

999436

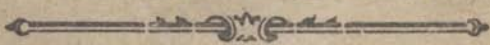
АМЛЕТ

и

ДРУГИЕ ОПЫТЫ
В СОДЕЙСТВИЕ
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
ШЕКСПИРОЛОГИИ



И. А. АКСЕНОВ



„ ФЕДЕРАЦИЯ ”

М. СМ. ХХХ

11/36

Цена 1 р. 85 к.

Переплет 20 к.

Ком.

СКЛАД ИЗДАНИЯ

ТОРГОВЫЙ СЕКТОР

ГОСУДАРСТВЕННОГО ИЗДАТЕЛЬСТВА РСФСР

Москва, Центр, Богоявленский переулок, д. 4.
Телефон 2-65-31 и 5-50-80. Ленинград, Ленпотгиз,
Проспект 25-го Октября, 28. Телефон 5-34-18.

V.N. Karazin Kharkiv National University



00708473

3

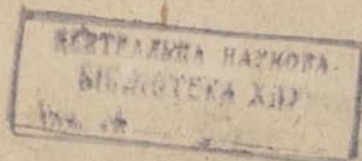
8

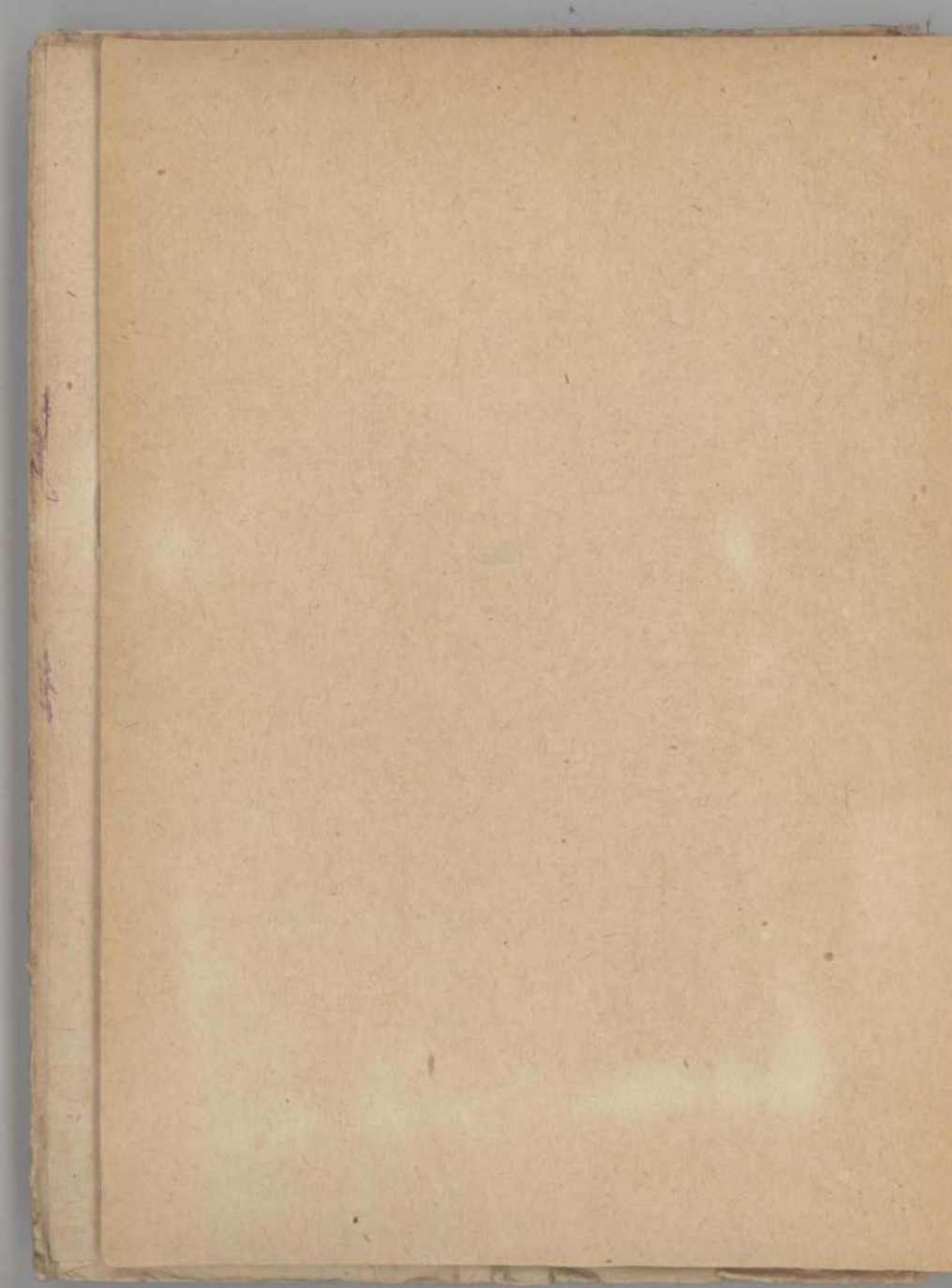
h

PK-1

12.I

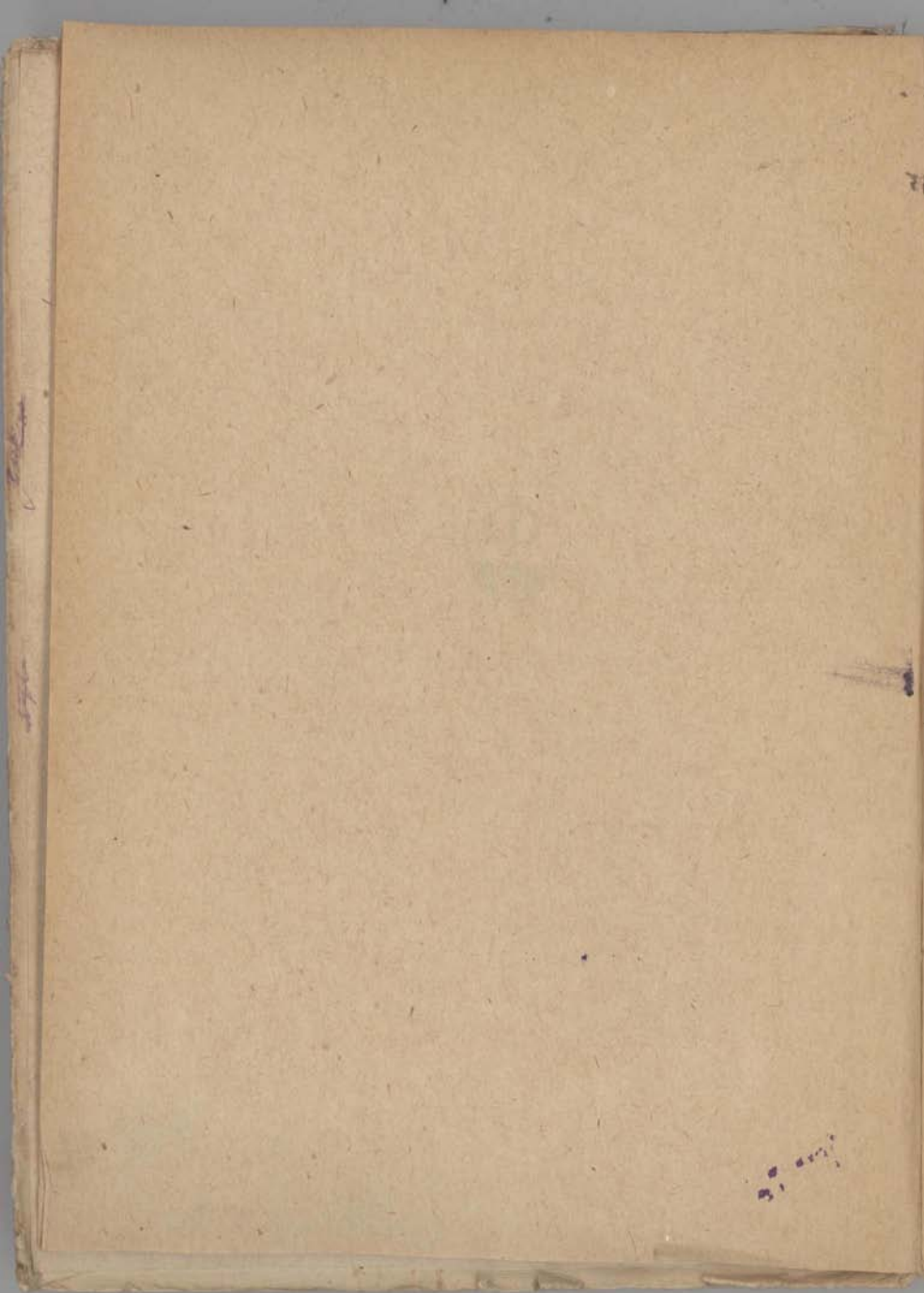
1852.





1940
111





12.1
1852

И. А. АКСЕНОВ

Р-45

ГАМЛЕТ

и

другие опыты, в содействие
отечественной шекспирологии,
в которых говорится

о медвежьих травях, о пиратских изданиях, о родовой
месте, о счетных книгах мистера Генсло, о несо-
стоятельности формального анализа, о золотой
инфляции в царствование королевы Елиса-
веты, о тематическом анализе времен-
ной композиции, о переодевании
пьес, о немецком романтизме,
об озорывании земель-
ной собственности, о
жизни и смер-
ти англий-
ского на-
родного
театра.

О классовой сущности догмата о божественном пре-
допределении, а также о многих иных любопытных и назы-
вательных вещах

