победителей. Стоит ли напоминать, что все официальные акты, вплоть до полицейских протоколов за убийство в пьяном виде и повесток на вызов к мировому писались по-латыни, что ни одна имущественная тяжба не излагалась на другом языке и что школьные хрестоматии поэтических образцов воспроизводили поэтов золотого века римской литературы. Овидий был первой книгой, читанной всяким школяром. Его сюжеты сделались такими же близкими для любого, окон-

чившего начальное училище, как и наименование дней недели. Античные сюжеты составляли основу доброй половины всех стойких в обращении баллад.

Эти баллады потребовали пристального изучения, как только пришлось обратиться к применению на сцене их стихов, а за стихом открылись и неисчерпанные еще сюжеты. А сюжет был товаром явно дефицитным: на него был такой спрос, что поставить его в достаточном количестве драмоделы начали отчаиваться. Ведь редкая пьеса могла делать сборы дольше четырех представлений. А в сюжетном отношении баллады были просто клад, часто каждая строфа являлась законченной повестью.

Пестрота повествований была настолько велика, что такую балладу и назвать-то никак было нельзя, разве что по первому стиху ее припева, единственно стойкой части всего изложения. Так именно обстоит дело с балладой «Леди, леди».

Не сам ли мудрый Соломон,
Не отрывая глаз,
Следил красотку, что ему
Приметилась хоть раз?
Будь это так, а было так,
Леди, леди!

Так мне ли не любить вас, ах!
Дорогая леди!
Известно ли вам, как Троил
Убавил тела второе,
Весь тряся, жаром исходил
По Крессиде, живущей в Трое?
Будь это так, а было так,
Леди, леди!

Так мне ли не любить вас, ах!
Дорогая леди!
Что скажете, когда Пирам,
Свою любовь желая встретить,
И под гранатником, где храм,
Успев кровавый плащ заметить,
За Фисбу меч в себя вонзил,
Леди, леди!

Чтоб доказать, как он любил,
Дорогая леди!
Будь это так, а было так,
Леди, леди!
Так мне ли не любить вас, ах!
Дорогая леди!

Эта баллада нам интересна еще тем, что она цитируется в тексте «Ромео» (II, IV, 52) Меркуцио, который, расставаясь с кормилицей, напевает «Леди, леди!» А припев этот имеется только в двух балладах, но первая из них представляет последовательное изложение истории добродетельной Сусанны, почему ее полагалось цитировать по первому стиху первой строфы «Жил в Вавилоне человек», как мы это и видим в «Двенадцатой ночи».

Остается только наша песня, где содержится и эмбрион безнадежной любви Ромео к Розалине (вторая строфа), и указание на возможную быстроту в возникновении нового увлечения (первая строфа), и пророческий пример рокового свидания Пирама с Фисбой, этих античных Ромео и Джульетты (третья строфа).

Так пьеса о веронских любовниках, которую Брук, автор первой английской поэмы о них, видел на сцене не позже 1552 года, была еще прозаическим текстом, но вряд ли возможно сомневаться в том, что сюжет, столь популярный и по балладе, и по поэме, и по прозаическому пересказу Пэнтера, не потребовал забот о своем сохранении в новых условиях игры и не подвергся переделке в рифмованные стихи.

Этот тип драмы держался, как мы видели, достаточно долго, несмотря на все свои неудобства. Выход из него был найден, в конце концов, но не актерами-драмоделами, а людьми, более их образованными и имевшими представление о стихах дикционных, а не напевных. Этих людей пришлось искать на стороне и вводить в дело, конечно, не бескорыстно; а для того, чтобы администрация театра могла пойти на такую коренную реформу, да притом связанную с денежным риском, она должна была располагать хотя бы некоторым оборотным капиталом и некоторой уверенностью в возможности вернуть себе такие беспрецедентные издержки. Это могло случиться только в том случае, если театр стал бы постоянным, совершенно оседлым предприятием, организованным на широкую коммерческую ногу.

В рассматриваемый нами момент этого еще не было, хотя все складывалось к тому, чтобы это случилось.

НОВЫЙ ЭТАП БОРЬБЫ С ГОРОДОМ

Поскольку буква закона была на их стороне, ольдермены не считали своего дела проигранным. Они мобилизовали силы не только своих писарей и письмоводителей, продолжавших кляузничать не покладая рук, но привлекли к своей атаке и силы со стороны, в виде профессиональных писателей, которым поручили составлять брошюры (по тогдашней терминологии — памфлеты) обличительно-увещательного свойства. Авторы их были различного происхождения и литературного вкуса, но все в меру своих сил старались честно заработать деньги, отпускаявшиеся из городской казны. Один из них, Госсон, впрочем, действовал и по личным чувствам. Это был драматург, трагедии которого частью провалились, частью были отвергнуты театрами.

Все знают, какие чувства кипят в груди драматурга, продукция которого обречена на гибель, поэтому не на его личный счет, а на счет руководящих указаний заказчиков надо отнести относительную умеренность его полемики и явно соглашательские выводы его пламенных обличений. Госсон и его собратья вовсе не требуют уничтожения театра. Они требуют только репертуарной реформы.

Они согласны даже сохранить часть имеющегося репертуара, более того, они находят некоторые пьесы полезными. Такими считаются все моралитэ, что само собою понятно. Однако, мыслимы и полезные трагедии, как-то: история Соломона и Вирсавии, показывающая, к каким дурным последствиям приводит необузданное любопытство; история Алпия и Виргинии, поучающая, как наказывается насилие, учиненное придворным вельможей над дочерью честного горожанина-ремесленника; трагедия о Юлии Цезаре, где видно, как надо справляться с тиранами и попирающими гражданских свобод. Хроники, показывающие, что только в единении со своим народом монарх способен царствовать славно и победоносно, — конечно, зрелище несомненно назидательное. Зато «злодейские трагедии» и комедии, потакающие разврату, расточительности и сквернословью, — создания сатаны и его приспешников. А они-то и являются любимой продукцией актеров, на них держится весь теперешний репертуар, они

компрометируют театр, зрелище в принципе хорошее и полезное. Публика должна перестать посещать внушенные бесом представления, а начальство — внушить театральным заправилам должное внимание к требованиям благомыслящей части населения. В сущности это было предложение открыть мирные переговоры.

Надо сказать, что актеры не были непримиримее своих противников. Пьесы, рекомендованные памфлетистами, удерживались в репертуаре, и моралитэ, несмотря на всю их устарелость, составляли больше половины играемого репертуара, но от «злодейских драм» они тоже не отказывались. Можно предположить, что им нравилось играть в этих драмах, что идеология этих произведений была близка и исполнителям и руководителям театров, переживавшим именно тогда свой период первоначального накопления, но всего этого было бы недостаточно перед лицом такого по закону всемогущего в театральных делах противника, каким являлся лорд-мэр и совет городских старейшин. Упорство театров в отстаивании своей репертуарной независимости можно удовлетворительно объяснить только сомнением в могуществе нападающего, а это в свою очередь требует признания наличия чьей-то поддержки, чьих-то обещаний и подстреканий к неповиновению. Подстрекателя далеко искать не приходится.

Чтобы его найти, надо вспомнить, кем были вельможипокровители, поставленные королевой, и каково было их окружение. О них было уже достаточно сказано, их «злодейские» симпатии несомненны, и недаром из их среды вышел английский перевод символа злодейской веры, «Государя» Николо Макиавелли. Сэр Уольтер Роллей, его перелagатель, был не единственным представителем этого образа мыслей. Все говорит за то, что идеология секретаря Флорентийской республики господствовала во дворце на всем его протяжении — от передней до трона. Если сама Елизавета не снисходила до прямого поощрения непослушных актеров, то, во всяком случае, она неизменно парализовала городские постановления, направленные к ущемлению театров, а подстрекать своих придворных на распри входило в предмет ее неусыпных забот о равновесии сил в ее островном хозяйстве.

Не следует думать, что актеры безмолвно выслушива-

ли нападки проповедников кафедры собора Павла и составляли без ответа атаки памфлетистов. Для устной полемики они имели в своем распоряжении передний край сценического эшафота, а на памфлеты они отвечали печатными апологиями. Количество брошюр, выпущенных ими в свою защиту, не намного отстают от числа памфлетов их противников. Борьба, конечно, не ограничивалась состязаниями в красноречии, но если город умел во-время употребить власть, то актеры обнаружили способность находить средства отводить от себя удары, которые, оставаясь чувствительными, переставали быть сокрушительными.

В 1580 году в театре Бербеджа произошла драка. Городской совет закрыл все театры до расследования дела. Совет королевы это постановление отменил. В 1581 году городской совет закрыл все театры под предлогом эпидемии. Совет королевы предложил театры открыть по случаю минования чумы.

Через четыре года после издания известного нам декрета Елизавета учредила должность заведывающего развлечением королевы. Это вторжение в права городских хартий прошло незамеченным, так как власть нового чиновника распространялась при своем учреждении только на двор королевы, а двор в это время находился не в Лондоне, а в Виндзорском замке, городским статутам, естественно, не подчиненном. Через пять лет после своего назначения, в 1581 году, этот чиновник получил от королевы патент на посредничество во всяких справках, возникающих по театральным делам. Власти ему никакой не давалось, но предпосылки для дальнейшего расширения его функций этим устанавливались.

Весной 1582 года последовало новое закрытие театров под испытанным предлогом чумы. Совет королевы наложил вето на это постановление. В январе 1582 года в «Парижском саду», театре, расположенном за рекой, обвалились подмостки, вследствие чего было назначено общее обследование всех театральных подмостков архитектурно-пожарной комиссией, а до ее заключения все спектакли были запрещены, актеры же высланы из города.

Королева распорядилась организовать свою собственную актерскую компанию, составленную путем личного от-

бора лучших лицедеев каждой изгоняемой труппы, общим числом двенадцать человек. Труппа играла при дворе (изредка) и для развлечения подданных ее величества в любом месте города (значительно чаще).

Однако, тратить свои деньги на что бы то ни было добрая королева не любила, поэтому она распустила свою труппу, когда наступившее лето положило естественный конец театральному сезону, и позволила своим возлюбленным горожанам торжествовать победу. Одновременно с этим принятый ею коллективный протест актеров был предложен на заключение лорд-мэра. Городской совет ответил на бумагу по всем пунктам. Актеры ответили новой докладной запиской. Они обязывались впредь подчиняться всем административным распоряжениям ратуши в пределах санитарной и технической безопасности. Лорд-мэр возразил и потребовал полного подчинения, в том числе и цензурного. За этими пререканиями прошло все лето, а с наступлением осеннего сезона совет королевы распорядился открыть театры на прежних основаниях.

Пятилетняя распря, видимо, была безрезультатной, и город прекратил систематические атаки на театр, ограничиваясь мелкими неприятностями при всех удобных случаях. Театр становился предприятием устойчивым.

К тому времени гостиничные дворы или частью превратились в постоянные театры, или уступили свое место постоянным зданиям, построенным по образцу имевшихся ранее медвежьих садков, или из этих садков переделанных.

Первым таким зданием, воздвигнутым актерами, был высокий деревянный призматический сруб восьмигранного сечения, получивший, за неимением себе подобного, гордое имя «Театр» с большой буквы. Он был построен компанией Бербеджа за пределами городской черты, бывшего земляного вала на севере Лондона. Года через полтора недалеко от него, к востоку, но уже на месте самой трассы земляного вала был выведен подобный же ему сруб, получивший от прямолинейного участка бывшего бастионного фронта фортификационное наименование «Куртина».

В отличие от «Театра» он был сооружен не актерской компанией, а иждивением частного предпринимателя, Филиппа Генсло. Нашлись, оказывается, такие горожане, ко-

торые сочли возможным вложить в театральное дело свои кровные денежки. Ясно, что они должны были быть людьми отпетыми.

Действительно, Филипп Генсло принадлежал именно к категории лиц, для которых деньги не пахнут. К театральной антрепризе он обратился, уже удачно проявив себя в перепродаже заведомо краденой мануфактуры, своевременной скупке товаров, ожидавших оплаты пошлиной в порту, широкими ростовщическими операциями и объединением под своим финансово-административным контролем большого числа лондонских публичных домов. Не следует думать, однако, что театр привлек его внимание как подсобное предприятие вышеупомянутого объединения. С театром он был связан самыми почтенными узами. Свою единственную дочь он выдал за знаменитейшего трагического актера своего времени, Аллейна, так что здесь, по крайней мере, все обстояло по-хорошему, по-семейному. Художественной частью предприятия заведывал зять, а финансовую взял на себя тесть.

Дела пошли настолько хорошо, что Генсло, при собственном ему размахе, задумал не больше, не меньше, как объединить под своим управлением все лондонские театры, повторив, таким образом, один раз уже удавшуюся операцию трестирования публичных домов. Успех оказался неполным: труппа Бербеджа сумела отстоять свою самостоятельность и долго мозолила соседу глаза успехами своего допотопного «театра». Зато почти все прочие компании признали в той или иной форме свою подчиненность Филиппу Генсло. Этот оборотистый и лихой коммерсант и сыграл в английской драматургии роль величайшего реформатора, хотя сам писал с трудом, и в его сохранившихся до нас коммерческом дневнике редкое слово имеет свое первичное начертание при повторном употреблении.

Можно сказать, что в лице Генсло город вошел в театр как пайщик и администратор, фактический полновластный хозяин предприятия. Естественно было ожидать от него и проявления идеологического контроля в направлении, не раз сформулированном его коллегами из Сити. Но... дела остаются делами, и именно в предприятиях Генсло культ «злодейства» расцвел своим самым пышным цветом. И произошло это не только потому, что почтен-

ный мэйстер Филипп ориентировался только на подсчет звонкой монеты своей кассы, полагая, что та идеология лучше, за которую зрители охотней платят, но еще и потому, что сам он был человеком периода первоначального накопления, не знал удержу своей жажде к наживе, не имел ни малейшей склонности остановиться в своем приобретательстве и заняться спокойным охранением предметов, уже сваленных в кучу своего, завоеванного всеми неправдами, обладания.

Видя необходимость новой редакции отработанного уже прозаического текста и неспособность актеров-драмоделов, слишком медленно выраставших в профессиональных писателей, найти выход из невыгодного для дела положения вещей, Генсло не пожалел денег на привлечение к работе над сценическим стихом людей, театру чуждых, в актерский «цех» не входящих, ничуть не кредитоспособных, всесторонне недисциплинированных, не имевших ни поручителей, ни залогов, отъявленных пьяниц, развратников, мошенников и бродяг, одним словом — поэтов.

Он находил их неизвестно какими путями и направлял на проверку к зятю. Зять уговаривался с ними и требовал от них предъявления образца их драматического творчества. Если испытуемый подходил, с ним заключался договор и давался маленький аванс на пропой души.

Затем начиналось драмописание, причем все написанное поэтом немедленно у него отбиралось по мере написания и просматривалось Аллейном с товарищами. Если оно не удовлетворяло актеров, автор получал приказание переделывать сделанное, но рукопись ему отнюдь не возвращалась (еще кому другому продаст, жулик), а работать приходилось заново. Ясно, что одной памятью поэту здесь было не обойтись, да этого и не требовалось: в его распоряжении был суфлерский экземпляр старой пьесы, которую предстояло возродить к новой жизни. С последнего ее представления прошел не один десяток лет, и ценности для театра этот манускрипт никакой не представлял, его, по совести говоря, можно было бы и выбросить на свалку поломанной бутафории, если бы не прекрасное правило всякого рачительного хозяина: в деле никакая дрянь не должна пропадать.

За написание новой пьесы поэт получал два фунта. Трата не была безмерной — в довоенном исчислении она

составляла нечто вроде полутора ста рублей, но так как раньше пьесы вообще не оплачивались, новшество Генсло носило все признаки революции в театральном деле вообще и в драматургии в частности.

В истории текста этот момент тоже является поворотной датой, так как кладет конец периоду анонимных пьес. Не потому, что авторские права были признаны и защищены Генсло, смешно было бы ожидать от него такого благородства, но потому, что ряд пометок в его дневнике и упоминаний в письмах к зятю позволяют с большей или меньшей правдоподобностью устанавливать, с кем из новых драматургов он вел переговоры и даже относительно какой из дошедших до нас или потерянных пьес.

АКАДЕМИЧЕСКАЯ ГРУППА И ТРЕТЬЯ РЕДАКЦИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ТЕКСТА

За много лет до того два придворных джентльмена, Сэквилль и Нортон, впоследствии лорды и пэры, решили позабавить свою обожаемую повелительницу трагедий из баснословных времен отечественной истории. Они написали пьесу о царе Гарбодуке и поставили ее в один из дворцовых праздников 1561 года. О теме не стоит говорить: это были все те же призывы к внутреннему миру и согласию, поддержанные примерами о бедственности противоположного образа действий. Может быть, кое-что от этой именно трагедии через ряд передач и трансформаций докатилось и до «Короля Лира». Гарбодук начинает с того, что делит при жизни свое царство между сыновьями Порексом и Ферексом, которым мало полученных частей, и каждый старается отвоевать себе братнюю долю.

Сюжет братоубийственных раздоров был ходовым сюжетом того времени, и не он привлек к себе внимание приглашенных на представление актеров. Эта пьеса впервые в истории английской поэзии была изложена тем нерифмованным стихом, десятисложной длины, который получил название «белого» и который у нас принято отождествлять с пятистопным ямбом. Тайна владения им, как видно, не давалась театральным драмателям. Профессиональные поэты были привлечены именно для внедрения в драму этой новой техники сложения декламационного текста.

Поэты эти были молоды и безвестны. Они только что окончили университетское обучение преимущественно ускоренным путем, вследствие изгнания из храма науки, который упорно не посещали, предпочитая ему кабаки, бордели, игорные дома и прочие места бесовского соблазна, среди которых некоторое внимание занимали и театры. Славой они еще не успели обзавестись и терять им было нечего, связываясь с таким неприглядным делом, как писание пьес, на что ни один уважающий себя поэт того времени не пошел бы. Все джентльмены, грешившие литературой, когда им доводилось написать трагедию в подражание древним, заботились оговорить, что для «публичного театра она отнюдь не предназначена, и они с этими предпочтениями ничего общего не имеют».

Отпетые школяры были приблизительно такого же мнения, но за неимением лучшего взялись за добывание денег из мощны почтенного Генсло. Двух фунтов стерлингов им было мало для ведения такого образа жизни, который они считали достойным своих талантов. В их годы все стихотворцы считают гениями как себя, так и приятелей, до первой ссоры. Но ничто не мешало умножать театральные доходы: для этого стоило только переработать не одну старую тетрадь, а несколько. Генсло обеспечивал новое производство большими запасами своего сырья и требовал одного — скорости в работе. Аллейн требовал белого стиха и интересного для публики изложения.

Дело становилось рентабельным при правильной его организации. Оно не требовало особенных усилий и было много безопаснее тех предприятий, какими до появления неожиданного благодетеля приходилось поддерживать свое нетрезвое существование. Будущий драматург Джордж Пиль не раз был на волосок от смерти, когда обнаруживалось его искусство подменять карты или непредусмотренным правилами игры способом перевертывать уже брошенные кости; славный Роберт Грин, если благополучно увертывался от пенькового ошейника виселицы, то только по своей большой известности в судах, где был постоянным участником серьезных процессов, на коих выступал в качестве профессионального лжесвидетеля, рискуя приносить ложную присягу и тем обрекавшего душу свою на все ужасы загробных мучений, в которые не веровал.

Жизнь прочих участников группы, сколотившейся вокруг того корма, который им рассыпал умный антрепренер, следовала приблизительно этим двум стандартам, кроме того, что у Марло она была осложнена какими-то таинственными сношениями с тайным советом королевы, который отстоял его, когда университет решил было прогнать упорного абсентеиста. «Христофор Марло лекций не посещал, был занят поручениями, имевшими предметом государственное благополучие». Кого он филировал и чьи действия освещал, осталось покрытым мраком неизвестности, но ученая степень была ему дана: университеты дорожили своей автономией.

Сократ учил, что «никто без нужды не совершает дурных поступков», и пример этой поэтической молодежи нашей как будто подтверждает это правило. Свое театральное сотрудничество они рассматривали по началу как меньшее из зол, а заработок — как обеспечение возможности заняться настоящей поэзией. Они в меру возможности и осуществили свои намерения: им принадлежит немалое количество книг в прозе и в стихах. Если это для нас литература достаточно безотрадная, то виной тому, во-первых, изменение наших понятий о литературе, а, во-вторых, и то обстоятельство, что эти памятники академической поэзии являются плодами единичных усилий, тогда как драмописание было делом усилий объединенных.

Помимо того, что для скорости исполнения заказа удобнее было, разорвавши тетрадь на пачки страниц, одновременно обрабатывать все полученные порции текста, в ходе работы выяснились характер и пределы одаренности членов поэтической компании.

Пиль умел лучше всех писать негодующие монологи и побивал братию в патетике декламации. Драматической формой он, к сожалению, не владел никак и для выражения трагизма положения не находил ничего лучшего, как нагромождать ужасы на ужасы и страшные слова на не менее страшные. А стихом он владел с большой ловкостью. Она покидала его, однако, в трогательные и нежные моменты изложения. Но трогательностью и умиленностью прекрасно владел невиннолицый карманник Грин. Он любил изысканные выражения невиннейшей влюбленности. Его старая профессия требовала аккуратности, и его стих

действительно ямбически «правилен»: все четные слоги его строчек обязательно снабжены ударениями и по этому признаку легко могут быть узнаны в общей стряпне. Он был способен сложить целую комедию, но трагедия была уже не по силам его хрупкому таланту; здесь приходилось прибегать к помощи Томаса Кида. Этот реалист по природе, с детства наблюдавший драматические конфликты уголовных процессов на судах, где его отец служил писарем, был истинным драматургом и самым одаренным членом сообщества. Беда его была именно в том, что он вовсе не был поэтом. Терпение и развивавшаяся привычка помогали ему достаточно быстро укладывать свои тексты в десятисложные строки. Согласно установленному групповой эстетикой правилу, он успевал ограничивать свои предложения строгими размерами десяти слогов белого стиха, но поэтического выражения мысли и чувства никак достичь не умел. Он это знал и старался исправиться применением терминов, принятых в литературной поэзии, подпирался рифмой и группировал ее в стансы, сонеты и строфы, не спасавшие его от прозаизма, а только делавшие его изложение претенциозным до нестерпимости. Лилли, согласуя отдельные члены выраставшей композиции, вводил в коллективный текст ту кухонную изысканность, которую по связи с «бессмертным» героем его знаменитого романа прозвали эвфуизмом.

Так было сработано много пьес всяческих типов. Записи Генсло и свидетельства современников единодушны в подтверждении большой продуктивности каждого из членов группы. Генсло официально имел дело с одним поставщиком по каждой пьесе, не интересуясь методами его работы, а «университетские поэты» тоже мало интересовались судьбой своего творения, которое, по уплате за него положенных двух фунтов стерлингов, дальнейших доходов уже не приносило и предметом каких-либо меркантильных соблазнов служить не могло. Грин, впрочем, однажды ухитрился-таки продать своего «Влюбленного Роланда» и другому предпринимателю, что вызвало великое негодование честного Генсло и повело к тому, что он повысил плату собственным молодцам до трех фунтов стерлингов за пьесу (чтоб больше не переманивали соседи).

Но если старый Филипп дорожил сотрудничеством по-

этов, они не менее старались убедить его в своей незаменимости, они пародировали учеными терминами, хотя и непонятными ни актерам, ни публике, но свидетельствовавшими о бездне премудрости, обладателями которой являлись школяры. Они стремились, в согласии с поэзией того времени, воспитанной на эстетике замкнутых кружков и академий итальянского Возрождения, щеголять причудами столь замысловатого слога, чтоб было ясно всем непосвященным: кроме поэтов так никто написать не сможет.

Первобытный пафос площадной декламации они возвели в разработанную по всем правилам школьной риторики и итальянской стилистики систему «бомбастики» — термин, происходящий от ораторских приемов великого шарлатана университетской кафедры и гениального химика Бомбаста Парацельса.

Незамысловатые шутки старой комедии они систематизировали и вытянули в стройные ряды предложений, сооруженных на принципах звуковой, а не смысловой согласованности.

Они внесли в изложение принцип того «остранения», которым так гордятся уходящие уже в прошлое последователи Шкловского, и от простейших слов строили метафоры, уводящие первоначальный обыденный образ в дебри отвлеченности.

Третья редакция была ярким и блестящим явлением на подмостках лондонских театров. Это была решительная реформа в изложении текста.

Содержание переработанного наследия традиции и старины тоже подверглось выравниванию в согласии с образом мысли перелагателей. Его можно легко угадать. Оно обусловило полное развитие жанра «злодейских трагедий», «комедий непотребства» и отбросило со сцены остатки моралитэ, введя неискреннюю, фальшивую и явно сочиненную для успокоения властей предержавших моральную декламацию в эпилогах пьес, рисовавших перед зрителями всю привлекательность этики Макнавелли и прельстительность «слова на свободе», как это понятие трактуется под густыми винными парами и в соответственном обществе соответственных значных мест.

Что поражает исследователя, так это малое количество пьес, уцелевших от каждого из академистов. От всего их

буйного творчества сохранилось не больше четырех названий на брата в среднем. Объяснить это можно или хроническим истреблением текста, что, как мы видели, не было в обычаях кладовщиков Генсло, либо дальнейшей работой над созданием новых редакций продукции академистов, которая в новом виде стала значиться под именами последних перелагателей. Правовое и общественное положение наших поэтов в театре ничем не отличалось от таких же атрибутов бытия их предшественников, и предполагать изменение техники обращения с их литературным наследством нет никаких оснований,— вот почему второе объяснение является единственно правдоподобным. Тем более, что как мы сейчас увидим, пятилетия передышка театра кончилась, и возгоревшаяся распря привела к такой победе актеров и таким последствиям этой победы, что вопрос о создании четвертой редакции текстов становился в порядок дня.

ПУРИТАНЕ И ИХ ПЕРВОЕ ВЫСТУПЛЕНИЕ

За пять лет спокойного существования театров елизаветинское общество успело завершить в главных линиях завоевательный период первоначального накопления. Внешняя обстановка установила границы экспансии вооруженной торговли; заморские завоевания свелись к незначительным результатам; недавние материковые союзники обнаружили в себе все свойства конкурента островным своим благодетелям. Поэтому накопленное предстояло в дальнейшем, главным образом, охранять, а если и приумножать, то еще непроторенными в прошлом путями. Накопленное было нескольких видов, и согласно им определялась дальнейшая тактика накопителей.

Оно могло состоять или из ликвидных материальных и денежных ценностей, или из фактически неподвижной земельной собственности (организация нового хозяйства на земле не мыслилась уже вне мелиорации ее, что вело к падению сделок на продажу земельных участков), рента с которой была взвинчена до возможных пределов. Напряжение в обеих областях создало два течения, до этого момента мало заметных в общей политической организации сил и интересов елизаветинского общества.

Так называемая католическая партия была обессилена и связана нескончаемой протестантской агрессивностью. Обе они были приведены к политическому равновесию не столько равенством своих сил, сколько взаимным друг перед другом ужасом, умело разжигаемым игрой личного Тайного Совета. Идеологическая организация новых требований общества поэтому шла по внутренним линиям уравновешенных политических партий. Зерном новой организации торгово-промышленной и денежной групп стали люди, до того не привлекавшие к себе особого внимания: те, кого называли пуританами.

Именование это в разных частях острова покрывало собой противоположные по своей классовой природе и политическим требованиям группировки. В Шотландии пуританами были кровные феодалы лорды, в Англии ими оказались представители торгового, промышленного и ростовщического капитала. Обе разновидности пуритан имели только то сходство в оправдание своей одноименности, что как те, так и другие отстаивали свое право на самостоятельность организации своих сил и на связанную с этим свободу идеологического самоопределения и пропаганды. Практически это формулировалось требованием устранения казенной церковной иерархии и предоставления права любому собранию граждан избирать из своей среды духовных своих руководителей, равно как и право любого из граждан свободно, бесконтрольно вести устную пропаганду своих воззрений, бесцензурно и беспатентно проповедывать, прорицать и пророчествовать. На языке современности это означало требование свободы слова и собраний.

Английское пуританство зародилось вокруг тех реэмигрантов, которые вернулись после коронации Елизаветы с материка, куда вынуждены были бежать в дни католического террора Марии Кровавой, супруги Филиппа II Испанского. Резиденцию эти эмигранты-протестанты имели преимущественно в Голландии и Швейцарии, где буржуазия успела уже провести свои революции и учредить буржуазные республики. Вернулись они не с пустыми руками, но обогащенные материально (не обогатившиеся вернуться не могли, а неприспособленные умерли) и духовно. Для них не прошло бесследно ни участие в освободительной борьбе их временных родин, ни достигнутая их недавними покоро-

вителями степень общественной и идеологической организации. Они принесли с собой новые политические, моральные и религиозные нормы, которые, за их импортным характером, казались в Англии еще простым отвлечением и изуверским педантизмом. Однако, новые приемы коммерческого хозяйничания давали в Англии хорошие результаты, что заставляло видеть в этих выходцах не только религиозных фанатиков и политических чудаков, подчинявших свою жизнь ограничениям и запретам, напоминавшим больше моисеево законодательство, чем тот режим «свободы от закона», который прославлялся и английской реформированной церковью и ее переряженными «противниками», всепроникающими членами «Общества Иисуса Христа».

На приобретение настоящего веса в обществе этой группе потребовалось бы ждать дольше, чем это случилось в действительности, и развить большую деятельность, в которой уступки играли бы не меньшую роль, чем прямое наступление, не помогай ей те, кого пуритане всюду объявляли своими противниками и противниками человечества вообще (что на политическом языке — термины равнозначные).

Новопоставленные лорды оставили своим потомкам благоприобретенные при Генрихах земли, которые, успев дважды перейти по наследству, приобрели в глазах своих последних владельцев все характеристики родовых вотчин. Рента с них заморозилась, а потребности владельцев продолжали развиваться в силу уже приобретенной инерции. Выход своим поискам материального соответствия высоким запросам стяжания они находили в культе привилегий, им по родовым заслугам причисляющимся, возвращаясь тем к некоторому варианту феодальной морали, казалось бы, умершей и погребенной.

Одной из этих придворных привилегий было право на узаконенную взятку в виде права на участие в патентах и монополиях, выдаваемых королевой. Блага эти, в принципе, выдавались в поощрение инициативы предприимчивых изобретателей или организаторов коммерции-промышленности, на практике же вручались ближним придворным и их наследникам взамен непосредственной оплаты их услуг. Королева не любила развязывать своего кошелька и вместо наличности награждала возможностью извлечь эту наличность из кошельков верноподданных.

В результате этой своеобразной политики картелирования и трестирования, отдававшей рынок в распоряжение немногих «родовитых» придворных и подчиненных им изобранных из купеческо-предпринимательской среды, средние и мелкие предприятия разорялись и превращались в зависимых от монополистов подручных, участь и существование которых находились в руках их неофеодалных повелителей. Сопротивление монополистическим тенденциям оказывалось, и борьба с ними велась, но средств у их противников было мало, и мощной монополистической организации надо было отвечать организацией же. А организация предполагает идеологию и агитацию. Мы знаем, что все каналы для оппозиционной агитации были закрыты, кроме, отчасти, театра и пуританского проповедничества. Возможность пуританской свободы речи и собраний становилась прельстительной, и число членов этой секты стало заметно возрастать. Ее основоположники были яркими противниками монополий, в которых они, не обинуясь, усматривали возрождение того феодального порядка, против которого боролись, когда его идеологией был явный папизм. Что противник этот исповедывал англиканство, существенным не являлось. В таком случае англиканство ничем не лучше папизма. Не стоило большого труда сначала отождествить ценность понятий, чтобы в дальнейшем поставить знак равенства и между самими понятиями.

Это сделано было не без помпы, и в 1589 году пуритане вызвали англикан на публичный диспут по вопросам веры. Это был первый пример публичного диспута с пуританами, начало тех бесконечных словопрений, которым так богато царствование Якова I. Но поэтически настроенный сын Марии Стюарт еще спокойно пьянствовал в Шотландии, а тетка его не разделяла воззрений племянника на полезность логических доводов богословов. Церковь была таким же государственным учреждением, как и полицейский участок; восставать против ее учения было то же, что критиковать принципы управления. Диспут был ликвидирован беспрецедентным же способом.

Театры, в течение пятилетнего перемирия продолжавшие свою тактику корректного отношения с городскими властями, внезапно вмешались в происходившие споры

всей тяжестью площадной сатиры. Пуританский проповедник Мартин внезапно появлялся на всех театральных подмостках в столь непристойном облики и подвергался столь гнусному обращению со стороны остальных театральных персонажей, что ольдермены письменно выражали удивление, «как любой человек, будь он даже актер, а совершаемое над ним только подобием, мог терпеть подобные издевательства». Залы, где происходил диспут, опустели: движимая разнородными чувствами публика ринулась в театр, часть ее аплодировала, часть дралась и метала на помост все способные к метанию предметы, попадавшиеся ей под руку, но дело было сделано: Мартин не вынес позора, не смел больше показываться на подмостках, выступление было сорвано, диспут сам собой прекратился.

Неожиданный поворот в тактике театров нельзя объяснить их личной антипатией к пуританам, с которыми они до того обходились предупредительно и осторожно. Такое единодушное, согласованное и потребовавшее определенного времени на свою организацию выступление импровизировать нельзя. Немыслимо предположить, что среди конкурирующих между собой предприятий не нашлось бы ни одного, пожелавшего занять позицию в разрез конкуренту, будь они предоставлены сами себе. Направляющая рука чувствовалась за этим выступлением, и ольдермены это оценили по достоинству. Их петиция отличается глубоким, но до последней степени сдержанным возмущением. Они не требуют, не обличают, а горько жалуются на незаслуженную обиду. Они не повторяют ни одного довода против театров вообще, ни одного из тех общих мест, которые неизменно присутствовали в каждом документе прежней полемики.

На этот раз королева распорядилась лично и никакой комиссии для согласования контрпретензий не назначала. Она признала действия актеров недопустимыми и велела немедленно закрыть все театры, до особого распоряжения (сезон, кстати, кончился). В дальнейшем, основываясь на уже известном пункте городских хартий, она признала все права и обязанности цензорской власти лорд-мэра, подтвердив их тем, что постоянная комиссия, ею организуемая для наблюдения за всеми театральными предприятиями

ми, равно как и для решения всех возникающих по ним вопросов, не созывалась бы в отсутствие лорд-мэра и решения комиссии без его участия законной силы бы не имели.

Комиссия составлялась из представителей всех заинтересованных в театре лиц и учреждений: один представитель от государственной цензуры, один — от вельмож, покровителей театров, заведующий развлечениями королевы и лорд-мэр или кого он найдет нужным прислать за себя. Беспристрастие решений комиссии настолько определялось этим составом, где на лорд-мэра приходилось три государственных чиновника, что глава Сити сказался больным в день, назначенный для ее первого заседания. Королева распорядилась отложить открытие работы комиссии до выздоровления его милости. Лорд-мэр вынужден был исцелиться, но дела, пришедшие в расстройство за время его болезни, не позволили ему лично прибыть к месту заседания, сложить же на другого бремя столь почетной обязанности он не видел возможности.

К началу театрального сезона было решено, что комиссия соберется, когда пожелает лорд-мэр, а до того она работать не будет; все же ее права и обязанности на это время переходят к заведующему развлечениями королевы, который и будет самостоятельно выносить решения по всем делам, связанным с репертуаром и прочим, под свою личную ответственность перед ее величеством.

Так кончилась долгая борьба за идеологическое руководство театром. Город был побежден, но театр не мог считать себя победителем. Раньше он был способен, лавируя между требованиями обоих противников, урывать себе признаки свободы действия, теперь он оказался в фактическом подчинении двору.

Впрочем, диктатура двора на первых порах была как будто не очень жесткой. Пуританской проповеди надо было противопоставить уже раз победившую ее театральную агитацию. Но для этого надо было, чтобы горожане посещали театр не менее усердно, чем собрания пресвитерианских проповедников, а волна зрителей, захлестнувшая театры в дни памятного диспута, упала так же быстро, как и поднялась, сменившись общим отливом горожан от театра. Необходимо стало вернуть их в театр, а этого нельзя

уже было сделать, не поступившись некоторыми особенностями репертуара, что без всякой инспирации было ясно театральным законам.

Им было не менее того ясно, что третья редакция театральных текстов не является окончательной, однако, они не видели ни способов, ни средств, ни лиц, способных произвести новую реформу. Генсло было особенно трудно это сделать, так как его театры были уже оборудованы для производства пьес определенного типа. Его поэты готовы были на любой заказ, но личные их вкусы и манера работать не могли обещать скорой перестройки установившегося драматического. В более легком положении оказывался «Театр». Антреприза Джемса Бербеда, числившаяся за лордом камергером, до сих пор играла по старинке пьесы домотканного репертуара, который совершенно устарел и требовал замены. Опыт Генсло не соблазнял компанию к приглашению поэтов со стороны, так как все яснее становилось, что большинство изготовленных им пьес, ввиду своей специфической литературности, мало пригодны для той усложнившейся игры актеров, которая успела развиться в прочном и замкнутом семейном коллективе «Театра».

Новую редакцию должны были проводить уже не поэты, а актеры, поскольку им пора было уже научиться писать стихи, которые они выучились произносить или слышать на сцене.

Известно, что именно у Бербеда и объявился такой актер, что объявился он в группе администраторов театра, что это был свежий в городе человек и прибыл он в него недавно, а также, что его звали в актерской среде «Вилли», а в официальной переписке мейстер Вильям Шекспир, джентльмен.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Во все периоды своего существования в городе и в меру своего оседания в нем театр был предметом и участником борьбы за идеологическое руководство между двором, стремившимся к бюрократической централизации средств пропаганды, и Сити, желавшим сохранить за собой возможность пропаганды на участке, еще не захваченном

абсолютизмом и по статутному праву принадлежащем городским советам.

Во все периоды этой борьбы театр отстаивает свой репертуар и перерабатывает его в связи с новой материальной и политической обстановкой.

К периоду окончания второй редакции текста сюжетные возможности драматургии близки к исчерпыванию, и драматическое творчество упирается в «кризис фабулы».

На всем протяжении первой и второй редакции драмоделие находится в руках актеров — членов компании. Оно анонимно и коллективно.

Переход к белому стиху и приглашение университетских поэтов осуществляется по инициативе Генсло в системе театров, им контролируемых. Оно не меняет коллективного характера происхождения текстов. Новые тексты являются в подавляющем большинстве переработкой старых текстов, что вызывается продолжением все того же кризиса фабулы. Личное упоминание отдельных поэтов в записях Генсло не меняет того факта, что контрактующий вел работу сообща с товарищами по группе. Текст остается попрежнему анонимным и коллективным. Другого текста елизаветинская драматургия фактически не знала.

Драматурги не были заинтересованы в личном авторстве, так как оно не повышало ни в чем их доходов с названия, а количество выработки при единоличном писании понижалось; драмоделие не считалось квалифицированным литературным трудом и не создавало драмоделю положения ни в обществе, ни в литературе.

Стиль изложения текстов, созданных университетскими поэтами, отличаясь книжной изощренностью, рассчитанной на оценку специфических любителей приукрашенного слога, соединенный с недооценкой особенностей сценического построения поэмы, назначенной для игры актеров, и возрастающая отсталость идеологии поэтов богемы в ходе завершения периода первоначального накопления требовали новой замены их текстов последующей редакцией, которую они не могли выполнить. Разочарование в драматических способностях пришедших поэтов заставило театры искать драматургов в своей среде, и выполнить это удалось раньше всех «Театру», в котором актерское анонимное драмоделие продолжалось неизменно и непрерывно.



ГЛАВА ВТОРАЯ

ЖИЗНЬ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВИЛЬЯМА ШЕКСПИРА

НЕОБХОДИМОСТЬ ИЗУЧЕНИЯ БИОГРАФИИ ШЕКСПИРА

Как уже было сказано, появление Шекспира на драматургическом поприще было связано с необходимостью создания новой, четвертой редакции сценических текстов, которая, будучи написана метрическими приемами, уже введенными в театральный обиход деятельностью поэтов-академистов, писалась бы на этот раз лицами, близкими театру, знающими сцену, по возможности же самими исполнителями текста на подмостках.

Это означало возврат к традиции актера-драматиста, который творил на базе новых технических завоеваний театра, получившего наконец все гражданские права и вошедшего в общий состав городского устройства как учреждение, подчиненное непосредственно двору.

Известно, что Шекспир блистательно справился с возложенной на него задачей и что созданная им редакция, явившись окончательной для текстов, на которые она распространялась, стала образцом для подобной же работы его современников и непосредственных продолжателей над текстами, не прошедшими его обработки. Сомнение возникает только в пределах распространения понятия редактирования: сколько именно и какие пьесы Шекспир редактировал по чужому тексту, а сколько и какие он написал

один от первого до последнего слова. Распространенное в недавнем прошлом мнение о Шекспире как о единоличном изобретателе всего заключенного в 37 пьесах его посмертного издания, в наши дни надо считать окончательно опровергнутым, и вопрос сейчас обсуждается уже не по существу, а по степени.

Действительно, еще в начальный период шекспировского творчества появились образцы ярко и принципиально индивидуальной драматической поэзии. Основатель и руководитель этого движения Бен Джонсон начисто отвергал все сделанное своими предшественниками в «сценической поэзии», высмеивая даже самый этот термин. Начиная с комедии «Всякий по-своему», он настаивал на необходимости решительным образом порвать со старым отношением к сценическому тексту и сочинять его так же, как и любое произведение «настоящей» литературы. Он с большой последовательностью и настойчивостью именовал свои комедии и трагедии поэмами и гордился не только звучностью отдельных стихов и монологов, но и изобретательностью в области сюжетосложения и композиции целого на основе применения античных канонов к обстановке современной ему сцены.