1934

ЦЕНТРАЛЬНА НАУКОВА
БІБЛІОТЕКА

ИЗДАТЕЛЬСТВО „ФЕДЕРАЦИЯ“
МОСКВА
МСМХХХ

58

64

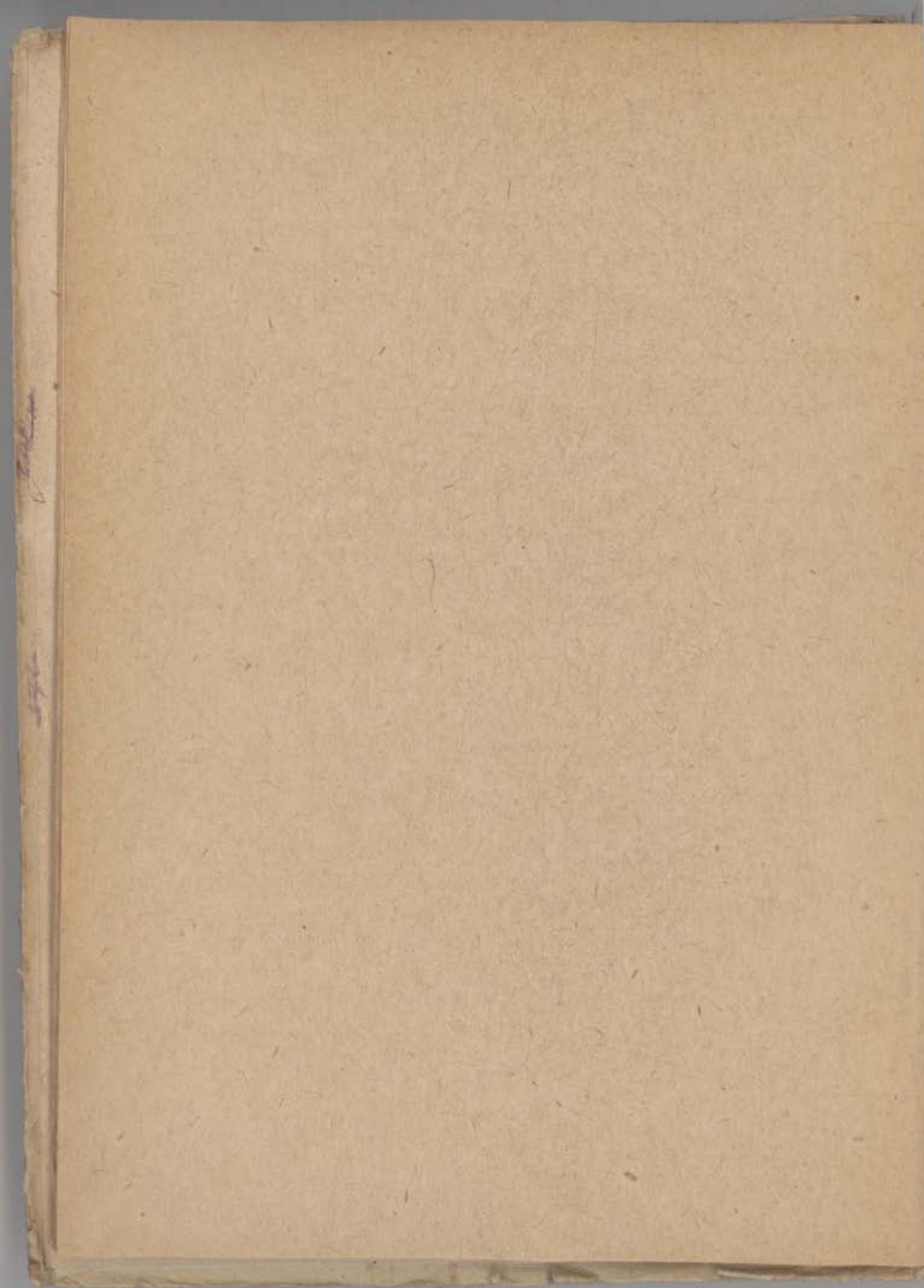
Прозвешено
Ш Б 1935

ЦЕНТРАЛЬНА НАУКОВА
БІБЛІОТЕКА ХДУ
№ 229426

Обложка работы
худ. И. Ф. Рерберга

«ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНАЯ»
(39) типография «Мосполиграф».
Большой Путинковский пер., 3.
Главлит А—45,519 Тир. 3 000.
Фосп. № 294 Зак. № 1573.

C. F. Map



ЭВОЛЮЦИЯ ГУМАНИЗМА ЕЛИСАВЕТИН- СКОЙ ДРАМЫ.

В том, что елисаветинская 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 сложено 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 Елисаветы 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 неизбежно повлечет за собой разложение и

этого понятия на составляющие. В конце концов придется, хочешь не хочешь, договориться до понятия «классов», их взаимоотношений, т. е., иными словами, до условий классовой борьбы того времени и созданной ими обстановки — материальной и идеологической.

В мою задачу эта предварительная работа не входит — я предоставляю ее историкам, но, предполагая ее уже в значительной мере завершенной, позволю себе привести здесь некоторые выводы исследования, предположительно существующего, так как без них многое в дальнейших судьбах развития идеологической базы елисаветинской драматургии окажется непонятным.

Прежде всего, правилен ли термин «органического возникновения», отнесенный к елисаветинской 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, выходящих 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 «Мунтбанк». 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 не понятными значками. Публика к таким подмосткам привлекалась лицедейством, а удерживалась интересом к целению, которое 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 тин 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 той многократно описанной манией огораживания земельных участков, которая составляет одну из самых характерных особенностей XVI века в Англии.

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

Но тогда сказалось то, что наблюдается и у нас в дни больших футбольных состязаний, а именно:

- 1) что в щели забора можно смотреть бесплатно,
- 2) что это обстоятельство становится весьма быстро известным большому числу любителей «бесплатного

зрелища» и 3) что заборы не выдерживают напора таких «внешних» зрителей и бывают иногда довольно быстро повалены. Средство против этого тогда было одно—строить забор такой прочностси, 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, т. е. 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-площадь, 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. Садка обратилась 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, — затея эта была в моде при дворе, но джентельмены свиты, конечно, не могли делать из лицедейства профессию. Странствующие комедианты пробавлялись остатками

средневековых «чудес» и «назиданий», сильно сдобренных 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 скрытого). 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 передавали 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 и 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. Елисаветинский 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. Но мы, испытавшие две бумажных инфляции, знаем, как расцветают в начале и в середине ее все предприятия, основанные на быстром обороте инфлированных ценностей, а к числу таких предприятий зрелища относятся в особенной степени. Я умышленно подчеркиваю — бумажной и золотой. Золото Нового Света хотя и повело к обесценению монетной единицы, но обесценивалось с мень-

шей 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, т. е. 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, устроенные вокруг понятий, близких и дорогих этой публике. Ранняя елисаветинская 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 «настоящим»), — 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 ограда 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 действия 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, повидимому, 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, т. е. 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 позештования. Начиналась драматическая обработка.