Таким образом, вопрос теперь ставится так: являлся ли Шекспир временным последователем техники традиционно-го драмописания, поверх порученного ему театром текста, или впоследствии, под влиянием примера Бен Джонсона, переменявшим свой творческий метод и ставшим одним из создателей новой школы драматургов, или он остался при той манере письма, которую принял по наследству от своих предшественников, а по традиции от того театра, в котором работал и во главе которого стоял. Одним словом, кем был Шекспир: драматургом-профессионалом или актером-драматургом, теа-администратором-драматургом.

Разрешить этот вопрос, не зная характера жизни и деятельности Шекспира, невозможно, а, как легко увидеть, от решения этого вопроса зависит наше отношение к характеру текста, оставленного нам посмертными издателями шекспировского наследства, к его анализу и его толкованию.

Биография Шекспира была впервые составлена Джоном Ро в 1709 году — через девяносто два года после смерти поэта — и основывалась, главным образом, на изуст-

ном предании, самые старые источники которого восходят к концу семнадцатого века, то есть отделены от времени жизни Шекспира не менее как на 70 лет. С тех пор биография продолжает уточняться и дополняться до наших дней. Основными источниками ее служат: 1) официальные и нотариально заверенные акты и документы — источник точный, но ограниченный по своему характеру; 2) упоминания современников Шекспира, относительно немногочисленные; 3) предания, сложившиеся уже после смерти поэта и часто явно несостоятельные (сверка и сопоставление этих трех основных источников является постоянной работой исследователей жизни и творчества Шекспира); 4) текст сочинений Шекспира. Он использовался как источник биографии главным образом в XIX веке. Шекспир отождествлялся с тем или иным героем его произведения и на основании этого отождествления подбирались соответственные биографические признаки у героев других произведений Шекспира, затем путем толкования его сонетов воссоздавалась картина душевных переживаний Шекспира в различные эпохи его жизни. Занимательные сочинения, написанные по такому способу, биографиями научного характера считаться не могут и должны быть отнесены к области беллетристики. К ней же приходится отнести и те родословные, которые Шекспир и его отец представляли в управление герольдии на предмет получения герба, возводя свой род к XIII веку.

Не следует также забывать, что со времени последней публикации у нас биографии Шекспира прошло около сорока лет и что за это время изучение его жизни обогатилось рядом новых данных, а изучение жизни его современников дало нам целый ряд открытий, о возможности которых сорок лет тому назад даже и не догадывались, — и своевременность беглого обзора фактов и событий из жизни поэта вряд ли может оспариваться. Ее необходимость для нашего исследования установлена вышесказанным и подтвердится последующим. Сказать, как работал Шекспир, нельзя, не зная, кем он был и какую жизнь прожил.

ИМЯ ШЕКСПИРА

Начертание фамилии Шекспир, что по-английски означает потрясающий (шэк) копье (спир), при жизни поэта

еще не было закреплено, разделяя в этом участь большинства собственных имен и фамилий того времени.

Насчитывается до восьмидесяти вариантов написания его фамилии. Сам поэт зачастую менял ее орфографию, выбрасывая из нее произносимые фонемы, когда места для подписи было мало, а выйти из его пределов он не хотел или не мог, — когда он, например, подписывался на узкой полоске пергамента, поддерживавшей восковую печать купчей крепости, или скреплял своим росчерком каждую из первых страниц завещания. Сейчас принято писать его фамилию так, как он написал ее на последней странице этого документа, где после нее осталось еще с четверть листка белой бумаги, где писать ему никто не мешал и где он выбрал для своей подписи самое богатое буквами начертание фамилии.

РОД И РОДНЯ

Эта фамилия была распространена в графстве Уорвикском, но не в его главном городе Стратфорде на Авоне, где родился и вырос поэт. Шекспиры держались к северу от Стратфорда, и отец поэта был первым из них ко времени поселения в городе.

Он и его сын, домогаясь герба, ссылались на родословную, тем более красноречивую, что она была вымышленной: они в ней возводили себя к «славной» памяти Вильяму Шекспиру, повешенному в 1248 году за кражу в селении Клоптон, ближайшем от Стратфорда на север. Дело было, конечно, не в деятельности этого предполагаемого предка, а в древности упоминания имени в официальной переписке. Департамент герольдии, надо сказать, отверг и родословную и претензию, на ней основанную. Герб Шекспир получил в конце концов, но уже вне связи с официальным родством.

Его отец, Джон Шекспир, имел отнюдь не авантюрную жизненную карьеру, хотя, как и жизнь большинства людей его времени, она не обошлась без достаточного количества материальных превратностей. Он был сыном Ричарда Шекспира, который жил к северо-западу от Стратфорда у Снитерфильда, владея небольшим участком земли и арендуя два других побольше у соседа Роберта Ардена из Вильм-

кота. Джон Шекспир, сын Ричарда, женился на Мэри Арден, дочери Роберта Ардена.

Мы ничего не знаем о подробностях этой сельской и деловой идиллии кроме того, что молодые не остались в деревне, а, видимо, вскоре после брака переехали в город. Там присутствие Джона Шекспира обнаруживается впервые официальным постановлением городского суда: 1552 года, 29 апреля он был оштрафован за вываливание мусора на улицу перед домом, ему принадлежащим. В городской рѣсписи участников мистерий Джон Шекспир значился по цеху, объединявшему перчаточников, кожемяк и воротниковщиков. Предание довольно позднего происхождения настойчиво приписывает ему вдобавок к этому еще и торговлю шерстью, равно как и владение городской скотобойней.

Документально сведения эти никак не подтверждены, но состоянию в названном цехе не препятствовало бы владению и участию в указанных предприятиях. А вот владение домами можно установить с большой точностью: в 1556 году куплен был дом на Хенлеевской улице, да другой — на Гринхильской. Через год (1557) Джон прикупил еще два дома, место которых определить не удалось, так как в акте оно никак не указано, а владение определяется именами продающих застроенный участок. Через пять лет (1562) за Джоном Шекспиром числится уже пять домов: пятый стоял рядом с первым, хенлеевским. Который из них позже приобретен — трудно определить; один, во всяком случае, числится сейчас во всех путеводителях как место рождения поэта, а другой получил название шерстяного склада.

Легко понять, откуда взялись у Джона Шекспира свободные деньги на покупку домов. Он приобрел первый из них именно в том 1556 году, когда умер его тесть Роберт Арден, который щедро наделил дочь: ей отошли далеко не худшие его земли: Асби, что близ Вильмкота, и усадьба в Синтерфильде. Есть основание думать, что деятельность Джона Шекспира в городе развивалась успешно и без помощи тестева наследства, потому что оно не создало ему нового положения, а только позволило широко развить уже достигнутые успехи. Если через десять лет по смерти Роберта Ардена отец Шекспира был уже ольдер-

меном, то через два года после этого, в 1568 году, он оказался выбранным в бэлифы, должность судебно-полицейская, распространяющая свое влияние за пределами собственного города и делавшая своего обладателя первым лицом в нем.

Дом Джона Шекспира становился центром, где собирались городские именитости и пригородное дворянство. Он мог быть доволен достигнутым положением, которое, как всякий отец, надеялся передать детям. Их у него было довольно много: восемь человек. Двумя старшими были дочери. Будущий поэт, Вильям, родился третьим, но был первым сыном; по английским законам он являлся единственным наследником отца.

Нет официальных данных о дне его рождения. Мы знаем только, что он был крещен 25 апреля 1564 года. Биографы, основываясь на предании, полагают, что Шекспир родился 11 апреля 1564 года. Легко видеть источник этой уверенности: она основана на поверьи, говорящем, будто знаменитые люди умирают в тот же день, когда родились.

После Вильяма семья Джона Шекспира умножилась еще тремя братьями и двумя сестрами. Никто из них не оставил о себе сколько-нибудь примечательных воспоминаний, кроме младшего в семье, Эдмунда, родившегося в 1580 году, о котором мы знаем, что он был актером в труппе своего знаменитого брата Вильяма и похоронен в Лондоне.

ГОДЫ УЧЕНИЯ

Нам ничего не известно о детстве поэта. Нет причин полагать, что оно чем-либо отличалось от детства его сверстников в Стратфорде. Как и они, он бегал по городским улицам, лазил в чужие сады поверх невысоких каменных стенок, удил рыбу в речке и играл в мяч на городском лугу и, когда пришло его время, был послан учиться в городскую школу, как и его сверстники.

Программа ее ничем не отличалась от программы начальной школы того времени. В ней учили читать, писать, считать и разбираться в латыни. Латынь, как мы знаем из школьного архива, была поставлена хорошо. Выше уже было сказано, что значение ее в то время было весьма вели-

ко, поэтому нет ничего удивительного, что городской совет не жалел денег на наем преподавателей-латинистов. Он платил им больше того, что получали доценты университетов, и во главе стратфордской школы с 1554 по 1624 годы стояли именно доценты Оксфордского и Кембриджского университетов, из числа которых было несколько небезызвестных по тому времени поэтов-латинистов. С 1571 года мы находим на этом месте некоего Саймона Хента, занимавшего должность в течение пятилетия, после которого он сбежал в Дуэ и обнаружил свою принадлежность к славному ордену иезуитов. Для того чтобы в течение пяти лет стоять во главе преподавания одной из английских школ, человеку, время легального жительства которого в королевстве было ограничено сорока восемью часами и которому на протяжении любого часа прожитых им пяти лет грозило не только сожжение на костре и многодневное предварительное мучительство протестантских следователей, надо было обладать большим характером, исключительной твердостью убеждений и непогрешимой тактичностью поведения. Вообще надо было быть личностью незаурядной.

Очень соблазнительно видеть в Саймоне Хенте объяснение той симпатии, с какой нарисован Шекспиром образ монаха Лоренцо, образ столь отличный не только от представления тогдашней театральной аудитории о монахах, но и от трактовки того же монаха у поэта Брука и новеллиста Пэнтера. Биографизм многих исследователей последнего времени находил особое удовлетворение в нахождении сходства ученического почтения Ромео к Лоренцо с возможностью таких же отношений Шекспира и Хента. Все это много упрощало бы наше изучение текста первой трагедии нашего поэта, имея мы возможность утверждать, что Шекспир учился в школе в пору, когда Хент в ней начальствовал. К сожалению, мы можем с большим основанием утверждать противное.

Предание очень настойчиво утверждает, что Шекспир полного обучения не прошел. Дела его отца пошатнулись, и мальчик был взят из школы с применением его способностей на пользу домашнего хозяйства.

Дела Джона Шекспира начали портиться именно в 1571 году (время вступления в должность Саймона Хен-

та). В этом году открывается ряд процессов о взыскании долгов, которые то Джон Шекспир взыскивает со своих должников, то кредиторы требуют их с Джона Шекспира. Все говорит за то, что именно в это время Вильям был взят из школы. Хозяйственная его деятельность тем же преданием определяется весьма категорически. Его поставили бить скот на ютцовской скотобойне, и мальчик отнесся к своему делу с большой патетикой, «обставляя акт убийства теленка в высоком стиле обращением к жертве с монологом о готовящейся ей участи».

Есть теперь основания сомневаться в точности утверждения Доудэлла, сложившегося со слов понамаря, показывавшего ему могилу поэта в 1693 году, и подробностях о монологе теленку, удержанных Обри из рассказа Бенсона, сына товарища Шекспира, актера в 1681 году. К концу семнадцатого века уже забылось то обстоятельство, что в шестнадцатом столетии мелкий скот, в смысле убоя, приравнивался к птице, и эта операция производилась домашними средствами во дворе. Зато мы знаем теперь, что «закалывание теленка» — в свое время пародия на бой быков. Пародия входила в неперменный репертуар странствующих акробатов, дав и общее название их представлению, независимо от того, «убивался на них теленок» или нет. Здесь, повидимому, клочок какого-то выветрившегося предания о раннем лицедейском и, по всем видимостям, любительском выступлении подростка Шекспира, которое в свое время забыли, а потом уже лет через семьдесят после его смерти стали вспоминать и переосмысливать.

СЕМЕЙНЫЕ ДЕЛА

Если предположить, что молодой Вильям и был отозван из школы не в 1571 году, то уж наверное это случилось в конце следующего года, так как за этот небольшой период времени Джон Шекспир, первое лицо в Стратфорде и окрестностях, превратился в злого неплательщика по своим обязательствам, стал прятаться от людей и игнорировать судебные повестки своих кредиторов настолько, что даже был издан приказ о его разыскании и насильственном приводе в суд.

Распоряжение, данное в 1573 году, кажется, не было

приведено в исполнение, да и в ближайшие годы произошла некоторая перемена к лучшему: в 1575 году Джон Шекспир оказывается способным произвести капитальный ремонт своей недвижимости на общую сумму в сорок фунтов. Это была последняя улыбка Фортуны. На следующий год она решительно от него отвернулась: он уже не смеет показываться на заседаниях ратуши, членом которой еще продолжает числиться, еще через год его вынуждены освободить от добровольного налога в пользу бедных. За тринадцать лет до того, в 1564 году, он подписал в их пользу высшую сумму в городе. Но теперь с него вынуждены снять и ничтожный налог на содержание местной милиции. Его освобождают от того же сбора и два года спустя, в 1579 году.

Поступления по промыслу прекращаются, наличность исчезает, приходится ликвидировать сбережения, а когда они уходят на жизнь и на покрытие платежей, Джон Шекспир вынужден обратиться к недвижимости.

Понемногу распродается наследство Мэри Арден. Снитерфильдское имение уходит с молотка всего за четыре фунта, Асби следует за ним. Вильмкотовская земля закладывается свояку Мэри — Эдмонду Ламберту за сорок фунтов, которые обязаны вернуть в Михайлов день 1580 года. Против ожидания деньги были внесены в срок, да беда в том, что кредитор отказался принять их в качестве выкупа закладной: за истекший период времени у него еще успели назанимать денег. Сложный вопрос о соединении или разъединении разновременных долговых обязательств переносится в суд. Джон Шекспир выдает доверенность на ведение дела сыну Вильяму «как хорошо грамотному», и начинается одна из тех тяжб, которыми так богаты архивы английских судов. Тягались семнадцать лет, да так ничего и не высудили.

События этого рода мало отлагаются в памяти жителей провинциального городка: они назревают и развиваются с постепенностью, скрывающей их от общественных переисудов. Событием в таких населенных пунктах всегда считали и считают то, что мы называем происшествием. Поэтому о славе и упадке Джона Шекспира в Стратфорде волновались наверное гораздо меньше, чем о жалостной истории, разыгравшейся в соседней деревушке Тидингтоне,

расположенной вверх по Авону настолько близко от города, что с его околицы ее можно видеть как на ладони.

В 1579 году, на троицын день, в этом селе девушки по стародавнему обряду принялись гадать венками, бросая их в быструю реку и наблюдая за судьбой своего цветочного рукоделия. Смысл предсказания был связан с животрепещущим вопросом: выйдет ли девушка замуж именно в этом году. Катерина Гамлет, видимо, очень интересовалась этим. Она влезла на дерево, свесившее свои ветки над речкой, ветка оказалась ненадежной и сломалась, девушка упала в реку. Течение унесло ее с венками и с несбывшимися надеждами. Событие удостоилось отметки в стратфордской городской летописи, в ожидании еще более славной записи. Мы все вспоминаем печальную участь тидингтонской резвушки под именем Офелии, которым украсил ее сосед ее и, вероятно, личный знакомый.

Он к этому времени достиг поры, когда домашняя жизнь и интересы отцовской семьи перестают уже поглощать все внимание юноши. Да и дом на Хенлеевской улице был скорее воспоминанием о прошлых веселых днях, чем источником каких-либо отрадных ощущений действительности. Исчезли его посетители, материальные неудачи наложили свой естественный отпечаток на характер отца. Джон Шекспир стал сварлив и раздражителен. В 1579 году на базаре он так крепко сцепился с шапочником Одли, своим товарищем по цеху, что угрожал ему смертью и настолько напугал, что Одли принужден был искать защиты в суде. Суд наложил штраф и обязал Джона Шекспира подписать обещание о сохранении гражданского мира со внесением установленного в таком случае залога.

Немудрено, что Вильям стал поглядывать на сторону и искать развлечения не в стенах отчего дома, а за их пределами. Для молодых людей это обычно кончается созданием собственной семьи. Шекспир обзавелся ею еще до достижения гражданского совершеннолетия. Избранница его чувств имела 26 лет, тогда как ему было всего 18. По тем временам такой возраст жениха приводил к замене брачной церемонии обменом взаимных обязательств верности до поры возможного венчания.

В сущности этой последней церемонии закон не требо-

вал, довольствуясь простым заявлением обеих заинтересованных сторон.

Это был старый английский обычай, существовавший еще со времен баснословных и языческих. Он не мог нравиться церкви любого исповедания, и, после тщательных попыток одолеть его юридически, церковь применилась к обстоятельствам, отказывая в крещении детям, рожденным вне благословенного ею брака.

Вильям Шекспир вынужден был считаться с этим обстоятельством, когда положение его милой определилось настолько, что времени терять не приходилось, а его несовершеннолетие заставляло просить разрешения на брак не у попа, а у самого епископа. К названному затруднению присоединилось желание провести церемонию непосредственно после первого оглашения брака в церкви. Запрос прихожан об имеющихся к браку таких-то препятствиях должен был, по церковным правилам, производиться три воскресных службы кряду, то есть вся процедура требовала не менее трех недель, а самое венчание могло произойти еще через неделю: обойти эту формальность—значило выгадать целый месяц. Как видим, стоило об этом хлопотать.

Вильяму Шекспиру удалось найти двух приятелей, согласившихся внести 40 фунтов (три тысячи двести рублей по довоенной покупательной стоимости денег) в обеспечение своего поручительства в том, что неприятностей за разрешение этого поспешного брака епископу никаких не будет. Будущему драматургу было позволено жениться на Анне Хатвей из Стратфорда. Так значится в самом разрешении.

Но в реестре, куда заносилась выписка из выданного документа, до наших дней сохранилось другое имя невесты: она значится в нем Анной Уотлей из Темплъ Графтон. Обстоятельство, долго занимавшее размышления биографов и породившее не мало досужих домыслов, пока не нашлось ему весьма прозаического объяснения в виде протокола, писанного в день выдачи разрешения той же писарской рукой, которая, казалось, облагодетельствовала Шекспира.

Протокол содержит разбирательство некоей консисторской тяжбы людей с именем Уотлей. Писарь написал его пятьдесят раз подряд и, когда его стал торопить нетерпеливый жених и понукать свидетели, желавшие скорей уви-

деть результаты своего великодушного поручительства, несчастный каллиграф смаху занес в реестр то имя, которое его рука уже привыкла выводить механически. Темплъ Графтон — ближайшая приходская церковь за пределами Стратфорда. В ней и справлялись те браки горожан, которые по тем или иным причинам хотелось провести без особого шума и привлечения соседского любопытства. Так как никаких сведений о браке Вильяма Шекспира в книгах стратфордских церквей не сохранилось, приходится полагать, что дело у него обстояло именно так, как сейчас говорилось. Что его невеста была именно той, которая значится в разрешении, ясно доказывается многократными и юридическим путем заверенными упоминаниями ее имени в качестве жены Шекспира. Это имя всюду читается: Анна, урожденная Хатвей.

Разрешение, добытое с такой поспешностью, было выдано 27 ноября 1582 года, а 26 мая следующего года (через шесть месяцев самое большее) крестили дочь Вильяма Шекспира — Сусанну. Через два года его семья увеличилась еще двумя детьми: близнецами Юдифью и Гамнетом (это имя писалось тогда еще и Гамлет). Последнее имя — редкость, и приятно было бы его объяснить воспоминанием о Катерине Гамлет, но дело оказывается значительно проще.

В те времена имена переходили к детям от их крестных родителей. Восприемники же близнецов были жена и муж Юдифь и Гамнет Сэдлер, пекарь города Стратфорда. Так они и значатся в акте о крещении 2 февраля 1585 года.

Эта дата — последняя реальность первого стратфордского периода жизни Вильяма Шекспира. За ней следует большой пробел, с трудом заполняемый преданиями, впервые собранными не ранее семидесятой годовщины со дня смерти поэта — источником, поэтому, более чем ненадежным.

УХОД ИЗ СТРАТФОРДА И ДАЛЬНЕЙШАЯ СУДЬБА ТЕХ, КТО ТАМ ОСТАЛСЯ

Что Вильям Шекспир покинул свой родной город именно в ближайшее к указанному событию время, довольно

легко понять. О причинах отъезда сейчас можно только догадываться и, как выяснилось недавно (в 1931 году), они лишены той романтической окраски, которая связана с преданием о браконьерстве и ссоре с сэром Томасом Люси.

Эпизод претензии судьи Шэлло к Фальстафу в комедии «Виндзорские кумушки», давший толчок к обильным фантазиям на эту тему и в восемнадцатом веке обогативший нас рядом фальсификаций поэтического творчества Шекспира, получил теперь исчерпывающее объяснение.

Его первоначальная неправдоподобность ясна из того, что Шекспир не мог убивать коз и оленей в парке сэра Люси из Чарлькота, ни взламывать ограды этого парка, ни избивать сторожа этого парка, по той уважительной причине, что такого парка во времена Шекспира в Чарлькоте вовсе не имелось. В окрестностях Стратфорда, правда, известен другой заповедник, в Фельбруке, но, во-первых, им никогда не владел никто из рода Люси, а во-вторых, заповедник был упразднен еще в 1557 году, когда нашего поэта еще не было на свете. Браконьерствовать Шекспиру при всем желании было бы негде.

Если уже строить домыслы о подлинной причине ухода Вильяма из родного дома и из родного города, то это можно делать с большей точностью на основании данных тех немногих материалов, которые были только что пересказаны.

Уйти из опостылевшей обстановки дома на Хенлеевской улице молодому человеку не удалось: преждевременность брака несовершеннолетнего вынуждала к жизни в отцовской семье, а там было и без новых пришельцев достаточно тесно. В такой обстановке появление близнецов становилось почти катастрофой, а перспектива повторения такого счастливого события никого прельщать не могла. Новую и склонную к увеличению семью надо было прокармливать. В Стратфорде к этому возможности не имелось.

Продолжать дело отца, без привлечения к нему денег со стороны, было невозможно, кредит на месте был безнадежно подорван, а пробовать себя на поприще ремесленника, начинающего с ученичества, не позволяли воспоминания о высоком положении семьи в недавнем прошлом городка, где все друг друга знали в лицо и интересовались

всеми подробностями домашнего быта, вплоть до количества провизии в доме и содержания кастрюли на кухне. За работок надо было искать на стороне и карьеру делать вне Стратфорда. А где же ее и было делать, как не в столице?

После ухода старшего сына Джон Шекспир не почувствовал заметного облегчения. Он продолжал разоряться и терял одно за другим преимущества, завоеванные в дни своего процветания. В 1587 году он потерял звание баэлифа (за бездеятельность), несколькими месяцами позже его вычеркнули из списка ольдерменов за многолетнее отсутствие на собраниях, а в 1592 году его привлекли к судебной ответственности за непосещение церковной службы.

Этот год был годом напряженной внутренней политики в стране. Поговаривали о войне с Испанией, и в предвидении схватки с врагом внешним нажимали на врага внутреннего. Внутренними врагами в первую очередь считались католики явные, а особенно тайные, — последними подозревались все, кто не ходил в протестантскую церковь. Но Джон Шекспир не был католиком ни явным, ни тем более тайным; свое непосещение церковной службы он объяснял боязнью быть арестованным в ней за долги. Он разделил свое привлечение с восемью согражданами, в списке которых встречаем имена «Флуэлен» и «Бардольф», известных нам по тем пьесам Вильяма Шекспира, где они пародируют в свите или обществе сэра Джона Фальстафа. Последствий для Джона Шекспира его вызов в суд не имел: всем было известно трудное положение, в котором находился бывший баэлиф, и его объяснению легко поверили. Дата этого происшествия совпадает с первыми сценическими триумфами Шекспира-сына.

ГОДЫ СТРАНСТВИЙ И СЦЕНИЧЕСКИЕ ДЕБЮТЫ ШЕКСПИРА

Что делал Вильям Шекспир в первые годы своей отлучки из родного пепелища, нам не известно. Архивные изыскания, до сих пор не получившие еще должного развития в его стране, могут подарить нас новыми открытиями в любую минуту, но сейчас наши сведения основываются не на них, и восьмилетний промежуток — с 1584 по 1592 год — приходится заполнять крайне ненадежными подсказывания-

ми апокрифических преданий, достаточно к тому же скудных.

Еще Бистон-сын говорил Обри, что Шекспир некоторое время был сельским учителем. Невозможного в этом ничего нет: с познаниями, приобретенными в стратфордской школе, он мог вести начальное обучение. Менее правдоподобно предположение о том, что Шекспир был некоторое время типографским рабочим. Оно основывается на том, что типограф Фильд, живший тогда в Лондоне, был выходцем из Стратфорда и был знаком с Шекспиром. Поэмы Шекспира вышли в типографии именно Ричарда Фильда. Но далеко не все клиенты типографа являются его подмастерьями.

Для нас интереснее, что Шекспир, видимо, не только сам обучал, но где-то и учился сам в период своих странствий. Бен Джонсон, признавая в нем малое знание латыни, приписывает ему еще меньшее, правда, но все же кое-какое знание греческого языка. Последнего в стратфордской школе не преподавали и где-то надо было ему поучиться.

Связи с родней Вильям Шекспир все же не терял. В одном из актов по Вильямкотовской тяжбе, помеченном 1587 годом, содержится указание на то, что Джон Шекспир ведет дело в согласии со своим сыном. Не давая основания считать, что Вильям лично являлся на разбирательство дела, эта ссылка свидетельствует о делящихся добрых отношениях с теми членами семьи, которые остались в Стратфорде.

Следующее по времени известие говорит уже о начале театральной деятельности Шекспира и открывает новый период его жизненной истории.

Уместно спросить себя, нет ли каких-либо оснований связать оба эти периода? Об ученичестве его в театре мы ничего не знаем, и эту стадию участия в компании актеров Шекспир миновал. Знакомство с театральными предприятиями он мог свести еще до своего прибытия в Лондон. Именно в период предположительного отбытия Шекспира из Стратфорда в 1584—1585 году, ряд актерских компаний покинул Лондон и путешествовал по графствам. В Стратфорд на Авоне они, кажется, не заезжали, но в соседнем графстве Глостерском бывали не раз. Съездить

в соседний городок посмотреть представление, даваемое в базарный день, когда у деловых людей, какими были Шекспир и отец и сын, торговые и промышленные (а может быть и кредитные) интересы дают самостоятельное оправдание поездки, не представляло ничего необычного.

Свести знакомство, а то и дружбу с актерами было делом нетрудным, — знакомство достигалось встречей в любой пивной, а дружба укреплялась «по гроб жизни» четвертой, выпитой совместно, кружкой эля. Она не была безвыгодна для актеров, эта дружба с молодым сыном ольдермена и бэлифа соседнего городка, куда при случае можно будет спокойно поехать, а новый молодой друг сможет создать добрую репутацию компании в среде своих сверстников из «золотой молодежи» не бездоходного для будущей поездки населенного пункта.

Если в труппе Бербеджа мы не находим Шекспира в разряде учеников, то в равной мере мы не находим его в списке актеров второго положения. Его лицевой формуляр начинается со времени его авторских успехов. Остается предположить, что в компанию он вошел не по актерской, а по административной линии. Без личного вклада в дело этого не бывало, денег у молодого переселенца не было — за ним-то он и направился в Лондон. Остается предположить, что вклад в предприятие был произведен не деньгами, а, так сказать, натурой, одна из тех услуг, которые делают человека ценным для предприятия не в силу наличности, какой он располагает, но теми способностями к добыванию оной, которые он успевает обнаружить.

Это придает известную правдоподобность преданию. Правда, закрепленному много лет спустя после смерти драматурга, но в разных вариантах и, видимо, из различных источников вошедшему в заметки собирателей сведений о жизни Шекспира. Согласно этому свидетельству, молодой лондонский поселенец организовал хранение при театре лошадей его посетителей, собрав и объединив в артель уличных мальчишек, до того только глазевших на приезжих всадников.

Вспомним, где помещались театры. На северном берегу Темзы расположен город Лондон. Это старый город, и построен он так же, как большинство старых городов. Он начал строиться с крепости, потом вокруг нее образовался

посад, торговая часть со своей второй по счету и далее третьей стеной, оградившей жилища посадских людей, когда стало тесно от лавок и пришлось уходить от соседства рядов. И, наконец, когда появилось огнестрельное оружие, каменная стена заменяется земляным валом. Это называлось «башней» Тоуер. В Москве посад Китай-города идет к востоку от Кремля. В Лондоне он пошел к западу. У нас китайская стена осталась, а открыли ту часть города, которая ограничена кольцом «А», так называемый Белый Город. В шекспировском Лондоне первая стена была снята, а вторая, соответствующая кольцу «А», осталась в целости со всеми своими воротами. Площадь города, которая в ней заключалась, называли и называют «Сити» (город). За ней шли бывшие монастырские слободы, уже вошедшие в ведение городской администрации. Они ограничивались земляным валом, за которым Лондон официально кончался.

В описанной борьбе с ольдерменами театры были оттеснены за эту последнюю ограду.

Все это шло медленно, настолько медленно, что земляной вал к тому времени успели уже срыть и пригороды слились с городом. Правда, юридически они оставались вне городской черты и принадлежали соседнему с Лондоном графству, поэтому власть отцов города на них не распространялась.

На севере стояло два театра. Один театр так и назывался «Театр» — первый театр, построенный в Лондоне и принадлежавший Бербеджу, а вблизи от него вырос другой театр — «Куртина». Он назывался «Куртина» потому, что стоял на месте куртины бывшей когда-то здесь городской стены. (Куртиной называется часть главного вала укрепления, соединяющая два выступа стены — бастионы.)

Потом, когда театрам стало трудно работать в части города, населенной преимущественно теми людьми, которые стали его бойкотировать, они переселились на южный берег реки. Там они оказались ближе к центру, где жили их покровители, и среди «вольных» обитателей Саусюрка, куда из центра было легко попасть — только переплыть реку на лодке. На новом месте театры размножились. Здесь были: театр «Лебедь», театр «Приходского сада», театр «Надежды», театр «Глобус» — знаменитый шекспировский «Глобус».

От центра города до «Театра» на земляном валу приходилось ездить довольно далеко и по сухопутью. Ездить в то время можно было или в повозках, или в каретах, или верхом, или на носилках, хотя постепенно носилки выходили из употребления за медленностью, а в каретах ездить по тогдашней скверной мостовой было не очень-таки приятно. Поэтому в эти театры отправлялись обыкновенно верхом.

Чтобы понять важность учреждения той разновидности театральной вешалки, которую организовал молодой Шекспир, надо иметь в виду, что хранение лошади было делом серьезным. Коневодство в Англии было новостью. На всем острове насчитывалось не более двух тысяч этих четвероногих. Верховая лошадь квалифицированного всадника обычно импортировалась из Франции, если не из Испании. Она ценилась очень высоко, а если прибавить к ней стоимость седла с чепраком и всего при седле находившегося, то стоимость этого имущества еще возрастет. Доверить его даже собственному конюху было делом рискованным, тем более, что конюхи часто были склонны соблазниться заманчивым видом близлежащих питейных заведений, а услужливые лица, предлагавшие им подержать лошадку, сплошь и рядом оказывались профессиональными конокрадами.

Объединенные круговой порукой, мальчишки, в большей части плохо ориентировавшиеся в ценности того, что ими было принято на хранение, представляли гораздо более надежных сторожей. Поэтому «Виллины ребята» стали делать большие дела, и нет ничего невероятного для тех, кто знает, какую роль играет в начале театрального сезона артель гардеробщиков, что эта босоногая компания оказалась денежной силой, с которой пришлось дружески считаться компании актеров. К тому же, освобождавшиеся от скучной обязанности ожидания барина, конюхи в значительной своей части умножали число посетителей театра.

Изобретатель всей этой неожиданной благостыни, естественно, должен был обратить на себя внимание дирекции, и в прямых ее интересах было его удержать от перехода к конкуренту.

А театров, куда ездили верхом, было только два: «Театр» и «Куртина». Оба стояли почти рядом и конкуриро-

вали друг с другом. Свою административную деятельность Шекспир начал, повидимому, в предприятии Бербеда, а драматургическую — в деле Генсло. Надо полагать, что компания людей лорда камергера, как ей ни казалось своевременным перейти к белостийной редакции своих пьес, все еще не решалась на этот шаг и не рисковала доверить драмоделию Шекспиру, еще не актеру и бог его знает, какому человеку вообще.

Актера из него большого не вышло, дальше второстепенных ролей он не пошел. Самым большим его достижением была роль тени отца Гамлета, но способность писать стихи, — те стихи, которые так долго не давались перу талантливых драмоделов и за которыми приходилось посылать в университет, — у него была.

Всего вероятнее, что к драматургии привлекли Шекспира сами поставщики Генсло, уже известная нам группа «академистов». Один из них — Нэш — явно отходил от драмоделия, став достаточно известным прозаиком своего времени. В подлиннике его сатирические романы у нас совершенно неизвестны, о чем стоит пожалеть, так как он был и остался одним из самых блестящих представителей той юмористической прозы, которая является заслуженной собственностью английской литературы. Возможно, что он и приискал группе своего заместителя в лице молодого человека, смирного и неопытного, которого еще предстояло обработать и которого на первое время можно было и обчитать.

Во всяком случае он поспешил озаботиться рекламой первому опыту своего нового собрата, отметив в августе 1592 года, что над смертью Тальбота («Генрих VI», ч. I) плакало не менее десяти тысяч зрителей.

Этот успех, очевидно, не остался без влияния на компанию Бербеда, и переход к ней драматурга Шекспира был делом естественным. Тем не менее академисты, видимо, восприняли его появление как предательство. Новый писатель явно не подходил к их банде. Мы можем в данном случае принять на веру характеристику Бистона: «Человек был не компанейский, совратить себя не дал и жил в бедности». Сообщество дебоширов не могло относиться к своему новому приятелю иначе как по известной формуле — «иное дело пьянство, а иное чванство». Быстро возникшая приязнь

не замедлила смениться самой яростной враждой, как только выяснилось, что новичка не удастся обставить, но приходится остерегаться, как бы он сам не столкнул приятелей в ту яму, которая для него выкапывалась.

В этом нас убеждает все та же история «Генриха VI», которая послужила сперва началом дружбы и товарищеской похвалы, но вскоре оказалась поводом к раздору.

Шекспир с большим усердием переделывал, вернее—перемонтировал, пьесы Грина, Пиля и Марло. Он не выдавал их за свои. Их печатали без имени автора.

Проспектальной оплаты тогда не было, и академикам было безразлично, если их пьеса переделывалась, пожалуй, даже было выгодно, потому что если пьеса шла в новом виде, это их рекламировало, и они могли рассчитывать получить новый заказ не только в театрах Генсло, но и у Бербеджа, который собирался открывать театр в слободе Черных монахов.

Вся беда, во-первых, была в том, что Шекспир не пустил этих людей в свой театр, и, во-вторых, в том, что обработка пьес стала иметь у публики слишком большой успех, что уже грозило имущественному положению почтенной группы.

Больше того, они чувствовали, что в лице Шекспира сами актеры начинают овладевать тайнами белого стиха и могут обходиться без них.

Действительно, вскоре у Генсло появился актер, который начал писать варварские пьесы. Одновременно выдвинулся и Томас Деккер, но он был почти своим и поэтому не опасным.

Инициатор же создания актерского театрального текста, Шекспир, оказался человеком явно вредным.

Звезда академиков начала закатываться.

ЗАКРЫТИЕ ТЕАТРОВ В 1592 ГОДУ. РАЗРЫВ С АКАДЕМИСТАМИ. НОВЫЕ ДРУЗЬЯ ШЕКСПИРА

Политическое положение в 1592 году было натянутым. Правительству в ожидавшейся войне нужна была материальная помощь горожан, и отцы города воспользовались случаем, чтобы возобновить нападки на театры. Обычный

предлог — эпидемия чумы (которая вообще была постоянной гостьей Лондона до большого пожара и перепланировки его улиц уже при Карле II, в 1666 году) — оказался достаточным для закрытия театров на неопределенный срок.

Актеры не особенно огорчились этой неприятностью, — они привыкли.

Они поехали гастролить в провинцию. В частности труппа Бербеджа поехала гастролить в Стратфорд на Авоне.

Драматурги остались в Лондоне промышлять тем чем мог, а главное — искать платежеспособных покровителей.

Академисты группировались вокруг сэра Уольтера Роллея, известного вольнодумца, переводчика Макиавелли, поощрявшего атеистические выступления и прочие литературные злодеяния Марло. Для Шекспира было естественно искать покровительства в лагере врагов этого пирата — у Эссекса с друзьями.

В то время за Шекспиром уже числились три части «Генриха VI», «Ричарда III» (по тексту Марло, при сотрудничестве начинающего автора-актера Томаса Хейвуда) и «Укрощение строптивой» (старая комедия, дошедшая до нас в прозаическом виде, но переложенная на стихи тем же Марло).

Если принять во внимание, что ряд ранних переделок оставался анонимным, творчество Шекспира нельзя не признать крайне интенсивным даже для тех времен. Полагая его началом 1591 год, получается, что Шекспир давал не менее шести работ в сезон, что превышает даже обычную норму коллективной выработки академистов.

Несомненно, театр Бербеджа высоко ставил своего молодого сотрудника. Он вывел театр из репертуарного кризиса, а то, что он оперировал чужими текстами, подрывало конкуренцию их собственника, мощного Генсло. Шекспир повысился в своем положении: из актера и автора он сделался членом предприятия, и друзья широко разнесли славу нового поэта.

Немудрено, что он был ласково принят в кружке молодых, беззаботных и блестящих придворных, которые только что вышли из-под опеки канцлера Берлея, росли вместе, были связаны родством и свойством, ухаживали за взаим-

ными сестрами и кузинами, менялись новостями и доставляли много хлопот опекунам и родственникам.

Положение матери графа Соутхэмптона было особенно трудным: она была католичка. На католиков шло гонение. Имуущество ее было под угрозой конфискации, а почти всемогущий канцлер Берлей недвусмысленно давал понять, что его заступничество она может купить ценой брака своего сына с внучкой канцлера Елизаветой де Вэр, дочерью графа Оксфорда.

Молодой Соутхэмптон не имел никаких склонностей к браку. Графиня предложила Шекспиру написать «увещательную» поэму, способную поколебать упорство сына. Шекспир посвятил ему эротическое повествование о тщетных попытках богини Венеры склонить прекрасного Адониса к продолжению своего рода и о гибели ослушника, которого загрыз кабан.

В посвящении поэмы Шекспир объявляет ее первым и единственным детищем собственного воображения. Это признание важно в том смысле, что им Шекспир откровенно признает непринадлежность ему всего до того написанного или, во всяком случае, не полную принадлежность.

Поэма имела огромный успех, и Соутхэмптон подарил Шекспиру на посвящение, по словам мемуариста, 1000 фунтов единовременно. Сумма невероятно велика по тому времени, и мемуарист, видимо, приписал лишний ноль.

Текстовые совпадения и однородность мотивов заставляют предполагать, что первые 16 «увещательных» сонетов обращены к тому же Соутхэмптону и заказаны Шекспиру графиней для передачи сыну от своего имени. Сын плохо поддавался уговорам, и понадобилась вторая поэма, рисующая святость брачных уз и воспевающая добродетель жен, — «Лукреция». Соутхэмптон обручился уже к тому времени с Елизаветой де Вэр, но скоро переменил невесту и вновь обручился с Бриджитт Маннерс, сестрой приятеля своего, лорда Рэтлянда, а в конце концов он женился на кузине Эссекса, Елизавете Вернон. Елизавета де Вэр вышла за графа Дерби.

В этом кружке Шекспир получил возможность изучить нравы и манеры высшего общества; он сумел собрать большой материал для дальнейшей работы и благодаря широко

распространившимся поэмам занял прочное положение в литературе.

Шекспир явно шел в гору. Это чувствовали академики и завидовали и неистовствовали.

Грину приходилось плохо. Театры его покинули, авансов ему больше не давали. К тому времени он успел окончательно расстроить свое здоровье. Он лежал при смерти, в крайне нищенской обстановке, на соломе и, кажется, голодный.

Тут он дал волю своему моральному чувству, ибо этот вор, прирожденный лжесвидетель, любил морализировать.

Он написал длинный трактат под названием «Вещание к друзьям, или крупница здравого смысла, добытая миллионом раскаяний».

Елейный и слезоточивый тон этой вещи делает ее совершенно отвратительной. С необычайной настойчивостью он уговаривает всех своих друзей, начиная от Пиля до Марло, прекратить дурной образ жизни, не пить проклятого вина, не ходить в дурные дома, ибо ничего из этого хорошего не получается. Он сам кается в том, что не верил в бога, и рекомендует им покинуть свои безнравственные привычки; он поучает их ходить каждый день в церковь и усердно молиться. Одним словом, добродетель разливается потоком чернил.

Насколько это послание чистосердечно, можно судить по тому, как он говорит о театре: «Вы все трое¹ будете низкими людьми, если мои бедствия не послужат вам предостережением, потому что ни к кому из вас не пристал так этот репейник, как ко мне; под репейником я разумею этих кукол, говорящих с наших слов, этих шутов, щеголяющих в наших одеждах. Ничего нет удивительного, что я, которому они все обязаны, теперь оставлен ими; равным образом не будет удивительно, если вы, которым они также обязаны, будете в свою очередь брошены ими, лишь только очутитесь в подобном положении. Да, не доверяйте им, потому что между ними завелся выскочка, ворона, украшенная нашими перьями, с сердцем тигра под кожей актера. Этот выскочка воображает, что он может смастерить

¹ Грин обращается здесь к трем своим товарищам по профессии, драматургам Марло, Нешу и Пилю.

белый стих не хуже любого из вас, и, будучи настоящим Иваном — на все руки мастером, считает себя единственным человеком в Англии, способным потрясать нашей сценой¹».