Техника драмы была известна из школы — идеалом драматурга там почитался Сенека: его брали за образец и театральные драматурги, благо и «Гарбодук» написан был по тому же канону. Отсюда возникло непереносимое 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 историче-

ских 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 торгового капитала и зарождения капитала промышленного должны были интересоваться личными драмами больше, чем историей родовых феодальных конфликтов. Нам понятно, почему частные предприниматели, барышничавшие застроенными участками, рисковавшие своим имуществом в предприятиях, до того неслыханных, 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 (по-феодалному 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 елисаветинских драматистов мы ничего не знаем. Особенно красноречиво для нас обычное умолчание о вре-

мени, 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 род-

ную усадьбу и идти в Лондон? Это мы довольно хорошо можем представить себе. Дворянская образованность, возникшая на почве под'ема сельского помещного 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 уже 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 либо секретарями вельмож, либо секретарями судей, либо 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 пытающиеся 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 деклассированные интеллигенты и создавали елисаветинскую 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.

Она пришла как раз в пору театральному посе-

тителю. 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 счастливицев 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, заставляли 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, подчиненный 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 воспри-

имчивость 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, полных борьбы и трагедий. 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, но этим мы только договариваем то, что им договорить не удалось. Не удалось несмотря на все усилия, несмотря на всю, подчас, гениальность, несмотря на то, что лучшие из них, казалось, совсем близко подходят к нашему ответу.

Винить их за это нельзя. Они стояли только у колыбели капитализма и не имели возможности вооружиться тем знанием, которое он оставил нам в начале своей смертельной болезни.

§

Заложенная в основу драматического творчества елисаветинцев 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 елисаветинского 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, т. е. 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

выраженное 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 этого 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 владычества. «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 ведомый материк и заставлял пленных царей возить свою колесницу.

Варрава 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.

1) 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 Витгенбергского 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 удостоивает 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 негодяй 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 «чрезвычайно 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 Варраве, 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 про-

изведений (памфлетов), обличавших безнравственность актерства вообще и растление нравов, производимое театрами.

Театр, трагедию и ее основу — признание перво-степенной 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 большими 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 того требовала, и инерция полемики вошла сама в традицию елисаветинской 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 все 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 передом исторического развития. Центральная личность конфликта и ее судьба являются истолкованием смысла конфликта, т. е. 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 послед-

ствия, дает только историческое, а не моральное оправдание или осуждение центральной личности конфликта. Цезарь был негодяй и победил. Катон — образец добродетели и 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 добродетелен? Нет? Виновно время в том, что оно не нуждалось 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 канонизоваться (до Шекспира включительно — вспомним «Смерть Цезаря»). Естествен, 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 может рассматриваться как поэтика драматиста того времени; действительно, ряд утверждений, содержащихся в «Аполо-

гии», повторяется в драматическом тексте многочисленных пьес этого писателя (дошло до нас 24, вероятно, 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 соответственную 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 амплуа, дали другую тетрадку, по ней он играет.

Нет такого злого дела, которое человек не мог бы

исправить или не хотел бы исправить, когда обстановка переменялась. 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 пристанище под гостеприимным кровом Франкфордов, вечный аккомпаниатор пению хозяйки, принимается нашкопывать ей нежности. Мистрисс Франкфорд впадает в тон намеренного любовного дуэта и отдается Вендоллю. Связь их обнаружена. Франкфорд застаёт любовников на месте преступления и, вопреки всем обычаям того времени, положенной 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 разверты-

вается 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, об-

ладает значительной гибкостью и приложим к драме любого жанра. Недостатком его является слишком откровенная профессиональность мировоззрения. Недаром один из оппонентов «Защиты актера» выдвигал контр-тезис: «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, отсчитываясь и от опыта собственной жизни, то приводившей его во дворцы вельмож, поклонников его таланта, то, рукой жестоких ростовщиков, 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 страсти к драме превратностей и его идея оправдания человека столь же связана с этим годом сцениче-

ской формы, как тезис Чампэна 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 продолжению 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 остерию, 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 единственна, 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 неправомерность 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 приня-

тию 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 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, специализовавшийся 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. Опираясь 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 основание классификации людей на «добрых» и на «злых».

Тот, кто не носит музыки в себе
Или без чувств к согласью милох 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 буржуа. Последние в то время еще не успели сплотиться, в Лондоне по крайней мере. Шекспир в полном согласии со своей позицией деклассированного 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 выродков — исключение и не меняет основного принципа о высшей ценности всякой человеческой личности. На все дошедшее до нас наследие Шекспира этих выродков 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 кафарсиса. 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 натаалкивается на значительную не-

определенность 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 покупную 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, продолжали собирать эти символы благосостояния и тратили 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 избе-

гаи тратить 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 10000 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 предприят ию 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 из-жился, стал прибирать к рукам и земли в окрестно-стях родного Страффорда. 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. Практика Шекспира была пуританской, но ли-тературная идеология пуританской не была. Гениаль-ность интуиции, о которой говорилось выше, помогла ему провести задачу обогащения без особых трудно-стей, без необходимости коллективной помощи защите своих личных интересов, а внутренняя гармония, им достигнутая, позволила ему установить разумные пре-делы заботам о благосостоянии. Достигнув их, он уже не хотел дальнейших успехов и «вышел в отставку» по всей линии. Те мелкие буржуа и примкнувшие к ним крупные представители торгового капитала, кото-рых стали называть пуританами — Шекспирами, по-нятно, не были, останавливаться в накоплении не на-меревались, и если и думали об отставке, то не своей, а классовых, а потому и божиих противников.