Последние слова являлись пародией на стихи из «Генриха VI»: «Скрывая львиное сердце под шкурой ягненка». Эти слова Грин истолковал по-своему: «Их надо понимать так, что он живет только нашим добром, он — ворона в павлиньих перьях. Я помираю, а вы должны разорвать его на куски».

Так первоначальные авансы Шекспиру и желание закрепить дружбу превратились к тому времени в злобу, ненависть и призыв к друзьям истребить этого человека. Призыв довольно серьезный, потому что друзья были в целости и в достаточном количестве.

Друзья Грина снесли эту рукопись к Четтлю, тоже драматургу, работавшему с Беккером и имевшему своего издателя. Брошюрка стала набираться и печататься. Однако вышла она уже после смерти Грина.

В издании имеется примечание Четтля: «Я очень извиняюсь перед тем джентльменом, на которого нападает в тексте покойный Грин. Когда я отдавал в печать рукопись, я еще не был знаком с ним, но после я его узнал и увидел, что это замечательно милый и хороший человек».

Так над гробом Грина состоялось примирение между Шекспиром и Четтлем. Он сделал это и по собственному почину: ссориться с единственным уцелевшим драматургом не приходилось. Но был также в покаянии Четтля и вынужденный момент, который он не скрывает: «Различные знатные люди пояснили ему, что так о таком лице писать не годится».

Собственно говоря, гриновская атака является первым достоверным актом из биографии Шекспира, начиная с 1584 года, когда он покинул семью и родные края.

Что касается Грина, то на деньги, полученные за написание этой брошюры, он успел настолько поправиться, что напился со своими друзьями и упился до смерти в возрасте 32 лет.

¹ Грин играет здесь фамилией Шекспира, заменяя Shakespeare (потрясатель копья) Shakescene (потрясатель сцены).

Незадолго до своей смерти он предсказал скорую смерть Марло, сказав: «Никто не знает, когда нас может постигнуть смерть, а постигает она иногда людей неожиданно».

Пророчество это сбылось чрезвычайно скоро, что означало, что у пророка имелись конкретные основания к тому, чтобы пророчество сбылось. 29-летнего Марло через несколько недель зарезали в публичном доме: друга его Кида посадили в тюрьму, из которой он вышел, чтобы умереть через год от последствий пытки; тогда же свалился Пиль, прожив всего на 10 лет больше Марло.

Вскоре Шекспир оказался пайщиком «Театра». Он дал театру «Двух веронцев» (по комедии Грина), «Излишние любви усилья» (по тексту и в сотрудничестве с Чапмэном) и знаменитую трагедию «Ромео и Джульетта» (1594—1595, повидимому, заканчивавшую оставленную академистами переработку старого текста).

МАТЕРИАЛЬНОЕ БЛАГОДЕНСТВИЕ. ПОСТРОЙКА «ГЛОБУСА»

Связь с группой Эссекса и Соутхэмптона продолжается, пишутся новые сонеты, сонеты включаются в текст самой трагедии. Изменяется характер сонетов — они явно любовного типа. Выражают ли они чувства самого поэта или писаны по заказу покровителей-друзей для подношения предметам очередных ухаживаний? Решить невозможно, — вероятнее, что были и те и другие. В той атмосфере непрерывных влюбленностей, в которую попал Шекспир, трудно было уберечься от соблазна следовать примеру приятелей.

Пора было подумать и о родной семье. В достигнутом положении приятно показаться на родине, тем более, что отец изнемогал под бременем судебных дел и мелких, но навязчивых претензий заимодавцев. Шекспир, твердо решивший восстановить честь рода в своем городе, возобновляет отцовские претензии на герб, но дожидаться конца вторичного разбирательства не может: сын его Гамлет умер, и надо присутствовать на его похоронах (11 августа 1596 года). Этой поездкой поэт воспользовался для окончательной ликвидации домашних неприятностей. После

этой даты уже ничего не слышно о преследованиях против его отца; жена поэта получила возможность расплачиваться с прислугой и успокаивается до 1601 года, когда пастух будет требовать с нее 40 шиллингов; он усылался на старую задолженность Джона Шекспира, но Вильям Шекспир долго не признавал его претензии.—полный расчет был учинен в 1596 году. Поэту всех этих приобретений показалось мало, и он стал приторговывать лучший дом в городе («Нью Плэс» — стоит до сих пор). Он купил его в следующем году и, видимо, подготавливал себе тихое пристанище к сроку, когда достаточно разбогатеет и сможет отойти от дел, в том числе и от театральных. Хроника «Ричард II» (продолжающаяся переработка наследства Марло — Пиля), с ее рассуждениями о тщетности суетных радостей, была сделана в это же время.

А время было отмечено некоторой разрядкой в политической атмосфере. Война с Испанией развилась в небольших размерах. Роллей и Эссекс на время оказались друзьями и усердно окаментировали друг другу «Ричарда II», кивая при этом на стареющую королеву. Елизавета не могла спокойно относиться к дружбе двух своих фаворитов: всю жизнь она их ссорила в целях собственной безопасности. На этот раз, со свойственным ей тактом, она дала новым друзьям общее поручение: завоевать ей Азорские острова. Ожидания ее исполнились: Роллей и Эссекс вернулись смертельными врагами из достаточно бесславной экспедиции, в неудаче которой каждый винил другого. Роллею была пожалована монополия на суконную торговлю (верное средство сделать его ненавистным всему Сити, где у него было недавно немало друзей), а Эссексу предложено ведать департаментом герольдии (что уже граничило с издевательством). Для Шекспира это имело последствием утверждение его прав на герб с передачей его потомству. В гербе было копьё наискось и девиз «не без права», давший повод Бен Джонсону острить над гербом купца с девизом «не без горчицы». У Джонсона герб был бесспорный, что давало ему право вообще презирать все гербы на свете.

Одно из обручений или одна из свадеб покровителей Шекспира послужили поводом к написанию «Сна в летнюю ночь» (1595—1596), непосредственно за этой пранди-

озной фантастикой последовала суровая хроника «Король Джон» (1596—1597) и знаменитая комедия «Венецианский купец» (1596—1597), в которой заметно сотрудничество Чапмэна.

На тесную связь с группой Эссекса в это время указывает и обращение Шекспира к истории Генриха IV. Прозаическое изложение ее, сделанное Гейвардом, было посвящено Эссексу и так сильно его напугало, что граф побежал с книгой к архиепископу Кентерберийскому (цензору) и потребовал немедленного изъятия книги и уничтожения посвящения. Совесть Эссекса была нечиста, и то, что его мечты о захвате верховной власти становятся известными широким кругам, о чем свидетельствовало хвалебное посвящение истории такого захвата и именование Эссекса «надеждой нации», не могло его не пугать. Хроника Шекспира показывает, напротив, что захватывать власть, низвергая законного короля, невыгодно, захватчик всю жизнь будет мучиться угрызениями совести и трепетать за прочность обладания захваченным престолом.

В хронике действовал приятель младшего принца Уэльского— Ольдкесль. Лорд Хенсдон (сэр Джордж Керри), потомок Ольдкесля по женской линии, потребовал изъятия этого имени. Шекспир заменил его именем Фальстафа (потомки лорда Стольфа попробовали обидеться, но поздно). Веселый рыцарь «сделался любимцем двора и публики. Леди Соутхэмптон превратила это имя в нарицательное и в своих письмах его применяет как прозвище. Королева пожелала видеть спектакль при дворе. Фальстаф покорила ее девственное сердце, и она приказала драматургу написать комедию, где бы изображались любовные похождения сэра Джона.

С помощью одного старого текста («Комедия ревнивца») и содействия Чапмэна Шекспир одолел задание в две недели, и к очередному празднику посвящения в рыцари ордена Подвязки (23 апреля 1597 года) поспела комедия «Виндзорские проказницы». В ней были сведены счеты с некоторыми зложелателями.

Дело в том, что срок аренды земельного участка, на котором был построен «Театр», кончался. Аренду надо было возобновлять, к чему владелец был не склонен и всячески тянул переговоры, заламывая неподходящую

цену (город слился со слободой, и цены на землю повысились). Шекспир вместе с Бербедежем пытались добиться помещения в городе, взять зал бывшего монастыря «Черных монахов», оборудованный под спектакли хористов собора Павла. Городские старейшины выступили с петицией, где приводились соображения моральные, санитарные, полицейские и пожарные. Лорд Хэнсдон, обитатель квартала «Черных монахов», присоединил свою подпись к петиции, и общими усилиями дело было провалено. Шекспир решился на героическую меру — сломать театр и перевести его на другой берег реки, в южное строение, в графство Сэррей. Там уже начинали возникать театры, и только что был отстроен театр «Новый лебедь», принадлежавший Фрэнсису Лэнглею. С середины 1585 года в этом театре работали заезжие труппы. Пока строился новый театр Бербедежей, его компания перебралась в «Новый лебедь». Но отцы города не успокоились. Последовала новая петиция и распоряжение Тайного Совета шерифу графства Сэррей: «Истребить все театры Мелкого берега». Шерифом тогда был Вильям Гарзинер (в прошлом богач-ростовщик, мошенник, посаженный в Ньюгетскую тюрьму, потом ставший помещиком, служивший с тех пор по выборам, женатый на дочери сэра Роберта Люси, у которой в гербе были три серебряных щуки, внесенные Гардинером в свой герб, и сын от первого брака Вильям Уайт, длинный дурак, игрушка в руках отчима). Попытки остановить постройку будущего «Глобуса» привели если не к драке, то к обмену угрозами, о чем имеются протоколы, отысканные только в 1931 году, жалоба Шекспира и Лэнглея от 13 ноября 1596 года и встречная жалоба Гардинера — Уайта (в дело вмешались и женщины, угрожавшие смертью судье) от 29 ноября.

В это время лорд Хэнсдон был возведен в звание лорда камергера и из врага группы Бербеджа превратился в ее штатного патрона. Вопли судьи остались без последствий, постройка «Глобуса» пошла невозбранно. В «Виндзорских кумушках» под именем Шелло и его племянника Слендера обнаруживаются черты сатиры на посрамленных противников: Гардинера и Уайта, а не на сэра Томаса Люси из Чарлькота.

АВАНТЮРА ЭССЕКСА. ПОЛЕМИКА С БЕН ДЖОНСОНОМ

Одновременно с постройкой нового театра велась перестройка нового стратфордского дома, купчая на который была совершена в 1597 году. Поездки на родину не мешали созданию блестящей комедии «Много шуму попусту», идииллии-пасторали «Как вам угодно» и работе над соединением трагедии Марло «Смерть Цезаря» с трагедией Чапмэна «Месть Цезаря», получившими объединяющее название «Юлий Цезарь» (1599—1600).

Экспедиция Эссекса в Ирландию, покорять которую он был призван уже один, без Роллея, «который только мешал», состоялась в 1599 году и дала повод к прологу в хронике «Генрих V». В старый текст «Славных побед короля Генриха V», обработанный академистами (главным образом Марло), Шекспир ввел сцены в манере «Генриха IV» и закончил здесь жизненную карьеру Фальстафа. Ближе по времени стоит комедия «Крещенский сочельник» («Двенадцатая ночь»), заканчивающая целый период лирических комедий, навеянных беспечальной жизнью резвой молодежи, друзей Эссекса. «Надежда нации» — Эссекс — показал себя совсем бездарным полководцем и, растеряв все воинство, вернулся в Англию, не принеся ожидавшейся победы над ирландскими мужиками, упорно не хотевшими быть в колониальной зависимости от соседей. Ему пришлось отчитываться перед судом, который хотя и оправдал его, но выдвигал все же обвинение в государственной измене. Королева показывала явные признаки охлаждения, карьера фаворита претерпевала затмение, комедия начинала приобретать трагический оборот.

Шекспир в это время успел поставить за пределами Лондона первую переделку Кидовского «Гамлета» и приступил к дальнейшей переработке этого текста. С именем героя было связано много личных воспоминаний, оживленных повторными поездками в Стратфорд. Этой пьесой Шекспир особенно дорожил, он переделывал ее не менее четырех раз. В одной из своих первых редакций она была сыграна на открытии театра «Глобус», самого большого в Лондоне. Он числился «принадлежащим

Шекспиру и другим». Предприятие было доходное: Шекспир имел не менее десятой части доходов с него, не считая 100 фунтов актерского жалования, гонорара за пьесы (он поднялся до 6 фунтов с названия), и стал покупать, закладывая и продавать земельные участки и дома как в Лондоне, так и в Варвикском графстве. Его благосостояние отразилось на судьбе всей семьи. Хотя его отец давно уже не был ольдерменом, городской совет вызывает его в ратушу как консультанта по тяжбе города с соседом помещиком, «желая воспользоваться советом его опыта в таких делах». Получив это удовлетворение, он мог спокойно умереть в следующем году. Положение, занимавшееся им в Стратфорде, было полностью восстановлено.

В этом же самом 1601 году Эссекс, отчаявшись возвратить себе благорасположение Елизаветы, пустился на известную всем авантюру. Заговорщики затеяли придать себе пылу возвышающим их души зрелищем и просили «своих» актеров, то есть Шекспира, сыграть им «Ричарда II». Театр был не склонен к этому—пьеса давно перестала делать сборы. Администратор Остин Филлипс указал на это обстоятельство заказчикам: двум братьям Перси и лорду Монтиглю. Заказчики предложили выплатить полный сбор с добавкой 10 фунтов, и сделка состоялась. 7 февраля, накануне восстания, заговорщики, отобедав с Монтиглем, направились в театр и смотрели «Ричарда II». Успех их авантюры был таков, что уже через неделю и два дня им пришлось давать показания следователю об организации этого спектакля. Он не имел никаких дурных последствий для труппы, театра и автора инкриминируемого представления, но все его молодые покровители исчезли. Эссексу отрубили голову, Соутхэмптон и Рэтланд оказались в башне пожизненно. Беспечальный кружок молодежи, захотевшей поиграть с огнем, был навсегда рассеян. Случай с «Ричардом II» показал, что даже система патронирования вельможами еще недостаточная гарантия идеологического соответствия театрального репертуара видам королевы. Она поручила Бэкону, бывшему прокурором по делу Эссекса (председателем следственной комиссии и суда был сэр Уольтер Роллей), разработать проект непосредственного подчинения актеров двору. Королева не до-

жила до утверждения этого проекта, и реформа была проведена уже ее преемником, Яковом Стюартом. При нем труппы были отобраны от вельмож и переданы в патронат членам королевской семьи, благо у Якова, не в пример Елизавете, более далекой родни на это нехватало. Труппа Шекспира была объявлена королевской, а главные актеры, в том числе и Шекспир, возведены в звание камер-юнкеров.

К этому времени компания Бербеджа уже успела овладеть залом в посаде «Черных монахов» и располагала двумя помещениями. Она могла выдержать конкуренцию объединенных противников «театральной войны», поднятой Мэрстоном-Деккером против Бен Джонсона и которая велась с переменным моральным и кассовым успехом в сезоны 1600—1601 годов. «Глобус» выступал на сцене Мэрстона и одно время был так тесным детской труппой, игравшей полемические пьесы Бен Джонсона, что, по собственному признанию Шекспира («Гамлет»), готов был сдаться и позволить противнику унести в виде трофея статую Геркулеса, несущего земной шар (отсюда и название театра «Глобус»), с надписью: «Актер держит мир на своих плечах». Один из членов компании, комик Кемпе, в анонимной пьесе «Возвращение с Парнаса» (ч. II, д. IV, сц. 3) говорит, что Бен Джонсон в конце своей комедии «дает поэтам рвотное, но наш товарищ Шекспир закатил ему такое слабительное, что у него весь его кредит вылетел». Пьесы Шекспира, непосредственно направленные против Бен Джонсона, первую большую комедию которого он принял еще в старом здании и где в списке исполнителей он значится на первом месте, мы не знаем. Остается предположить, что ею считалась «Троил и Крессида», начатая Шекспиром и дописанная Дж. Мэрстоном; в лице Аякса полагают выведенным Джонсона.

РАСЦВЕТ ШЕКСПИРОВСКОГО ТВОРЧЕСТВА ТРАГИЧЕСКИЙ ЦИКЛ

Приход к власти Якова I был ознаменован новой переработкой «Гамлета» и наступлением эпохи наиболее совершенных созданий Шекспира — трагического цикла. Возможно, что в это время дописывались сонеты. Тот, в

котором описано освобождение узника в нежный весенний день, может быть с большим вероятнои отнесен к освобождению Соутхэмптона с товарищами по распоряжению нового короля. С небольшим перерывом за комедией «Мера за меру» (написанной по старому тексту в обработке Чапмэна) последовали 3 трагедии, считающиеся венцом творчества Шекспира: «Отелло» (1604—1605), «Король Лир» (1605—1606), «Макбет» (1605—1606).

Вместе с «Гамлетом» они образуют тетралогию основных человеческих страстей.

За этим циклом последовал ряд исторических трагедий,— дань развивающемуся увлечению классической древностью (Чапмэн и Бен Джонсон): «Антоний и Клеопатра» (1606—1607), «Кориолан» (1607—1608), «Тимон Афинский» (1607—1608).

Последняя трагедия только начата Шекспиром и дописана молодым драматургом Мессинджером. Несколько большее участие Шекспир принял в комедии «Перикл», дата которой не может быть точно установлена, но судя по тому, что текст исходной повести напечатан только в 1608 году, она написана не раньше этого года, а напечатана в 1608 году. Но и комедия и повесть основаны на старой поэме Говера, поэтому остается неясным источник комедии: Вилькинс мог писать свою повесть по поэме Говера. Венецианский посол видел представление «Перикла» в 1606 году. Текст комедии распадается на три явные группы, несомненно, написанные тремя разными лицами. Возможно, что Шекспир и здесь располагал не дошедшим до нас старым текстом комедии, который игрался перед венецианским послом; Вилькинс обработал старый текст, а Шекспир провел окончательную правку. Повесть же написана Вилькинсом как продолжение работы над комедией. Первые издатели сочинений Шекспира не включили ее.

За классическими трагедиями последовал период, обозначаемый именем «романтических комедий». Они играны в 1611 году и написаны в это время или в 1610 году. Это «Шимбелин» («Зимняя сказка» по роману Грима, с повторением его географической ошибки, описанием кораблекрушения у берегов Богемии) и «Буря». Комедии эти уделяют большое место приключенческой интриге, разработанной с большой повествовательной тщательностью, и пост-

роены не на последовательном показе изменений характера героев, а на смене драматических положений. Эта новая техника драмы была введена молодыми драматургами Бомонтом и Флетчером. Новая техника драмы имела успех у новой публики театра — учащейся молодежи привилегированных школ правоведения и придворных, которые охотно посещали спектакли закрытых зал и пренебрегали театром старого типа, каким был «Глобус». Труппа Шекспира располагала такой залой в монастыре «Черных монахов»; там эти пьесы и давались. Влияние новаторов скоро перешло в сотрудничество, и Шекспир правил текст Флетчера в хронике «Генрих VIII» (вошла в первое издание под именем Шекспира) и в комедии «Два знатных родича» (напечатана отдельно за именами обоих драматургов, но в первое собрание не включена, хотя шекспировского материала в ней больше, чем в хронике); обе пьесы относятся к 1612—1613 годам.

ИЗДАНИЕ СОНЕТОВ. УХОД ИЗ ТЕАТРА

В 1600 году некто Елеазар Эдгар представил в цензуру рукопись сборника сонетов «Дж. (он?) Д. (эвис?), с некоторыми сонетами В. Ш.», но не получил разрешения и книги не напечатал. В 1609 году Томас Торн (предприимчивый издатель, известный печатанием краденых из театра рукописей) издал «Шекспировы сонеты, доселе не издававшиеся» и посвятил книгу «Единственному собственнику рукописи мистеру W. H.». Книга эта была немедленно по выходе изъята из продажи и уничтожена. Сохранилось не больше 25 экземпляров. Шекспир как сонетист часто упоминается современниками, очень ценившими его «сладкозвучные» сонеты. Не все сонеты сборника подходят под такое определение. Книга объединяет много стихотворений, мало похожих на произведения Шекспира в лирическом роде, чуждые ему по словарю и строению предложений.

Создано более тридцати гипотез для истолкования этих особенностей и причин исчезновения книги с рынка, а также для нахождения имени «собственника рукописи», но окончательного решения пока не найдено. Во всяком случае гипотеза, желающая видеть в «Черной даме» сонетов

мистрисс Давенант, жену хозяина гостиницы «Корона» в Оксфорде, должна быть признана явно несостоятельной, так как Шекспир связался с этой семьей позже 1600 года.

Распадение кружка Соутхэмптона и обеспечение собственного положения повели за собой частые наезды в Оксфорд проездом в родной Стратфорд. На родине Шекспир бывал все чаще, и его пребывания там становились все продолжительнее. Он явно готовил себе тихое существование почетного гражданина в небольшом, спокойном и до последнего человека знакомом городке. Жизненная задача, поставленная им себе, была выполнена: он вывел семью из трудного положения, стал человеком не только обеспеченным, но и богатым, и приобрел славу, о которой, вероятно, и не мечтал в момент начала своих странствий. Литературную свою задачу он тоже выполнил, закончив труды своих сверстников, начавших работать раньше него. Он прошел через героические времена театра, все перипетии его борьбы за право существования на городской территории были им пережиты.

Создавшееся положение, тем не менее, не могло его удовлетворить. Театр все больше терял городскую публику, и новая аудитория подходила с требованиями, которые Шекспир мог удовлетворять, но которые казались ему не заслуживающими особенного внимания. Театр переставал быть центром, организующим мысли и чувства современников, и все больше превращался в место потехи и развлечения. Шекспир спокойно передавал перо молодым драматургам, которым успех у публики был еще внове.

Не всех этот успех удовлетворял. В 1612 году Френсис Бомонт в расцвете своей молодой славы бросил карьеру драматурга, удалился из Лондона в провинцию и основал семью. Годом позже его примеру последовал Шекспир. На театр теперь он смотрел как на одно из тех хозяйственных предприятий, которым он уделял свои досуги. Он покупал и продавал дома, судился с неисправными плательщиками — должниками, расширял земельные владения своей семьи и откупал на тридцать лет сборы десятинного налога по своему городу. Последняя операция дохода ему не принесла, но дала ему первое положение в Стратфорде.

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ЖИЗНИ. СМЕРТЬ

Столичные привычки сказывались: сильно опередившая его в возрасте жена тяготила его. Он, заключая имущественные сделки, тщательно обставлял их условиями, которые делали невозможным переход недвижимости в ее руки. В своем завещании он сначала не упоминал о ней вовсе и только потом вписал ей дар: собственную кровать («вторую»), («первой» называлась та, которая стояла в комнате для ночлега почетных гостей) с принадлежностями.

Он был еще крепок и непрочь был выпить в праздничный день, если воспоминания об этом не отнести к рекламным рассказам трактирщиков Стратфорда, тем собирателям данных о Шекспире на месте, которых было много уже к концу XVII века. Но по дороге в Лондон и обратно он всегда останавливался в Оксфорде у Давенантов, хозяев гостиницы «Корона». У них он крестил сына в 1606 году. Он очень любил мальчика, постоянно привозил ему сластей из Лондона, и будущий поэт-лауреат, по собственным словам, получил от него более ста поцелуев. Он же, побывав уже в звании статс-секретаря и украшенный званиями, любил рассказывать, что соседи упорно считали его сыном Шекспира. Это, во всяком случае, свидетельствует, насколько высоко ставилось творчество Шекспира его современниками.

Высокая оценка Шекспира современниками подтверждается и тем фактом, что бесцеремонные издатели, не обинуясь, ставили его имя на сборниках стихов, никогда ему не принадлежавших («Влюбленный странник», «Феникс и горлица»), и анонимных драматургических текстов былых времен.

Мы имеем до 43 отзывов о творчестве Шекспира от современников, лично его знавших. Все сходятся в оценке его характера и неизменно определяют его как человека мягких, деликатных манер, крайне любезного, быстрого на ответы и остроумного спорщика, блеском своих аргументов приводящего в расстройство своих более ученых, но неповоротливых противников (в частности Бен Джонсона). Последний в своей записной книжке вспоминает, как, услышав от актеров, что Шекспир никогда не исправлял

раз написанного, выразил сожаление об этом, говоря, что лучше бы Шекспир раз тысячу перемарал, но добился бы точности изложения. Актеры стали его упрекать в недоброжелательности к общему другу. Бен Джонсон пользуется случаем заявить, что любил Шекспира не меньше других, то есть до обожания, которого он заслуживал своей мягкостью, честностью и прямоотой. По сопоставлении отзывов образ Шекспира рисуется нам похожим на тех провинциальных джентльменов, которых так любил изображать в своих пьесах Томас Хейвуд, хорошо знавший и ценивший Шекспира, с которым сотрудничал (в «Ричарде III» и «Макбете»).

Шекспир любил общество, и старые друзья его не забывали. Товарищи по боевым годам «Театра» и «Глобуса» бывали частыми гостями нового дома в Стратфорде. Бен Джонсон и поэт Драйтон, проводивший лето по соседству от города на Авоне, не упускали случая встретиться к любезным Вилли. Одной из этих встреч с попойкой, ею predetermined, приписывают и смерть Шекспира. Менее вероятна версия, что Шекспир был выставлен городом как чемпион на состязание с лучшими пьяницами соседнего поселка, всех их перепил, но по дороге устал и лег под дуб (дуб этот стоит до сих пор и показывается туристам), где простудился насмерть.

Его завещание помечено сначала январем, переправленным затем на март 1616 года. Одним из свидетелей был уже известный нам пекарь Гамнет Садлер. Смерть поэта последовала 11 апреля 1616 года. Он был похоронен в стратфордской церкви, и на могиле поставили бюст работы голландского скульптора Джерарда Иэнсена, брат которого, Николай, незадолго до постановки стратфордского надгробия возводил подобное же сооружение на могиле старого знакомого Шекспира, одного из заговорщиков 1601 года, Роджера Маннерса графа Рэтланда. Последний не терял из виду поэта, который в веселые дни юности писал за него сонеты обожаемым кузинам (1613). Для предполагавшегося своего выступления на трибуне Рэтланд заказал Бербежу, живописцу-любителю, герб на щите, а Шекспиру поручил сочинить девиз. Каждому было выплачено по 44 шиллинга золотом. В своем показании следователю сэр Джайли Мерик (5 марта 1601 года)

говорит, что 44 шиллинга было заплачено труппе «Глобуса» сверх сбора за «Ричарда II». Возможно, что эта сумма была повторена в знак воспоминаний (обещано было, как сказано выше, 10 фунтов).

Если считать, что памятник Шекспиру поставлен в 1620 году (вернее — в 1621 году, в пятилетие смерти) и вспомнить, что около этого времени началась подготовка к изданию полного собрания пьес Шекспира, можно думать, что инициаторами и руководителями постройки памятника были актеры «Глобуса» с примкнувшими к ним остатками группы старых покровителей поэта. Отсюда и выбор скульптора. Памятник стоит до сих пор, но несколько раз ремонтировался, а однажды был даже сплошь замазан штукатуркой для благообразия и чтобы не походить на католического святого. Побелку произвел Мэлон, лучший исследователь творчества Шекспира в XVIII веке. Мэлон был последним из целой плеяды критиков-издателей поэта, начавших свою деятельность с первых лет названного столетия. Она не обрывалась на всем его протяжении, и если новые условия театрального зрелища тогда временно удалили из репертуара произведения Шекспира, то читательский интерес к ним не ослабевал никогда, и работа над текстом со времени издания Ро (1709) до наших дней представляет собой непрерывную линию.

Из этой краткой биографии для понимания дальнейшего следует развить некоторые отдельные моменты, относящиеся либо к самой эпохе работы над пьесой, которая является предметом нашего внимания, либо к временам, от нее недалеко отстоящим.

ЗАДАЧИ ШЕКСПИРОВСКОГО ТЕАТРА

Прежде всего следует еще остановиться на вопросе о связи Шекспира с группой Эссекса-Рэтланда.

Вспомним, что в 1593 году, когда театр был закрыт по случаю чумы, Шекспир написал первое свое оригинальное произведение, как он говорит, «первое дитя моей собственной фантазии», поэму «Венера и Адонис». Эта поэма сделала его членом кружка Эссекса — Соутхэмптона. Группа Эссекса состояла из молодежи, беззаботных и блестящих придворных. Френсис Бэкон, граф Соутхэмп-

тон, Роджер Маннерс, граф Рэтланд были «детьми государства», то есть за ранним сиротством были отданы на попечение канцлера Берлея, из-под опеки которого только что вышли.

Они держались тесной кучкой. Шекспир в это время был уже не сценаристом-драмоделом, а автором поэм и сонетов, квалифицированным литератором, лицом уважаемым в среде образованных людей своего времени. Этим он был обязан своим молодым покровителям, был им за это благодарен и искренне ими восхищался.

Молодые красавцы не только веселились и посылали своим милым сонеты, которые заказывали Шекспиру, но и думали: они были великодушными людьми, которые хотели спасти королевство и отечество. Рассуждали они просто: надо согнать королеву и управлять самим.

Этих молодых людей Шекспир изображает в своих комедиях и противопоставляет их благородные образы жестокости окружающего. Лучшее всего он изобразил контраст этих двух миров — старого, сутяжного, скаредного и нового, влюбленного и щедрого — в комедии «Венецианский купец». Но это случилось позже. Первое время Шекспир держался еще старого материала и вел ту работу, которую начал в театре, а именно: дописывал в это время уже вымороченное наследство академистов.

Вот к числу таких переработок и принадлежит первая трагедия его «Ромео и Джульетта», старая пьеса, которая шла уже в первой редакции за несколько лет до рождения Шекспира и затем подвергалась обычным переработкам. У нас имеются сведения, что у Генсло такая пьеса шла во втором пятилетии восьмидесятых годов.

Текст этой пьесы написан разными руками в разном стиле — пестро. Там есть рука Марло, рука Пиля, основа пьесы написана, повидимому, им, рука Грина, рука Кида видны во многих местах, но есть и включения, которые не могут быть приписаны ни одному из них.

Мы видим, что работа Шекспира в данный период сводилась к тому, что он брал существовавший текст и всячески его перерабатывал. Такие тексты он раньше не считал своими и не подписывал. В частности «Ромео и Джульетту» он не подписал к печати и даже, повидимому,

позаботился о том, чтобы на напечатанном экземпляре его фамилия была снята.

В чем заключалась работа Шекспира? Сравнивая те пьесы, которые мы знаем, с их первоначальной редакцией, мы можем проследить характер изменений, которые Шекспир вносил в них. Шекспир был членом труппы и работал по заказу театра. Работать приходилось спешно, времени обычно было в обрез. Те актеры, которые знали его, в частности Хеминг и Кондель, в своем предисловии к собранию сочинений Шекспира говорят, что Шекспир ни разу не зачеркнул ни одной строчки, им написанной. В рукописи трагедии о «Сэре Томасе Море» (эта пьеса была запрещена и поэтому сохранилась в рукописи) имеется три почерка: один почерк Шекспира, а два других принадлежат неизвестно кому. Кроме того, там имеются зачеркивания и исправления рукой Шекспира. По ним можно судить о характере его правки. Он переделывал тот словесный материал, который имелся, располагал по-иному сцены и реплики в них.

Он работал над текстом, составленным литераторами, как актер и постановщик. Его работа была театральной прежде всего. Сам от себя он писал немного. Повидимому, из всех ролей в «Ромео и Джульетте» он написал роль Меркуцио и большую часть роли отца Лоренцо. Он писал эти роли для себя и удлинил вторую в последнем действии, может быть, без надобности. Он сохранил монаха на сцене до конца. Лоренцо мог не возвращаться, убедившись, что дело провалено. Но Шекспир-Лоренцо возвращается для того, чтобы дожидаться окончания спектакля и раскланяться на аплодисменты.

В каком направлении идет работа Шекспира? Какими заданиями он руководствуется при перегруппировке текста? Прежде всего, казалось бы, только (как мы говорили) соблюдением сценичности, распределением материала так, чтобы он шел не по повествовательной линии, как в литературе, а был направлен к сценическому действию, был бы отеатрализован.

Он часто оставлял плохие куски текста предшественников потому, что публика и без того принимала их. Он менял группировки, места реплик и тогда этот текст зву-

чал иначе, чем в первоначальной редакции; менялась его интонация.

Теперешний текст 49—50 стихов «Ромео и Джульетты» в первом in quarto имел стихом больше и читался так:

Я точно помню, где мне должно быть,
И весь наш уговор, но не видать
Того, за кем я шла на этот риск.

Вместо этого мы имеем уже со второго in quarto:

Я точно помню, где мне должно быть.
Я там и есть. Но где же мой Ромео?

Здесь дело не в том, что реплика сократилась на одну строчку. Второй стих, соответствующий третьему ранней редакции, отличается от него не только характером своей цезуры; это стих драматический, а не декламационный, он вскрывает психологию героини, а не только информирует зрителя о положении, в котором она находится. Такой краткой, простой и недекламационной психологической характеристики ни у кого из предшественников Шекспира и ни у кого из драматургов 1596—1598 годов не найти. Этот стих — шекспировский. Стоит посмотреть, во что обратился стих 49 благодаря своему новому соседу. Он не тронут нашим поэтом, но и он теперь приобрел ту психологическую окраску, которой в первой редакции был совершенно лишен. Уже это показывает, что приобретал старый текст под рукой Шекспира, но дело этим не ограничивалось.

Мы уже говорили о борьбе вокруг театра развлекательного и поучительного, которая развернулась в елизаветинском обществе.

Академисты резко противопоставили себя городу. Эта богема ничего не хотела знать, кроме собственного желания. Они считали, что они работают свободно, что их творчество — для творчества, искусство — для искусства. На самом же деле они опирались на определенную идеологию. Лица, руководившие этой уже устарелой идеологией, не могли жить в сложившейся вокруг них обстановке; их идеология могла еще держаться при дворе, куда их не пускали, но не в городской среде, где они были обречены обращаться, и личная участь членов академи-

ческой группы была решена. Общество горожан, выходя из традиций эпохи первоначального накопления, требовало уже не поощрения безудержной личной инициативы, не оправдания всяческих действий, а создания новой морали и новых форм поведения.

Эти нормы Шекспир и старался обосновать в своих произведениях. Сам он, выходец из простой семьи, претендующий на дворянство, человек с не вполне определенной идеологией, попавший в круг людей, которыми он восхищался, — пытался выступить в роли создателя норм, которые бы могли удовлетворить повышенным требованиям этой образованной и утонченной молодежи и тем требованиям, которые проявлялись в передовых городских слоях, бывших в оппозиции ко двору и королеве.

Молодые люди из кружка Эссекса хотели ликвидировать старый мир и устроиться на земле по-новому. Что предприятие их было ненадежным — Шекспир видел. Он ему сочувствовал потому, что предприятие было очень заманчиво, но он считал, что под него надо подвести определенную моральную базу, образовать наглядное представление о нормах поведения и о ценности человеческой личности, связать его с идеалами того, кто должен быть союзником в предстоящих боях.

Вопрос о верховной ценности человеческой личности для него не поднимался; оспаривать, что высшей жизненной ценностью является человеческая личность, ему не приходило в голову. Шекспир, в противоположность Марло со сверстниками, решает вопрос иначе: личность ценна, но не так, как думает Марло, не всякая личность ценна. Личность становится ценной только тогда, когда гармонически построена.

Учение о гармонии личности и о путях к достижению этой гармонии является основным во всем творчестве Шекспира. И осуществляя он это задание путем несравненно искусной переработки того материала, который ему попадал под руку. Что бы ему ни попадалось, он всегда сводил вопрос к этому и, монтируя материал своих предшественников, создавал новые, не похожие на их произведения, которые только по современной авторской терминологии можно назвать четвертой редакцией исконного текста.

Но гармоническая личность не может равнодушно относиться к дисгармонии своего окружения — она неизбежно вступает в конфликт с этой дисгармонией, а для победного разрешения противоречий не остановится перед собственным уничтожением. И погибая, герой Шекспира преодолевает не только угрозу или наличие собственной дисгармонии, он устраняет и дисгармонию внешнюю, уничтожая источник того конфликта, в борьбе с которым он умирает.

Это начало гармонического пересоздания человека и мира Шекспир нашел в беседах молодых гуманистов, воспитанников Берлея и сверстников Бэкона. В годы, когда создавались лирические комедии и писалась лирическая трагедия «Ромео и Джульетта», идеал казался близким не только в личной реализации, но и как база для переустройства общества. На его сторону надо было привлечь возможно более мощные слои горожан, уже осознавших противоположность своих интересов интересам придворной олигархии, которая явно стремилась феодализировать государство наново. Феодализму, определяемому как старый дисгармоничный мир, Шекспир противопоставляет новый мир, создаваемый людьми, защищающими свою личную гармонию и ведущими борьбу за гармоническое общество, вне которого гармония немыслима.

Его идеалам не суждено было осуществиться, ибо грядущий новый мир — мир капитализма — был по-своему не менее дисгармоничен, чем феодальный мир.

Шекспир работал точно так же, как и его предшественники двух первых редакций, считаясь с тем человеческим материалом, которым он располагал, и той аудиторией, на которую он хотел воздействовать. Ему нужно было объединить вокруг театра, как вокруг агитационной трибуны, возможно большее количество будущих союзников — своих друзей, которые мечтали о политических действиях, о политических выступлениях.

Мы знаем, что политическая деятельность, политическая агитация того времени была сильно контролируема. Устная проповедь была ограничена в церкви. Можно было проповедывать по тексту, одобренному духовной цензурой, импровизировать проповедь нельзя было. И те люди, которые хотели противостоять этому, должны были

искать иных возможностей для выражения своих чувств и мыслей. Одной отдушиной был театр, а другой — «нечто совершенно неожиданное».

О пуританах принято говорить, как о лидерах тогдашней оппозиции. Они ими не были. Это была группа крайне отсталых людей, мелких торговцев и мелких ремесленников, весьма реакционно политически настроенных. Они страдали от развития капиталистических отношений, процесса, который приводил к укреплению производства и торговли. Их толкали к объединению, к большим компаниям, охватывающим производство и рынки. Двор ускорял этот процесс в целях личной наживы и одновременно мешал ему тем, что, выдавая патенты-права на организацию крупных компаний, он придавал этим компаниям монопольный характер и ставил во главе их не лиц, способных торговать, а лиц, состоявших в милости за совсем другие способности. Королева от этих доверенных людей получала в свой кошелёк известный процент, который организаторы монополии раскладывали на купцов, входящих в состав монополистических организаций, а они в свою очередь драли его с мелких торговцев и мелких производителей.

Лишенные возможности действительно протестовать, ограбленные, вопили они о гибели мира. Но скликать единомышленников им было трудно. Под давлением государственной политики они стали вырабатывать особое мировоззрение, именуемое ругательски «пуританским». На стремление государственного абсолютизма руководить их сознанием они отвечали полным отрицанием этих прав за всяческой иерархией — духовной, светской — безразлично. Они не признавали власти епископа-цензора и говорили: «Раз всякий человек может по-своему толковать священное писание, то каждый может и проповедывать это толкование, согласно духу, говорящему в его совести».

Их проповедь ускользнула от цензуры епископа, а раз проповедь не подчинена цензуре, то из проповеди можно сделать политическую речь: такую она и была.

Предположим, что хотят говорить о вреде монополий. Как об этом сказать в проповеди? «Братья мои! в книге бытия сказано, что фараону приснился сон, будто перед ним прошли семь толстых коров, потом семь худых

коров. Худые поели толстых коров, но не потолстели от этого. Фараон вызывает к себе патриарха Иосифа. Тот говорит: «Это значит, что семь лет будет урожай, а семь лет будет голод, так ты, царь, скупь по дешевке хлеб, чтобы весь хлеб был собран в твоих амбарах, а когда начнется голод, ты торгуй этим хлебом — ты будешь монополистом».

Вот что рассказывается, братья, в священном писании. Так оно и случилось, и фараон стал торговать хлебом. Он обобрал всю страну, а когда все имущество было продано голодающими, люди стали продавать самих себя. И так все граждане обратились из свободных в рабов.

Что это значит, братья? Это значит, что монополия всех свободных граждан превращает в рабов. Но господь нас, своих христиан, не накажет, как он наказал язычников Египта. Ибо египтяне угнетали избранных богом людей, бог же своих избранных не наказывал, а вывел их из-под ига нечестивого фараона, отца монополий, и утопил в Черном море и его и все его воинство с конями и колесницами.

Так и мы, когда придет время, воскликнем: «Израиль, удались в кущи свои!» и т. д.

Вот образец такой проповеди. Как видите, отправляясь от текста священного писания, проповедник постепенно обращался к настоящему моменту. Это была политическая агитация, и нас не должна смущать ее религиозная фразеология.

Призыв к «Израилю» (мелкому купечеству и хозяевам мелких мастерских) удалиться в свои кущи имел боевое значение. Лет через пятьдесят «кущи» будут палатками республиканской армии, пока же они означали только выход из производства — забастовку и бойкот монополистов.

Пуританской проповеди театр пытается противопоставить свою политическую проповедь уже в сценических образах.

А политическая проповедь неизбежно обуславливает существование двух явлений: общественной группы, которая ведет ее в своих интересах, и общественной группы, которая в данное время эти интересы не защищает, но

на которую надеются и считают необходимым привлечь ее на свою сторону.

Беспарламентное правление той поры закрывало возможность политической агитации городским слоям, бывшим в оппозиции короне, но не бывшим и пуританами, — крупным воротилам Сити и верхам городского населения. Они хотели овладеть трибуной театра. Это им не удалось, и они стали сближаться с пуританами на предмет использования вольной проповеди. Труден только первый шаг, и создание этого блока затягивалось. Кое-кому было интересно использовать для себя результат купцовского раздумья.

Эссекс и его группа рассчитывали именно на помощь Сити, и театр Шекспира стал трибуной, готовой быть сданной и «отцам города», если они пожелают идти к своей цели вместе с будущими инсургентами 1601 года.