Классовое соперничество принимало характер клас-совой войны и требовало выработки определенной классовой же тактики, т. е. наивыгоднейших для клас-

совых 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 об'явлены не только расточения, но и все, что могло толкнуть людей на расточительность: все развлечения, гулянья, зрелища, даже пенье 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 об'явлены 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 — галлерей. Его надо было удержать. 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 елисаветинской 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 Чампэн 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 камень

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 кельтических 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, т. е. 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 заскорузлых мещан. Натянутая тупость пуританского проповедника находит свое прямое дополнение в натянутой пустоте

придворного — оба они сливаются в понятии абсолютного самодовольства — оба пьют из одного источника, из ключа Нарцисса, каждый из них может слушать 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 значительность 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, свести 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 переменял 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 (*res publica*) 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 гнусностей 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», «царство 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 госу-

дарстве. 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 картинами 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 нароста 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 не мог понять, что для драки и ломки—руки важнее головы и 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. Мораль выражает нормы поведения, согласные с классовыми интересами, а Бен Джонсон был деклассированным ученым и

поэтом. 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 Бен 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. Нетрудно 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 елисаветинцев 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 сидят 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 елисаветинские 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 смогли сделать выводы из этого опыта и приложить их 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)—к Бен Джонсону и Шекспиру их произведения относятся как стихи Пушкинской плеяды к стихам Ломоносова, поклонники которого часто упрекали Пушкина в несерьезности.

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, пред'явленного зрителю.

Хорошая или плохая вещь—царская власть? Безусловно—плохая, и тем хуже, чем она царственней, т. е. неограниченной. 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 стоняют 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 спрашивает, 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 ближай-

ших 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 буруемые 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 его 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 сцениче-

ских положений, театр, вообще, не пошел дальше. Творчество этих драматистов—высший момент развития елисаветинского театра. В этой точке он приобрел для своих создателей (актеров, авторов и публики) ценность самодовляющую. Но самодовляющая 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 Фрэнсин 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. Эти были уже ослабленные копии.

Дивиться этому не приходится и говорится это не в умаление таланта двух названных драматистов: Бо-

монт и Флетчер произвели такую чистую уборку урод-
жа сценических возможностей, созданных предше-
ственниками, что подобрать за ними—ничего.

В «Мандате» Эрдмана, пьесе, написанной совсем
недавно, публика всегда смеется над таким положе-
нием: кухарка на кухне читает исторический роман.
«Мерзавец!—вскричал герцог,—тебе не место в этой
комнате». Но 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»
(«Рыцар планеменеющего пестика»).

В результате столь поучительного чтения Ральф
велит двум подручным быть, соответственно, его ору-
женосцем и карликом, вывести из конюшни кобылу,
которая до сих пор возила товар на рынок, самого
себя объявляет «рыцарем пылающего пестика», и от-
правляется на поиски приключений. Он вступает
за то, что считает поправленной справедливостью, но на
самом деле оказывается ее противоположностью, и в
награду получает колотушки. Образ этого подвижни-
ка 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 копы, 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 гидальго 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

расколослась на два приблизительно однородных 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 ревом, как медведи и быки, жизнь отравила нам мозг и изела ржавчиной наше сердце. Но в благословенный и последний час мы лебединой песней прославим смерть и умрем, отдыхая и любя» («Герцогиня Мальфи»).

Кирилл Тернер прославляет самоосознанную личность, опирающуюся на могущество собственного разума, беспощадно анализирующего окружающее. Разум—это орудие к достижению личного, эгостического благополучия. Если жертвами эгостического 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 погубить и все дело и того, кто его предпринял. Есть другой—смирение, терпение и непротивление. Рано или поздно гордый противник свернет себе шею: тогда все, что он успел захватить, безболезненно перейдет к терпеливцу.

Оба названные 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 загроможденной понятиями речи Вебстера. Последний как бы задался целью, пользуясь краткостью английского слова, вместить в десять-одиннадцать слогов своего 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 блестит всего сильнее». 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)

Но у великого Бена, так говорит Кай Силий, загравленный Тивернем и Сеяном, готовый самоубийством отнять у них торжество над ним: человек отчаявшийся. Вебстер выдает себя 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 собой жить не может: без притока новых

сила из окружающей социальной среды оно увядает. Пуританство (городская буржуазия) от театра отвернулось, придворные круги 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 1742 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 Финсьрийских полях. Театр пал от своей собственной руки. Парламентский акт оказался беспредметным. Закрывать было нечего¹.

Любителям симметрии предоставляется большое удовольствие для такого построения: елисаветинская драма возникла при дворе, перешла к бродячим актерам, вышла на люди, прожила около пятидесяти лет, в последние свои годы вновь связалась с двором, по-

¹ Что дело было не в парламентском запрете, а в исчезновении зрителя — придворных и буржуа — видно из судьбы театра „Красный 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 набеги пуританских войск. Раз 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 „паукэм“, как говорил один из современников.

теряла 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 преодолеть свою деклассированность и 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. Елисаветинская 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.

Что же касается отдельных писателей, воспитанных елисаветинской художественной традицией, то примеры их перехода 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 елисаветинского 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 ин-

тересами прихожан Рэби-Бизи. До настоящего эпилога он не дожил.

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 елисаветинской 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 доводить их логическое развитие до конечных выводов, перед которыми елисаветинцы слишком часто останавливались.