Разобраться в политических элементах в сценических произведениях Шекспира, особенно, пока еще полностью не установлен их текст и что в них имеется действительно шекспировского, — крайне трудно. Эта работа на Западе никем не велась, и у нас она только начинается. Ее нужно провести, и мы ее проведем, но сейчас она только в зачатке. При поспешности легко сбиться на обыкновенное словоистолкование, а слова текста далеко не всегда шекспировские. Мы легко можем приписать Шекспиру мысли не его, а его предшественника, ему совершенно чуждые.

На это соображение есть довольно веское возражение: «Раз Шекспир в своем тексте сохранил эти слова и оставил их в своих произведениях, это значит — он с ними был согласен. Если бы он не был согласен, он бы их вычеркнул, и мы поэтому должны считать все известное под именем текста Шекспира как бы за написанное самим Шекспиром». Так говорит профессор Довер Вильсон, один из лучших современных исследователей Шекспира. Ответить ему можно очень коротко, но достаточно: «А кто нам поручится, что Шекспир вообще признавал это своим? Ряд пьес при его жизни вышел без его подписи. То, что издатели через семь лет после его смерти напечатали все под одной обложкой и назвали это Шекспиром? Может быть, они преследовали свои личные коммерческие цели,

очень вероятно, что текст менялся и при жизни автора и после его смерти». Огульного признания такого текста быть не может.

Нам приходится работать над текстом, в данном случае исходя не столько из слов его, сколько из той установки и даже из той актерской интонации и окраски текста, которой хотел добиться Шекспир. Нам приходится считать-ся с интонацией, которая помогает нам понять смысл слов. Тем более, что в переводе полного воспроизведения их достичь нельзя. Интонацию мы можем сохранить, мы можем видеть авторские стилистические намерения и исправ-лять текст, который имеется в подлиннике и в переводе. Когда мы перейдем к изучению конкретного текста, мы сможем без труда установить, в чем там дело, о чем го-ворит Шекспир, в чем его учение и чего он добивался, когда писал эти произведения.

А он добивался чего-то и в этом видел свое поэтиче-ское призвание как человек, актер и участник руководства театром.

Что отношение Шекспира к театру не было только коммерческим, что свою поэтическую деятельность в нем он рассматривал не просто как выполнение определенной ру-тины, а свою дисциплинированность в срочном драмодел-ии почерпал из убежденности в высокой общественной полезности дела, в котором работал и которым управлял, нас убеждает следующее обстоятельство.

Когда Шекспир достиг большой славы, когда он счи-тался любимейшим драматургом публики, когда он уже имел большое состояние, когда ничто ему не мешало жить спокойно и быть центром литературной жизни того вре-мени, он бросает театр, все то, что связывало его со сце-ной и литературой, и уходит в свой город, где продолжает существовать в качестве мирного и спокойного обывателя. Это произошло, как известно, в 1613 году.

Чем это объясняется? Тем, что театр в 1612—1614 го-дах перестал быть тем, чем являлся в 1598—1601 годах, и на возвращение ему прежнего величия надежды исчезли.

Роль, сыгранная театром Шекспира в подготовке вос-стания Эссекса, показала недостаточность 16 декрета ко-ролевы Елизаветы, и ее преемник изъяс театры из патро-ната вельмож, приняв все сохраненные труппы либо в свое

личное ведение, либо в ведение членов своего семейства, с зачислением актеров по дворцовому ведомству.

Театр победил город, но стал придатком двора.

Такой победы ни Шекспир, ни Бомонт, ни Бен Джонсон, которые также ушли из театра, ему не искали. Последствия ее, последствия отрыва искусства от широкой общественности, сказались медленно, но неизбежно: театр сделался только одним из участков общественного развлечения, да еще развлечения короля, его семьи и ближайшей камарильи.

Уход Шекспира с товарищами говорит, что в таком театре они не видели уже возможности вести свою поэтическую работу, так как ее задачи понимались ими тремя и провозглашались двумя младшими в трактатах и манифестах, а Шекспиром — в образах.

Шекспир смотрел на театр не как на место пустой забавы, а как на трибуну, с которой он обращался к согражданам с речью, возвышавшей их чувства, подавал им полезные советы и к добру направлял их помыслы. Задача, которую всякий уважающий себя драматург со времен Аристофана и Еврипида себе ставил и без которой никакая настоящая драматургия не может существовать.

Так в самых общих чертах протекала та борьба, в пределах которой создавалась и расцветала драматургия елизаветинской эпохи, достигшая своего высшего выражения в творчестве Шекспира.

Творчество это не было беспредметной эстетической игрой, оно являлось средством разрешения проблемы современности в образной форме изложения. К ней елизаветинский театр перешел от прямого поучительства схематической драматургии 60-х годов XVI века.

СТИЛЬ ШЕКСПИРА

В творчестве Шекспира человеческая личность стоит в центре композиции, в центре задания. Это и заставляет нас локализовать его стиль в определенную эпоху. Точка зрения ценности человеческой личности характерна для той эпохи, которая совпадает с первым широким развитием капиталистических отношений и называется эпохой Возрождения. Это — стиль Возрождения. Человеческая

личность в центре внимания. Однако уже личность не самодовлеющая, но ограниченная требованием норм поведения. Это уже не чистое Возрождение, а высоко развитое Возрождение, близящееся к своему концу, когда норма будет окончательно найдена, то есть буржуазия поведет организованную, дисциплинированную (норма) атаку за свое полное политическое господство. Ограниченность и узость буржуазной идеологии к концу Возрождения скатывается все больше и больше.

Некоторые исследователи утверждают, что Шекспир является представителем не эпохи Возрождения, а представителем Барокко. В защиту такого мнения выдвигают в характеристике стиля Шекспира перегруженность его текста витиеватыми выражениями.

Но Шекспир не слишком ответственен за витиеватость изложения. Это был тот материал, который он получил в наследство и не изменил. В тех местах, где рука Шекспира прошла больше, этой витиеватости нет. Ее не найти в его сонетах и в тех произведениях, которые им написаны целиком от начала до конца, например в «Сне в летнюю ночь», где витиеватость отсутствует.

А комедия эта написана всего через несколько месяцев после «Ромео и Джульетты». «Ромео и Джульетта», напротив, отличается от всех других драм Шекспира наиболее витиеватым изложением.

Каким же образом после нее Шекспиру удастся написать пьесу, совершенно не похожую на «Ромео и Джульетту» ни по языку, ни по метрике, ни по риторике, а в конце даже пародирующую и риторику и содержание ее предшественницы? Делает он это так. В то время был хорошо известен миф о Фисбе и Пираме. Этот миф был основой произведения «Ромео и Джульетта». Он подвергается глубокому осмеянию в финале «Сна». Различное; скорее противоположное, отношение к мифу дает различные результаты.

Содержание мифа следующее: в городе Вавилоне жили две семьи. Сначала они были очень дружными. И их дети—дочь Фисба одного соседа и сын Пирам другого—росли вместе. Но потом родители поссорились и построили между своими домами высокую каменную стену. Влюбленные могли только через щель в этой стене смотреть друг

на друга. Наконец, они назначили друг другу свидание за пределами городской стены, в пустыне, под гранатовым деревом. Ночью они туда пошли. Первым пришел на место, как и полагается кавалеру, Пирам. Фисбы еще не было. Но из пустыни вышла львица с окровавленной мордой. Пирам убежал, бросив меч и плащ. Львица подошла и обнюхала их своей окровавленной мордой. Пришла на это место Фисба и, увидев брошенные окровавленные меч и плащ, решила, что Пирам растерзан, взяла его меч и закололась. После этого вернулся Пирам и, увидев мертвой свою возлюбленную, — тоже закололся.

Этот миф лег в основу «Ромео и Джульетты», изложенный и дополненный повестью о мертвой царевне и сонном питье.

Мы видим, что Шекспир относился критически к тем текстам, которые он перерабатывал, и, пользуясь ими за неимением лучшего, честно выполнял свою обязанность присяжного драмателю.

Словесные завитки, которые имеют место в тексте произведений Шекспира, принадлежат прежней эпохе, о возрожденческом характере которой едва ли кто-нибудь будет говорить.

По поводу ухищренного стиля возникали споры еще в средние века. В одной рецензентской композиции, в диалоге, обмениваются противоречивыми доводами два человека. Каждый последующий начинает свою речь с последней строчки своего предшественника. Он как бы повторяет его реплику и по ней же рифмует остальные строки своего ответа. Такая композиция называлась тенцоной. В одной тенцоне ведется спор о стиле. Он начинается со слов: «Голло, зачем вы так браните манею темную писать?» Эта тенцона относится к XI веку. Она, как видите, свидетельствует о наличии «словесных завитков» и в те отдаленные времена.

Итальянское Возрождение создало свою витиеватую речь. Для нее существует даже определенный термин — «кончетти». В Англии усвоили для этой манеры название бомбастического стиля; название это связано с именем одного автора, излагавшего свои мысли крайне витиевато. Это был ученый, первый, пожалуй, в мире химик. Тогда он назывался алхимиком (химии еще не было), но

он уже выбирался из тенет мистических операций и переходил на путь опытного исследования вещества. Однако жить ему приходилось плодами своих рук, чудесами и всяким шарлатанством; за науку денег не платили. Назывался он Аврелий-Теофраст-Бомбаст Филипп и т. д., Парацельс. По его имени — «Бомбаст» — и стиль его был назван бомбастическим. Его фигура — одна из самых типичных и выдающихся фигур Возрождения.

Если мы возьмем Бокаччио и известных поэтов эпического характера, как Боярдо, Ариосто, Тассо, то увидим, что закрученность фразы, витиеватость речи начинают постепенно убывать от раннего Ренессанса к среднему и совсем исчезают в Барокко (у Тассо).

Это можно проследить не только в итальянской литературе, но и во французской. Если мы возьмем такого типичного представителя французского Возрождения, как Ронсар, и такого типичного представителя раннего Барокко, как Малерб, то мы увидим, что стиль Ронсара много витиеватее стиля Малерба.

Ронсар о смерти (*Послание к Елене*)

Но склоненный в ярмо государства,
Сколь ни строг его гнет,
Одновременный нас, в Елисейское царство,
Корабль перевезет.

Малерб о том же (*Послание Дюпарье*)

Селянин, кому кровом — соломы вязанка,
Подчинен ей всегда.
От нее и гвардейцы у Луврского замка
Не спасут короля.

Нет необходимости считать, что в Англии дело шло в обратном порядке. Витиеватость, которая имеется в произведениях Шекспира, является витиеватостью, характерной для литературного стиля эпохи Возрождения. Он, автор Возрождения, типичный возрожденческий автор. Правда, Возрождения зрелого.

СУММАРИЙ

В те времена, когда жил, играл и писал Шекспир, драматические тексты рассматривались не как литература, а

как «игровой материал». Тогдашние театральные заказчики не терпели самотека. Произведение заказывалось, проверялось по представленному плану, а по мере сдачи его — по отдельным сценам и актам. Только пройдя ряд проверочных инстанций, текст принимался к оплате, размером в два фунта. Чтобы иметь возможность пить и есть благодаря драматическому творчеству, надо было сдать не менее шести пьес в год. При таком темпе работы было не до измышления новых сюжетов, да этого и не требовалось.

Вокруг театра не прекращалась политическая борьба горожан и самодержавия. Горожане видели в актерах беглых членов своих цехов, вырвавшихся из-под власти идеологического контроля городского самоуправления, а корона легализовала этих «бродяг» в качестве дворни того или иного вельможи из новоиспеченной Тюдорами знати. Обе стороны боролись с переменным успехом, и театру приходилось считаться с последствиями меняющейся политической конъюнктуры. Чтобы обезопасить себя от денежного убытка и оградить актеров от соответственных кар, приходилось прибегать к обновлению уже имевшихся в запасе театрального реквизита старых пьес допотопной редакции, но уже раз навсегда разрешенных к представлению. Они были написаны в прозе странствующими актерами из бывших цеховых любительских кружков, и для приспособления к акустике того отгороженного участка земли, который тогда именовался театром, они перекладывались в стихи. Без последнего обстоятельства литераторов в театр не звали. Их в нем только терпели, и как только актеры стали усваивать технику стихописания, от литераторов не актеров поспешили отделаться.

Одним из первых актеров-поэтов и был Шекспир.

Ему, как исполнителю заданий труппы, членом, а потом одним из пайщиков театра которой он был, приходилось вести черную работу по перестройке старого игрового материала, учитывая срочность изготовления сырья для театрального производства и тоебования своих товарищей-исполнителей. Товарищем Шекспир был хорошим, об этом свидетельствуют издатели первого полного собрания его сочинений, актеры Хемминг и Кондэль, упомянутые в завещании Шекспира как его ближайшие друзья.

Они не были литераторами и к шекспировскому тексту отнеслись, как относились к нему при жизни. Это ничуть не мешает тексту, собранному у актеров театра «Глобус» (и по остаткам суфлерских его рукописей, пощаженных пожаром 1613 года), никак не отредактированному, не читанному в гранках и верстке, мало оправдывать широковетша-тельное утверждение рекламного предисловия, по которому все предшествующие издания шекспировских драм должны считаться подложными, никуда не годными и «на-стоящим выпуском» навсегда аннулированными. Издание 1623 года закрепляло за «Глобусом» право исключительной постановки произведений Шекспира; в него была включена и старая пьеса Пиля «Тит Андроник», трагедия гнусная, но хлебная, своевременно купленная у неудачли-вых членов труппы Генсло, пострадавших от побега кас-сира во время неоправдавшихся гастролей в Голландии.

Шекспир не подлежит ответственности и за безобраз-ное состояние текста прижизненных изданий своих драм. Шестнадцать названий, отпечатанных в тонких тетрадках, для которых лист типографской бумаги складывался вчет-веро, давая четвертушечный формат, называемый ин-квар-то или просто кварто; для краткости его обозначают одной начальной буквой, прибавляя к ней порядковую цифру, если кварто выходило повторными изданиями: K1, K2 и т. д. Издание 1623 года напечатано на бумаге, сложен-ной вдвое, и потому называется листовым, ин-фолио, фо-лио, Ф1.

С тех пор было выпущено несколько переизданий этой замечательной книги, ставшей на долгое время идиолом шекспироведов. Ф2 воспроизводит рабски текст Ф1, Ф3 (1664), но добавляет ряд пьес, не включенных в Ф1 и поэтому отвергнутых последующими издателями, хотя в свое время они выходили в кварто под именем нашего поэта. Удержалась только комедия «Перикл».

Критическое исследование текста, началом которого на-до считать издание Николая Ро (1709), насчитывает за собой около двухсот лет и все еще не может считаться законченным. Тот текст, который мы имеем в современ-ных английских изданиях, является, таким образом, пло-дом соединенных усилий многочисленных тружеников, сменявших друг друга на протяжении веков.

Происхождение самого текста кварто, без которого, как видно, не обойтись критику, до сих пор не удается установить. Ясно одно: в появлении текста на свет Шекспир ни при чем. В 1593 году, когда за ним числился ряд хроник и комедий (три «Генриха VI», «Ричард III», «Укрощение строптивой», «Комедия ошибок»), Шекспир заявляет печатно, что первым своим собственным произведением он считает только поэму «Венера и Адонис». Кварто первой пьесы все вышли без подписи Шекспира. К1 «Ричард III», так же как К2, носит его имя на титульном листе, но К3, К4 помечают в заголовке: «Дополнено м-ром Вильямом Шекспиром». Эта пометка остается не только в прижизненном К5, но и в посмертном К6 (1622).

В списке разрешенных пьес значится за Марло «Комедия ошибок», при жизни Шекспира не издававшаяся. Три прижизненных издания «Укрощения строптивой» анонимны. «Два веронца» прижизненных изданий не имеют. Титул «Любви бесплодные уловки» в К1 (1598) говорит о тексте. «исправленном и дополненном» В. Шекспиром. «Ромео и Джульетта» имеет три прижизненных кварто анонимных, в четвертом на пяти экземплярах проставлено имя Шекспира; остальной тираж — анонимный. Очевидно подпись автора снята по чьему-то распоряжению, возможно и авторскому. К 1 «Ричард III» (1597) — анонимно. Последующие, начиная с 1598 года, подписные. Все кварто «Сна в Иванову ночь» подписные. На «Короле Джо-не» подпись появляется только в 1611 году и то в виде инициалов. «Венецианский купец» К 1 (1600) помечен: «Написано В. Шекспиром». К 1 «Генриха IV» ч. I — анонимно, второе — «недавно исправлено» В. Шекспиром. Вторая часть вся подписная. «Много шуму» — подписная комедия. Все три прижизненных кварто «Генриха V» — анонимны. «Гамлет» — подписной с первого кварто. «Виндзорские кумушки» — тоже. То же «Троил и Крессида». То же и «Лир». То же и «Перикл». Остальные пьесы прижизненных изданий не имели.

Таким образом, до 1600 года Шекспир не имел подписных пьес, кроме «Сна»; он не принимает мер к снятию подписи только после этой даты, но одну хронику он подписывает. После 1608 года делается невозможным печатание его пьес в кварто. Появился в этой форме только

сомнительный во всех отношениях «Перикл». Изучение текста по отдельным пьесам, сопоставление их между собой и с пьесами современников показывают, что пьесы первого периода (до 1600), кроме «Сна», являются завершением той переработки старых текстов в десятисложный стих, какую провела группа Лодж — Пиль — Грин — Кид — Марло, называемая «академической» или «университетской».

На первых порах Шекспир ограничивался только правкой, оставляя нетронутыми те места в работе своих предшественников, которые были сценически выигрышными, принимались публикой и за которые держались его товарищи по труппе. «Академисты» работали для Генсло, а труппе Шекспира нельзя было ставить собственность конкурента. В переработке своего актера текст становился уже новой пьесой, против эксплуатации которой можно было протестовать только морально, что и пытались делать «академисты» в 1593 году. Но к 1595 году они уже вымерли, и если Шекспир не подписывал своих рукописей, оставляя их в качестве собственности «слуг лорда камергера», как называлась его труппа, то просто потому, что не считал их своими, принимая гонорар как добавочное вознаграждение за сверхурочную работу в театре, приносившую ему еще и доход от сбора как пайщику предприятия.

В дальнейший период переработка старого наследия заменяется драмописанием в сотрудничестве с литераторами по найму театра. Они, видимо, и являются передатчиками рукописей в типографию, не опасаясь более протестов враждебной литературной группировки, которую молодой актер вынужден был уважать хотя бы по началу старшинства. Шекспир не считает неуместным появление подписных кварто. Судьба книги сонетов, изъятой из продажи немедленно по выходе ее в свет, свидетельствует, что, когда он считал нужным, он находил средства препятствовать «пиратству» издателей. Рукописей Шекспира не сохранилось, как не сохранилось вообще ни одной рукописи его современников, за исключением списков двух пьес, запрещенных к исполнению и печатанию: «Паотия в шахматы» Томаса Мидлетона и «Томас Мор». Рукопись последней трагедии анонимна и сделана тремя разными

почерками не писарского характера. Один из этих почерков в настоящее время признан шекспировским.

После 1608 года сотрудничество принимает вполне официальный характер, так как сотрудники Шекспира сами стали известными драматургами и требуют равноправного места на титульном листе (комедия «Два знатных родича»). Поэтому и исчезают издания кварто. После смерти поэта театр реализует свою собственность, не обращая внимания на авторские интересы сотрудников со стороны.

Таким образом, шекспировский театр не является делом одного лица. Он составной. В основе почти всех пьес Шекспира лежит старый текст, зачастую анонимного и не всегда коллективного происхождения. Степень обработки его Шекспиром и его сотрудниками повышается до 1608 года, после чего участие Шекспира в работе над самым текстом ослабевает, и он уступает сотрудникам большую часть поля действия.

Достойное отношение к величайшему памятнику драматургии — не в идолопоклонстве. Оно равно оскорбительно как для почитаемого, так и для почитателя. Изучение почетней идолопоклонства.



ГЛАВА ТРЕТЬЯ

«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»

МЕСТО ТРАГЕДИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ШЕКСПИРА

Рассматривая эпоху Шекспира и вопросы, связанные с его творчеством, мы с первых шагов убеждаемся, какой огромный материал и какое огромное количество проблем поднимается при самом беглом его обзоре. Но если кто-либо думает, что, сокращая количество вопросов и ограничивая объем исследования, мы упростим дело, тому суждено скоро в этом разувериться. Чем ближе и уже рассматривается шекспировский текст, тем он становится сложнее и запутаннее. Вырастает новый ряд проблем, коренящихся в общем переплете отношений, которые обусловили появление той или иной пьесы и которые гораздо проще выглядят в общем виде, чем в связи с отдельным, частным случаем.

Трагедия, которой посвящена эта работа, настолько знаменита, что даже те, которые не читали и не видали ее, знают, что это вещь замечательная, что лучше этой трагедии ничего нет.

«Ромео и Джульетта» — первая трагедия Шекспира — относится к 1595 году, если не к 1596 году, и располагается между «Любви бесплодными уловками» и «Сном в Иванову ночь». Соседство обязывает. В первой из соседних комедий усердно высмеивается изысканность придворной речи, итальянское кончетти, перенесенное на английскую почву Лилли и получившее от его романа имя «эвфуизма», а во второй происходит кровавожадное издева-

тельство над некоторой «уморительной трагедией», представляющей судьбу Пирама и Фисбы, над основной частью любовной фабулы нашей поэмы и, особенно, над ее развязкой.

Комическая манера письма сильно отпечаталась в первых трех актах пьесы. Любовь до сих пор трактовалась Шекспиром только в системе комедии. Даже если допустить, что сцена Ричарда и леди Анны («Ричард III») написана не Хейвудом, а Шекспиром, ее комедийность кажется несомненной.

• Превратить комедию в трагедию удавалось с большим трудом, и для этого требовалось нагромоздить побольше ужасов, что мы и видим в третьем и четвертом актах. Развязать же ее по-трагическому так и не удалось. Развязка трагедии должна вытекать из характеров действующих лиц и быть неизбежной, не допуская вариантов. Желая оправдать эту развязку, Шлегели и выдвинули свой тезис о непригодности нашего мира для любви. Увы, этот домысел не оправдывается трагедией. Больше того — он ее уничтожает.

• Если Ромео и Джульетта вообще должны погибнуть оттого, что любят, и это в порядке земных законов, то трагедии в этом нет, — это только естественно, никто этого избежать не может, никто в том не виноват. Нет и конфликта. А где нет ни вины, ни конфликта, там нет и трагедии.

Чтобы Ромео и Джульетта погибли, автору потребовалось, наоборот, собрать целую грудку случайностей и начать их развертывание с явно необоснованного положения.

Излагать возражения против сценария я начну с момента, который, может быть, покажется наиболее странным.

Монах Лоренцо венчает Ромео с Джульеттой. Во-первых, в тексте не сказано, что он иеромонах, священник и имеет право совершать таинства. Но допустим, что он иеромонах, дело все же не изменится: иеромонах мог совершать все таинства, кроме таинства брака. Лоренцо не мог венчать Ромео и Джульетту, да и они, как бы влюблены ни были, не могли забыть об этом.

Боюсь, что это богословское соображение не придет в голову советскому зрителю, а ведь со времени закрытия

наших монастырей не прошло и пятнадцати лет; во времена же Шекспира давность подобного же события была по меньшей мере в три раза большей. Судите сами, много ли нужно невнимания для совершения такой ошибки и много ли зрителей ее учтут? Но ошибка остается ошибкой.

Почему Ромео, после того как он убил Тибальда, прячется и почему он скрывает, что он уже женат на Джульетте? Ведь герцог собирается примирить враждующие дома. Он не столько сердит непосредственно на каждого из участников ссоры, сколько на самый факт нелепой ссоры двух знатных домов. Он хочет прекратить ссору во что бы то ни стало, и ему дается готовый повод к прекращению ссоры: Ромео женат на Джульетте, — факт, который сразу снимает самую возможность продолжения междоусобицы, и дело как будто бы должно притти к вожделенному концу.

Такая развязка трагедии, правда, превращала бы ее в комедию. А комедии подобного рода в то время часто встречаются. И в комедии трупы валялись на сцене: кровавый исход не нарушал стиля, лишь бы в конце концов дело кончалось свадьбой и пиром.

Можно легко себе представить «счастливый конец» нашей истории:

Герцог выслушивает Ромео, который пришел сам вину и оправдаться в смерти Тибальда, является и Джульетта, оба они защищают право любить. Тут можно применить переброску стихов, доказывающих лишний раз вред междоусобной вражды, и учинить окончательное примирение (симметричное примирению первого акта старой редакции).

Но надо иметь в виду, что Ромео мог не дойти до герцога, его могли схватить, увести в тюрьму и убить в силу нарушения запрета, объявленного в первой сцене драмы. Дело в том, что за дракой патрициев (чего нет в тексте немецком), в нашей редакции, весьма внимательно наблюдают третьи лица, более сильные, чем Монтекки, Капулетти и даже сам герцог, а именно — горожане.

Изгоняя, а не казня (как он обещал) Ромео, герцог имеет в виду не столько наказать его (Ромео убил убийцу родственника герцога, и герцог сам втянут в сети кро-

вомщения), как спасти его от расправы горожан, для которых вопрос о правых и виноватых внутри самой междоусобицы не ставится; она сама по себе является тягчайшей виной, перекрывающей все иные оттенки и степени правонарушений.

Еще одна неувязка. Джульетта в гробу. Она находится в летаргическом состоянии, вызванном приемом снотворного лекарства. Она должна скоро проснуться. Ромео подходит к ней и уверяется в том, что она мертва. Меньше всего в это время она могла быть похожа на труп, потому что она через несколько секунд, может быть, самое большее через минуту, проснется. Тем не менее Ромео считает ее умершей и убивает себя. Это можно объяснить только подвижностью его характера; он заранее убежден в ее смерти, так как есть некоторые предпосылки к тому, чтобы считать ее внезапную смерть вполне естественной.

В Вероне свирепствовала какая-то эпидемия, может быть, чума. Смертность была велика, настолько велика, что монаха, который поехал с письмом Лоренцо в Мантую, городская стража непустила в город. Монахи в то время ухаживали за больными, и как раз этих монахов видели выходящими из зачумленного дома. В Вероне чума — она убивает неожиданно и мгновенно. Вот основа легковерия Ромео (заметим, кстати, что препятствие письму исходит все от того же регулирующего интригу начала: от организованных горожан).

Итак, Ромео находился, вероятно, под впечатлением мысли о чуме и, когда видит свою жену лежащей в гробнице, легко поддается отчаянию. Все же он целует воображаемый труп и должен заметить, что он теплый.

Последнее обстоятельство и составляло предмет долгого спора ряда критиков, а такой выдающийся эстет, как Рескин, строил на нем свою теорию о бессилии мужской любви, энергии любви женской, призывая Шекспира в свидетели.

Мы можем отвести возражение Рескина и других критиков самым простым образом. Фабула сценического сочинения и сценической игры не вдается в особенные тонкости медицинского характера. Раз на сцене гроб, а в гробу женщина без движения, значит, она мертва. И зритель уверен в том, что она мертва. Тем более естествен-

ным кажется это убеждение у лицедея, который играет потрясенного отчаянием человека, убежденного в смерти своей жены. Тут психология человека ясна, прямолинейна и не допускает толкований.

Но приведенное возражение, повидимому, имеет давность, восходящую до времен Шекспира. Томас Деккер, начавший подписывать пьесы в 1597 году, когда печаталось кварто нашей трагедии, в первой части своей несколько более поздней комедии «Добродетельная шлюха» воспроизводит общие линии сюжета «Ромео и Джульетты». У него налицо междоусобный раздор, в этот раздор замешан герцог, который не хочет выдать свою дочь за прекрасного жениха, потому что молодой человек происходит из враждебной фамилии. Герцог на пиру дает дочери сонный напиток, устраивает ее мнимую смерть и, как будто, хоронит дочь. Жениха, захотевшего проститься со своей возлюбленной, отгоняют от гроба шпаги придворных, так как герцог боится, что проделка может быть обнаружена.

Усыпленную оставляют в ее комнате и ждут пробуждения, чтобы сказать ей, будто ее возлюбленный умер.

В ожидании этих событий подробно описывается действие, какое производит на организм сонный напиток. Между прочим, выясняется, что зелье имеет замораживающее свойство. Все тело покрывается тонкой коркой льда и поэтому делается холодным.

В дальнейшие подробности вдаваться не стоит. Очевидно, вокруг этого вопроса был спор, который надо было разрешить. В чем-то упрекали «Ромео и Джульетту», и Деккер обеспокоился. Почему? Не потому ли, что он сам замешан в работе над текстом «Ромео»? Увидим.

Не забудем, что Джульетта пользуется той полной свободой передвижения за стенами своего дома, какой пользовались молодые лондонские горожанки, но о которой ни благородной француженке, ни тем более итальянке и во сне не снилось. Она одна отпущена из дому в келью своего сообщника монаха. Цель ее — отправиться в Мантую, к мужу. Больше ей ничего не надо. Слуга Ромео — Бальтазар — находится в городе и поддерживает связь с монахом. Сам монах имеет полную возможность (как это выясняется в пятом акте) укрыть Джульетту в женском

монастыре на любой срок. Возможность требуемой поездки в Мантую обеспечена. Джульетта ею не пользуется.

Не желая выполнять волю своих родителей и выйти за Париса, она рискует одним — быть прогнанной из родного дома. Это ее не может особенно страшить: по мужу она уже Монтекки и, даже не отправляясь в Мантую, имеет полную возможность обратиться за помощью к родителям своего мужа. Джульетта этого не делает.

Вместо простых средств избежать нежеланной свадьбы, она прибегает к сложнейшей системе самоусыпления с последующим погребением и воскрешением в гробу, результатом какой операции будет та самая поездка в Мантую, которую можно осуществить простейшим путем — непосредственно из кельи Лоренцо и, на худой конец, из кельи женского монастыря.

Естественно, любовная история развязывается благополучно. Неестественность избранного варианта, однако, еще не обеспечивает ее фатального исхода. Для этого потребовались дополнительные обстоятельства: 1) Бальтазар, который должен держать связь с Ромео и Лоренцо, не предупредив монаха, отправляется в Мантую. Его никто не задерживает, и он прибывает в срок, передавая Ромео ужасную и неверную информацию; 2) монахи, посланные Лоренцо, оказываются задержанными у городских ворот Вероны, в Мантую не попадают и письма с верной и радостной вестью не передают; 3) потерпев неудачу, они не извещают о ней Лоренцо, что было бы вполне естественно и совсем нетрудно: они не выходили из Вероны; 4) эти же монахи являются к пославшему их лицу только через двадцать четыре часа, что тоже удивительно, так как с ним они связаны своей общей медицинской деятельностью, и пополнять запасы лекарств, особенно ввиду эпидемии в городе, им полагается утром; 5) удивительно еще, что они застали Лоренцо в келье: ему в лучшем случае следовало бы находиться на пути к кладбищу. Он является к гробнице Джульетты с такой астрономической точностью, которая мало вероятна даже в наше время усовершенствованного часового механизма. Ему бы, по здравому смыслу, надо притти минут за десять до пробуждения Джульетты, а не за несколько секунд до того. Однако, его присутствие на кладбище помешало бы еще двум

случайностям; 6) Ромео был бы удержан от нападения на Париса, не было бы дуэли, и незадачливый жених не пал бы от руки отчаявшегося супруга; 7) Ромео не пришлось бы отравляться у ног Джульетты. Вместе с монахом он дождался бы пробуждения жены и благополучно увез бы ее в Мантую; 8) попади Ромео на кладбище двумя минутах позже, он не встретил бы Париса; 9) при том же условии он застал бы Джульетту проснувшейся.

• Трагическая развязка достигается путем девятикратной случайности. Это, конечно, весьма существенный недостаток трагического построения. Шекспир, как видим, не оставался к нему нечувствительным. Признаем, однако, что он бросается в глаза при чтении пьесы, и будем иметь мужество сознаться, что он нас не обижает на сцене. В этом отношении мы можем быть снисходительней автора. А он был судьей строгим.

ОТНОШЕНИЕ ШЕКСПИРА К ЭТОЙ ТРАГЕДИИ

Пьеса вышла четыре раза при жизни автора: в 1597, 1599, 1609 и в 1612 годах. Все эти издания анонимны. Правда, наборщик титульного листа четвертого издания, вышедшего у того же Джона Смисунк, что и третье, вздумал было поставить имя «В. Шекспир», но чья-то воля помешала ему докончить печатание всего тиража в таком виде. Имя автора было вынуто из набора, и только четыре-пять экземпляров свидетельствуют о том, что анонимность была не случайная, а умышленная. Между тем предшествующая нашей пьесе комедия «Любови бесплодные уловки» вышла с авторским именем на титуле в первом же своем издании. Автор позволил поставить свое имя и на первом издании следующей за «Ромео» пьесы — «Сон в Иванову ночь». Таким образом, он подписался дважды под текстами, из которых первый осуждает стиль «Ромео», а второй развязку нашей трагедии; ее же упорно отстранял от признания своей собственностью.

Не следует полагать, что «Ромео и Джульетта» является единственным случаем такого обращения Шекспира с текстами, шедшими под его именем в театре, где он работал. В предисловии к поэме «Венера и Адонис» он отрекается от авторства всех вообще пьес, которые за ним

числились в мнении тогдашней публики. Помимо личной неудовлетворенности ими, у него были тогда легко уследимые причины для такого образа действий. Умирающий Грин только что осыпал его самыми недвусмысленными упреками в литературных кражах, присвоении его, Грина, и гриновых друзей собственности, называл «вороной в павлиньих перьях», «Ванькой на все руки» и призывал общественное мнение, и в первую голову обокраденных друзей, принять срочные меры против мерзавца. Правда, призыв этот остался без ответа.

Марло был зарезан агентом тайной полиции¹, Кид переселился в тюрьму, из которой вышел с такими физическими повреждениями, что ему было не до писания (он и умер без малого через год после своего освобождения), сам Грин исчез еще до напечатания своего памфлета и, кажется, не без отравы. Правда и то, что издатель гриновской брошюры Четтль через три месяца после ее выхода (20 сентября и 8 декабря 1592 года) принес публичное покаяние за воспроизведение упомянутой брани. Он сделал это и по собственному почину: через несколько лет мы найдем его в числе сочинителей многочисленных трагедий, ссориться ему с единственным уцелевшим именитым драматургом не приходилось, тем более, что драматург был и, говоря по-современному, завлитом одного из солиднейших театральных предприятий. Но был в покаянии Четтля и момент принуждения, который он не скрывает. «Различные знатные люди пояснили ему, что так о таком лице писать не годится».

Поэтому Шекспир мог считать себя совершенно реабилитированным в общественном мнении, но, видимо, считал обвинения неправильными и потому, что никогда не претендовал на личную собственность по отношению к текстам, которые исправлял и переделывал по рукописям своих предшественников. За смертью их должно было оставаться большое количество недоработанных или выморочных рукописей. Политический опиум, который покрыл к тому времени имена этих «безбожников и развратников», не позволял, во всяком случае, направлять их в цензуру за ненави-

¹ Об этом подробно: J. Leslie Hotson — „The Death of Christopher Marlowe“. Lond., 1925.

стными подписями, а оплаченному театром имуществу пропадать не полагалось. Переделки и поправки, которые вносил в него Шекспир, превращали продукты этого коллективного творчества в нечто совершенно от него отличающееся, но сам Шекспир не считал их достойными себя. Отсюда и их устойчивая анонимность.

В отношении «Ромео и Джульетты» дело ею не ограничилось. Шекспир, как мы видели, не преминул высказать свое осуждение одному из наиболее сценических участков представления. Чем-то ему эта работа особенно досадила. Выяснить причины этого обстоятельства трудно, но возможно, если разобраться в вопросе, зачем была написана пьеса, что в ней должно было говориться и что из нее получилось.

ЗАЧЕМ БЫЛА НАПИСАНА ПЬЕСА?

Собственно говоря, гриновская атака является первым достоверным фактом из биографии Шекспира, начиная с 1584 года. В этом году он покинул семью и родные края. Девять лет его жизни окружены непроницаемым молчанием. Оно прерывается полуанонимным упоминанием Грина («Шек сдин», прозрачный псевдоним, под которым обруган наш поэт) и торжественным покаянием Четтля. Так, внезапно театральным светом загорается его биография, и Довер Вильсон прав, называя соответствующую главу своей книги: «Входят: Вильям Шекспир в сопровождении нескольких знатных людей»¹.

«Венера и Адонис» является утверждением этой близости, но полагать, что она возникла только в 1592 году, было бы неосмотрительно. Факт заказа поэмы мог явиться только в результате отбора из всех поэтов того времени именно такого, которому можно было доверить деликатное поручение уговорить юношу Соутхэмптона обратить свое благосклонное внимание на радости женской любви и опасности ее отвергания.

Что леди Соутхэмптон сильно беспокоилась за участь своих поместий, которые могли быть у нее конфискованы

¹ J. Dover Wilson "The Essential Shakespeare" A biographical adventare Cambr 1933. III. Enter: William Shakespeare with divers of worship".

в любой момент, как у особы папистского вероисповедания, что она хотела перевести их на имя своего протестанта-сына, что операцию эту канцлер Берлей соглашался провести только под условием брака Соутхэмптона со своей внучкой и что юноша не имел никакой склонности водиться с женщинами,—вещи достаточно известные. Поручение «сентиментального перевоспитания» Генри Риотсли имело под собой весьма серьезную и деловую почву. Действовать надо было быстро и бить наверняка¹.

Мы теперь можем поздравить графиню и ее вероятного вдохновителя Вильяма Гарвея (т.-ч. W. H.) с правильностью выбора, но не должны преувеличивать их литературной проницательности. Предложение Шекспиру написать «назидательную» поэму, шестнадцать первых сонетов которой, видимо, вручались любящей матерью своему строптивому сыну через определенные промежутки времени и должны были точить его сопротивление, как капля камень точит,—все это предприятие, увенчанное прославлением радостей брака и апофеоза женской добродетели «Лукреции», было разработано и обдумано по плану. Выполнитель должен был принимать участие в разработке операций, а это предполагает и знакомство с ними и знакомство его с лицом, на которое он будет воздействовать. Больше того: это предполагает уверенность в секретности проведенной атаки. На Шекспира не только надеялись, на него полагались в деле спасения миллионного состояния. В кругах Соутхэмптонов он был своим человеком задолго до 1592 года. Недаром и в свет он показался в сопровождении этой знати.

Тот же Д. Вильсон отмечает резкую особенность романтических комедий Шекспира, написанных в пору его счастливой дружбы с кружком Соутхэмптона. Вместо традиционного построения двух героев — действующего и пассивного, открывающего свои чувства и его наперсника, Шекспир неизменно выводит трех героев, и характеры этих героев остаются неизменными во всем цикле романтических комедий. Названное композиционное новшество последний издатель этих текстов объясняет биографичностью трех друзей и видит в них портреты Соутхэмптона,

¹ Stopes „The Life of Henry, Third-Earl of Southampton, Lond., 1922.

Эссекса и Рэтланда. Новшество тройственного построения несомненно: у предшественников Шекспира оно не встречается, и в их рукописях он не мог его найти. Дж. Робертсон, никогда не интересовавшийся вопросами композиции, в своих текстологических изысканиях неизменно находит подлинный шекспировский текст именно в местах «трех друзей». То обстоятельство, что двое из наиболее авторитетных современных исследователей разными путями и проклиная друг друга пришли к одному и тому же выводу, говорит в пользу его объективности. Шекспир писал, имея в виду лично им наблюдаемую среду, и обращался к мыслям и чувствам своих друзей-покровителей не только по заказу матери одного из них.

Больше того: когда его поэзия оказала ожидаемое действие и недавние «Адонисы-охотники» превратились в отчаянных любителей женского пола, Шекспир охотно предоставил свое перо «к составлению сонетов, которые эти друзья от своего имени направляли своим красавицам. Красавиц было немало, и все по большей части кузины или сестры тройки. Симпатии возникали бездумно, менялись с крайней быстротой и неожиданностью. Царила та легкомысленная путаница, о которой повествует весь цикл романтических комедий, одним из звеньев которого является «Ромео и Джульетта», а завершением одного из эпизодов любовной кутерьмы — «Сон в Иванову ночь», написанный в торжество и прославление одной свадьбы, которую удалось-таки устроить.

Первоначальная идея Сесилия была не только своекорыстна. Правящая верхушка тогдашнего придворного общества была разделена на две враждующие партии. Молодые птенцы, недавно вышедшие из-под опеки Сесилия, по свойству всех строго воспитанных учеников, могли оказаться в лагере Лейстера — Сицни. Временно они были еще между двух огней, и это положение было выгодно затеям Сесилия. Родовая распря могла быть ликвидирована брачными узами, переплетавшимися в нейтральном центре.

Дело шло как будто к этому. Я не стану перечислять его перипетии, хотя они и могли бы доставить немалое удовольствие любознательности читателя. Для наших целей сейчас достаточно будет схемы этих сложных отношений. Она ясно показывает и состав двух враждующих

фракций, и положение на их «внутреннем дворе» шекспировских приятелей, и те перекрещивающиеся узы любовных уловов, которые к описываемому времени еще не пришли к полному закреплению.

Ясно, что обе враждующие стороны давили на «беспартийную» молодежь: сторона, которая сумела бы вобрать ее в себя, значительно усилилась бы. Особенно важно это было для лейстеровской фракции, к тому времени осиротевшей. Преемником умершего Лейстера мог быть его верный приспешник сэр Уолтер Роллей, но он, оставаясь верен принципиальному двурушничеству своего духовного отца Макиавелли, поддерживал добрые отношения с Сесилем Берлеем и во время совместной с Эссексом экспедиции на Азорские острова являлся политическим информатором канцлера. Вскоре, развязавшись с этой военной авантюрой, он полностью переметнулся на сторону Сесилия, за что и получил монополию по торговле всем английским сукном. Эссекса утешили, назначив начальником департамента герольдии, местом небездоходным, однако, куда менее прибыльным, чем сукно и операции по нему. Шекспиру это, как мы знаем, дало вожеленный герб, а врагам Сесилия — нового главу в лице Эссекса. Нейтральности положения его группы приходил конец. Она втягивалась в активную политику и политику в самых своих архаических формах — борьбу родовых группировок.