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

Некоторые английские критики называют его за это «великим плагиатором елисаветинцев»—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 елисаветински 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 одолев своего героя теоретически — он не одолев 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 елисаветинским 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 елисаветинской драмы им не удалось — возможности английской трагедии были начисто исчерпаны.

Когда в XIX веке один из самых изобретательных художников слова — Эдгар По — затеял писать трагедию, он бросил работу на самом удачном месте, и посмертные его комментаторы до сих пор не понимают почему. Ларчик открывается просто: одна ее сце-

на повторяет патетику Вебстера, а другая (отрывок кончается на ней) текстуально воспроизводит одно из положений Бомонта — Флетчера («Трагедия девушки», V, 4) — до реплик включительно.

Во Франции XVII века театр был придворным и строился на другой базе, он оказался беднее елисаветинского, 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 Гегувэ.

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

Так можно считать ответственным третий вопрос — елисаветинская драма продолжает жить и будет жить, пока существует буржуазный театр — его традиция, как бы она ни извращалась, остается традицией елисаветинской. Она непоколебима, пока театр занимается решением проблемы личности, хотя бы в форме конфликта между любовью и долгом.

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 условно — если есть, то толь-

ко не буржуазному театру. Этот театр вымрет так же, как вымер театр средневековья, знавший в свое время и неплохие дни.

Нас это не должно смущать. Если приход буржуазии отмечился в истории созданием великолепной драмы елисаветинцев, установление господства пролетариата неминуемо развяжет еще большие творческие силы, и театр, созданный ими, будет настолько же выше театра елисаветинского, насколько Шекспир, Бен Джонсон и Бомонт—Флетчер выше Адана де ля Аль и Рютбефа.

Но елисаветинская 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.

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

ГАМЛЕТ, ПРИНЦ ДАТСКИЙ

Литература самой знаменитой трагедии Шекспира — огромна и не в моих задачах было бы ее увеличивать, если б 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 соревновать 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 «раз'едающей 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 приятно было думать, что Бекон Веруламский являлся 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 не неутешительны подобные противоречия, я полагаю—в них имеется одно достоинство: они указывают на необходимость пересмотреть не аргументацию защитников каждого, а правильность того метода, которыми 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, носящей 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 разобрать 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, 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 театра. 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 ин кварто 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 ин фолио, 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 гонора 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 считался не автор, а издатель. Стенографированный текст издается подставным лицом и продается театру, в этом заинтересованному.

театр этот может со спокойной совестью ставить пьсы 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.

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, 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 уж 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, и характер их и способ их анализа должны быть, поневоле, отличны от техники анализа музыкальной композиции. То об-

стоятельство, 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 обозначать 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 побочные 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, которые 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 комики и трагики), без приведения к общей тональности ¹.

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 звукоярыды обертонов. Однородные обертоны различных инструментов дают в сложности добавочные ноты, звучащие не менее сильно, чем

Елисаветинская драматургия знала это свойство и не отказывалась им пользоваться. Но она знала и другое свойство сцены — это 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». Елисаветинская драматургия в свое время проделала эту эволюцию.

Уже в самом начале сохранившегося нам репертуара мы находим трехсоставность композиции, достигающую порой до полного расчленения драматического повествования на три типичных части: 1) лирическая любовная драма (салонная), 2) драма превратностей (приключенческая), 3) интермедийно-шутовская (сильно комическая). То, что в таком построении композиции повинна публика, а не драма

легально существующие в партитуре. 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.

тург, свидетельствуется авторскими воплями в предисловиях, на которые я уж раз ссылался. Из этих жалоб легко составить себе представление о горячем желании елисаветинских драматургов писать «трагедии» или даже «поэмы» по всем правилам Аристотеля. Увы! «Драма немыслима без театра, театр без публики, а наша публика не афиняне» (Декер). 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 жестоковейностью 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 экспериментатором, но не был и человеком, преклоняющимся перед данностью. Он представлял 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 Мальволио успел напороть 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 называть 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 по-

том 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 об'единительные 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 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 опекуемую 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 случилось 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 «Корислане», 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 интермеди 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 герое Макбете и (новость) частично вклинивается в нее. Для нас сейчас совершенно неинтересна хронология предков короля Джемса I, но вычеркнуть за просто эпизод Гекаты никому еще не удавалось, и волей-неволей мы вынуждены поглощать достаточно неудобоваримые прорицания мало понятных 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 справед-

ливости. 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 большее 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, хотя и ослабел, вернее—приобрел иной характер. Комизм его облагородился. Он напоминает комизм аналогичного воина из «Антигоны» Софокла и, если угодно, пастуха из «Царя Эдипа». Елисаветинские драматурги знали своих классиков и не даром тоскуют в своих предисловиях о невозможности писать трагедии в греческом каноне.