Надо ли говорить, что суконщики, то есть три четверти Сити, проклиная сэра Уолтера, возносили Эссекса как чаемого избавителя от разбойника?

Освещению гнусности старых порядков общественного устройства, противопоставлению им нового сознания и аргументированию испытанной силой довода о любви и оказалась посвященной очередная композиция Шекспира. Писать ее приходилось спешно, воздействие ее должно было быть возможно сильней. Комедия была слишком слабым орудием борьбы, — понадобилась трагедия. Мы видели, что она носит следы и спешности работы и непривычности к трагическому письму. Спешность вынудила использование подходящей заготовки предшественников. Ни тема, ни текст новизной не отличались. У них было зато преимущество большой популярности и закреплённости

как в симпатиях публики, так и в снисходительности цензуры. Написать и поставить эту поэму можно было скоро. Она оказалась третьей, если не четвертой пьесой Шекспира, написанной в данный академический год.

ФАБУЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ ПЬЕСЫ

Литература феодального периода не могла быть бедной в пересказывании историй родовой вражды. Образованность средневековья была классической. Латинские авторы проходились в школе. По Овидию учились языку, который впоследствии применялся в пользу той юридической карьеры, от которой с таким отвращением бежал автор «Метаморфоз». Ясно, что из его длиннейшей эпопеи особенным вниманием читателей и учащихся пользовались эпизоды, наиболее приближавшиеся к средневековому обиходу. Поэтому в четвертой книге названной поэмы особенно запоминалась история:

В Вавилоне жили две знатных семьи и связаны были дружбой. Отцы решили закрепить дружбу браком своих детей. В одной семье был мальчик Пирам, в другой имела девочка Фисба. Предназначенных друг другу детей воспитывали вместе, и они полюбили друг друга. По мере роста их чувство усиливалось и, выросши достаточно, они стали с нетерпением ждать часа своего брака. На их беду между отцами их возникли разногласия, перешедшие в ссору. Дружба двух домов сменилась ненавистью, о старой приязни стремились истребить самое воспоминание, общий обоим домам сад был разгорожен высокой стеной, но нерасторжимой оказалась влюбленность молодых людей. Переглядываясь и перешептываясь сквозь трещины непреодолимой каменной преграды, они успели назначить друг другу свидание в пустыне, под гранатовым деревом в близости гробницы. Несколько ранее назначенного времени прибыл к месту пылкий Пирам. На его беду блуждавшая по пустыне львица вышла ему навстречу. Юноша было обнажил меч, но вскоре оценил негодность его для обороны от страшного зверя, бросил в львицу и меч и плащ, сам же скрылся бегством. Львица обнюхала брошенные вещи, перепачкала их кровью, покрывавшей ее морду, и, разочарованная в своих надеждах,

удалилась в бесконечные пески окружающей пустыни. Когда Фисба пришла к месту свидания, она нашла только окровавленный плащ своего милого и львиные следы, говорившие достаточно ясно о гибели счастья. Девушка подняла меч и кончила свою жизнь под тем гранатовым деревом, где было ей назначено свидание. К этому же дереву пришел и спасшийся от львицы Пирам. Найдя под ним только труп своей милой, он кончил свою жизнь тем же мечом, который послужил орудием смерти Фисбы.

Эту тему много перелагали и в песни и в прозаические рассказы. Имена менялись, бытовая обстановка тоже. Мазуччо сделал из нее новеллу. Пайнтер пересказал ее по-английски, включив в сборник «Чертог наслаждений», а поэт Брук сделал из нее поэму о «Ромеусе и Джульетте». В предисловии к книге, изданной в 1562 году, он говорит, что история эта была недавно представлена на сцене. Значит, не меньше чем за два года до рождения Шекспира пьеса «Ромео и Джульетта» существовала на английской сцене.

В те времена стихотворных пьес не было, и произведение, упоминаемое Бруком, состояло из реплик, написанных прозой. Сюжет, трижды обработанный за такой короткий срок, не мог быть не популярен. Естественно было к нему обратиться и дальнейшим драматургам в ту пору, когда проза старых пьес стала перекладываться в стихи. Видимо, что до Шекспира существовала уже одна редакция «Ромео и Джульетты». Все заставляет думать, что значительная часть ее уцелела в той немецкой пьесе, которая была напечатана в Вене много времени спустя и воспроизведена Крейцнахом в его известном собрании старых пьес.

НЕМЕЦКАЯ ПЬЕСА

Как известно, английские актерские объединения играли не только в Англии. Частенько они пересекали канал, гастролировали в Голландии, Дании или Германии. Успех им был обеспечен, особенно ввиду отсутствия конкурентов. Перечисленные страны в то время не имели еще собственного театра, способного сравниться с елизаветинскими. Поэтому даже третий состав английских

трупп, игравший сокращенные версии репертуарных пьес, привлекал к себе всеобщее внимание, гастроли его становились событием, а пьесы поражали своей значительностью. Их списывали или, вернее, записывали со слов английских актеров и старались затем воспроизводить виденные спектакли местными силами. Таким образом целый ряд английских пьес елизаветинского репертуара оказался онемеченным. В числе их находим «Гамлета» под титулом «Наказанный братоубийца» и версию нашей трагедии.

В своих скитаниях, а они до ее напечатания в 1626 году в Вене, несомненно, были многообразны, пьеса кое-что растеряла из приблизительно переведенного оригинала и кое-какими местными деталями обросла. Оригинала она заменить не может, но представление о нем все же дает.

Пьеса не имеет сонета-пролога и начинается не дракой, какую мы находим теперь в первой сцене первого акта. Действие происходит у герцога, который созвал враждующих на предмет их примирения. Его предложение вызывает длительный спор, который ведется в стиле самой ранней из английских стихотворных трагедий — «Гарбодуке» (1661—1662): он изложен отдельными одностопными репликами-сентенциями, в которых исчерпываются все аргументы «за» и «против» родовой вражды. По истощении доводов слово остается за сторонниками примирения, и оно принципиально одобрено всеми присутствующими. Монтекки подают руки Капулетти и клянутся впредь соблюдать мир. Как нетрудно заметить, этой сцены в нашей трагедии не найти.

Нет в ней и ничего, подобного второй сцене немецкой версии. Она показывает нам Джульетту в саду, в обществе кормилицы. Джульетта томится неясными девичьими желаниями и неизвестно чего хочет. Она чудит и капризничает. Понемногу выясняется, что ей хочется замуж. Предмета любви еще нет, но она уверена, что влюбится в первого, кого увидит.

Дальнейшее изложение напоминает знакомые нам сцены на улице и встречу с посланцем Капулетти. Но здесь Ромео оказывается неистовым врагом Капулетти. Его ненависть вполне симметрична ненависти Тибальда к Монтекки. Ромео не желает читать проклятого капuletтского писания, он бросает его на землю и топчет ногами.

Немецкий текст сцены бала позволяет расшифровать одно загадочное место ее теперешней редакции и одновременно установить, которая из них старше. Известно, что слово леди Капулетти «moushan», которое сейчас понимается как «охота на мышей» или того невятнее — «каменный стриж», терзает всех комментаторов этой сцены своей бессмысленностью. Немецкая реплика читается так: «Вы, друг мой, были в свое время отчаянной крысоловкой» («маусхунд»), иначе говоря, сердцеедом. Этому немецкому слову соответствует английское «маусхунд», имеющее тот же фигуральный смысл. В первом кварто наборщик искажил его, и ошибка, повторенная в последующих изданиях, добралась до фолио 1623 года, после чего все комментаторы пали ниц перед авторитетом шедевра типографии Яггарда, и первоначальное искажение оказалось увековеченным на горе последующих переводчиков и толкователей.

Наличие правильного чтения в немецком тексте говорит о том, что сохраненная им редакция старше любой из «шекспировских», подтверждая данные стилистической ее характеристики.

Выходка Тибальда сохранена, но немецкий Парис недоумевает по ее поводу — ведь вражда прекратилась. Капулетти поясняет, что до опубликования мировой сделки в письменном виде остается в силе старый порядок вещей и до утра можно еще повраждовать напоследок.

Он пресекает развитие атаки Тибальда, но, в отличие от шекспировского Капулетти, делает это не по равнодушию к распре, а по осторожности перед распоряжением свыше. Эта подробность весьма существенна, как увидим дальше.

Последующие сцены понемногу отходят от темы родовой мести и уступают ее место развитию любовной истории настолько, что в конце пьесы мы не находим даже заключительной речи герцога, напоминающей нам о смысле происшедшего и истинной причине гибели влюбленных.

Можно предполагать, что это произошло в ходе тех сокращений и изменений, которые претерпела старая редакция за тридцать лет своего рукописного и постановочного существования. Пьеса эволюционировала от прямолинейного морализма старого оригинала в сторону любов-

ной занимательности сценической истории. Для времени, когда происходила такая эволюция, это было только естественно. Но возможно, что она дошла до немцев уже в урезанном виде. Английский репертуар еще до Шекспира начал усиленно и часто насильственно освобождаться от уз, связывающих его с моралитэ. Это делалось с тем более легким сердцем, что моралистические рассуждения были слишком хорошо известны и присутствовали в восприятии зрителя на тех местах, где им было положено быть даже тогда, когда их не произносили со сцены.

Мы видим, таким образом, что в старой пьесе достаточно точно была намечена тема роковой вражды, что вредность ее доказывалась наглядным примером гибели последних отпрысков обоих домов, что морализирование, проникавшее раньше всю пьесу, в ходе ее существования убиралось и что она дошла до группы поэтов-академиков (так называли себя Кид, Пиль, Грин и Нэш) в промежуточном состоянии — между поучительной и развлекательной пьесой.

Академики меньше всего стремились поучать. Они преклонялись перед сильными страстями и заботились прежде всего о темпераментности изложения. Только Грин, в качестве вора-рецидивиста и присяжного лжесвидетеля лондонских ярмарочных судов, питал слабость к сентиментальному поучению о чистоте любви, главное же — о прощении пойманных с поличным злодеев. Единства мысли ждать от сотрудничества разношерстной братии не приходилось. Надо думать, что в идейном смысле пьеса попала к Шекспиру в крайне хаотическом состоянии.

Но сюжет, который был ему подсказан обстановкой, очень хорошо подходил к данной теме. Ее оставалось организовать вокруг сюжета. Произведено это было, видимо, со всяческой поспешностью и с оглядкой на требования труппы, которой многое в имевшемся материале, несомненно, нравилось и отставивалось. Так возник текст, пестрота которого поражает его исследователей и которая была почувствована в сценическом исполнении перевода А. Радловой, где переводчик, хотя и с большой осторожностью, пытался сохранить в незамазанном виде разноречивое изложение английского текста. Смелость, заслуживающая

быть отмеченной. Она могла быть оценена только немногими, знающими подлинник, а у широкой публики вызвала в лучшем случае недоумение, зачастую переходившее в прямое осуждение перевода и автора.

Осуждение было направлено явно не по адресу.

ТЕКСТЫ «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТЫ»

Приходится говорить именно о текстах, а не о тексте, так как трагедия дошла до нас в трех редакциях: редакции первого кварто, второго и редакции первого фоллио, а различие между этими редакциями далеко не исчерпывается различиями отдельных слов и стихов или пропусками того или иного куска текста.

Первое кварто относится к категории так называемых «плохих», и на него полностью распространяется определение, данное предисловием первого фоллио о всех кварто вообще. Издание как будто действительно сделано не то по украденной рукописи, не то по записанному на спектакле стенографическому тексту, не то по воспоминаниям одного из участников спектакля, помнившего хорошо свою роль и набросавшего за кулисой конспект чужих ролей. Однако в первом кварто присутствуют подробно и достаточно хорошо воспроизведенные эпизоды, совершенно иначе изложенные в последующих изданиях. Таковы сцена венчания, сцена Париса на кладбище, разговор Джульетты с монахом в гробнице. Сонет-пролог до сих пор воспроизводится по первому кварто. Он настолько плох, что не мог быть написан ни одним поэтом конца XVI века, по стилю своему он очень напоминает сонет, включенный в поэму Брука, и, видимо, остался от той пьесы, которую автор «Ромеуса» упоминает в своем предисловии. Монолог о фее Маб в первом кварто нет. Он появляется только во втором и притом в странном виде: он сплошь напечатан прозой. Небрежностью наборщика это объяснить нельзя. В кварто обычно были склонны и прозу печатать неравными строчками, на манер стихов (например, сцены сумасшествия Офелии в первом кварто «Гамлета»), если проза вклинивалась между стихотворным текстом. То, что мы здесь имеем обратное явление, свидетельствует о том, что стихи монолога были написаны подряд в том

оригинале, с какого производился набор, а это могло быть только в том случае, если по недостатку места поэт вынужден был писать строчку к строчке, например, если он вписывал этот дополнительный материал на полях рукописи или печатного текста первого издания.

Текст первого кварто не отделен непроходимой бездной от последующих текстов: он один из этапов развития словесного аппарата пьесы, видимо, первый из дошедших до нас. Нельзя сказать, чтобы мы сейчас могли с полной уверенностью назвать его «шекспировским». Наличие шекспировского монолога во втором кварто с несомненностью утверждает факт присутствия шекспировой руки в редактировании этого издания, но судьба кладбищенских излияний Париса вносит существенную поправку в такое суждение.

Но пора обратиться к самому тексту. Он составной. Над ним работало много рук. Пьеса редактировалась, по-видимому, в 1693 году, но печаталась позже, чем игралась. В ней много следов работы почти всех участников той группы, которую называют «академической». В ней есть и рука Марло, и Пиля. Есть кое-какие следы Грина, есть куски, написанные Кидом в его лучшей романтической манере, которая в конце XVI века казалась безнадежно устаревшей и смешной, — плач Капулетти и леди Капулетти над мнимым тоупом Джульетты. Плач изложен в классическом стиле Кида с возгласами «О» между строчками. Этот текст приводится в некоторое единство повторением одного и того же стиха в виде припева, что любил делать Пиль. Видимо, оба названных корифея совместно здесь поработали.

Рифмованные строки первого кварто во втором называются тщательно пересмотренными в смысле своих окончаний: рифмы переделаны и сейчас расположены в точном стансовом порядке. Сами стихи стали много хуже, зато станс получился «правильный».

Рифмач, который производил эту операцию, не был Шекспиром, и праздно будет гадать о том, кто он был. Остается удостоверить, что он все же существовал и что Шекспир не в одиночку редактировал не совсем классическое наследие своих предшественников.

Само оно отличается привычной для них пестротой,

неизбежной при разнообразиях дарований и спешной системе их коллективного сотрудничества.

Подтверждением последнего вывода является количество стихов, оканчивающихся на неударный (слабый) слог. Таких стихов много у Грина и прочих «академистов», но очень мало у Шекспира, предпочитавшего заканчивать стих ударением. Процентное отношение обоих видов стихов является опознаванием шекспировской руки и в значительной мере признаком его авторства.

Если мы возьмем «Сон в Иванову ночь», произведение, стоящее рядом по времени написания с «Ромео и Джульеттой», то найдем, что количество стихов, кончающихся не на ударении, а на слабом слоге, составляет 8 процентов и приблизительно совпадает с данными нашей трагедии. И в «Ромео» и в «Сне» процент содержания слабых окончаний стихов во всей пьесе выражается приблизительно одной и той же цифрой. Но, взяв только два первые акта «Ромео», мы увидим, что в первом мы имеем всего 0,18 процента слабых слогов, а не 8 процентов, во втором акте мы имеем немного большую цифру, а именно 0,25 процента, зато в третьем акте внезапно появляется большое количество слабых окончаний.

Если мы обратимся к отдельным сценам, то увидим, что в первой сцене первого акта (площадь в Вероне) мы находим всего одно слабое окончание; во второй сцене (улица) — четыре слабых окончания; в третьей сцене (комната у Капулетти, где кормилица разговаривает с Джульеттой) имеется семь таких окончаний; в четвертой сцене (в сцене на улице, где является Меркуцио) мы не имеем ни одного слабого окончания, а в последней, пятой, сцене мы имеем только одно окончание, да и то сомнительное. Бедность слабыми окончаниями, к которым так любили прибегать «академисты», показывает, что по этим участкам текста прошла чья-то рука и исправила их увлечение, а так как монолог Меркуцио в четвертой сцене, где слабые окончания совсем исчезли, написан Шекспиром, то мы и узнаем руку, которая здесь навела свои порядки.

Монолог Меркуцио в четвертой сцене первого акта, известный под именем баллады о фее Маб, носит на себе несомненные признаки подлинно шекспировского стиля.

Включенный в сводный текст трагедии, он позволяет точно определить особенность шекспировского письма во время переделки поэтом третьей редакции «Ромео и Джульетты».

Вставной характер этого лирического отступления от действия еще прочней устанавливается тем фактом, что во втором кварто стихи этого монолога напечатаны в строку, как проза.

Итак, анализ текста позволяет установить присутствие в нем материалов различного авторства почти всех «академистов». Я прилагаю далее таблицу-сводку результатов изысканий последнего времени в этой любопытной области, а пока ограничусь только выводом, что максимум шекспировского материала падает на первые два и на последний акт.

Это обстоятельство естественно. Сэр Эдмунд Чемберс, как известно, неистовый противник «расчленения» шекспировского текста, вынужден признать его неоднородность, а в разборе «Тимона Афинского» устанавливает общее положение: «Шекспир, работая в сотрудичестве с другими драматургами, прилагал свои усилия к началу и концу пьесы, оставляя ее средину необработанной, если ему не хватало на то времени или охоты¹. Еще раз мнения противников сошлись, и результат исследований, исходивших из различных предпосылок, но основанных на изучении одного и того же явления, оказался тождественным в обоих случаях. Нельзя пройти мимо первостепенной важности этого обстоятельства.

Сократим наше рассуждение. Мы имеем полное основание освободить Шекспира от подозрения в эвфуизме, рэнтах и тюрлюпинадах текста, всецело отходящих в собственность Марло, Кида, Пиля — их больших любителей. Рубленые ямбы, столь ему не свойственные и столь характерные для Грина, обличают собственность этого последнего в рифмованных стихах монастырских стен. Плач Капулетти над телом дочери не только списан с декламаций «Старого Иеронимо», но и принадлежит автору испанской трагедии. Но никто из них не был способен ни на монолог Меркуцио, ни на обрисовку его характера, ни на

¹ E. K. Chambers «W. Shakespeare». T. I, стр. 482.

вторую половину сцены прощания молодоженов, ни на заключительные монологи Лаврентия и герцога.

При таком разборе текста возникает сомнение, можно ли вообще называть этот текст «шекспировским» и считать за ним пьесу, большинство стихов которой написано не им, а фабула давно уже ходила по рукам. Но такое сомнение законно по отношению к автору любой пьесы того времени. Все они — результаты последовательного редактирования основного текста, происхождение которого теряется в счастливых временах написанной пьесы, передаваемой с голоса актерами, большинство которых еще не обладало великим искусством читать и писать.

♦ Если не все стихи нашей трагедии написаны Шекспиром, то смысл их расположения и сопоставления лиц, которые их произносят, принадлежит ему. В начале пьесы он показывает, о чем будет речь, а в конце ее делает нужные выводы из событий, прошедших перед аудиторией. Небольшие поправки текста, сделанные им в середине пьесы, удерживают ее действие и ее характеры в границах, намеченных экспозицией и предусмотренных в развязке. Шекспиру принадлежит толкование старой фабулы — сюжет и композиция пьесы. Это и есть настоящее авторство.

Мы можем жалеть о том, что поставщики того или иного строительства прислали неважный кирпич, а десятичники замесили скверный раствор, но авторство архитектора от этого не берется под подозрение. Сам он может быть недоволен таким обстоятельством и считать свой замысел испорченным. Это его законное право, но и его личное дело. Изучая его творчество, мы должны уметь различать между перво- и второстепенными слагающими произведения.

Если мы это не сделаем, мы будем вынуждены или, как Толстой и Пелисье, разоблачать безграмотность и безобразный вкус Шекспира, или, как А. Смирнов, восхищаться уродствами текста, которые Шекспиру были не менее противны, чем наиболее строгим его критикам. В обоих случаях мы явим пример не критического освоения, а догматического обожания литературного наследия прошлых веков.

ХАРАКТЕРЫ В ТЕКСТЕ

• Каковы характеры трагедии и как они создаются? Кое-что в средствах Шекспира мы поймем, когда попробуем выяснить, зачем понадобилась Шекспиру его вставка — монолог Меркуцио.

Прежде всего монолог нужен для характеристики Меркуцио. Меркуцио должен пользоваться особым сочувствием зрителя. Он должен быть особенно жизнерадостен — ему предстоит скорая и преждевременная смерть. Зритель должен успеть полюбить этого юношу настолько, чтобы понять недопустимость для Ромео оставить его смерть безнаказанной, а времени на это отпущено мало и особенного участия в действии Меркуцио принимать не может: с его гибелью его пришлось бы заменять в интриге другим лицом, что всегда невыгодно. Шекспир прибегает к его лирической характеристике. Отсюда и вставной монолог-баллада.

Героиня этой баллады — фея фантазии — появляется вполне уместно в сцене, предваряющей встречу Ромео, влюбленного в Розалинду, с Джульеттой, которую он никогда еще не видал, но которой предстоит влюбиться в него, не видя его лица, скрытого маской. Нет причин исключать возможность маски и на лице Джульетты. За нее говорит неведение слуги, который должен, кажется, знать в лицо единственную дочь своего хозяина. Однако Ромео с первого взгляда влюбляется в эту полуневидимку, успев сравнить ее с непреклонной Розалиндой. Что служит причиной такому обороту дела? Судьба, звезды, говорит старая редакция. Сила фантазии — поправляет Шекспир, уже мечтающий над старой рукописью о собственной поэме, посвященной любовным причудам в царстве Оберона и Титании, эльфов и фей.

• Царица-фантазия сильнее очаровывает наши чувства, чем знакомая и безнадежная для нас реальность. Воображаемая красавица прекрасней действительной, но огорчающей нас своей недоступностью аскетки Розалинды. Монолог Меркуцио попадает в цель — он взволновал Ромео, недаром тот обрывает приятеля, дающего ему должную отповедь в последующей реплике.

• Мастерство композиции Шекспира в том, что вставки,

которые он делал, органически связаны с его сочинительскими намерениями в целом и освещают нам замыслы Шекспира лучше любого из последующих усердных комментаторов.

Кстати, первая любовная неудача Ромео обусловлена весьма реалистически. Аскетизм Розалинды вызван не ее неземной бесплодностью, а все теми же косными порядками старого бытового уклада. У ее родителей нет достаточного количества свободной наличности, чтобы выделить ей приданое, приличное их званию, и они предпочитают ограничиться сравнительно небольшим вкладом в монастырь, куда и полагается отправлять подобного рода дочерей. Из них впоследствии выходят достаточно свирепые настоятельницы.

Характер кормилицы часто вызывал восхищение не меньше, чем характер Меркудио. Все говорили, что кормилица написана так, как никто другой после Шекспира и до Шекспира кормилиц не писал. Это, конечно, преувеличение. Тип кормилицы, добродушной няньки, которая желает Джульетте всяких благ, то есть мужа или любовника, и готова приложить все усилия для того, чтобы достать такового, тип толстой хлопотуны, — он довольно много раз разрабатывался и до «Ромео», и во время написания нашей трагедии, и после нее. Но можно сказать, что образ кормилицы Джульетты имеет особую окраску, такую, которая у Шекспира вообще не встречается.

В первом кварто весь прозаический текст кормилицы напечатан курсивом. По примеру добавлений к другим текстам мы знаем, что это означает: кто-то написал новые сцены для печатного издания, зритель их не видел и не слышал этого текста со сцены. Поэтому, как новинка, такие дополнения выделялись курсивом. Кто мог дать новый текст? Спор о нем ведется сейчас и, мне кажется, идет по ложному пути. Все ищут его у старых драматургов, предшественников Шекспира, считая, что роль кормилицы осталась от Кида, отыскалась после его смерти в его бумагах, и поэтому издатель, введя ее в печатный текст в знак почтения к умершему товарищу, выделяет ее курсивом.

На самом деле все было гораздо сложнее: бумаги умершего расхищались в те времена самым беззастенчивым образом. Никаких воспоминаний о покойнике мы не

встречаем в истории, создаваемой его современниками. Практика была своеобразна. Приятели присваивали себе бумаги умершего друга, ибо они получали за них деньги, а покойнику деньги все равно были не нужны. Лучше было пропить эти деньги за вечное спасение его души, чем отказаться от приятной прибыли. В частности бумаги Кида (вспомним характер его кончины) вряд ли избежали полицейской конфискации.

Вернее предположить, что дело касалось живого человека, которому поручили сделать дополнение. Кто же мог это сделать? Во всяком случае не Шекспир: тогда бы баллада о фее Маб печаталась тоже курсивом. Я думаю, что кормилицу написал упомянутый уже Томас Деккер, и меня поддерживает в том его комментарий смерти Джульетты («Добродетельная шляха»). Томас Деккер внес в характеристику кормилицы ту теплоту и задушевность, которые, характеризуя личность кормилицы в нашей пьесе, являются неотъемлемыми чертами его собственного письма.

Вмешательство горожан и их боевой, бытовой возглас «дубье» («бьют») встречается в тексте Деккера постоянно, а у Шекспира — нет. Характеристика власти герцога как исполнителя воли горожан та же, что применена Деккером в обрисовке короля комедии «Праздник башмачников». Характер данного изложения не позволяет мне подкрепить эти выводы приведением текстуальных совпадений, но и сказанного, полагаю, достаточно. Не забудем еще, что Шекспир выступал на стороне Деккера в театральной войне, а до нее отказался играть в пьесе Бен Джонсона, на которую Деккер обиделся.

В чем сказывается работа Шекспира? Как и всегда, введением некоторого количества своих стихов, вычеркиванием мест, которые не принимались публикой, и общей группировкой материала. Посмотрим, как материал, оставшийся после всяких вычеркиваний и дополнений, им сгруппирован.

СЦЕНИЧНОСТЬ ТЕКСТА

Мы можем видеть на примере первого акта чрезвычайно отчетливое расположение действия на сцене. Мы можем, следуя по тексту, проследить мизансценирование

от одного выхода к другому и получить достаточное представление о спектакле того времени. Первая сцена первого акта. Экспозиция крайне опасна для всякого драматурга. В ней легко увлечься подробностями, желанием все объяснить, засушив вступительный акт (что мы и наблюдаем в первых вариантах нашей трагедии, как показывает редакция немецкого текста). У Шекспира действие дано в непрерывной смене мизансцен и с полным использованием сцены.

Строение драм, особенно драм шекспировских, в которых насчитывается много действующих лиц и действие часто переносится из одного места в другое,— вопрос довольно сложный и для своего разрешения требует специального исследования, которое не является сейчас нашей целью. Но есть возможность выразить результаты такого исследования с большой краткостью и даже в графической форме.

Действие переносится многократно, и величина актов неравномерна. Если первый экспозиционный акт занимает 718 строк оксфордского издания, то второй акт занимает всего 465 строк, третий — 898 строк (это самый длинный акт), затем четвертый акт — 411 строк, и последний акт имеет 425 строк. Средняя нормальная величина акта — около 400 строк с двумя сильными превышениями этой нормы в первом и третьем актах. Первый акт выполняет экспозиционные функции, а третий акт заключает в себе громадное количество перипетий действия. Действие сжимается постепенно к концу, и наиболее полное сжатие мы наблюдаем в последнем акте, где имеется всего три сцены.

В композиции своей трагедии Шекспир применяет сравнительно небольшую переброску действия. В первом акте «Ромео» пять сцен, то есть пять перемен места, во втором акте мы имеем шесть перемен, а в третьем и четвертом — по пяти и, наконец, в пятом акте находим всего три перемены, потому, повидимому, что интерес зрителя почитался возбужденным достаточно и ничто уже не мешало плавному развитию действия.

Итак, мы наблюдаем большой подъем действия в середине и переход к плавному течению в конце пьесы. Таков именно замысел драматурга. Там, где нужно осо-

бенно повысить интерес, дается большое количество текста и описаний, а когда интерес уже достаточно повышен, как это сделано в первом и третьем актах, можно вернуться к плавному изложению и, не прибегая к приему детального разъяснения, перенести действие на главных действующих лиц, чтобы не перегружать композицию подробностями. Второе действие оказывается самым кратким.

ЗРЕЛИЩЕ

Как уже говорилось, первое действие замечательно тем, что оно дает возможность восстановить шекспировские мизансцены. Оно открывается старым, скверно написанным прологом, тем не менее, сохраненным в прижизненных Шекспиру изданиях. Для чего он был сохранен? Нужно было несколько утихомирить собравшуюся публику и обратить ее внимание на то, что действие начинается. Четырнадцать строк пролога произносятся у края сценической площадки, у края просцениума, вдающегося в зал. На помосте появляется одинокая фигура ученика или молодого актера, который, «волнуясь и дрожа», докладывает буйной публике, что «в Вероне некогда жили две семьи».

Через некоторое время на сцену выходят двое слуг Монтеки. Они начинают достаточно непристойный разговор, который должен привлечь внимание наиболее озорной части публики, той, что еще продолжает шуметь, развлекаясь, вопреки недавним усилиям привлечь ее внимание чтением пролога.

Первым репликам драмы всегда необходимо считаться с интересами слуховой аккомодации. Обычно слова со сцены звучат иначе, чем в разговоре. Резонанс имеется во всяком месте игры, и нужно некоторое время для того, чтобы зритель и слушатель мог разобраться в том, что делается на сцене. Поэтому драматург начинает или с очень громких эпизодов, где слова не так важны, как важно движение, или начинается так, что если первые слова зритель не разберет, это делу не повредит.

Появление слуг Капулетти должно привлечь внимание всех зрителей. Когда появляются слуги Монтеки, кото-

рые стоят вдали от слуг Капулетти, начинается перебранка, слуги сходятся в середине просцениума, и между ними возникает драка. Зритель начинает уже совсем внимательно прислушиваться. Раз мы допустили, что слуги Капулетти находятся с правой стороны сцены, этим самым мы определили положение их дома с правой стороны. Они выходят из дверей или непосредственно из-за ограждения сцены. Я думаю, что они выходили оттуда не через двери.

Из дверей выходит Бенволио, человек из партии дома Монтекки, и разнимает дерущихся. Справа выходит Тибальд, мешает Бенволио разнимать дерущихся и вступает с ним в драку. Начинается вторая драка. Слуги продолжают прерванную приходом Бенволио схватку, и к ним постепенно присоединяются слева сторонники Монтекки, а справа сторонники Капулетти, и драка уже переходит к заднему краю просцениума. Как видите, действие постепенно уходит в глубину сцены.

В этот момент врываются вооруженные горожане. Откуда они могут появиться? Они не могут выйти из дверей, ибо они не принадлежат ни к одному из враждующих домов. Горожане появляются из-под ложи лорд-мэра. Вооруженные старыми алебардами, пиками и дубьем, они пытаются разогнать дерущихся. Это уже происходит на самой сцене.

На шум открываются правые двери Капулетти и появляются Капулетти, его жена и некоторые домочадцы. Леди Капулетти заявляет на требование своего мужа, чтобы ему дали его длинную шпагу, что шпага не нужна, так как всю эту банду можно и кочергой разогнать.

Строение действия все время симметрично, и зачинщиками являются все время Капулетти. Наконец, когда готова возникнуть третья драка, когда все силы соперников сосредоточены на сцене, наверху ложи мэра появляются герцог и его свита.

Сцена уже заполнена людьми сверху донизу. Выведены почти все действующие лица. Экспозиция феодальной вражды закончена, сообщены не только имена действующих в ней лиц, но и их отношения, все они, так сказать, живьем показаны уже во время первой сцены первого акта.

Герцог представлен покорным исполнителем требова-

ний горожан. Применяя свою власть, он подчеркивает, что выполняет их волю, и ведет себя не как сюзерен, а как выборный.

Нельзя не видеть здесь отражений современного состояния государственных дел. Симпатии Шекспира как будто целиком на стороне города, и Эскал, герцог Веронский, напоминает того безыменного английского короля из «Праздника башмачников» Томаса Деккера, который является только бледным подобием выборного лорда-мэра.

Здесь заканчивается первая, общая часть экспозиции. Ей нельзя отказать в большом композиционном искусстве, в наглядном предъявлении темы пьесы, которая полностью изложена уже в этой самой первой сцене и не в словах, не в обмене сентенциями стихомифии, а в непосредственной, наглядной игре.

ЭКСПОЗИЦИЯ ОТНОШЕНИЙ

Герцог вызывает к себе противников — Капулетти немедленно, а Монтекки позже — в суд для выслушания решения по их делу.

Здесь как будто налицо пробел: мы не знаем, о чем герцог будет говорить с Монтекки и о чем он говорил с Капулетти, но когда в следующей сцене мы видим старого Капулетти, возвращающегося от герцога с его родственником, графом Парисом, заводящим речь о своем браке с Джульеттой, разговор их звучит продолжением предшествовавшей беседы.

Из слов Капулетти мы узнаем, что герцог наедине с ним проявил большую умеренность в выражениях, чем на балконе перед лицом вооруженных граждан. Там он должен был подчеркнуть свою строгость, наедине с ним он говорил мягче, и воздействие, которое он применил к ссорящимся, много слабее того, которое он обещал с балкона. Наказания нет, а есть отобрание обычной подписки в том, что враги обязуются впредь не нарушать мира, не будут ссориться и угрожать друг другу (это те самые обязательства, подписку в кои брали с отца Шекспира и с самого Шекспира).

Что до Париса, то он, повидимому, не по собственной инициативе приступает к сватовству: он действует в про-

должение разговора, начатого у герцога, и по почину Эскала. У герцога, пожалуй, уже разработан план прекращения ссоры двух домов: выдать Джульетту за Париса, своего родственника, а Ромео женить на какой-нибудь из родственниц герцога. Таким образом, потомки этих враждующих семей (а они единственные потомки, так как других ни у Монтекки, ни у Капулетти нет) окажутся породненными, и вражда таким образом прекратится: оба враждующих дома сольются в одну семью. Комбинация для герцога довольно заманчива. Тем более, что обе семьи богаты, и единственные наследники усилят и своим личным влиянием, и своим состоянием герцогскую власть и личные герцогские финансы, о чем также забывать не следует.

Вот еще причина, почему Ромео не мог бы так спокойно притти к герцогу и объяснить, что он женился на Джульетте: это расстроило бы личные планы герцога. А что решение закончить браком семейную распрю может осуществиться путем тайной женитьбы Ромео и Джульетты, герцогу и не снилось: винить его за это нельзя. Герцог и не мог представить себе, что единственные потомки двух враждующих семей сами пойдут на ликвидацию этой ссоры через посредство брака между семьями-антагонистами. Может быть, если б ему стала известна такая возможность вначале, он бы за нее и ухватился, но в пору разгара событий,— с первой по четвертую сцены,— эта возможность не приходила в голову ни будущим влюбленным.

Если Ромео в третьем акте знает о воле герцога касательно брака Джульетты с Парисом, он должен знать и решение о своем собственном предполагаемом брачном союзе, равно как и имя невесты. Надо предполагать, что в невесты Ромео намечалась сестра Меркуцио, и это объясняет нам исчезновение всего эпизода о герцоге-свате, без которого остается непонятным приверженность Капулетти к Парису.

Шекспир дорожил характером Меркуцио и не хотел снижать его дружбы с Ромео введением мотива личной заинтересованности. Не хотел он замешивать этого представителя самоотверженной молодости и в хитрые расчеты стариков, благие намерения которых имеют столь превратный исход.

Развязка событий глубоко взвешена автором. И герцог с отцами влюбленных и горожане стремятся к одной цели — прекратить старую распрю, но доводят ее до самых губительных последствий. Почему, — увидим дальше.

КОМПОЗИЦИЯ ТРАГЕДИИ

• Сочинение частей некоторого сложного целого не может производиться без общего принципа, руководящего этой операцией и ей предшествующего. Таким образом, композиция, которую по ее завершении можно уследить и изобразить даже в виде чертежа, в действительности являлась определенным процессом, отражающим отношение художника к имеющемуся в его распоряжении материалу и общие намерения, которые определяли это отношение.

Композиция художественного произведения отличается от композиции бухгалтерского баланса тем, что выводы произведения известны художнику до того, как он написал даже первую его строчку, тогда как бухгалтер узнает свое сальдо только по окончании всей счетной процедуры. Поэтому, не зная программы «Сцен из средних веков», а только помня имя монаха Бертольда и клятву Ротенфельда о том, что Франц выйдет из тюрьмы не раньше, чем «стены замка поднимутся на воздух», мы можем угадать не написанную Пушкиным сцену, в которой Бертольд Шварц, изобретатель пороха, освободит своего друга, взорвав башню мужа Клотильды.

Поэтому то обстоятельство, что первая сцена «Ромео и Джульетты» говорит нам только о родовой мести, а все первое действие экспонирует почти исключительно только ее, не может не заставить нас увидеть, что драма придает этой своей теме первенствующее значение, любовный же элемент в ней является «подсобной» частью общего изложения.

В дальнейшем судьба влюбленных определяется не характером и не степенью их любви, а наличием непреодолимой преграды в виде уже упомянутой родовой мести и родового долга. Личные усилия супругов терпят крушение, как только выходят за пределы их собственных отношений друг к другу. Смерть их только ускоряет развязку

вражды: примирение бесплодно, — оба рода уже бездетны. Из шести их представителей умерло трое (включая мать Ромео), а уцелевшие проживут недолго. Что в том, если они помирились на несколько оставшихся им к дожитию лет, если не месяцев?

Любовь, и притом такая примерная любовь, какая показана в пьесе, согласно композиции ее, должна играть роль только довода против основного несчастья тогдашнего человечества (как полагал автор) — против феодальных пережитков, возрождение которых он замечал и против которых счел нужным выступить.

Вражда показана, в противоположность любви, нелепой и ненужной. Ею тяготеют именно те, кто являются ее официальными носителями и были когда-то зачинщиками. Ее поддерживают механически наемные слуги обоих домов, полагая в этом одну из своих лакейских обязанностей, да лица, связанные с этим кровомщением не кровью, а свойством: племянник леди Капулетти, не носящий даже этого имени, и сама леди Капулетти, до своего брака носившая другое имя и принадлежавшая другому дому. Первая жертва распри — Меркуцио — даже и свойством не связан с враждующими. Его привлекательность служит к оттенению нелепости причины его гибели и ее отвратительности. Она предваряет будущую апелляцию к чувствам аудитории смертью влюбленных, в которых надо еще успеть влюбить зрителя. Смерть Париса будет репризой этого первого удара по чувствительности тех, кого надлежит убеждать.

Сами влюбленные, хотя и упразднили для себя нормы родовой морали, от нее не свободны: они убеждены в незыблемости ее для окружающих. На них они и не пытаются воздействовать, от них они бегут или скрываются. Это обстоятельство позволяет снять одну из приведенных несообразностей интриги: Джульетта действительно не может обратиться за помощью к Монтекки, она уверена, что они не признают ее брака, она считает их непоколебимыми своими врагами. Трагедия в том, что она ошибается.

Родовая вражда никому из заинтересованных в ней не нужна, казалось бы, и все стараются ее ликвидировать, как только умеют, но все их усилия приводят к ее усилению и наиболее тягостным последствиям. По-настоящему

она начинает развертываться только с того момента, как принялись ее унимать.

Как видим, пьеса кончается прекращением борьбы, за отсутствием лиц, способных ее вести. Попутно гибнут те, кто являлся самыми дорогими людьми как враждующим домам, так и окружающим наблюдателям борьбы и благосклонным миротворцам. Композиция построена на систематической дискредитации родовой морали в самом типичном ее проявлении, — родовой вражде.

В ходе разработки мотивов композиции проводится разбор возможности спасти род, прекратив родовую вражду феодальными средствами. Одновременно разбирается возможность нейтрального отношения к этому порядку вещей и возможность индивидуального выхода из нее. Композиция предусматривает отрицательный ответ на все такие попытки и обуславливает характер разработки отдельных мотивов.

Здесь мы уже спокойно можем ставить имя Шекспира над любым отрывком произведения.

ВРАЖДА МОНТЕККИ И КАПУЛЕТТИ

Причины ее возникновения не названы ни в драме, ни в одном из наших источников. Очень старый, как мы видели, сонет-пролог говорит глухо не то о государственных делах, не то о вопросах представительства. Герцог определяет причину распри как «пустые слова» или «неразумные слова», или «вздорные слова». Автор текста трагедии, как мы видим, в полном согласии с ее композицией, старается лишить вражду какого-либо разумного оправдания. Причина ссоры пустая и не оправдывает своих последствий. Дважды смущала Верону, то есть выносила на улицу, эта распря. Но это было давно. К началу пьесы о ней как будто забыли. Правда, разговор Капулетти на балу вертится около какой-то истории, случившейся ровно тридцать лет назад на свадьбе не играющего в драме никакой роли Люченцио. То, что разговор этот заключается атакой Тибальда на обнаруженного в зале Монтекки, заставляет видеть здесь купюрованный рассказ о ссоре, бывшей тридцать лет назад, а уже упомянутое определение старого Капулетти, как бывшего сердце-

еда, позволяет считать причину распри какой-нибудь из многочисленных, но безвредных проказ, предпринимавшихся ряжеными молодыми людьми. Вспомним, что это было последнее ряжение Капулетти.

В этой драке, которая была утром и возродила угасавший пламень распри, ни Капулетти, ни Монтекки не принимали участия по доброй воле. Они явились последними на место происшествия и не скрестили оружия. Капулетти не останавливается перед самым резким давлением своего авторитета на свойственника, чтобы сохранить в своем доме сына своего родового врага, да и об этом наследственном враждебном противнике говорит в самых благодушных выражениях. Ему хочется покончить с мстостью.

Вообще старики принимают довольно ленивое участие во всем этом деле. Старый Капулетти не позволяет Тибальду выступить против Ромео на балу. Более того, он тепло отзываясь о Ромео, видимо, любит его и ничего не имеет против его ухода за своей дочерью. Оно прервано не отцом, а матерью (по крови чужой роду Капулетти) и то только, когда молодые влюбленные успели обменяться поцелуями.

Монтекки не имеют случая выразить своего отношения к расправе с такой отчетливостью, как старый Капулетти. Во всяком случае они делают все возможное, чтобы удержать сына в стороне от нее. Бенволио обязан следить за каждым его шагом, чтобы, сохрани бог, сынку не пришлось натолкнуться на Капулетти, которые немедленно станут задирать. О том, что сам Монтекки сможет стать зачинщиком ссоры, там и в голову никому не приходит.

Интенсивность враждебного настроения возрастает обратно пропорционально кровной близости враждующих.

Но независимо от воли старых зачинщиков ссоры эта ссора продолжается в младшем поколении, и носителями вражды являются не Монтекки и Капулетти, а другие, даже не носящие этих фамилий. Тибальд, племянник леди Капулетти, не принадлежит к имени Капулетти, но он берет на себя обязанность кровомщения и смертельно ненавидит людей, против которых он, кажется, не должен бы ничего иметь. На него действует инерция отношений, порождающая родовую месть.

Не чужой человек, а Монтекки (Бенволио) разнимает

слуг, не Ромео принимает вызов сомнительного Капулетти (Тибальд), а Меркуцио, который должен быть нейтральным в этом деле, так как он никаким родством с Монтекки не связан. Вражда, начатая необдуманным словом Люченцио на пиру, распространяется очень широко, вовлекает людей, которые не знают, из-за чего она началась, и продолжают эту вражду по склонности к склоке и по глубокому убеждению, что вражда эта есть святыня, которую нужно всячески охранять, раз она освящена преданием. С другой стороны, родовая месть представляется только в виде извне надвигающегося бедствия, от которого надо прятаться, как стихийное бедствие, от самих ее участников не зависящее.

Естественно, что обе стороны готовы выслушать всякое благоразумное предложение, способное обеспечить им безопасность и положить конец настоящему тягостному положению вещей. Они даже готовы принять активное участие во всех мерах, предпринимаемых к устранению общей опасности и созданию такой обстановки, где бы эта опасность раз навсегда была устранена. Как видим из драмы, в сочувствии у них нет недостатка, и все средства, какими располагает феодальный порядок, предоставлены к их услугам.

СРЕДСТВА ПРЕКРАЩЕНИЯ РАСПРИ

Авторитет сюзерена, авторитет главы рода и, наконец, авторитет церкви прилагают свои усилия к прекращению конфликта, нарушающего спокойствие города Вероны. Все они по очереди доказывают свое бессилие преуспеть в своем благом начинании.

Герцог вмешивается трижды: он обрывает первую драку и декретирует смертную казнь тому, кто вздумает продолжать ссору. Не слишком веря в действительность своего запрета, он пытается прикрыть своим родством один из враждующих домов, включить его в свой род и этим поставить его вне нападения со стороны противников. Эта комбинация выгодна ему еще и потому, что его род становится наследником через Джульетту достояний рода Капулетти. Увы! Первое, что он наследует, будет дуэль с последним Монтекки, и феодальный поклонник красави-

цы, прекрасный Парис, падает жертвой далеко рассчитанной дипломатии Эскала. В третьем своем выступлении герцог, уже потерявший Меркуцио, пытается путем физического разъединения противников прекратить дальнейшее развитие распри и остановить гибельность ее последствий. Изгнание Ромео мало помогает его затеям. Феодалная власть бессильна бороться с порождением феодального порядка вещей.

Авторитет старшего в роде достаточен для того, чтобы удержать Тибальда от попытки начать резню в собственном дворце Капулетти, но запрет этого проявления родовых обязанностей только обостряет дуэлянтский пыл Тибальда, и на следующий же день этот племянник леди Капулетти становится уличным убийцей обезоруженного в его защиту Меркуцио и падает жертвой последующей схватки с наследственным противником. Попытка Капулетти поддержать брачный план герцога приводит к крушению всей затеи и к гибели как жениха, так и невесты. Родовой авторитет приводит к прекращению рода.

Авторитет церкви, в лице ее просвещеннейшего и добродетельнейшего представителя отца Лаврентия, врача и целителя телесных недугов, оказывается не меньше прочих бессильным исцелить душевные страдания своих пасомых. Ромео грозит своему духовнику самоубийством и, перепуганный своей ответственностью за такой грех своего духовного сына, монах предпринимает ряд действий, которые должны отвести от него и Ромео эту страшную опасность. Он только втягивает в игру Джульетту, и она в свою очередь грозит ему тем же самоубийством, к которому уже готов был прибегнуть Ромео. Монах подает руку ученому, благочестие вкупе с просвещением принимается за работу, успех которой известен: двойное самоубийство увенчивает эти благородные труды.

В пределах старого порядка нет силы, способной излечить тот его основной порок, последствием которого королева Елизавета любила пугать, который неоднократно показывался в сценических хрониках борьбы Йорка с Ланкастером и который готов был возродиться в соперничестве домов Лейстеров и Сесилей, как только престарелая девственница закроет свои когда-то прекрасные глаза.

Мы видели, что попытки разгородить враждующих, поставив между ними любовь младших представителей обоих кланов, делались неоднократно. Наш автор должен был говорить о ней.

ТОРЖЕСТВУЮЩАЯ ЛЮБОВЬ

Она изображена во всех возможных своих проявлениях. Трагедия рассматривает их от момента первого мышления о возможности любви, показывает ее зарождение в классической форме «громового удара»¹, заставляет нас присутствовать при радостях первого свидания, тайного венчания, показывает борьбу с реально поднявшейся моралью родовой вражды, победу над обязанностью ненавидеть убийцу родственника, дает нам услышать слова новобрачных, позволяет видеть разлуку влюбленных, наблюдать за самоотверженностью их в борьбе с непреодолимыми препятствиями, за ростом их личности в меру роста их любви, за безупречностью их верности и проводит их в их общую усыпальницу, которую украсят достойные их статуи из чистого золота и имя примирителей двух фракций, раздиравших спокойствие родного города.

Любовь эта протекает по формуле: «Они любили друг друга, были счастливы в своей любви, не изменили ей ни на мгновение и умерли одновременно». Более счастливой любви, кажется, еще не придумано. Она оборвалась быстро, но все, имеющее начало, должно иметь и конец, все люди смертны, а наши влюбленные смерти не боятся.

Однако смерть этих примерных супругов нельзя не считать преждевременной, и зритель XVI века меньше всего был склонен недооценивать великого блага долголетия на земле. Он, как, надеюсь, и мы, не полагал невозможным для Ромео и Джульетты довести формулу своей любви до полного совершенства, введя в нее два слова: жили долго. Он не сомневался, что долгое счастье было для них совершенно возможно и естественно: ему показался бы нелепым и даже хуже того — «папистским» взгляд Шлегеля на принципиальную невозможность долгой и возвышенной любви. Она, по тогдашним представлениям,

¹ Старая пьеса не знает его. Ромео давно влюблен в Джульетту.

вполне была осуществима на этой прекрасной земле. Никто не сомневался, что будут счастливы долго и Бенедикт с Беатрисой, и Порция с Бассанио, и Орlando с Розалиндой, и даже Катарина с Петруччо. В том, что Рэмео с Джульеттой постигла иная участь, виновен не этот мир вообще, а некоторый недостаток в его устройстве. Этот недостаток тем более надлежит устранить и исправить.

Средства старейших и мудрейших представителей всех возможных авторитетов старого строя оказались бессильны. Любовь последних представителей рода сумела преодолеть этот порядок только в пределах личных отношений двух заинтересованных лиц. Она образовала островок блаженства среди всеобщего смятения и нелепой сумятицы, но островок этот оказался недолговечным и был разрушен хаосом разлагающегося порядка, давно уже потерявшего право называться этим почетным именем. Правда, гибель влюбленных образумила враждующих и прекратила вражду. Но мы видели, что мирить по существу было уже некого. Любовь только показала возможность решения вопроса, но она была бессильна решить задачу в общей форме, а частное решение осталось только на степени примера.

И тем не менее эта любовь младших представителей является новым явлением по сравнению с тем, что происходит вокруг них. Ее не только не подозревают представители старого порядка, о ее характере они не имеют даже представления. Это экспонировано с первой же сцены Джульетты.

НОВШЕСТВО «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТЫ»

Старая пьеса, как мы видели, имела дело только с обычным типом девушки на выданьи. Как у Пушкинской Татьяны:

Давно ее воображенье,
Стояла негой и тоской,
Алкало пищи роковой,
Давно сердечное томленье
Теснило ей младую грудь,
Душа ждала... кого-нибудь,
И дождалась.

Только та, ранняя Джульетта из дошекспировской немецкой трагедии отлично знает, что влюбится в первого, кого увидит. Если бы этим первым оказался Парис,—его счастье. Наша трагедия устраняет эту случайность выбора,—в этом ее первое новшество.

Кормилица говорит Джульетте о любви, обращаясь сперва к ее матери. Она знает, что это вещь очень хорошая, и от души желает счастья своей питомице. Любовь отождествляется кормилицей с половым актом, прямым и непосредственным удовлетворением чувственности. Трижды ей приходится доводить это до сознания Джульетты, и, когда поучение, наконец, понято, Джульетта предлагает кормилице прекратить повторение своих фигуральных похвал будущим восторгам. Эта простецкая любовь ее не занимает.

На смену простухе-кормилице приходит леди Капулетти и рисует перед дочерью перспективы чинного и благообразного брака, где все вперед предусмотрено, куда составными частями входят и знатность, и богатство, и красота жениха. Дочь должна тут же указать, способна ли она на такую любовь. Джульетта отзывается уклончивой строчкой обдуманного ответа. Формальность его подчеркнута тем, что все глаголы и существительные этого стиха, кроме последнего слова, начинаются на букву «л» и расположены симметрично: два глагола, два существительных (отглагольных). Обе формы традиционной любви отвергнуты Джульеттой. Ей нужна любовь не обыденная, то есть выходящая из знакомого ей в повседневности уклада, а любовь по собственному, личному выбору, любовь куртуазная в браке.

Легко видеть, что куртуазная любовь Ромео к Розалинде могла спокойно существовать в пределах феодального мировоззрения, не желая она перейти в брачную любовь. Эта ее требовательность и непримиримость обуславливают легкость переноса чувства на новый объект, когда обнаружилось его соответствие преобладаниям влюбленного. И Ромео и Джульетта выносят свое понимание любви за пределы тогдашнего домостроя. Их чувство уже является жизненным новаторством. Так они становятся представителями нового начала, которое вступит в борьбу со старым порядком, с его нормами и моралью. Оно окажется достаточно сильным для того, чтобы не быть по-

бежденным, но недостаточно сильным, чтобы повести за собой окружающее. Это удастся только примеру их любви, возникшей из ненависти окружающих.

ТРАГЕДИЯ

В этом и оказывается трагическое построение пьесы. Герои только покрывают своими лицами принцип, который надлежит оправдать и утвердить. Когда он достаточно показан и обоснован, когда он выдержал все испытания и покори́л сочувствие зрителя, лирическое нарастание сцены пафоса (климакс) дает его уже вне личных похощдений героя, который с этого мгновения уже становится ненужным и для большей убедительности коренным образом убирается со сцены.

Принцип, который он прикрывал собой, торжествует в катастрофе и продолжает свое победное шествие в исходе трагедии, создавая себе других носителей. Мы видим, что в нашей пьесе новому удастся одолеть старое, но победа его недостаточно убедительна,—это победа пирирова: ее результаты не оправдывают понесенных жертв.

Убедительность климакса подрывается еще и приведенными выше случайностями катастрофы, хотя при ближайшем рассмотрении главная и основная из них оказывается вовсе не случайностью.

Если итти за нормами старого порядка, это значит погибнуть, а противопоставлять ему личное решение моральной проблемы в новом плане — значит тоже погибнуть, хотя бы со славой, то где и кто в нашей трагедии восстает на старое в порядке общественном и кто оказывается достаточно сильным, чтобы направлять ее действие?

Обычно кажется, что такого лица в трагедии нашей искать не приходится, такого героя нет. Это неверно: он есть, только он не совсем привычен трагедии того времени,—это не личность, а коллектив.

ТРЕТИЙ ГЕРОЙ

Если представители феодального начала могут рассматриваться как одно целое, образуя первого коллективного героя, если двое влюбленных выступают в трагедии

как одно начало, противопоставляющее себя велениям родовой ненависти, то нет ничего неожиданного, если в тексте будет обнаружен третий герой, начисто отвергающий феодальное поведение, ничего не желающий о нем слышать, заранее объявляющий равно виноватыми и Монтекки и Капулетти, невзирая на подробности определения агрессора по данному столкновению.

Это тот герой, который обрушивается на дерущихся сторонников обоих враждебных лагерей с криками: «К чорту Монтекки! К чорту Капулетти!» Это — граждане Вероны.

Не надо преуменьшать их политического значения в этом городе. Только их появление на месте драки заставляет Эскала нарушить свое спокойствие и притти разнимать противников. Гнев герцога театрально преувеличен и негодование сбивается на театральную декламацию, — он играет перед горожанами. Да и свое негодование он объясняет не общими, а вполне конкретными соображениями. Враждебные партии уже в третий раз дают повод купцам и ремесленникам братья за оружие и выступать в городе, как фактические его властители. Этим обнаруживается недостаточность власти герцога, и непристойно обнажаются ее корни. Конечно, Эскал должен принимать меры к тому, чтобы подобное безобразие (самый факт междоусобия его мало трогал) не могло повториться. Отсюда его показной гнев и последующие брачные попытки искоренить возможность борьбы Монтекки — Капулетти. Драма приводится в движение первым же вмешательством горожан в феодальные отношения.

Им, однако, мало вырвать у герцога закон о смертной казни представителям междоусобия, — они будут наблюдать за его исполнением. Стоит только произойти дуэли Ромео — Тибальда, как на ее место прибывают горожане и снимают первый допрос с Бенволио. Дело потушить не удастся, и герцог успевает только смягчить собственный закон, заменяя положенную казнь изгнанием Ромео (об этой милости предусмотрительно осведомляет зрителя монах Лаврентий).

Таким образом, действие драмы вторично направляется вмешательством горожан. Их третье вмешательство будет иметь самые решительные последствия для влюблен-

ных: оно разбивает стратегию Лаврентия. Дело идет о задержке монаха, посланного Лаврентием в Мантую. Эта задержка, как было сказано выше, воспринимается как случайность, и я уже имел случай говорить, что это воспринято ошибочно.

Лаврентий не случайно доверяет письмо своему монаху, а не Бальтазару — слуге. Он убежден в авторитетности духовного звания и большей обеспеченности рясофорного гонца от всяких дорожных случайностей. Герцогская полиция не заподозрит в нем шпиона или изменника, разбойники больших дорог не вздумают задержать нищенствующего францисканца, встречающие жители окажут, в случае необходимости, поддержку врачу-бессребреннику, каким является монах этого ордена. Мы видим, что здесь, как и всюду, Лоренцо исходит из понятий феодального строя.

Однако, он сам, со своей медицинской наукой, успел просветить горожан о необходимых мерах против распространения эпидемии. Правда, он считал их достаточными в пределах одного города. Неожиданно для него горожане Вероны не остаются равнодушными к судьбе горожан Мантуи, до которых, по-феодальному, им никакого дела нет. Веронская городская стража из-за своей междугородной солидарности отказывается выпустить за городские стены монаха, известного своим посещением зачумленных веронцев. Феодальное мышление Лоренцо, конечно, не могло предвидеть ни этого поступка, ни этого мотива. Для него это и неожиданность, и полная новость. Катастрофа драмы предreshена.

Таким образом, этот третий герой участвует в экспозиции трагедии, определяет собой ее действие, решительно направляет течение перипетий и перелаживает их течение, устанавливая характер катастрофы. Надо отметить, что это единственный герой трагедии, которому удастся добиться того, чего он хочет. Он является победителем, и его программа уничтожения и Монтекки и Капулетти полностью выполнена. Литературно он безупречен. Сценически он обладает одним, но решающим недостатком: он не олицетворен, почему и проходит незамеченным. Это обстоятельство делает для нас трагедию недостаточно ясной, — на сцене, по крайней мере, — разрушает равновесие композиции и превращает один из ее элементов в господ-

ствующий, тогда как он только равноправный член сложного и продуманного целого.

Ясно, что господствующим явится тот эпизод, где олицетворение проведено полнее всего — это и есть любовная история Ромео — Джульетты, среднего героя трагедии.

ТРОЙСТВЕННАЯ КОМПОЗИЦИЯ ТРАГЕДИИ

Как видим, Шекспир меньше всего собирался писать жалостную историю о несчастиях двух молодых людей, которым родители запрещали жениться. Во всем его творчестве такой темы не найти, да по тем временам она и не могла серьезно ставиться. Она сделалась источником чувствительных восторгов последующих поколений, когда общество успело перестроиться в том направлении, которое тогда намечалось и по которому передовому дворянству идти не хотелось. Ему казалось, что оно может придумать нечто лучшее. Эссекс и его друзья были не только гуляками и не только честолюбцами, — они были и политическими мечтателями. «Утопия» Томаса Мора была их любимым чтением. Политическую власть они собирались захватывать для осуществления некоего невиданного государственного устройства, призванного облагодетельствовать человечество. Что этого достичь нельзя старыми средствами, наиболее дальновидным из них было ясно, и Шекспир остерегал своих лидеров от вовлечения в готовый уже аппарат старой политики, который в виде фракции Лейстера предлагал себя к услугам молодежи.

Оставаться в блистательном уединении того «острова утех, радостей и беспечальной любви», каким было до сих пор существование Соутхэмптона с компанией, тоже было невозможно: рано или поздно окружающий мир потребует их участия в своих делах. Участь Ромео и Джульетты являлась здесь уместным предостережением.

Менее ясна роль третьего героя.

В своих настоящих трагедиях, серия которых откроется «Гамлетом», Шекспир неизменно излагает действие в противопоставлении трех героев. Один безраздельно исповедует ложный принцип (старый, феодальный, или устарелый — аморалистический); другой старается овладеть средствами преодолеть веления старого мира, и третий все-

цело стоит на почве нового сознания. Главным героем трагедии, носителем ее конфликта является, конечно, средний герой. Его внутренняя победа над собственным противоречием сознания и развязывает трагедию, превращая, скажем, Гамлета, одолевшего в себе Лаэрта, в Фортинбраса, поднимая Макбета до Макдуффа и Отелло до Дездемоны.

Надо признать, что этот третий герой потребовал достаточно долго времени для того, чтобы стать ясным Шекспиру. Фортинбрас только намечен. Нетрудно понять, почему он так слабо очерчен в еще более ранней трагедии. Ее вывод оказался темен, и Шекспир первый объявил ее неудачным произведением, обрушившись всей силой своей пародии именно на тот ее мотив, который вызывал все восторги публики.

О том, что его друзья должны были искать союзников не в лагере остатков феодализма, Шекспир стал настойчиво говорить во всех комедиях, которые он еще успел написать до восстания 1601 года. «Сон в Иванову ночь» прославляет идиллические отношения Тезея и афинских ремесленников, а «Венецианский купец» является сплошным доказательством взаимных благ, приобретаемых верхушкой дворянства от союза с верхушкой городских сословий.

Что же касается до положения юноши, который не хочет, но вынужден принимать участие в родовой мести, Шекспир развил его в целую трагедию, первую, которую записал после «Ромео и Джульетты». Помня опасности слишком яркого изображения любви, он постарался расправиться с этим чувством как можно нагляднее, и сценический успех Джульетты оказался повинен во многом в печальной судьбе Офелии.

Таблица эта составлена на основе работ англо-американских исследователей текста от Флейя до Хоббарта, Д. Вильсона и Дж. М. Робертсона. Мое участие, помимо сводки их материала, выразилось в введении Томаса Деккера, как одного из соавторов текста. В этом плане работа мной не была доведена до конца, так как нужно проверить не только отнесение за счет Деккера курсивной части второго кварто, но и пересмотреть некоторое количество материала, относимого обычно за счет Марло. Деккер воспитался на творчестве этого поэта, и его стих пра-

ПРИЛОЖЕНИЕ

РАСПРЕДЕЛЕНИЕ ТЕКСТА «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТЫ»
ПО ЕГО АВТОРАМ

А в т о р	Акт	Сцена	Стих	Перевод
Джордж Пиль	Пролог	—	—	
Томас Кид	Пролог	I	1—69	
Шекспир	Пролог	I	70—104	
Кристофер Марло	Пролог	II	25—37	
Томас Кид	Пролог	II	38—45	
Роберт Грин	Пролог	II	46—51	
Кристофер Марло	Пролог	II	52—66	
Томас Деккер	Пролог	III	1—94	
Роберт Грин	Пролог	III	79—99	
Кристофер Марло	Пролог	III	14	
Шекспир	Пролог	III	55—104	
Томас Кид	Пролог	V	1—19	
Шекспир	Пролог	V	20—44	
Роберт Грин	Пролог	V	48—57	
Шекспир	Пролог	V	58—92	
Роберт Грин	Пролог	V	97—114	
Шекспир (исправления)	Пролог	V	97—114	
Томас Деккер	Пролог	V	116—148	
Кристофер Марло	Пролог	I	16—21	
Кристофер Марло	Пролог	XI	2	
Кристофер Марло	Пролог	XI	15—28	
Кристофер Марло	Пролог	XI	52—66	
Кристофер Марло	Пролог	XI	83	
Роберт Грин	Пролог	III	вся	
Томас Кид	Пролог	IV	16—37	
Томас Деккер	Пролог	IV	111—234	
Кристофер Марло	II	I	7	
Томас Деккер	II	V	21—80	
Роберт Грин	III	I	192—203	
Шекспир	III	I	157	
Кристофер Марло	III	II	1—31	
Джордж Пиль	III	II	45—51	
Джордж Пиль	III	III	40	
Кристофер Марло	III	III	35	
Кристофер Марло	III	III	43	
Кристофер Марло	III	III	56—57	
Томас Деккер	III	III	80—101	
Роберт Грин	III	III	108—157	
Томас Деккер	III	III	158—163	

А в т о р	Акт	Сцена	Стих	Перевод
Томас Деккер	III	III	37—41	
Кристофер Марло	III	III	59	
Томас Кид	III	III	60—67	
Томас Кид	III	III	73—74	
Томас Кид	III	III	85—105	
Кристофер Марло	III	III	127—242	
Томас Деккер	III	III	214—234	
Томас Кид	IV	I	89—120	
Томас Кид	IV	II	1—16	
Джордж Пиль	IV	V	22—27	
Кристофер Марло	IV	V	28—29	
Кристофер Марло	IV	V	35 37	
Джордж Пиль	IV	V	38 - 64	
Томас Кид	IV	V	96—151	
Кристофер Марло	V	I	7—9	
Кристофер Марло	V	I	80—86	
Роберт Грин	V	II	вся	
Роберт Грин	V	III	11—17	
Кристофер Марло	V	III	102	
Шекспир	V	III	150	
Шекспир	V	III	216 222	
Роберт Грин	V	III	296—310	

вильно и бесспорно определяется как продолжение метрики «Тамерлана»; склад же речи неизбежно должен совпадать с изложением Марло, над текстами которого Деккер работал много и официально заверен дополнителем «Фауста».

Не привожу текстуальных подтверждений этого, как требующих обращения к цитатам подлинников, в данном случае бесполезных.

Как легко убедиться, таблица еще не дает полного распределения всего текста пьесы, и шестидесятилетнюю работу в этом направлении (критическое обоснование текста начато 200 лет назад) надо признать довольно далекой от завершения, однако, было бы нецелесообразно отвергать

уже достигнутые за относительно недолгий срок результаты. Надо добавить, что я пользовался только наиболее осторожными и обоснованными выводами, отклоняя все приблизительные догадки, как бы соблазнительны они ни были и как бы они ни казались лично для меня убедительными, если я не мог договорить за их авторов того, чего они объективно не могли доказать.

В общем история создания текста рисуется в таких чертах: прозаическая редакция, переложенная ко временам Брука (1561) в рифмованный балладный стих, подверглась дальнейшей переработке в десятисложные строчки. Работу эту начал проводить Джордж Пиль, но вынужден был разделить участие с Кидом. Вернее всего, что его изложение страдало свойственным ему отсутствием драматизма действия, который он в собственных произведениях подменял нагромождением кровавых эффектов и чудовищных злодейств, никак не умещавшихся в эту пьесу. Реалистический драматизм Кида, тогда уже автора «Ардена из Февершэма», пришлось как нельзя более кстати, и его недюжинные способности в создании остродраматической декламации дополнили творчество Пиля. Бедой Кида была его полная неспособность к поэзии, которую он подменял напыщенностью и формальными подражаниями поэтическому языку римских поэтов, звучавшими у него почти как пародия. Зато ему наша трагедия обязана реалистической трактовкой действия. Нежным лиризмом, необходимым для драмы со столь ярко выраженным любовным элементом, как наша, он не владел никак. Поэтизировать его текст в драматической части был призван Марло, а в лирической — Роберт Грин. Оба они несколько вышли из отведенных им границ, и если они пощадили в значительной мере творчество Кида, то достаточно безжалостно расправились с текстом Пиля, от которого осталось довольно мало следов.

Двадцативосьмилетний Шекспир, на долю которого выпало создать четвертую редакцию старой пьесы для предприятя Бербеджа, отнесся с большим уважением к работе своих предшественников, и мы находим в тексте только восемь отрывков, написанных им непосредственно. Однако рука его прошла по сонетам пятой сцены первого акта и по гриновскому же тексту утреннего расставания

влюбленных (альба). Трагическое изложение Марло в последней сцене трагедии тоже, несомненно, подверглось совершенствованию со стороны Шекспира. Его вмешательство чувствуется во всех решающих эпизодах драмы, и только отдельные проходные сцены этого не удостоились.

Сонеты обоих прологов отнесены мной за счет Пия, как это делает большинство исследователей, хотя я лично считаю их более ранними. Первое кварто пропускает второй сонет (антрактный), — он встречается во втором кварто, а фолио не приводит ни одного. О назначении первого сонета сказано выше. Второй сонет был нужен для занятия просцениума на время уборки мебели. Роль его чисто служебная и, как видно из его судьбы, ему никакого самостоятельного значения не придавали.



ДРАМАТИЧЕСКИЕ ХРОНИКИ ШЕКСПИРА

Драматическая хроника — вид сценического представления, созданного английским театром времен так называемого Возрождения, иначе говоря, эпохой созревания капиталистических отношений. Через такую эпоху прошли все европейские народы, организованные в государства, но входили они в нее и выходили из нее по-своему. От этого и произошли те различные особенности как в самой эпохе, так и в характере той культуры, которую созревший капитализм организовывал в каждой данной стране.

Поэтому для правильного понимания особенностей отдельных элементов той культуры необходимо хотя бы вкратце остановиться на порядке возникновения ее в изучаемой стране интересующей нас эпохи, иначе говоря, коротко напомнить ее историю. Для нас это имеет то преимущество, что мы, производя подобный обзор, не выйдем из пределов того повествования, которое лежит в основе драматических хроник Шекспира: начиная с периода создания денежного хозяйства в стране, это повествование с некоторым перерывом развертывает перед нами политическую картину существования страны до периода окончательной замены денежным хозяйством хозяйства натурального, подводя нас вплотную и к периоду первоначального накопления.

Хроники наши начинаются с царствования короля Джона (Иоанна Безземельного, как его называют в наших учебниках истории), то есть со времени окончания крестовых походов, иначе говоря, после провала попытки анг-

лийских феодалов расширить свои владения путем завоевания далеких заморских земель, известных им по тем товарам, которые они покупали от восточных купцов и за которые им приходилось платить деньги, каковых они добывать у себя в достаточном количестве не умели.

Немало феодалов сложило свои головы в Святой Земле, которую им не удалось в достаточной мере огрбить, и на острове уцелевшим господам стало несколько просторнее. Кое-кто из них вернулся не с пустыми руками — привез с собой некоторую добычу и во всяком случае новые привычки, новые потребности, удовлетворить которые теми средствами, какие предоставляло ему натуральное хозяйство родного края, он не мог. Помощники оказались под рукой: поставщики крестоносных отрядов, обслуживавшие рыцарское ополчение на Востоке и по достоинству оценившие выгоды и невыгоды торговли с бывшими защитниками гроба господня, последовали за своими клиентами в Англию. Возможно, что их влекло желание добиться окончательного расчета за военные поставки, по которым выплата оттягивалась до «прибытия домой». Во всяком случае для них Англия представляла новый и мало еще изученный рынок, в котором стоило попытаться счастья.

Таким образом, местный денежный рынок Англии получил поддержку со стороны, связался с более развитым капиталом Востока и, увеличив возможность оборота, стал развиваться ускоренным темпом. За чей счет? За счет потребителя товаров, за счет феодала? Феодал производителем не был, деньги, необходимые для расчета за привозной товар, ему нужно было еще добыть, обменяв на них продукты сельского хозяйства, доставляемые ему в натуре его подданными. Раньше этих продуктов требовалось немного: на годовой прокорм самого феодала с семьей да челяди. Теперь их желательно иметь неограниченное количество; чем продуктов больше, тем больше можно получить денег, а деньги — не свинина, могут лежать сколько угодно, не протухнут, если допустить, что они вообще зажаться способны.

Впрочем, собирать битых гусей и свиные окорока было делом хлопотным, хранить же и торговаться за них с купцами — делом не рыцарским: обсчитает купец. Поэтому и с крестьян стало выгоднее брать дань не натурой, а

деньгами. Началась система оброка: «подданный» обращался в «крепостного», а феодал из военного главы определенной территории, получавшего содержание от обороняемых им земледельцев, — во владетеля определенного земельного участка, эксплуатировавшего в свою пользу труд земледельцев, этот участок населяющих. Рыцарь становился помещиком.

Но становясь им фактически, он не понимал смысла происходящей перемены и, выколачивая себе новые права, не хотел отказаться от старых. Феодал попрежнему считал себя автономным государем в своей наследственной области, вооруженной рукой охранял ее границы и стремился расширить их за счет слабейших соседей. Так он пытался совместить несовместимое: крестьяне его территории должны были и пахать землю для выполнения барского оброка и воевать под знаменем того же барина в защиту его родовых прав. Сразу этих двух дел не сделаешь, а тогда получалось, что либо оброка брать не с кого, либо сосед землю с оброчными земледельцами отберет.

Разрешить это затруднение можно было двумя путями: 1) раз навсегда отказаться от своих военных обязанностей и прав, передав их королю, который бы и поддерживал порядок на поверхности всего государства своими войсками, а самим заниматься хозяйством или 2) решить, что денег оттого нехватает, что земли мало, и стремиться расширить свои владения. Первый выход был, казалось бы, наиболее правильным для них, но он требовал коренной ломки мировоззрения феодала-рыцаря, а быстротой сообразительности крепколобые рыцари похвалиться не могли, к тому же король был только старшим феодалом и переуступать ему своих прав рыцарство не только не хотело, но само норовило по возможности и королевские права ограничить. Именно первый король, с которым мы встречаемся в наших драматических хрониках, Джон Плантагенет, сделал было попытку повторить относительно своих подданных то, что они проделывали со своими. Но когда он принялся учреждать самочинные поборы, все феодалы, объединившись со своими городскими кредиторами (на которых распространились вымогательские намерения короля), пошли войной на незаконного государя и заставили его подписать клятвенное обещание никаких за-

конов не издавать и налогов не вводить без согласия представителей городских общин (палата общин) и владетелей (палата лордов).

Передоверять свои права королевской власти, которую только что обуздали, было явно нелепо. Оставался, стало быть, второй выход. Он имел то неоспоримое преимущество, что был стар и испытан. Недостатком его было, правда, что испытание оказалось не в его пользу, но тогда память была короткая, и людям свойственно слишком часто принимать желаемое за существующее. Феодалы принялись добывать себе новые угодья.

К их несчастью вся пригодная земля на английской части острова была уже поделена и закреплена либо за отдельными лордами, либо за церковью, и оставалось либо искать земли за морем, на этот раз уже не на ближнем Востоке, на котором обожглись, а поближе, либо отнимать землю у соседей. Расширить королевство за счет Шотландии пробовали неоднократно. Успеха было мало, а в случае удачи юсобою корысти шотландские горы и пастушеское население их не представляло: что с них возьмешь? Дело это бросили. Ирландию покорить удалось, но и от нее толку особого не обнаруживалось. От Шотландии она отличалась тем, что вместо гор были сплошные болота, а население еще более бедное и более дикое: на таких подданных не разживешься.

После некоторого числа грабительских набегов на побережья Пиренейского полуострова, успех которых слишком зависел от капризов погоды на море, особенно капризном в Бискайском заливе, пришлось убедиться, что эти мероприятия доходностью не отличаются и годятся разве в качестве подсобных и сезонных. Опытным путем было установлено, что грабить выгоднее всего Францию: она лежит близко, земли в ней хорошие, хлебопашество развито не хуже, чем в Англии, а животноводство даже лучше, феодалы там режутся с таким же усердием, как и в самой Англии, поэтому особого сопротивления оказывать не могут, и часть из них можно будет даже взять в компанию, остальных перебить, а освободившиеся земли разделить по справедливости так, чтобы уж никому обидно не было.

Так и принялись за покорение Франции.

Оно тянулось много времени и с переменным успехом. Когда оказывалось, что во Францию соваться нельзя (экспедиция требовала средств, которых не было или в ходе военных операций средства бывали израсходованы, а пополнить казну в достаточной мере за счет ограбленной неоднократно страны не удавалось и надо было возвращаться домой), феодалы, отдохнув от заморского похода, принимались уже друг за друга. Выискивались старые родовые счеты или новые обиды. Спешно сколачивались союзы (если не иметь других феодалов на своей стороне, они могут оказаться на стороне противника), и усердно втягивался в дело король (а то останется в стороне и в решительный момент все заберет). Кто-нибудь да побеждал. Если побеждал тот, на чьей стороне был король, то побежденный, ко всему прочему, объявлялся еще и государственным преступником. Ему рубили голову, а имение его отдавали победителю; так же поступали с его союзниками (сообщниками): их имения доставались союзникам победителя. Если же побеждали те, у кого в союзе короля не имелось, побежденный король объявлялся низложенным, буде он уцелел в драке, а не остался на поле сражения, назначался новый король из среды победившей группировки. Этот новый король объявлял государственными изменниками побежденных со всеми вышеперечисленными для них последствиями. Отдохнув немного и дав крестьянству несколько обрести, феодалы начисто его ограбляли, снаряжали новую экспедицию во Францию и на некоторое время переставали разорять родную территорию.

Не следует думать, что крестьянство терпеливо переносило прелести режима, который в «спокойное время» разорял его материально, а в «беспокойное» — приносил перспективу непосредственного физического истребления. Время от времени по всей стране прокатывались грозные волны крестьянских восстаний. Одно из них читатель встретит в хронике о Ричарде II. Стихийные, как и всякое крестьянское движение, эти восстания отличались несокрушимым бешенством в момент своих возникновений, но порыв повстанцев был непродолжителен. Выйдя за пределы своей округи, восставший крестьянин считал себя уже на чужой территории и, прогнав своего барина, счи-

тал свое дело сделанным, почему сражался уже с малой охотой за дело «чужой области» — «чужое» дело. Надо ли говорить, что подавление крестьянских восстаний отличалось неистовым зверством и что ограбление деревень в «карательном» порядке пополняло сундуки лорда, который в конце концов возвращался в свой родовой замок по подъемному мосту главных ворот каменной стены, на зубцах которой покачивались трупы повешенных бунтарей?

Как видим, заморские завоевания были самообманом, а домашние переделы себе дороже стоили, но этого не замечали, и не замечали не только по собственной тупости, а по хитрому наущению тех, кому такой порядок был не бесполезен. А полезен, то есть выгоден, он был святой церкви и городам.

Святая церковь в лице своих лордов-епископов уже перешла на чисто крепостное хозяйство, территория ее пользовалась неприкосновенностью, и на ней не только не воевали, но на нее бежали крестьяне, которым становилось невтерпёж на земле отцов. Монастыри наполнялись не только послушниками, но и слугами монастырскими, которых никто оттуда взять не мог. Ясно, что святые отцы эксплуатировали труд этих людей куда выгоднее для себя, чем делали это феодалы.

Земли церковные росли, а не уменьшались во время всякого междоусобия. Очень часто феодал, начиная очередную драку, в предвидении возможной неудачи и не желая обогащать противника своим достоянием, завещал свои владения церкви вообще или соседнему монастырю в частности. Но ведь имение родовое? Это не страшно — наследнику завещание вменяло в обязанность поступить монахом в данный монастырь, а имение являлось вкладом, что одновременно обеспечивало, между нами говоря, место настоятеля (за таким потомком, то есть имение оставалось в руках сына, о том же, что внуков не будет, феодал не слишком печалился — ведь решение принималось на худой конец. К тому же оно принималось не безвозмездно. Святая братия благодарила дателя не одними молитвами: она ссужала его малой толикой денег на ведение «правой войны». Если такую же операцию успевали проделать с его соперником, то дело церкви было верное — она выигрывала при любом исходе военного состязания.

Ясно, что с каждым междоусобием сила церкви усиливалась, и под ее святую сень начинали укрываться те, у кого не было желания принимать участие в «благородном» деле взаимного истребления.

Таковыми людьми, кроме крестьян, бежавших от барской кабалы в кабалу монастырскую, были и мелкопоместные дворяне. Они числились в подчинении у лордов и, собственно говоря, были обязаны выставлять известное количество вооруженных людей в его воинство, да и сами принимать участие в военных операциях. Им довольно быстро это перестало нравиться (ибо это очень разорительно), и наименее честолюбивые из них, то есть наиболее хозяйственные, нашли выход в том, чтобы отписаться от светского владетеля к владетелю духовному. Часть извлекаемого из крестьянства оброка они платили монастырю или епископу, подданными которого и являлись. Земли их становились нейтральной территорией, грабить которую не полагалось и драться на которой не следовало. Правило это соблюдалось «по возможности», конечно, но и это уже было лучше, чем необходимость прекращать сельские работы, подвергаться вернейшему разорению и рисковать собственной драгоценной жизнью без особенных надежд на какое-либо возмещение своих трудов на поле чести.

Так росла и крепла церковная мощь, росли и крепили ее угодья. Ясно, что идеологическое руководство церкви ничего не имело против существующего жизненного уклада, и через своих духовников и проповедников оно с детских лет наставляло феодалов в святости и непреложности их феодальных прав, обязанностей и унаследованного порядка страны.

Города, то есть купцы и ремесленники всех рангов, их населявшие, не могли пожаловаться на отсутствие заказов во время феодальных войн. Правда, время от времени городу грозила опасность подвергнуться завоеванию одной из спорящих сторон, но, во-первых, у городов были крепкие стены, своя городская стража и ополчение, а кроме того можно было и откупиться в случае необходимости, то ли путем займа (перед началом военных действий), то ли путем уплаты некоторой контрибуции: когда война кончится, контрибуция вернется, стоит только соответственно накинуть на товар, и феодал выплатит взя-

тую контрибуцию с процентами. А политическую обстановку можно было использовать, играя на вражде феодалов к себе подобным, и добиваться особых привилегий для городского населения, близких к привилегиям церковных земель.

Города получили право убежища, и достаточное количество крестьян нашло возможность укрываться за их стенами от барской эксплуатации и военной повинности своему лорду. Не говоря уже о тех, кто, потерпев несколько повторных уничтожений своего достояния во время благородного состязания знатных соперников, счел благоразумным бросить земледелие и попытать счастья на каком-либо ином промысле под защитой городских стен. Города росли, рабочие руки в них были дешевы, привоз готового товара заменялся доставкой полуфабрикатов или сырья, — купцы и владельцы мастерских наживались на каждой операции, и значение их росло в меру роста их денежной мощи.

При таком положении вещей малейшей заминки в деле развертывания завоевательных предприятий феодалов было достаточно для того, чтобы обресть их представителей на переход к окончательному взаимоистреблению. Сигнал к этому был подан крушением авантюры с завоеванием Франции. Углубившись в эту страну, английские завоеватели, приведенные в нее одной частью французских феодалов, живших на юге и враждовавших с северными своими собратьями, одолели северян и принялись делить награбленное, не останавливая своего движения к югу, что начинало грозить прямым интересам их французских приятелей. Приятели эти тогда превратились в противников, вспомнили о «родине», о «чужеземном завоевании» (которое сами только что поддерживали), о «законном короле» (которого только что объявляли пащенком) и, воссоединяясь со своими вчерашними врагами, прогнали из пределов прекрасной Франции английских лордов и герцогов, уже начинавших ссориться из-за дележа французских земель. Доканчивать эту распрю им пришлось уже дома.

Распря длилась долго и называлась войной Алой и Белой Розы, читатель найдет ее наивное описание в хронике Генриха VI. Феодалы дали себе полную волю, по

несколько раз свергали одних и тех же королей, по несколько раз возводили их на престол и резали друг друга; грабили деревни и резали друг друга, брали дань с городов и резали друг друга. Число их уменьшилось настолько, что города осмелели и выдвинули собственного короля. Духовенство поддержало эту кандидатуру, и на престоле оказался Ричард III. Этот энергичный человек принялся за физическую ликвидацию уцелевших от взаимного истребления феодалов и довольно далеко продвинулся в выполнении этой священной задачи; однако собственной вооруженной силой он создать не успел: оборона страны оставалась попрежнему в руках «верных» феодалов, то есть феодалов еще недорезанных. Предчувствуя свою неизбежную участь, эти остатки «владельцев, равных королю», соединившись со своими беглыми во Францию товарищами, восстали против горбатого короля и после окончательной и решительной резни водворили заморского претендента Тюдора, основателя новой династии, на английский престол.