Сказанного о драматической теме и о способах ее сочинения 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 средине 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 принадлежит «Антонию и Клеопатре»). Действие в ней развивается медленнее всего. Попытки пересказать ее фабулу издавна приводили в отчаяние критику, служили для Вольтера предлогом к вышучи-

ванию 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 елисаветинской драмы, хотя и приведенными к некоторому единству. Оригинальность этого об'единения станет понятной, если вспомнить об'единительные приемы, перечисленные выше: все три плана об'единяются 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, «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 так же, 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 призраком, 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 оскорблении величества: сам он ничего не говорил, говорили и действовали актеры, к тому же Гамлет успел проявить признаки безумия и за свои поступки не ответствен. Месть готовится 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 Иерониме» 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 «простолудин», излюбленные маски, слуги сцены. Тем не менее, клоуна мы все-таки

находим. Это—желторотый придворный Озрик, недо-
росль из дворян, только что попавший в столицу и
стараящийся проявить максимум галантерейности
в обращении. Это новшество стоит быть отмеченным.
Новшество, однако, не в том, что придворному при-
дается функция шута, но что эта функция придается
придворным систематически. Озрик, придворный
шут, передает вызов сына Полония. Другие шуты но-
сят имена Розенкранца и Гильденштерна, их патро-
нирует Полоний же. А сам Полоний кто? Лицо, во
всяком случае, комическое. Если не шут, то нечто от
него близкое. Это—клоун, вошедший в самостоятель-
ную 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, оста-
ется похитить эту дочь в ночной сцене, как это случи-
лось с Шейлоком. Но этот вариант уже был испро-
бован и дал неожиданный результат. Панталоне ока-
зался лицом трагическим. Полоний остается комиком
до конца своих сценических дней и погибает комиче-
ской смертью. Нас может сколько угодно шокировать
понятие смешной смерти, в те времена публика к сце-
нической смерти относилась более хладнокровно, и ко-
нец хитроумного Полония несомненно воспринимал-
ся под хохот зала.

Как видим, комический план имеет свою фабулу
и своего комического протагониста. За смертью По-
лония дело, однако, меняется. Офелия до сих пор вы-
ступала в сценах комического диалога с отцом и Гам-

летом перед началом спектакля в спектакле. Теперь она приобретает трагический характер. Любопытно, что трагизм этот непосредственно возникает из комического амплуа. В традициях елисаветинской сцены, благодаря чуждому нам теперь отношению к помешанным, сумасшедший был персонажем комическим, если он не слишком опасно буйствовал. Офелия поет в тягой 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 трагедии злодейства, систематически проводимое здесь Шекспиром, заканчивает фабулу комического плана. Комический план вырастает в трагедию. Какую? В трагедию мести, как мы видели. Но ведь героем 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 найги ме-

сто 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 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 подпустить 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 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 датского 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 честолюбивым королем Норвегии, так же он хмурился, когда в яростной схватке он разбил на льду саиного 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 воскресением 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 задержание 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 вместе с жизнью 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 I, 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 Фортинбасу 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, по-видимому, автор композиции придавал этой теме большое значение и что она должна повториться и разразиться в дальнейшем.

Выпишем же имеющиеся у нас три темы:

1. *Мсть 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 феодального обычая родовой мести, выступит вооруженным мстителем за отца и исправителем его военной неудачи.

2. *Мсть 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. *Мсть Лаэрта*. Отец Лаэрта случайно убит Гамлетом, пав жертвой добровольно возложенной на себя обязанности согладата и шпиона, выполняемой им с одобрения короля. Точные обстоятельства смерти Полония не известны Лаэрту, но он при первом же известии о смерти отца, не понуждаемый ничем, кроме велений традиции мести, устремляется мстить

королю. Король отводит месть, 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 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. Слушаен 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 происшедшее. 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 слу-

чайны. 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 положе-

нии 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 испробовано 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 оставля-

ющего 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 фабула 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. Не хватает 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, попавшегося ему навстречу, поговорит с Горацио, похвалит Гамлета 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 востуме, 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 нето лечиться, нето, как говорят клоуны-могильщики, потому, что там и так все сплошь дураки живут и сумашествие Гамлета там никому в глаза не бросится. Все это вещи, не дающие материала для такой возвышенной характеристики, какую мы находим в 410—411 стихах последней сцены. Вспомнив развязку «Двенадцатой ночи», мы можем легко заключить к наличию в нашей трагедии подобного же сокращения. Только здесь на купюры 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 с 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 лицедея.

Режиссерские сокращения обязаны своим происхождением разным причинам. Могло не хватить 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 б 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 елисаветинской драме редкий, а у Шекспира — исключительный. Зато появилось очень много вестников, писем и рассказов о том, что происходит за сценой. Елисаветинский театр это показывал — он любил кинетику. Если бы драматизовать доклад Корнелия и Вольтиманда 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 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 под-

нять 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».

Какой театральный постановщик пожертвует 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, оказалась способной породить бесчисленную иконографию, окрестила Валентином брата возлюбленной гетевского Фауста, который, по Марло, преподавал в Виттенбергском университете, почтен-

ным за то посещением Гамлета, гетевского Фауста, слушавшего песню Мефистофеля, списанную с песенки Офелии, потому что, как отвечал Гете Байрону, лучше все равно не напишешь. 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 вендетты 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 вести себя 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 дра-

мы 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 мщение 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 ничуть 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 пронунциаменто: 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, которой расправляется с ней уже не по-феодальному.

Лаэрт исправляет «суд божий» поединка подтачиванием «куртуазного оружия», о чем бы и в голову не пришло ни Первому Гамлету, ни Первому Фортинбрасу. 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 мезтью, 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, Орзик, и жульством собственным я правильно убит» (ст. 320—321). Он успевает только признать полное банкротство своей мести и просить прощенья у того, кто был ее объектом.

Лаэрт и Гамлет отравлены одним и тем же ядом. Отравление Гамлета произошло раньше раны Лаэртса. 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 долше звучит, кто правильное 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 головотяпы и 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 трепавшей перед скандинавами, которых там звали так же огульно датчанами, как у нас варягами. В двенадцатом же веке Англия была уже превращена «норманами» (французский вариант того же огульного именования) Вильгельма Пашенка в достаточно бое-

способное 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 действия ее создания. Лаэрт и Гамлет дерутся в конце шестнадцатого века, противопоставляя друг другу не только свое фехтовальное искусство, но и значение того, чего они являются сценическим олицетворением.