Кое-кому пришлось пожалеть об этом, и через несколько лет по воцарении Генриха VII поднялось новое восстание, предводимое ремесленником Перкином Уорбеком, принявшим самозванно имя Ричарда III, якобы спасшегося из боя, где его считали погибшим. Города, очевидно, не считали Ричарда III тем невысшим злодеем, каким его найдут читатели хроники его имени. Восстание не без труда было подавлено и подавлено уже королевскими войсками. К этому времени феодалы, не теряя, теоретически, своих военных прав, были фактически разоружены. Разоружило их изобретение огнестрельного оружия, приобретшего к тому времени достаточные боевые качества. Пушек и пороха феодалы готовить не умели, делались они в городах, под контролем королевской власти, а обороняться против них рыцарские замки оказались бессильны. Волей-неволей феодалам пришлось довольствоваться ролью помещиков.

Когда они углубились в мирные хозяйственные заботы, вопрос об увеличении своей земельной площади встал перед ними с прежней остротой: хозяйство того времени было экстенсивным, сделать его иным они не умели, оставалось искать путей к новой прирезке. Воевать друг с дру-

гом было уже нельзя — королевские самопалы мешали. Оставалось от военного состязания перейти на почву придворной интриги. Лорды и герцоги, обратившись в придворных, наперебой стали доносить королю друг на друга. Генрих VIII, власть которого укрепляло подобное положение вещей и которого подталкивали на такую политику советники-горожане, охотно принимал к сведению и исполнению все такие доносы. «Виновному» отрубали голову и делили его имение между короной и доносчиком. Двор сделался центром интриг феодальных владетелей, помещиков-латифундьеров, источником возможного обогащения. Описание этого читатель найдет в хронике Генриха VIII.

Он не найдет в ней описания одного важного момента этого царствования: расширения земельного фонда помещиков. Постоянные переделы имеющегося запаса помещичьих земель не решали вопроса об общем увеличении его размера. Учитывая возросшее за время внутренних войн значение церкви католической, то есть подчиненной непосредственно не английскому королю, а римскому папе, Генрих VIII провел то, что англичане называют реформацией, а именно: объявил церковь государственным учреждением, подчиненным королю, прогнал папских представителей, упразднил монастыри и отобрал у них и церкви и все обширные земельные владения-поместья. Земли эти королевскими патентами передавались помещикам.

Часть духовенства (городская) приняла реформу и отреклась от папизма, аббаты-помещики пробовали сопротивляться — их истребили, преимущественно сжигая на кострах, а огромные полчища монахов просто разогнали. Деваться им было некуда, и они бросились искать спасения в городах, население которых сразу возросло. К этим монахам присоединились и крестьяне, обрабатывающие монастырскую землю. Помещики, к которым эта земля переходила, были заинтересованы в расселении «своих» земледельцев, так как убедились в невыгоде барщины, отказались от нее и поделили свою землю между наследственными арендаторами из своих крестьян. При тогдашнем способе обработки земли на каждого арендатора приходилось отводить значительное ее количество. Согнанные с земли крестьяне тоже потянулись в город.

Поделенной земли хватило на некоторое количество лет, и особенно оправились мелкие хозяйства, мелкие помещики, так как они и ранее перешли от барщины на обработку земли полунаемным, полуарендным трудом, и им не приходилось теперь терять времени на перестройку своего хозяйства, как это приходилось делать лордам. Трудно пришлось только тем из помещиков, которые связались в свое время с церковью. При дележе их земель заманчиво было подвести их под понятие церковных: привести какие-либо документы в оправдание своего исконного владения, они, кроме ссылки на предание о давности владения, не могли. Но давность эта ощутимо доказывалась только в пределах двора, где стоял дом и прочие постройки, обнесенные оградой; все же, лежавшее вне этой ограды, оказывалось спорным. Помещики нашли выход в том, что стали расширять пределы своей ограды, объединяя в одну загородку не только дом с надворными постройками, но и близлежащие земельные участки. По тогдашнему праву этого оказывалось достаточным. Но как быть, если участок оказывался вдали от двора и имелась в наличии чересполосица? Все равно и такой островок среди чужих владений огораживался, причем выдвигалась фикция о «дворе», некогда бывшем на этом месте. Это тоже помогало в тяжбах. Поэтому претенденты на новые земли старались как можно скорей получить на них патент, пока их владелец не успел еще огородиться, а владелец спешил как можно скорей провести огораживание, хотя бы самое примитивное.

Так возникла тюдоровская эпидемия огораживания, которую не следует смешивать с огораживанием помещичьих латифундий при Стюартах. Первая была оборонительным предприятием мелкого земельного собственника, вторая — наступательным маневром крупного землевладельца против крестьянства, исконно пользовавшегося помещичьей землей для выгонов, охоты и иных видов сервитута. Общее между ними — только исходное понятие закрепления земельной собственности путем обнесения ее оградой.

Разросшиеся города повысили спрос на продукты сельского хозяйства, и те, кто первыми могли удовлетворить новый спрос, пожаловались изрядные доходы. Мелкое хозяйство мобилизовалось раньше крупного, и мелкий поме-

щик стал богатеть. Соответственно со своим новым положением он стал воспитывать и своих детей. Культурный уровень молодого поколения и его потребности намного стали превосходить уровень отцовских. Благополучие было недолгое: владетели латифундий, перестроив свое хозяйство, оказались конкурентами, с которыми мелкопоместные бороться не могли. Мелкопоместные стали разоряться, впадать в задолженность своим соседям-лордам, и молодежь, воспитанная по-новому, оказалась перед перспективой жизни, которая ее развившимся потребностям уже не соответствовала. Многие ее представители, следуя общему примеру времени, направились искать счастья в город или в него же пошли заканчивать свое обучение для того, чтобы лучше вооружиться к жизненной борьбе.

Огнестрельное оружие, в связи с усовершенствованными способами вождения кораблей, открыло европейским державам того времени новые перспективы, а так как судоходство было в руках не феодалов, а купцов-ремесленников, растущих в «подлинных» капиталистов, то и цели заморских экспедиций оказались другими. Добывались, главным образом, товары и ценности, а территории захватывались лишь в меру обеспечения овладения этими товарами и ценностями. Конечно, если имелись золотоносные площади, то их прибирали к рукам, но эксплуатировали их не для создания новых государств, а как источник для обогащения организации, снарядившей экспедицию, и для создания постоянного рынка сбыта. Занятая своими внутренними делами, Англия не успела еще обзавестись «колониями» — ее предупредили государства Пиренейского полуострова.

Приходилось английскому молодому капиталу отбивать у счастливых соперников если не колонии, то колониальные товары; последнее, пожалуй, было даже и выгоднее. Особенно далеко ездить не приходилось: надо было только подстеречь в море корабль с чужим грузом да его и ограбить. Для этого предприятия нужны были решительные и предприимчивые люди военного склада. Сам купец-ремесленник на такой риск не склонен был идти, но за желающими так поработать на него остановки не было: они легко находились в тех молодых выходцах из обедневших поместий, которые являлись в город искать удачи.

Из этих пиратов выработались те отважные капитаны, которые от грабежа испанских купеческих судов перешли к победам над военными судами короля Филиппа II, а затем и всего непобедимого испанского флота. Когда этот последний был потоплен у берегов Англии, английскому капиталу открылись все морские пути уже не только как место для засад против конкурентов, но как большая дорога для честной торговли.

Неправильно было бы думать, что все молодые дворяне, покидавшие свои усадьбы, делались пиратами или капитанами торговых компаний; многие из них пристраивались на судебные должности, кое-кто оказывался в армии королевы, кое-кто избирал ремесло учителя, кое-кто шел в актеры. Но все они были объединены одним признаком — они порвали с вековыми навыками, правилами и воззрениями родной среды, родового быта и должны были существовать на свой страх и за счет своей личной предприимчивости.

Положение их бывало трудным, но примеры удачи других их поддерживали. Перспективы открывались перед ними заманчивые, и помечтать было о чем. Вот как мечтал один из них устами героя своей трагедии: «Если бы я мог заставить духов доставлять мне все, что мне нравится, и избавить меня от всех моих затруднений, исполнять все самые отчаянные мои предприятия, я послал бы их в Индию за золотом, заставил бы их взять дань с океана восточным жемчугом и обрыскать все уголки новооткрытого мира в поисках вкуснейших плодов и царственных лакомств; я велел бы им читать мне чуждую философию и раскрывать мне секреты иноземных королей. Я заставил бы их обнести всю Германию медной стеной и окружить Виттенберг светлым Рейном, я заставил бы их наполнить все школы шелками, чтобы студенты были браво одеты» (Марло. «Фауст», ст. 107—119). Он выражал пафос первоначального накопления, он был поэтом раннего капитализма, но ни он, ни любой другой его современник и единомышленник не согласился бы признать себя таковыми. И это тоже было идеологией нового класса, приходившего к власти, идеологией буржуазии. Но буржуазия сама себя еще не признавала классом и своей идеологии четко еще не формулировала. Она обхо-

дилась пока осторожным обходом старой, феодальной идеологии.

В такой обстановке создавался английский театр и слагались пьесы его репертуара.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ ЭТОЙ РАЗНОВИДНОСТИ ДРАМЫ

Драматическая хроника является собственностью английской сценической поэзии и в более тесном смысле этого слова — собственностью поэзии времен королевы Елизаветы (1558—1603). В это царствование она создавалась, развивалась, достигла доступного этому драматическому роду совершенства и уступила свое место исторической трагедии в том смысле, какое это понятие имеет в прочих литературах.

Таким образом, этот драматический вид поэзии носит явно выраженный местный характер, резко отличающийся от лицедейства на исторические темы, свойственного всякому национальному театру. А если это так, то для понимания особенностей данного драматического сочинения необходимо обратиться к разбору причин, создавших условия, благодаря которым возникли и существовали английские драматические хроники.

Первым условием явился народный характер елизаветинского театра, то есть его установка на охват своим воздействием самых широких слоев населения. Привлекая в круг своей огады представителей самых широких масс разного общественного состояния, этот театр, особенно в первые времена своего существования, считался с мнением и требованиями «среднего зрителя», то есть среднего столичного горожанина: купеческого подручного, ремесленного подмастерья, младшего клерка, военного в отпуску или завербованного новобранца, тратившего выданное ему вперед полумесячное жалованье в ожидании отправки на фронт. Требования такого зрителя были особенные, поскольку они обращались к театру. Этот зритель требовал от театра не только развлекательного зрелища, но и сообщения ему некоторых сведений, которых ему недоставало. Театр нес волей-неволей просветительные и поучительные

обязанности. Чисто-развлекательное зрелище можно было найти в других местах: существовали арены акробатов, медвежьих и бычьих садки, петушинные бои — театр видел в них достаточно сильных конкурентов и должен был отбивать от них публику, привлекая к своему представлению такие элементы спектакля, которые у соперников отсутствовали. Так стала перед театром задача осуществить содержательное зрелище.

Страна только что вырвалась из натурального хозяйства, буйно разворачивалось первоначальное накопление, хозяйство страны опережало соседей, войны, проводимые с ними, оканчивались удачно для Англии, колониальные владения, едва успев зародиться, уже росли, крепили, и обобранные заморские страны обогащали лондонский Кинтайгород — Сити. Средний посетитель театра ощущал на себе последствия развивающегося процесса, смысла которого он, конечно, не понимал, но по улучшению своих материальных возможностей и общего уровня жизни считал благотворным и гордился им, и своим временем, и своей страной. Сравнивая настоящее страны с тем прошлым, которое еще жило в воспоминаниях старших поколений и рассказы о котором он успел от них выслушать, такой человек, естественно, испытывал чувство удовлетворения, сравнивая «век нынешний и век минувший», а поэтому с удовольствием встречал изложение событий давнего прошлого, дававшее ему материал для такого сравнения.

Поэтому, когда такой зритель увидел на театральных подмостках первую пьесу, бесхитростно воспроизводившую историю одного из длинного ряда царствований, излагавшую в форме диалога ряд сцен, следовавших друг за другом, если еще не в логической, то, на худой конец, в хронологической последовательности, он был настолько доволен, что не обратил внимания на то, что грозные армии английских королей и их супостатов олицетворяются «трех ржавыми мечами», над которыми впоследствии он сам будет посмеиваться в пору Бен Джонсона, что пушечная пальба воспроизводится наивным катанием ядра за сценой, а вещи грозы изображаются дробью не особенно объемистого барабана. Он был настолько доволен, что, когда узнал, что в театре играют уже не эту, а другую «хронику» (вернее — «историю»), не замедлил купить билет

и на нее. Новая история в зрелищном отношении была похожа на первую как две капли воды, но рассказывала о «жизни и смерти» уже другого короля, о других войнах и междоусобицах. За второй последовала третья и т. д. Здесь уместен вопрос: неужели же эти «истории» так были похожи друг на друга, а зритель все продолжал им радоваться?

Друг на друга они были действительно очень похожи, по началу во всяком случае, но зритель радовался им только до той поры, пока не заметил этого семейного сходства. Как только это случилось, зритель забунтовал, и свое неудовольствие он, согласно обычному закону театральной реакции, перенес на последующие хроники, хотя они ничем не были хуже первых по той уже простой причине, что они были точными их копиями. Это было несправедливо, но закономерно.

В зависимости от такого отношения зрителя елизаветинский театр принял свои меры, как скоро касса стала подавать ему те тревожные сигналы о падении сборов, которые сохранились нами в дневниках театральных предприятий. «Истории» надо было усовершенствовать. Отсюда пошло развитие этого вида драмы.

РАЗВИТИЕ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ХРОНИКИ

Вначале сценический текст представлений елизаветинского театра писался самими исполнителями. Особенного мастерства еще не требовалось, и актеры вполне удовлетворительно справлялись с задачей выписывания из имевшихся отечественных историй соответственных изречений с присочинением к ним надлежащего диалога. Делалось это, разумеется, прозой. Так выглядел первоначальный тип драматической хроники. Их настряпано было очень много. Драматической обработке подвергнуты были царствования, начиная от времен баснословных — с короля Артура, Лира, Цимбелина, пройдя через времена Эдварда Исповедника, Вильгельма Завоевателя, его сыновей, всех имевшихся в запасе Ричардов, Генрихов и Эдвардов. Запас, как легко можно заметить, довольно солидный: одних Генрихов было восемь штук. Все это было своевременно драматизировано хозяйственным способом, оплаче-

но по два фунта за историю и сдано на хранение в театральные кладовые. Дальше кончались авторские права и начинались права театральные.

Текст, написанный членом «компании» (по-нашему «коллектива»), являлся законной собственностью театра, и без согласия театра его никто ставить не мог. Сам театр мог делать с текстом решительно все, что ему заблагорассудится. Он мог обновлять, сокращать, дополнять и «переодевать» пьесу как ему вздумается, не только не обращаясь к содействию первоначального автора, но даже без его ведома поручая эту работу всякому другому подходящему лицу. Этим своим правом театр стал широко пользоваться, когда выяснилось, что первоначальные прозаические тексты уже устарели и отстают от развившегося вкуса театрального посетителя. За переделку текстов принялись с таким усердием, что до нас ни один из них в своем первоначальном виде не дошел.

Переделка велась без вполне определенного плана, в первое время — огульно. Поэтому одна и та же хроника перерабатывалась многими людьми, сменявшими друг друга. Не все они начисто уничтожали работу предшественников, чаще всего они сохраняли те места, которые продолжали приниматься публикой и в старой редакции, устремляя свое внимание на «провальные» сцены. Так наслаивался текст одного автора на тексты его предшественников, и пьесы воскрешались к новой сценической жизни. На долго ли, на коротко ли — это определялось потом, на практике: некоторые истории оказались «неизлечимыми» и поэтому сохранились в довольно ранних редакциях (история Эдварда I, Эдварда III, история Ричарда герцога Йоркского, история соперничества домов Йорка и Ланкастера, история Ричарда III в прозаическом изложении и др.). По ним можно довольно точно проследить то направление, в котором велась переделка, и те средства театрального воздействия, которые привлекались для поднятия рентабельности спектакля.

Одним из решающих моментов развития елизаветинской драмы было изобретение нерифмованного (белого) стиха. Он развязал руки драмописцам. Дело в том, что проза оказалась не совсем удобной для театра того типа, какой создавался на берегах Темзы. Театр этот являлся

двором, окруженным восьмиугольным срубом высотой с трехэтажный дом. Одна из сторон восьмиугольника была занята сценой с ее вышкой на столбах и двумя лестницами по обеим сторонам вышки, альковом под площадкой вышки, подмостками, на которых эта вышка стояла, и длинным отростком подмостков, просцениумом, далеко вдававшимся в театральный двор или, как его тогда называли, «колодезь», где дешевые билеты давали возможность стоять зрителям непосредственно на земле (вежливо говоря, «пар-тер»). Стены сруба были использованы под ярусные балконы, где стояли скамейки и можно было сидеть (платили дороже). Сцена и балконы (галерея) были перекрыты соломенной кровлей, в середине которой зияла большая дыра, служившая для вентиляции всего помещения. В таком здании акустические условия вряд ли отличались высокими качествами¹.

¹ Быстрая, ритмически не организованная, прозаическая речь трудно справлялась со звуком, отраженным от противоположных говорящему стен, и становилась неразборчивой для партера. А с партером приходилось считаться, если не в смысле непосредственных доходов, то в смысле возможности непосредственного убытка. Этот внизу стоящий (любимое определение тогдашних сатириков, игравших на одиозном слове «понимающий» — эндерстендинг) зритель отличался крайней решительностью суждений, готовых в любой момент принять физическое выражение и, заскучав, способный начать развлекаться по-своему: например, начать разносить сцену, а то и весь театр.

Тут вспомнили недавнее прошлое площадного представления. Акустика у балагана была еще хуже, но с ней справлялись, применяя рифмованные прибаутки и «раешный стих». Этот стих попробовали перенести в театр. Он выдержал испытание — слышно его стало всюду: ударения чередовались с известной закономерностью, слог не наезжал на слог, а инерция размера помогала зрителю угадывать то слово, которое он плохо расслышал. Тексты стали переделывать под этот стих, оставляя прозу только для тех эпизодов, которые шли на просцениуме, в непосредственной близости от наиболее буйных ценителей из стоявшей публики. Галерея слышала и так превосходно: звук отражался от стен, о ней, стало быть, заботиться не приходилось. Так выработался специфический для елизаветинского театра драматический текст, состоящий из стихотворных и прозаических сцен. Так как на просцениуме шли комические сцены, игравшие роль клоунады и циркового ковра и занимавшие внимание зрителей на время смены театрального режиссера на подмостках у вышки, проза сделалась уделом комических эпизодов драмы вообще и хроники в частности. Здесь все как будто оставалось по-старому.

Поэтому, когда двое ученых придворных написали трагедию из английской истории и из баснословных ее времен («Гарбодук» или «Ферекс и Порекс»), отбросив рифму десятисложника четного ударения, это событие потрясло весь театральный мир тогдашнего Лондона, прозвучав, как освобождение. В короткое время так называемый «белый» стих вытеснил всех своих предшественников, не имея конкурента, занял исключительное место в драме. Последовала новая перелицовка драматических текстов, в том числе и текстов «хроник», а с перделкой, естественно, менялась и редакция. Люди, перелагавшие старые тексты на новый стих, были уже не теми, кто создавал прозаические пересказы летописных сказаний: за метрической перделкой происходила и невольная отчасти, а отчасти сознательная перепланировка

Над стихогворной частью хроник пришлось изрядно поработать. Прибауточный стих скоро оказался несостоятельным. Краткость его выкликаний никак не могла вместить в себя «серьезных» речей, которые должны были произноситься на сцене. Не могли же короли и высшее духовенство или славные лорды и леди изъясняться исключительно прибаутками. Вскоре этот стих исчез и отчасти вошел в прозаический текст просцениума, где и уцелел в форме чистой прибаутки клоунов.

На смену ему пришел раешный — балладный стих. У него оказалось то неудобство, что по строению своему он был громоздок и, рассчитанный в свое время на пение, в акустическом отношении, если его не петь, а читать, давал эффект не на много превосходивший слышимость обыкновенной прозы. Кроме того, при своей значительной длине (14 слогов) и обязательной зарифмованности он представлял значительные затруднения в применении к драматическому изложению. Этот стих надо было еще перерабатывать. Его и переработали, но работа над ним пошла уже в стороне от театра. Кое-кому удалось его усовершенствовать, и мы знаем несколько пьес (в том числе две драмы у Робин Гуде), сохранившиеся в этой манере. В общем же пьесы, написанные балладным стихом, вскоре исчезли, и балладная форма сохранилась на подмостках только в своем чистом виде: как песня. Иногда ее вспоминали в качестве пародии на старую драму: Шекспир, выводя ремесленников-любителей в «Сне в Иванову ночь», поручает им исполнять трагедию о Пираме и Фисбе, написанную именно этим старомодным стихом.

Но сценическая форма исчезает только в том случае, когда есть чем ее заменить. Это правило осталось в силе и для балладного стиха. Он был вытеснен рифмованным же стихом, но более коротким и со строго закрепленными ударениями: ударения эти неизменно падали на каждый четный слог десятисложной строчки.

всей пьесы. Менялась не только сценическая техника, менялась и идеология.

Рифмованный стих, как и его предшественники, не начисто был сметен торжественным воцарением белого стиха. Рифма сохранилась в сентенциях, включенных внутри монологов, она заканчивала периоды изложения, являясь своего рода знаком препинания, ее сохраняли для выделения особенно поучительных речей и она же произносилась в знак окончания сцены, как говорится теперь, «под занавес». Но занавеса тогда не было, поэтому тем более основания имело под собой желание актеров и постановщиков иметь определенную концовку каждой сцены, а акта и по-давно.

Такова вкратце история развития драматической хро-ники. Она односторонняя, так как пока приходится гово-

Такой стих условно называется ямбическим. Слово это греческое, размер искусственный, в народной английской поэзии он не встречается, актерам он был неизвестен, и не они его придумали — в театр он пришел со стороны: его принесла университетская молодежь, превратившаяся из посетителя в сотрудника театра.

Этот пришлый элемент и сделался новой силой в театральном деле. Вместо безымянного актера, поставщика сценических реплик своим товарищам, явился автор. С ним и рассчитываться пришлось уже по-другому. Размер гонорара удвоился — платить стали уже по четыре фунта за пьесу. Новые драмamodelы обрадовались, но не надолго. Времени на писание рифмованной пьесы уходило много, обучать актеров чтке нового стиха приходилось авторам же, и они становились тем, что теперь называется режиссерами, — еще трата времени, которая уже никак не оплачивалась. К тому же сплошь рифмованная пьеса требовала для своего написания изрядного времени. Больше двух-трех драм такого типа не напи-шешь, а на двенадцать фунтов в Лондоне года не проживешь.

Авторы-профессионалы стали искать выхода из пределов риф-мованных ямбов и в этом отношении встретили полное сочувствие театра в целом, то есть и актеров и публики. Рифма в английском стихе хотя и очень легка, так как в нем очень много созвучных слов, но все же рифма, то есть некоторое стеснение свободы вы-бора речений, должна быть оправдана всем строением смежной с ней речи. Тут пошли затруднения. Рифм в тексте драмы (от двух до трех тысяч стихов, значит, тысяча — полторы парных созвучий) много, естественности их появления при спешке не легко дости-гнуть, почему авторы и стали прибегать к весьма хитрым словесным построениям, заимствованным из приемов университетской пиитики того времени. Стих расцвятился сложнейшими тропами и стал на-столько запутанным и напыщенным, что перестал пониматься пуб-ликой.

рить только о форме. Это не наша вина: каждая последующая редакция вела, как мы видели, к истреблению текста своей предшественницы. Эволюция формы нам сохранена в отрывках, по которым мы можем судить о целом, начиная с самых ранних времен существования английской народной драмы. Об идеологической эволюции ее мы вынуждены узнавать только по сохранным нам в целостности произведениям, то есть либо по ямбическим рифмованным, либо по драмам белого стиха, иначе говоря, по последним редакциям. На наше счастье их найдется тоже немало.

ИДЕОЛОГИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ХРОНИКИ

Актеры, авторы первоначальных прозаических текстов, заботились об одном — успеть уложить в рамку двухчасового представления возможно большее количество исторических событий изображаемого царствования. Задача была достаточно сложная для литератора-любителя и поглощала все его прилежание. Правда, приходилось еще заботиться о том, чтобы кого-либо из знатных людей не обидеть. Из этого положения имелся, однако, испытанный и надежный выход.

Городское самоуправление жило по средневековым законам и отказывалось признавать полноправными гражданами тех поселенцев, которые, не принадлежа ни к дворянству, ни к духовному сословию, не состояли одновременно и членами определенного цеха. Актеры стали организовываться в постоянно действующие предприятия уже тогда, когда цеховые объединения успели не только устроиться, но и замкнуться в себе: о формировании нового цеха и думать не приходилось. Поэтому актеры и актерские объединения были лишены всяких прав, в том числе проживать и играть в пределах города.

Они построили свои театры за городской чертой, по слободам, но город претендовал и на слободские территории. Пришлось отыскивать какую-нибудь законную мотивировку своего юридического бытия. Театры и актерские коллективы отдавали себя под покровительство того или иного вельможи, зачислившись целиком в штат его служащих. С вельможи они, разумеется, ничего не получали, услужение являлось понятием чисто мнимым, но вель-

можа был доволен: в числе своего двора он имел удовольствие числить целую труппу актеров — это усиливало внешний блеск его положения.

Но если платить за эту часть не приходилось, вельможа должен был время от времени выступать ходатаем за «своих» актеров в случае, если с кем-либо из них приключалась та или иная беда (долговая, уголовная или политическая) или если беда постигала коллектив в целом. Вот к испытанному покровительству такого патрона и стали обращаться составители драматического текста хроник. Предки покровителя всегда изображались людьми безупречными. Если по летописи они оказывались другими — летопись исправлялась на сцене, и летописный злодей оказывался окруженным венцом мученика. Злодеями оказывались представители вымерших родов — обижаться за них было некому. Кстати сказать, положение значительно облегчалось тем, что древнейшие роды успели себя истребить начисто во времена войны Алой и Белой Розы, и, стало быть, история до этого периода могла писаться свободно и невзирая на лица.

В остальном надлежало придерживаться следующих правил. Королевская власть (а Тюдоры практически были абсолютными монархами) — священна, и короли все, за редкими исключениями (собственно за одним единственным исключением, но об этом позже) — люди прекрасные. Увы, летопись говорит, что большинство этих королей было свергнуто и что редко кто из них умирал естественной смертью. Убивали же монархов их непосредственные преемники. Задача казалась неразрешимой: кто-нибудь да должен быть прав — либо тот, кого свергают, либо тот, кто свергает. Здесь было найдено хитрое решение.

Короли не виноваты — виноваты их недостойные любимцы. Недостойные любимцы творят всякие низости и подводят «слабых» королей. Обиженные недостойными любимцами феодалы пользуются своим законным правом и восстают на обидчиков. Слабые короли принимаются защищать недостойных любимцев и, продолжая следовать их советам даже в военном деле, естественно, терпят поражение со всем отсюда вытекающим. Низложенных королей, понятно, убивают. Но делают это недостойные придворные нового короля, и когда король узнает о та-

кой гибели своего несчастного предшественника, он очень сердится на убийцу и иногда даже строго его наказывает, произнося соответственное рассуждение о дурном характере и совершенной недопустимости подобных поступков.

Выше было сказано, что исключение делалось только для одного короля, только один единственный английский король был изображен извергом в хрониках: это, понятно, был именно тот король, которого надлежало свергнуть для установления царствующей династии — Тюдоров. В отношении такой личности можно было не стесняться, и от летописной точности можно было отступать не в сторону обеления личности, а в сторону возможного ее очернения. В дальнейшем мы увидим, что этим правом очень широко воспользовались, и личность короля Ричарда III чернела с каждой новой редакцией его хроники до тех пор, пока не превратилась в совершенно внеисторического злодея. Видимо, мстя за такую несправедливость, эта сценическая фигура настолько переросла свое театральное окружение, что подавила весь прочий летописный элемент и из хроники сделала историческую драму. Последним «злодейством» этого короля было уничтожение исторической хроники, как традиционной формы сценического лицедейства.

Но для такой возможности проявления личности в пределах драматизированной истории необходимо было создать возможность такого интереса к человеческой личности вообще, какого не могло наблюдаться в первые времена укладывания летописного текста в прозаические разговоры первых редакций. Как всегда бывает, новшество проникло на сцену с некоторой постепенностью.

У тех людей, которые пришли в театр со стороны университетов, было мирозерцание иного склада, чем у актеров первых оседлых театров города Лондона. Дети мелкопоместного дворянства, разоренного крупными помещиками-лордами (бывшими феодалами, окончательно превратившимися во владетелей латифундий и применявшими свою остаточную силу и денежную мощь к округлению своих владений, начав эту операцию за счет мелкотравчатого соседа, чтобы к началу следующего царствования приняться и за мужика), получившие в семьях воспитание, которое развило в них потребности, не способные быть удовлетворенными в пределах ограниченных возмож-

ностей печальной действительности, вследствие изменившегося положения в деревне, дети эти, войдя в возраст, покидали отцовский кров и шли искать себе счастья в столицу. Из этой среды, равно как и в некоторых случаях из среды ремесленников (из семей богатых по-старому, но разоренных по-новому), возникли профессиональные писатели, в том числе и драматурги.

Люди эти, оторвавшиеся от традиционного, освященного веками способа добывания себе средств к жизни и отклонившиеся от установленных путей делания карьеры, отказавшиеся от поддержки родовых связей и положившиеся на самих себя, видевшие в собственной личности и ее способностях единственное основание для благоденствия, к созданию которого стремились, естественно, склонны были считать наивысшей ценностью именно человеческую личность.

Старая феодальная мораль учила, что личность имеет ценность только как служанка родовых интересов: родовых владений, родовых союзов (обеспечивающих благополучное владение родовым достоянием), родовой религии, обеспечивающей нерушимость союза, заключенного по се благословению. Но деклассированный молодой интеллигент того времени уже не имел никакого иного родового владения, кроме своих конечностей (в число которых входила и его избобрательная голова); феодальная мораль не только не была ему полезна — она вредила ему, связывая его предприимчивость рядом всевозможных запретов. Отбросить ее было необходимо, но понятия, вкоренившиеся в сознание с детских лет, отбрасываются не так-то просто. Приходилось проделать достаточно энергичную критическую работу для того, чтобы освободиться от назойливого наследства отживших времен. Писатель такую борьбу ведет на бумаге, драматург проводит ее в образах своих сценических героев, которые стали носителями идеологии первоначального накопления.

Когда перед молодыми драматургами, призванными править тексты, пришедшие в негодность, открылась возможность проверить свои силы в соревновании со старым материалом, они не замедлили полностью перестроить характеристики лиц, намеченных хроникерами былого времени. Собственно говоря, характеристик в нашем смысле

слова и не было, так как имелись только имена исторических деятелей да слова, приличные соответственным событиям. Реформаторы ввели начало личной характеристики. Таково было их намерение во всяком случае.

От намерения до его исполнения, на их беду, было не так близко, как это им казалось по молодости лет. Характеров они создать не сумели, зато успели выработать роли и типичные амплуа. Появились на сцене любовники, герои, злодеи. Последние имели отличный успех у публики и особенно хорошо удавались авторам. На это были свои причины. Злодей был присяжным попирателем старой морали, автор стремился к тому же, но только с меньшей смелостью, чем злодей, и откровенно ему завидовал. В публике было немало народа, разделявшего воззрения автора: одинаковые причины порождают одинаковые следствия, а в пору первоначального накопления каждому приходится рассчитывать преимущественно на себя — карьера открыта талантам, способным вырвать себе место под солнцем. Так создается «злодейская драма» и торжествует на сцене. Ясно, что при подновлении хроники злодей в качестве аттракциона проникает в ее добродетельный текст.

Успехи молодого английского капитала раскрыли перед тогдашним человеком перспективы, которых не знали его предки. Весь мир был опознан в главных своих контурах, и в любом месте земного шара виделись возможности для извлечения выгоды. Опыт показывал, что сметливому, способному и не стесняющемуся в средствах человеку, если он при этом определенно знает, чего ему добиваться, и от намеченных путей не сворачивает, можно достигнуть всюду всего, чего угодно. Зрителей таких успехов, людей, не успевших еще проверить практическую верность этого положения, подобное зрелище настраивало на завоевательный лад.

Если мы вспомним, что молодая монархия Тюдоров успела удачно проявить себя в роли завоевателя, то станет понятным, что тема завоевания, завоевательная драма, сделалась не менее популярной, а то и более популярной, чем драма о подвигах злодея. В сущности разница была не очень велика. Злодей зверствовал исключительно для собственного удовольствия, а герой-завоеватель, будущий

почтенный воротила Сити, делился с компанией добрых друзей. В историческую хронику завоеватель вошел в виде доброго короля, победителя супостатов. Он попадал в большие трудности, но выходил сухим из воды благодаря всегдашней находчивости, бесстрашию и доброму настроению, ободрявшему его ближайших друзей, которые в конце концов и выигрывали для него сражения.

Среди этих друзей, ранее совершенно безличных, тоже происходила соответственная типизация. Образ хвастливого воина, памятный молодым поэтам еще по школьному изучению Плавта, был перенесен на подмостки и воплотился в хорошо известные черты разорившегося дворянина (дворянин-феодал должен быть посрамлен), кутилы и пьяницы, храбростью не отличающегося, но доброго малого, веселого шутника и неунывающего собутыльника. Он скоро сделался любимцем просцениума и получил прозвание сэра Ольдкэсла (от двух слов: «старый замок»). Публике он настолько успел угодить, что даже сделался героем специально посвященной ему комедии.

Ясно, что, строя повествование на сценическом изображении определенных личностей (пусть и не соответствовавших точным историческим данным), новым авторам пришлось поработать и над всем драматическим целым хроник, порученных редакторскому попечению. Прежний образ повествований механически нанизывавший один военный эпизод на другой, один мятеж на предшествовавший, — явно не годился. В согласии с правилами римской драматургии пьесу разбили на акты и позаботились о том, чтобы каждый акт образовывал определенное целое, действие которого разворачивалось бы вокруг поступков определенной личности. Здесь встретилось сопротивление со стороны исторического материала: события, в которых принимал участие тот или иной герой, не только растягивались на много лет, но и переплетались с такими событиями, в которых данный герой участия не принимал, а участвовало совсем другое лицо, которому полагалось выступить на сцену в последующих актах. С этим неудобством справились просто: на хронологию махнули рукой, и порядок событий переставили, как было удобнее, а в случае необходимости подменяли участников событий: публика в истории была не особенно сильна и претендовать была не намерена.

Так создавались последние редакции хроник. Дух родовой морали в них еще оставался достаточно силен, однако, редакторы позволяли себе некоторую критику. Не вдаваясь в прямую полемику с ним (как-никак история страны была вещью более или менее официальной, и слишком затрагивать ее, внося в нее зазорный аморализм молодости, было небезопасно), молодые поэты останавливались главным образом на последствиях этой феодальной морали. Родовой долг часто входил в конфликт с понятием покорности королю. Происходили восстания и междоусобия. От них ослабевала сила сопротивляемости всей страны. Она подвергалась опасности нападения внешнего врага и теряла свои заморские владения. Перспектива для времени познания всей прелести колониальных доходов очень неприятная. На такую критику обижаться никому в голову не приходило: королева была довольна — ее самодержавные склонности находили подкрепление в такой сценической пропаганде гибельности буйного послушания верховной власти, феодалы не усматривали ничего обидного в том, что их предполагаемые предки показаны в виде равноправных королю владетелей, отстаивающих свои права, хотя бы и ценой разорения всей страны, а горожане, благословляя «возлюбленную тишину», царившую внутри королевства, считали, что история справедливо наказывала бунтовщиков и смутьянов.

Такова была историческая хроника в пору своего расцвета, в пору ее освобождения от обязательной рифмовки. Такой она выходила из-под пера дружно сплоченных в рабочую группу драматистов, имена которых пора уже называть. Драматистами этими были: Пиль, Грин, Кид и Марло. Группу прозвали «академической».

СУДЬБА ХРОНИК АКАДЕМИЧЕСКОЙ ГРУППЫ

Кроме редактирования старых пьес, каждый из этих авторов оставил после себя ряд сценических произведений, поэм, а иногда и сочинений в прозе. По ним можно было с большой отчетливостью судить об особенностях творчества каждого из них. В подробный разбор этого вопроса

мы сейчас вступать не будем, это уведет нас слишком далеко от нашей темы, но отметим главное.

Пиль был формально наиболее консервативным из четырех: он в своих собственных произведениях отстаивал не только рифмованный стих, но и определенную постоянную форму группировки рифмованных стихов драматического текста, стремясь писать свои трагедии стансами, в подражание романтическим поэмам итальянского Возрождения, перед которым преклонялся.

Грин был в этом отношении прогрессивнее Пиля и хотя не без огорчений расставался с рифмованным стихом и утешался, равно как и Пиль, попытками сохранить кудреватость слога и в белом ямбе, он совершенно забывал о прелестях риторического красноречия своих итальянских современников, когда естественная склонность увлекала его к созданию комических сцен и положений, перебивавших его романтические повествования. Писал он и прозу, и длинные поэмы, а в области создания комедий его деятельности, по отзыву современника, хватило бы на четырех драматургов.

Кид, сын судейского чиновника, вырос в обстановке постоянного общения с уголовными элементами. С годами этот интерес в нем ничуть не уменьшился: наравне с поэмами и драмами он периодически опубликовывал краткие, но вразумительные прозаические брошюры с пересказом особенно сенсационных уголовных дел, бывших тогда злобою дня и предметом оживленного обсуждения в остериях. Романтическое направление друзей удерживало его творчество в пределах «высокой трагедии», но склонность к уголовщине и пристрастие к драматургии Сенеки позволяли ему наполнять свои трагедии такими криминальными ужасами, от которых мороз подирал по коже самых выносливых зрителей тогдашнего театра. В конце концов он все-таки дал волю естественной склонности и написал трагедию из современной ему английской жизни — «Убийство господина Ардена из Февершэма в Кенте». Она оказалась настолько хороша, что ее долго приписывали Шекспиру, и только в последнее время, когда восторги несколько поулеглись, удалось, разобравшись в тексте, установить настоящего автора.

Эта тройка успела уже войти в порядочный возраст,

когда к ней присоединился гениальный юноша — Христофор Марло. Он сразу занял в ней руководящее положение, и под его непосредственным влиянием эта компания взялась за новое редактирование уже однажды переработанного старья. Работа велась дружно, и литературная история того времени не сохранила ни единого воспоминания о каких-либо раздорах в рядах ее участников — вещь удивительная, так как литераторы того времени — люди сварливые и склочники прирожденные.

Ни Кид, ни Пиль не пробовали своих сил на подмостках, Грин и Марло как будто пытались счастья на них, но во всяком случае скоро бросили это дело: самолюбия у них было много, терпения мало, и они предпочитали быть первыми в литературе, чем занимать четвертые положения на сцене. Жить им всем приходилось исключительно на гонорары за написание пьес (поспектакльной платы не выдавалось), и хотя к тому времени цена на этот труд и поднялась до шести фунтов, но жизнь успела соответственно вздорожать. Обычно рассчитывают, что тогдашний фунт имел покупательную способность теперешних десяти. Расчет этот не точен: продукты питания, видимо, стоили почти столько же, что и теперь — обед в общественной столовой тогдашнего Лондона обходился в один шиллинг; на одну пьесу, значит, можно было обедать не более четырех месяцев подряд, а, стало быть, для одной еды каждый автор должен был готовить не менее трех пьес в год.

Тем не менее, пьес с именами этих драматургов осталось сравнительно немного, и во всяком случае они давно перемерли бы с голоду, если бы их дошедшее до нас литературное наследство в точности совпадало со всем ими написанным. Воспоминания Грина, правда, свидетельствуют о том, что наши поэты обедали далеко не ежедневно и вообще жили впроголодь, но все же и впроголодь они прожили довольно долгий срок. Марло, например, существовал таким образом восемь лет, прочие много дольше — очевидно, прямой угрозы их существованию не имелось. Остается предположить, что некоторый минимум они зарабатывали, и, полагая на круг по четыре пьесы в год, мы будем иметь для восьми лет литературной деятельно-

сти Марло 32 пьесы. До нас же дошло только восемь его пьес, значит, двадцать четыре куда-то девались. Многие из них могли, конечно, затеряться в поездках, погибнуть в пожарах, пропасть на руках у актеров в период закрытия театров при ликвидации их пуританам, но двадцать четыре все же слишком большая цифра для того, чтобы допустить полное и бесследное исчезновение такого количества произведений Марло, а об остальных драматургов, живших и работавших гораздо больше него, и совсем уже говорить не приходится.

Загадка разрешается тем, что многие произведения, а именно перередактированные старые пьесы, регистрировались и печатались без имени редакторов. Действительно, обращаясь в ряду текстов, изданных таким образом, легко обнаруживается наличие стиля, а то и отдельных стихов того или иного из наших авторов, чаще всего открывается след всех четырех. Они вполне дополняли друг друга. Пиль редактировал лирические места текста, Грин перерабатывал комические сцены, Киду отводились сцены убийств и выходцев из загробного мира, а Марло поставлял патетическую декламацию завоевателей и вызывающую похвалу злодеев.

Гонорар выплачивался всем сообща, по полтора фунта на брата, и всем предоставлялась возможность разбирать театральный архив в поисках рукописи забытого текста, подлежащего освежению. Если переделка проваливалась, за нее принимались сызнова, и рука дававшего не оскудевала: два-три сбора возвращали в кассу деньги, выданные четвертному драматургу. Когда же пьеса умела снискать благоволение публики и становилась настолько выгодной, что другие театры начинали ее приторговывать у собственника (старосты компании, фактически антрепренеры), последний, опасаясь появления в своем театре чужого стенографа, подосланного для кражи заманчивого текста, решался печатать пьесу. Печатать ее он поровнил обычно в те времена без имени автора на титульном листе. Если авторов было несколько, то оправдывался он тем, что всех все равно не упишешь, а так-де никому обидно не будет. Однако причина лежала глубже. Искать ее надо в том, что можно назвать авторским правом того времени.

АВТОРСКОЕ ПРАВО ТЕАТРОВ

Время это, восьмидесятые годы XVI века, знало следующие нормы, определявшие авторскую принадлежность драматического текста. 1) Пьеса, написанная актером (или актерами), участником известного театрального коллектива и сданная этому коллективу, является собственностью этого коллектива, и ни один другой коллектив не может ставить такую пьесу без законно оформленного согласия первого собственника. Если актер-автор уходит из одного коллектива и переходит в другой, он не имеет права унести с собой текста пьесы, принадлежащей первому коллективу, хотя бы этот текст и был им, актером, написан; 2) драматический текст, изданный за счет коллектива, без имени автора или авторов, считается литературной и театральной собственностью коллектива со всеми вытекающими из того последствиями.

Легко видеть, что первое правило было создано раньше второго, а потому и обладало большей традиционной убедительностью на судебном разбирательстве возможного процесса. С появлением при театрах единичных авторов выступало общедоговорное право. Автор продавал, сам не будучи ни актером, ни членом коллектива, свою рукопись, а с ней и свое право театру-покупщику. В этом последнем случае дело было очень ясно, поскольку речь шла о совершенно новой пьесе, но как быть с переделкой текста, уже ранее принадлежащего театру?

Театральные заправилы были люди в делах осторожные и, будучи сами большими мошенниками (одна биография знаменитого Генсло чего стоит), естественно опасались, что их единоличные контрагенты будут склонны следовать в отношении к ним их собственному примеру. И тогдашние антрепренеры стремились сохранить видимость наличия признаков, подводящих обновленные редакции под одно из двух первых правил установившейся судебной практики. Поэтому-то, не имея еще в своих рядах достаточно искусных поэтов-актеров, коллективы обращались за указанной работой не к одному, а к нескольким авторам сразу (а может быть и последовательно). Авторские права «чужих», таким образом, настолько переплетались и перепутывались, что доказать их в случае чего было бы mud-

рено. Надо признать, что действительность вполне оправдала намерения тогдашних дельцов: потребовалось более ста лет критической работы над текстами, чтобы иметь возможность разобраться в авторах последних и предпоследних редакций драматических «историй», не говоря уже о других драмах и комедиях.

Здесь на помощь пришло то обстоятельство, что голодная поэтическая братия не особенно гналась за славой редакторов и заботилась больше о скорости выполнения заказов, что вполне понятно, принимая во внимание необходимый дележ гонорара и малую долю его, приходившуюся в результате этой операции на каждого из сотрудников.

Можно предположить, что «академическая группа» работала по системе некоторых наших переводчиков недавнего времени: оригинал, подлежавший переработке, раздирался на части и разбирался по рукам. Каждый из участников новой редакции в кратчайший срок обрабатывал свой кусок, и эти разрозненные члены пьесы затем сшивались воедино. Рвать старую рукопись приходилось, повидимому, не на четыре, а на три части. Марло и Кид жили в одной комнате и трудились посменно. Принадлежащие им тексты настолько перемешаны друг с другом, что, не отличаясь настолько разительно авторская манера друзей, разобрать их тексты по принадлежности, вероятно, никому не удалось бы.

Так к общему удовольствию и тянулись дела до начала девяностых годов. Грин и Пиль состарились за этой работой, Кид вошел в достаточно зрелый возраст, а Марло, набив руку на экспериментах по чужому тексту, успел вырасти в замечательного драматурга, гений которого ослеплял всех его друзей и убивал зависть даже в сердце такого профессионального завистника, каким был Грин. Ничто не предвещало опасности, и именно тогда, когда ее всего меньше приходилось ожидать, она обрушилась на «академическую группу», как гром с ясного неба.

Группа обслуживала главным образом многочисленные предприятия Генсло, но понемногу связалась и с другими, менее крупными, но менее склонными к раздаче заказов на «переодевание пьес» коллективами. В числе их наиболее мощной организацией была труппа «лорда камергера», возглавлявшаяся Ричардом Бербеждем. Ему принадлежало

самое старое театральное здание в Лондоне, первое, построенное в нем, почему и называлось оно попросту «Театр». Ясно, что в таком старом здании и архив был основательный — работы было много. Архив этот не ускользнул от работы «академиков», которые совсем почувствовали себя монополистами и, как мы видели, успели даже поднять ставку с четырех до шести фунтов за пьесу.

Внезапно «труппа лорда камергера» прекратила заказы. Причина этого вредного поступка быстро обнаружилась: нигде так быстро не узнаются тайны, как в театре. Среди актеров коллектива Бербеджа обнаружился поэт. Актер четвертого положения, образования отнюдь не университетского, но вполне способный писать стихи, которые при всем желании плохими назвать было нельзя. Он был членом коллектива — значит свой, актер был неважный — значит, человек смирный. Лучшего сочинителя театру было не найти. Звали его Вильям Шекспир.

ШЕКСПИР И «АКАДЕМИЧЕСКАЯ ГРУППА»

Насколько сильно было негодование академиков, можно судить по двум литературным фактам. Один из них общеизвестен, другой до сих пор никем еще отмечен не был. Жизнь Грина, жизнь бродяги, пьяницы, оплаченного жесвиладельца по судам, компаньона воровских шаек, откровенного завистника и принципиального клеветника, приближалась к концу. Талантливый поэт умирал в глубокой нищете; конец этой мучительной жизни не соответствовал бы характеру ее собственника, если бы она не заканчивалась поучением. Извлекать поучение из существования такого рода было делом не легким, и Грин не устоял перед соблазном подобной задачи: нравоучение остающимся в живых взялся прочесть он сам. Так, коснувшейся рукой писались его «На грош сострил, на десять рублей раскаялся».

Интересным для нас в этой надгробной проповеди и отпевании заживо является место, где умирающий поэт обращается к друзьям, предостерегая их от общения с «некоей вороной в павлиньих перьях, вообразившей себя потрясателем сцены (Шекспир) и полагающей, что такого рода безграмотный актер не хуже любого из нас сможет выдувать белый стих» — от зловредной личности этой друзьям

Грина следует держаться подальше и ни в какой мере ее не вводить в доверие.

Грин умер, завещав свою ненависть друзьям. Кид подхватил словечко Грина: в трагедии об Ардене из Февершэма он вывел двух лиц, действующих совместно на протяжении всей трагедии: одного из них зовут Черный Виль, другого — Шекбэг (потрясатель мешком), в списке действующих лиц профессия их определена кратко — «убийцы». Ехидство Кида заключается в том, что имена обоих непрерывно ставятся рядом так, чтобы получилось как бы одно имя: «Черный Виль Шекбэг». За этим собственным именем следует обычно перечисление всяческих гнусностей до самого конца трагедии, где злодеев постигает заслуженная казнь, которую автор, видимо, не прочь был применить к досадившему сопернику.

Чем же заслужил Шекспир такую ненависть, и насколько он сам повинен в убытках, причиненных почтенной группе своих предшественников в деле переработки старого набора сценических текстов?

Прежде всего тем, конечно, что он был «новым человеком» в этом промысле и появился вне согласия перво-званных исправителей. Дальше мы увидим, что труппа не склонна была замыкаться в себе и сама заботилась о пополнении своих рядов молодыми сотрудниками; введением нового лица администрацией театра и притом помимо собственного желания группа была возмущена. Зачем же было ее сердить?

Шекспир был членом «компании» и членом дисциплинированным. Принимая на себя работу над текстами, он выполнял одну из своих членских обязанностей и действовал в интересах того предприятия, с которым связал свою судьбу. Компания же была заинтересована, в силу указанных выше особенностей тогдашнего авторского права, в том, чтобы идущие в исполнении ее труппы тексты были зарегистрированы под именем одного из членов компании. Когда Шекспиру предложили проредактировать пьесы, уже шедшие раньше в редакции «академической группы», он от этого не отказался и редактирование провел.

Надо заметить, что Шекспир и не думал присваивать себе имени автора пьес, прошедших его редакцию. Они продолжали печататься без имени автора. По существу это бы-

ло верно: настоящий автор хроник был лицом давно забытым, если имя его когда-либо было известно вообще. Но в регистрационных отметках издательств и «заведующего развлечением» имя Шекспира проставлялось, видимо, по распоряжению театральной администрации. У Шекспира имелось еще одно основание не настаивать на собственном авторстве даже в редакции: в ряде хроник, прошедших сквозь перья «академической группы», он не вставил ни одного своего стиха, ограничиваясь, повидимому, ролью сократителя и перемонтировщика текста, в ряде других он писал одну-две сцены да изменил несколько стихов.

Этого было достаточно для бесспорного укрепления за его театром собственности на пьесы, и театр за подобную предосторожность особенно винить нельзя: имея дело с такими личностями, как Грин, приходилось принимать всяческие предупредительные меры. Продав же он своего «Роланда» сразу двум театрам!

Может быть именно потому, что своевременное введение в дело Шекспира срывало уже намеченное мошенничество, Грин и почувствовал обиду с такой остротой. Во всяком случае надо признать, что Шекспир вовсе не был склонен рядиться в перья «академической» группы — он понимал, что его-то они украсить никак не могут.

До какой бы степени разгорелись литературные страсти — трудно предвидеть: обстоятельства прервали начавшуюся распря. Грин выбыл из числа живых, а потом началась чума, большая чума, а не такая, какая ежегодно случалась летом в Лондоне и на которую особенного внимания не обращали. Большая чума повела к длительному закрытию театров, а с их закрытием прекратилась и работа драматургов: впрямь тогда никто не хотел писать. Поэты взялись за сложение поэм. Марло взялся переводить Лукана и начал «Геро и Леандра» — великолепное произведение, которому не суждено было быть дописанным его рукой. Дела его были плохи, и он откровенно признавался правительственному шпиону, что намерен заняться изготовлением фальшивой монеты. Сообщение это с приложением пространной сводки иных «особенно проклятых мнений и чрезвычайно страшных богохульств» было представлено по начальству, но пока читали, постанавливали и писали, Марло покончил расчеты со всяческим правосудием, напо-

ровшись на собственный нож, затеяв драку в публичном доме с актером Фрэнсисом Арчером.

За исчезновением Марло полиция взялась за Кида, благо он последнее время жил с Марло в одной комнате. Автор зверских трагедий на самом себе испытал прелести тюрьмы и следственной процедуры, которые он так часто и с таким вкусом преподносил публике. Он прошел и тюрьму и пытку. Дознаться от него ничего не удалось, и его выпустили. Как пишут историки английской литературы, он отделался пустяками. Через полгода по выходе из тюрьмы его пришлось хоронить, так что оптимизм историков несколько преувеличен.

Академическая группа перестала существовать. Шекспиру не приходилось уже опасаться никаких обличений или поруганий со стороны ее членов. В период чумы 1593 года он тоже взялся за писание поэм. Именно тогда он, чтобы зря не терять времени, написал «Венеру и Адониса» и «Лукрецию». Точно рассчитанная на успех у придворной публики, «Венера» снискала ему покровительство и пенсию Соутхэмптона. Шекспир выдвигался на первое место поэтов своего времени. Тем характернее, что в предисловии к этой уже прославленной в рукописи поэме автор ее объявляет, что она является «первым детищем его собственной фантазии», публично отрекаясь таким образом от всяких претензий на авторство произведений, числившихся за ним до этого времени. Какие же это произведения? Это — хроники: «Ричард II», «Генрих V», три части «Генриха VI» и «Ричард III». Грин был не прав: Шекспир в чужие перья рядиться был не намерен.

ХРОНИКИ ШЕКСПИРА

Так эти хроники и остались анонимными до самой смерти Шекспира. Они при его жизни издавались не раз, но всегда без имени автора. Только через семь лет после его смерти, когда Хемминг и Конделль, актеры «Глобуса», захотели издать полное собрание шекспировских драм, они включили в том ин фолио и эти произведения.

Таким образом, в той молчаливой борьбе, которую театр, заинтересованный в закреплении за собой права на эти драматические тексты, вел в продолжение всей жизни

Шекспира с Шекспиром-поэтом, театр вышел победителем, и анонимные при жизни Шекспира хроники оказались по-смертно записанными на его имя.

Хэмминг и Конделль вряд ли в точности понимали, что они делали. Помимо осуществления воли театральной администрации, они заботились еще о том, чтобы книжка вышла потолще. В нее вошли помимо хроник, и такие произведения, которых Шекспир даже и не касался вовсе («Тит Андроник», например), но авторитет ин фолио был настолько велик, что как ни явна была безграмотность издателей, как ни ругали их позднейшие критики (в предисловии к оксфордскому академическому изданию сочинений Шекспира Суинберн не называет Конделля и Хэмминга иначе, как «эти злополучные мерзавцы»), текст фолио считался каноничным во всем, что касалось заголовков.

Только со второй половины прошлого века началась планомерная работа над определением исходного авторства отдельных драм этого издания. Работа эта продолжается и по сие время. Одним из наиболее бесспорных ее результатов является почти совершенный отвод «Ричарда III» и «Ричарда II», совершенный отвод всех трех частей «Генриха VI» и признание шекспировским одного монолога в хронике «Генрих V», с возможной проработкой нескольких прозаических сцен.

Все эти пьесы имеют своих предшественниц, и по старым текстам легко отыскать, как много не только дошекспировского, но и доакадемического материала в них вошло. Труднее было разобраться в новых наслоениях, но крайняя неровность и пестрота стиля (она исчезает в переводе — работающий над ним сглаживает эти неровности, поскольку дело касается словаря и стиха) значительно облегчили задачу. Положение рисуется следующим образом.

В области драм, посвященных Генриху VI, первые две части трилогии разработаны главным образом Грином с помощью Пиля и Марло. Третья часть хроники «Генрих VI» принадлежит главным образом Марло. Непосредственно примыкающая к трилогии хроника «Ричард III» написана почти сплошь Марло с небольшим участием Кида и двумя сценами (любовное объяснение Ричарда с Анной и Елиза-

ветой) молодого тогда Томаса Хейвуда. Шекспирова рука обнаруживается в тексте речей Букингама и Ричарда в 7-й сцене III акта, в заключительных семи стихах 1-й сцены IV акта, произносимых королевой Елизаветой, в заключительных десяти стихах короля Ричарда из 3-й сцены того же акта, там же в 4-й сцене от реплики герцогини Йоркской: «Зачем словами горе так полно?» и последующий ответ королевы Елизаветы (5 стихов).

Отдельные шекспировские стихи рассеяны по хронике «Генрих V» (довольно точно сохраняющей старый текст: «Знаменитые победы короля Генриха V»). Боевые речи обличают руку Марло, не раз воспроизводившую полководческие декларации в других драмах, вышедших за его подписью. Характерно для Марло пристрастие к изображению избиваемых и раздираемых на части младенцев, риторически воспроизводимое Генрихом V для увещания противника к сдаче.

Шекспир несколько облагородил сцены шутов просцениума (сцены с мистрисс Квинкли; изменение внесено в издание 1599 года), и он несомненно является автором сцены короля с солдатами и последующего монолога («Все на короля!») в конце 1-й сцены IV акта.

Хроника «Ричард II», издавна ставившая критиков в затруднительное положение загадкой, как мог Шекспир взяться за тему, уже разработанную Марло в драме «Эдвард II», да к тому же разработать ее, почти копируя Марло, только гораздо слабее оригинала, — в настоящее время при помощи стилистического и метрического анализа признается созданием Пиля и Марло, слегка только проредактированным Шекспиром (отдельные стихи).

Хроника «Генрих VIII» — одна из поздних работ Шекспира. Она вводит нас в совершенно новую полосу его творчества. Здесь приходится говорить уже не о редактировании предшественников в литературе, а о сотрудничестве с представителем младшего поколения драматургов. Хроника в большей своей части написана Джоном Флетчером.

Чисто шекспировскими произведениями надо признать хронику «Король Джон» (непосредственная переработка Шекспиром старой пьесы «Смутное правление короля Джона», части I и II) и обе части хроники «Генрих IV», напи-

санные тоже поверх старого текста, настолько неустраненного, что типограф в нескольких местах набрал «Ольдкесль» вместо «Фальстаф», имя, которым Шекспир облачил популярную фигуру безземельного рыцаря.

СОВРЕМЕННОЕ ЗНАЧЕНИЕ ДРАМАТИЧЕСКИХ ХРОНИК

У читателя, естественно, возникает вопрос: да имеют ли эти произведения какой-либо интерес, кроме историко-литературного, стоит ли вообще читателю не специалисту читать эти произведения вообще, а хроники сводных редакций, то есть большинство хроник, тем более? На это следует ответить: опасения напрасны — читать их стоит, и в них читатель найдет много для себя и любопытного и поучительного, хотя любопытство его будет удовлетворено и не совсем так, как любопытство современников Шекспира, и поучение будет не совсем такое, на какое рассчитывали авторы, если они вообще на него рассчитывали.

Во-первых, читатель увидит чужую ему историю, изобращенную в лицах. Не плохо, если манера письма художников, набросавших эти портреты, чужда теперешнему читателю: обстановка, в которой эти лица действуют, ему еще более чужда. Не страшно, если автор стремится объяснить действия своих героев не теми причинами, какими они руководились в действительности, и проводить некоторую философию истории, для нас не приемлемую: философия эта настолько простовата и ухищрения ее настолько младенческие, что мы легко разбираем непригодность ее лукавства и в свете нашей современной научной мысли находим настоящие причины и побуждения выведенных авторами лиц. Тем приятнее будет встречать прямые прорывы в исторической идеализации. Современный читатель с удовлетворением отметит, что шекспировский (на этот раз бесспорно) «Генрих IV», умирая, советует сыну «занимать колеблющиеся умы иноземными войнами», и вспомнит, почему так усердно помогает этому сыну духовенство, когда он юридически желает оправдать свою экспедицию во Францию, предпринимаемую во исполнение отцовского завещания.

Вспреки намерениям авторов и в силу коллективности их труда, не позволявшего слишком мудрствовать над изложением сюжета и слишком хитро хоронить исторические концы, подлинная картина феодальных войн встает перед нами в достаточно откровенном изображении.

Читатель увидит и неудачливые хитрости королей, пытающихся подчинить себе феодалов и падающих под их ударами, увидит и сознательную провокацию со стороны королей, создающих выступление ненадежных вассалов в неблагоприятный для восстания момент, увидит и этих феодалов за обсуждением подлинных причин своего благородного восстания — за картой дележа будущих завоеваний.

Читатель увидит и яркую картину крестьянского восстания. Автор обойдет молчанием причины этого события — читатель представит их сам, и в оценке действий повстанцев он не пойдет за автором, но представление о том, чем являлась крестьянская война в феодальной Англии, у него останется, и оно будет ярче, чем простые сведения, доставленные историческими указаниями современного учебника. Оно будет тем прочней, чем больше пришлось читателю внести своего понимания в толкование художественного изложения, сделанного авторами далеких времен.

Прочитывая одну за другой эти хроники, замечая в них противоречивость изложения событий и останавливаясь на зыбкости характеристик и явной пристрастности некоторых оценок, читатель вынужден будет задуматься над их причинами. Еще раз простота авторских приемов придет ему на помощь и позволит ему понять, почему, например, мелкий помещик Александр Иден изображен в такой идиллической обстановке среди пожара междоусобий и крестьянской войны.

Классовая подкладка историописания станет ясна читателю, и впоследствии это уяснение скажется с пользой для него, когда он будет читать изложение других событий, происшедших или происходящих в другие времена, но сделанное рукой человека, ему классово чуждого. Как ни покажется странным, чтение исторических хроник приучает читателя к самостоятельной критической работе по анализу исторического материала.

Я сознательно не касался еще стороны чисто литературной. Хроники достаточно богаты литературными достоинствами, чтобы на этом долго останавливаться. История, под рукой длинного ряда художников, из которых некоторые были гениальны, а большинство — высоко талантливы, обогатила хроники рядом глубоко волнующих положений, трогательных и грозных эпизодов, дала возможность создать ряд незабываемых портретов и воплотить в художественные формы литературно-сценического изображения неумирающие типы. Фигура шекспировского Фальстафа осталась в искусстве никем не превзойденной и не перестает служить материалом для ряда копий, из которых ни одна не могла даже и приблизиться к своему оригиналу. Типы забудыжного принца Гарри, полководца Тальбота, бесстрашного атамана Кэда (и скольких еще!), проходя перед читателем, не оставят его безучастным: в них он легко узнает многих своих старых литературных знакомых, неоднократно встреченных им в повествованиях иных стран и иных времен, под другими именами.

Но, следя за тем, как будет разворачиваться перед ним длинный ковер повествования, разглядывая все пестрые фигуры этих королей, придворных, вассалов, епископов, полководцев, царствующих и низложенных королей, убиваемых детей и избиваемых крестьян, читатель заметит, что все они, несмотря на то, что над этим огромным тканьем работало много рук, вытканы на одной основе: на мирозерцании, которое теперь приходится заменять новым, тем мирозерцанием, которое должно быть у современного советского читателя — представителя класса, пришедшего сменить буржуазию.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В свете современной критики выясняется положение исторических хроник в общем ряду творчества Шекспира. Вывод, сообщенный читателю, не должен его смущать: подробный анализ всего шекспировского наследия приводит нас к убеждению, что этот автор никогда не считал себя поэтом по существу, созданием самодовлеющим. Всю свою жизнь он трудился на благо коллектива, членом которого состоял, и покорно обрабатывал тексты для спектаклей.

которые приходилось готовить его товарищам. Недаром издатели фолио говорят в предисловии, что этой книгой они хотят почтить память «столь достойного друга и товарища». В противоположность теперешним, этот поэт все свое творчество излагал не на белой, а на исписанной другими бумаге. Он писал поверх уже написанных текстов и гениальными стихами своими завершал работу ряда поэтических поколений.

Так были созданы произведения, равных которым человеческая литература не знает. Гениальный соперник Шекспира, много полемизировавший с ним при жизни, Бен Джонсон, давая посвящение к изданию ин фолио, нашел правильные слова для оценки своего умершего друга, слова, смысл которых только теперь можно оценить по достоинству: он назвал Шекспира «душой века», и он не ошибся. Шекспир умел извлечь из буйных, хаотических и разнузданных в своей неровности произведений предшественников те вспышки гения, еще не способные отлиться в подлинные сказы искусства, которыми так богата была литературная одаренность людей, творчество которых отражало все богатство возможностей нового класса, выдвинутого к культурному господству эпохой первоначального накопления капитала.

Как и всякий молодой класс, буржуазия того времени обладала огромным запасом неистраченной и даже нереализованной энергии; как и всякий рождающийся к власти класс, она была по-своему революционна и в намерениях лучших своих представителей ставила себе задачу установления нового, справедливейшего, по сравнению с прежним, порядка существования человечества. Осуществить ей даже и части своих намерений не удалось и не могло удасться, ибо ее революционность ограничена, но память об этом первом горении ее воли, когда ее воззрения были шире ее непосредственных задач, возведенная в прекрасную форму искусства, сохранена нам Шекспиром.

И надо отдать дань благодарности пытливой критике современности: она снимает с Шекспира ответственность за ту непроходимую путаницу исторических дат и событий, которая царит в хрониках ее предшественников, она освобождает его от ответственности за примитивность политических воззрений, за презрение к широким движениям кре-

стьянских масс, восставших против закабаления на барщину феодалов, которые, становясь помещиками и упорствуя в своих феодальных вождениях, все думали вернуть себе старое время, отвоевывая земли у соседей, пока не перерезали друг друга, испепелив тысячи деревень и истребив несчетное количество человеческих жизней, ничуть не заинтересованных в их родовых расприх.

Но надо отдать справедливость и Шекспиру. Надо быть благодарным ему за то чутье, с каким он подходил к творчеству предшественников, за то, что, оценивая по достоинству буйный аморализм Марло, он не взялся исправлять характеристику и придавать реалистические контуры сказочной фигуре злодея Ричарда III; он знал, что фигура хороша, хотя таких злодеев не то что в истории, но и в сказках о людоедах не часто сыщешь. Не надо забывать, что, связывая свое имя с редакцией таких драм, Шекспир добровольно принимал ответственность за всю пестроту стиля (следствие работы многих писательских перьев), пестроту, которая не могла ему не претить — свидетелем собственных его стихи.

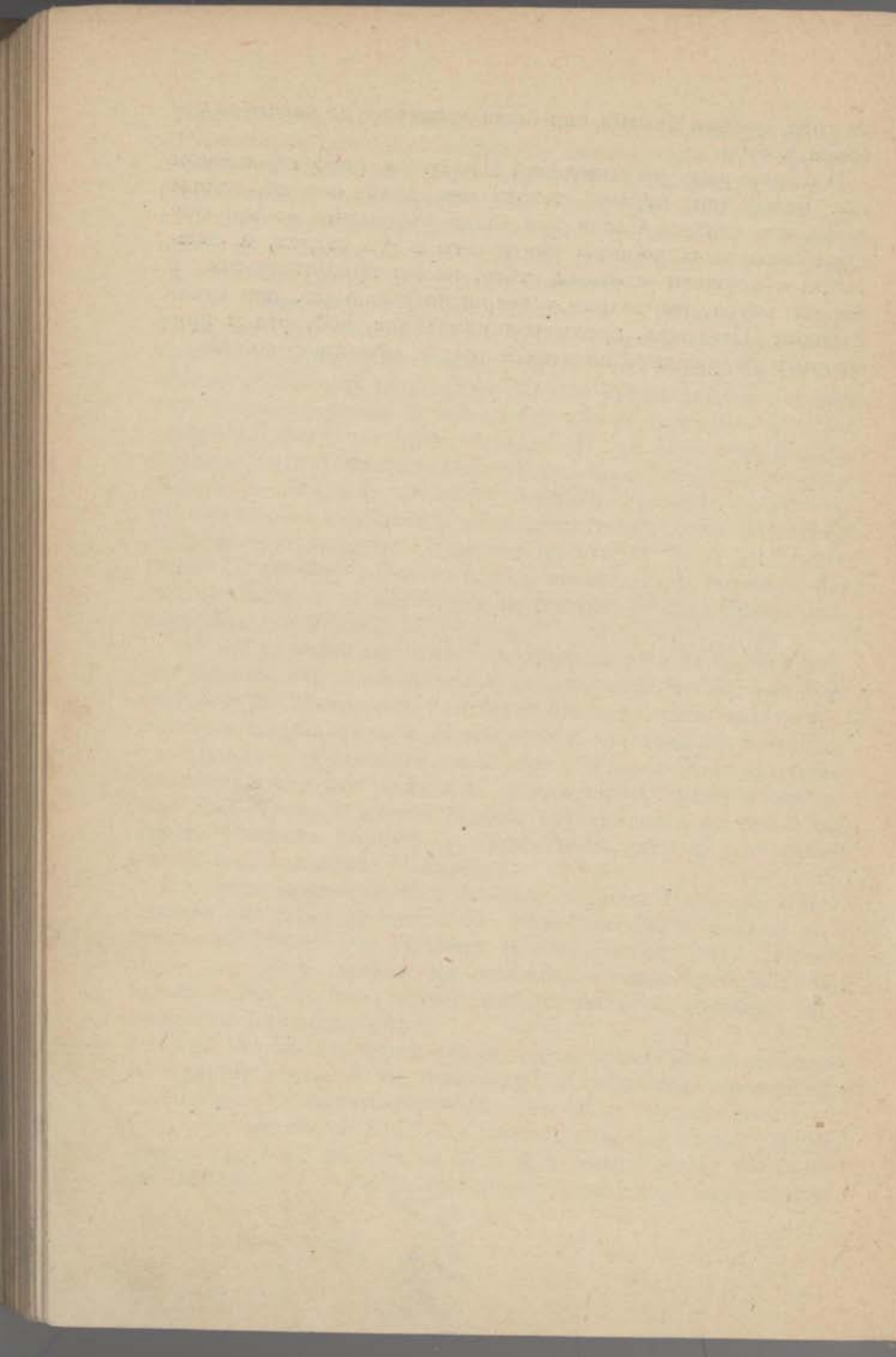
И мы должны ему быть благодарны уже за то, что под его именем эти произведения сохранились, тогда как без него они бы затерялись или были бы прочитаны только немногими специалистами. В частности мы должны помнить, что Пушкин, не знавший даже имени Томаса Хейвуда, явно находился под его влиянием, когда писал сцену объяснения Дон-Жуана с донной Анной, отталкиваясь от такой же сцены Ричарда Горбуна и леди Анны, думая, что находится под влиянием Шекспира.

Близость предсмертного монолога Бориса Годунова с подобной же речью Генриха IV общеизвестна и только доказывает, насколько Пушкин прочувствовал текст Шекспира: из всех хроник он особенно останавливался (как показывают его замечания) именно на этой хронике, несомненно шекспировой.

Так, в том огромном своде итогов поэтической работы поколений, который мы называем «Собранием сочинений Шекспира», хроники занимают особое и своеобразное место. Они являются наиболее отчетливым примером метода шекспировского подхода к делу и в общем могут быть по справедливости названы шекспировскими, вне зависимости

от того, какими руками они были написаны до своего включения в Ювод.

В общем ряду произведений Шекспира, рассматриваемом как целое, они играют такую же роль, как отдельные слова его стихов. Слова эти были выдуманы не им, они существовали и до него, но только в его стихах, в сочетании с другими словами, тоже не им придуманными, в оправе метра, им только усовершенствованного, они стали словами Шекспира, предметом удивления, восторга и примером в подражание писателей трех с лишним столетий.



ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

А

Адам де-ла-Ааль. 51
 Александр Македонский. 84.
 Аллейн, Эдвард. 99, 101, 198,
 199, 201.
 Анна. 159, 269.
 Ардэн, Мэри. 217, 221.
 Ардэн, Роберт. 217.
 Аристотель. 59.
 Артур. 331.
 Арчэр, Френсис. 351.

Б

Бальфур, Артур. 168.
 Бен Джонсон. 28, 35, 36, 37,
 38, 39, 42, 43, 44, 45, 46,
 49, 54, 59, 66, 86, 91, 99,
 100, 101, 102, 103, 104,
 105, 106, 120, 124, 126,
 129, 132, 135, 136, 141,
 145, 150, 151, 214, 227,
 238, 241, 243, 244, 247,
 248, 259, 330.
 Бенсон. 220.
 Бербедр, Джемс. 110, 196,
 197, 198, 211, 229, 231,
 240, 242, 243, 248.
 Бербедр, Ричард. 110, 196,
 197, 211, 231, 240, 243,
 347.

Бирд. 101.
 Бистон, Христофор. 227, 231.
 Бомонт, Франсис. 39, 40, 41,
 42, 43, 44, 51, 245, 259.
 Брук. 193, 219, 281, 285, 314.
 Бэкон, Фрэнсис. 32, 156, 242,
 249, 254.

В

Вагнер, Рихард. 66.
 Вахтангов, Евгений Багратио-
 нович. 160, 161, 164.
 Вебстер, Джон. 28, 45, 46, 47,
 50, 84, 87, 99, 132.
 Вергилий. 97.
 Вернон, Елизавета. 234.
 Вильгельм-Завоеватель. 331.
 Вилькинс. 244.
 Вольтер, Мари-Франсуа. 64,
 149, 150.
 Вэр, Елизавета, де. 234.

Г

Гамлет, Катерина. 222, 224.
 Гарвей, Вильям. 277.
 Гардинер, Вильям. 240.
 Гарнье, Роберт. 107.
 Гауптман, Гергарт. 52.
 Гейвард, Джон. 239.

Генрих IV. 239, 265, 353,
354, 358.

Генрих V. 86, 188, 241, 351,
353.

Генрих VI. 86, 144, 231, 232,
236, 241, 265, 323, 351, 352.

Генрих VII. 245, 324.

Генрих VIII. 18, 141, 175,
325, 353.

Генсло, Филипп. 98, 100, 101,
103, 105, 197, 198, 200,
201, 203, 205, 211, 212,
231, 232, 246, 264, 347.

Говер, Джон. 244.

Гольдони, Карло. 52.

Гомер. 149.

Гонкур, Эдмонд. 40.

Грин, Роберт. 168, 201, 202,
203, 232, 235, 236, 237,
244, 250, 266, 275, 284,
287, 314, 342, 343, 344,
345, 347, 348, 349, 350,
351.

Гюго, Виктор. 51, 155.

Д

Давенант. 246, 247.

Деккер, Томас. 5, 19, 27, 28,
29, 30, 31, 59, 232, 272,
292, 311, 313.

Дерби, Вильям Стэнлэй. 55,
89, 156, 234.

Державин Гавриил Романович.
157.

Довер-Вильсон. 257, 276, 311.

Доудэаль. 220.

Драйтон. 248.

Дреммонд. 105.

Е

Еврипид. 43, 259.

Елизавета Английская. 9, 54,
156, 176, 183, 184, 186,
187, 238, 258, 329, 353.

Ж

Жуковский, Василий Андре-
вич. 157.

И

Ибсен, Генрих. 52.

Иоанн Безземельный. 316.

Иэнсен, Джерард. 248.

Иэнсэн, Николай. 248.

К

Кальвин, Жан. 90.

Кантемир, Антиох Дмитриевич.
157.

Капнист, Василий Васильевич.
157.

Карл I, Стюарт. 144.

Катон. 24, 25.

Кид, Томас. 85, 95, 96, 98,
100, 101, 103, 104, 105,
106, 107, 108, 109, 111,
113, 117, 118, 119, 121,
124, 128, 134, 135, 136,
137, 138, 139, 143, 144,
145, 158, 161, 203, 237,
250, 266, 275, 284, 286,
288, 291, 292, 314, 342,
343, 344, 345, 347, 351,
352.

Конделаль, Генри. 56, 251,
263, 351.

Корнель, Пьер. 89.

Кромвель, Оливер. 48.

Крылов, Иван Андреевич. 157.

Л

Ламберт, Эдмонд. 221.

Лейстер, граф Роберт Дэдли.
278, 279, 303.

Лили, Джон. 203, 268.

Ломоносов, Михаил Василье-
вич. 157.

Лопе де-Вега. 155.

Луис, Пьер. 89.

Лэнглей, Фрэнсис. 240.

Люси, Роберт. 240.

Люси, Томас. 225.

М

Маууччо. 281.

Макиавелли, Николо. 195, 204,
279.

Маннерс. Бриджитт. 234.
Мария I, Тюдор (Мария Кро-
вавая). 177, 206.
Мария Стюарт. 112, 141, 208.
Марло, Кристофер. 21, 22, 23,
24, 36, 42, 47, 49, 50, 54,
150, 162, 202, 232, 233,
235, 237, 241, 250, 266,
275, 286, 288, 310, 313,
314, 328, 342, 344, 345,
347, 350, 351, 352, 353,
358.

Мартин. 209.

Мейербер. 66.

Мейерхольд, Всеволод Эмилье-
вич. 86.

Мерик, Джайлс. 248.

Местерлинг, Морис. 51, 52,
60.

Мидельтон. 43.

Мильтон, Джон. 49, 50.

Мольер, Жан Батист. 89.

Монталь. 242.

Мор, Томас. 310.

Мэлон, Эдмунд. 249.

Мэрстон, Джон. 28, 243.

Мэссинджер, Филипп. 28, 43,
50, 51, 199, 244.

Мюссе, Альфред, де. 51.

Н

Наполеон I. 138.

Нортон. 200.

Нэш, Томас. 231, 284.

О

Одди. 222.

Островский, Алексей Николае-
вич. 52.

П

Парацельс, Бомбаст. 204.

Пемброк. 156.

Перси, братья. 242.

Пиль, Джордж. 168, 201, 232,
235, 250, 264, 266, 284,

286, 288, 314, 342, 344,
345, 347, 352, 353.

Пиндар. 36.

Плавт. 179, 341.

Пушкин, Александр Сергеевич.
157, 298, 305, 358.

Пэнтер (или Пайнтер), Вильям.
193, 219, 281.

Р

Радлова, Анна Дмитриевна.
284.

Рескин, Джон. 271.

Ричард II, 144, 162, 238, 242,
320, 351, 352.

Ричард III. 100, 162, 188,
189, 265, 269, 324, 332,
338, 351, 352, 358.

Ричард герцог Йорский. 332.

Ро, Николай. 264.

Робертсон, Джон. 278, 311.

Роллей, Вальтер. 156, 195,
233, 238, 242, 279.

Ростан, Эдмонд. 51.

Рэтланд, Роджер Маннерс. 32,
55, 156, 234, 242, 248, 250,
278.

Рютбеф. 51.

С

Садлер, Гамнет. 224, 248.

Садлер, Юдифь. 224.

Саксон Грамматик. 66, 109.

Сенека. 13, 15, 16, 20, 51, 96,
97, 108, 114, 118, 133, 135,
145, 179.

Сервантес. 140.

Сесиль Вильям, лорд Берлей.
278, 279, 303.

Скриб. 51.

Смирнов, Алексей Алексеевич.
289.

Смисунк, Джон. 274.

Сократ. 202.

Соутхэмптон, enri Wrietheslev
112, 156, 234, 237, 242,
244, 246, 249, 276, 277,
351.

Софокл. 64. 149.
Спасович, Владимир Данило-
вич. 83.
Спенсер, Габриэль. 104.
Суинбери. 352.
Сумароков, Александр Петро-
вич. 157.

Т

Тамерлан. 21.
Тернер, Кирилл. 45, 46, 47,
87.
Толстой, Лев Николаевич. 289.
Торн, Томас. 245.
Тредьяковский, Василий Ки-
риллович. 157.

У

Уайт, Вильям. 240.
Уитмен, Уот. 94.

Ф

Флей. 311.
Филипп II. 206, 328.
Филиппс, Остин. 242.
Фильд, Ричард. 227.
Флетчер, Джон. 5, 39, 40, 41,
42, 43, 44, 45, 51, 54, 63,
91, 245, 353.
Флобер, Густав. 128.
Форд, Джон. 28, 47, 50, 51,
60, 87.

Х

Хатвей, Анна. 223, 224.
Хейвуд, Томас. 5, 25, 27, 30,
31, 36, 51, 57, 60, 233, 248.
269, 353, 358.
Хеминг, Джон. 56, 251, 263,
351, 352.
Хендсон, Джордж Керри. 239,
240.
Хент, Саймон. 219.
Херасков, Михаил Матвеевич.
157.
Хоббарт. 311.

Хомяков, Алексей Степанович.
143.

Ц

Цезарь, Юлий. 24, 25, 77, 92,
113, 150, 152, 194, 241.

Ч

Чапмэн, Джордж. 24, 27, 28,
30, 36, 106, 239, 241, 244.
Чемберс, Эдмунд. 288.
Четтл, Генри. 236, 275, 276.

Ш

Шекспир, Вильям. 211, 216,
218, 220, 221, 223, 224,
225, 226, 227, 238, 248.
Шекспир, Гамлет (Гамнет).
224, 237.
Шекспир, Джон. 216, 217,
218, 219, 220, 221, 222,
226, 227, 238.
Шекспир, Ричард. 216, 217.
Шекспир, Сусанна. 224.
Шекспир, Эдмунд. 218.
Шекспир, Юдифь. 224.
Шиллер, Фридрих. 92.
Шкловский, Виктор Борисович.
204.
Шлегели, Август Вильгельм и
Фридрих. 304.

Э

Эдуард-Исповедник. 331.
Эдуард I. 332.
Эдуард II. 144.
Эдуард III. 332.
Эссекс, Роберт, граф. 237,
238, 239, 241, 242, 258.
278, 279, 310.
Эсхил. 42, 137, 308.

Я

Яков I, Стюарт. 112, 208, 242,
243.

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Биография Ивана Алексеевича Аксенова . . .	3

ГАМЛЕТ

Эволюция гуманизма елизаветинской драмы .	9
«Гамлет, принц датский»	53
«Испанская трагедия» Томаса Кида как дра- матический образец трагедии о Гамлете, принце датском	95
В чем вопрос?	146
Трагедия о Гамлете, принце датском	153

РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА

<i>Глава первая.</i> Происхождение драмы Шекс- пира	167
<i>Глава вторая.</i> Жизнь и деятельность Виль- яма Шекспира	213
<i>Глава третья.</i> Ромео и Джульетта . . .	268
Драматические хроники Шекспира	316
Указатель имен	361



Редактор Ю. К а л а ш н и к о в
Технический редактор А. Цыппо
Переплет, титул, заставки
художника А. П. Радищева
Корректор Л. Каплай



Сдано в производство 1/VI 1936 г.
Подписано к печати 15/XI 1936 г.
Зак. Изд. № 264. Зак. тип. № 456
Формат 82×110¹/₃₂ п. л. 23 по 32 8/10 зн.
Учетно-авт. 20,85 л., авт. л. 18,25
Х-83 А42. Тираж 5 000
Уполномоченный Главлита Б-6402



Цена 6 руб. 25 коп.
Переплет 1 руб. 25 коп.



Отпечатано на бумаге Камской
писчебумажной фабрики



1-я тип. Гос. воен. изд-ва НКО СССР,
проезд Скворцова-Степанова, д. 3

THE
LIBRARY OF THE
MUSEUM OF NATURAL HISTORY
AND
ZOOLOGY
OF THE
CITY OF LONDON

THE
LIBRARY OF THE
MUSEUM OF NATURAL HISTORY
AND
ZOOLOGY
OF THE
CITY OF LONDON

THE
LIBRARY OF THE
MUSEUM OF NATURAL HISTORY
AND
ZOOLOGY
OF THE
CITY OF LONDON

THE
LIBRARY OF THE
MUSEUM OF NATURAL HISTORY
AND
ZOOLOGY
OF THE
CITY OF LONDON

О П Е Ч А Т К И

<i>Страница</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>След. читать</i>
5	11 св.	„Центрифуги“	„Центрофуги“
5	17 св.	Кинкас	Кичкас
13	1 сн.	передавал	передавали
100	3 св.	предстоить	предстоит
246	16 сн.	был	быть
270	20 св.	на сцене	на сцене

И. А. Аксенов — Шекспир I.