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.

Противуположность 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 разрешения 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 трагедии? 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 вся-

кое стремление сводить счета с датским королевством. Более того: наличие за ним этого феодального права он попытался 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, в извинение 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.

Р. В. В. В.
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 итти 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 первым бросается на абордаж 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 царедворцы, 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 приняты, а обличение недостойной матери полагается по штату трагедии мести.

И тем не менее, традиционная критика почти права: у Гамлета не хватает 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 от того, 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, чтобы ввести в круг воздействия феодальной традиции этого немецкого студента, довольного царством размером с ореховую скорлупу, лишь бы его оставили в покое

до 9

не выдает
статья

нек. критика
миссис Ф.
слабость
воли —
бываю —
промедление
Рейтинг

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 престола, 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 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 уже был 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 и его существования, он пытался только заподозреть 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 начала 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 (пронзает 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 ему поручает оправдать свое имя перед непосвященными. «Оправдать имя», а не прославить прекрасную месть. Потом он любопыт-

ствует причиной палубы 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 произвести вправление основы поведения человека в современную ему жизнь. И все его усилия направлены именно к этому. 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, 1, ст. 56—60, 78—80.)

Таким анализом Лаэрту в голову не пришло бы заняться:

Я вот на чем стою,
Плывать 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 мезтью 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 «Мезть Гамлета», но о ней мы ничего не знаем, а потому пока и умолчим.)

Теперь мы видим драматургическую функцию Гамлета: он критикует феодалную 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, 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, получается агитка, и у нас пока несмотря на все усилия, в этой области ничего замечательного еще не создалось. 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 неупра-
дненных понятий. Это новое мировоззрение кажется
большой дерзостью, а выводимая из него мораль —
безнравственностью, сам же автор — развратителем
умов. Здесь нужна полемика и добровольное приня-
тие на себя ответственности за высказываемые в по-
ложительной форме взгляды. Шекспир был человек
осторожный, пример Бен Джонсона был перед его гла-
зами, 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 сен-
тенциях. Тем более, что ее пришлось бы увенчать.
Новгородскому певцу было легче: он не увенчал, а
наказал безверие своего героя; так поступят впослед-
ствии 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 на-
шел положительной формулировки новой морали.
Может быть, те выводы, к которым он приходил, не
казались ему привлекательными настолько, чтобы
принять за них ответственность, признав их искрен-
ними. 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 феодальной же деятельности и увенчивает феодальной 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 теперь 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 феодалную 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 феодалной морали и с ней связан, расстаться с ней его понуждает то, что он 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 феодалного строя, вместе с тем, он не желает считаться человеком безнравственным в старом смысле этого слова. Иначе говоря, это—человек деклассированный, 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 отсложения нового, с которым его связывает и благоприобретенный характер дохода и, возможно, соучастие в использовании своих сбережений.

То, что мы знаем о биографии Шекспира, весьма похоже 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 малоизвестных помещиков отдаленной эпохи, то в спортивном отношении это занятие

может вызвать порой значительное сочувствие, ничуть не меньшее того, какого добился в расцвете 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.

Скажу тем, кто упорствует: «А мне все-таки кажется, что лорд Рэтланд был автором шекспировских текстов. Толстой был помещиком»—

— Толстой жил в эпоху, когда ликвидация феодализма подвинулась куда дальше, чем в годы создания «Гамлета». «Крестьянствование» Толстого падает на годы окончательного развала дворянской идеологии и исчезновения воспоминаний о крепостнической легальности. Когда эти явления были еще живы, Толстой писал предисловие к «Войне и миру», где вы не найдете и следа умиления перед мужиком и перед мелкой ли, крупной ли буржуазией вообще. А теория непротivления злу возникает уже в момент отчаяния. Елисаветинская драма знает и ее. Только у Шекспира ее еще нет: вы ее найдете у Тернера в «Трагедии атеиста», много лет спустя «Гамлета», но в плане проблемы родовой же мести.

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. Кое-кто понюхал дров на этом деле.

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

Это в природе анализируемого материала, а стало быть, и в природе данного метода. Я ведь предупре-

ждал, что мы будем иметь дело с темами сценического произведения, а темы эти имеют звучание, поскольку воздействуют на чувства их воспринимающих. Разбирая тематику музыкального произведения, мы можем ограничиться выпиской нотаций данной темы, так как она воспринимается только слухом, словесная же 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 отмежеваться 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 елисаветинская 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 ко-

тору 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 свежавысеченный 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 самоубийц, 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, буржуазия уже перешла к активному идеологическому наступлению на привилегию первенствующих сословий и всячески вооружалась для борьбы, которая предчувствовалась кровопролитной. 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 пронуinciamento республик латинской Америки на имя революции. К тому же для елисаветинцев уже было достаточно ясно, что тираноубийство не является средством переустройства государственного порядка. «Смерть Юлия Це-

заря» и «Падение Сеяна» достаточно доказательны в этом смысле.

Но этого не знали и не хотели понимать немецкие жечтатели «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 ожить на нашей сцене и приблизиться к сознанию современного зрителя? Она слишком прославлена, впрочем, и эстетическая ее ценность слишком несомненна, чтобы попытки этого рода не казались 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 приходится. 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 понастоящему будет то охвостье шекспировского текста, которое уцелеет 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 Уитмана 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 отказаться от мысли, что классические произведения—это законное наследие многовековых усилий человеческой мысли—являются некоторой контрабандой, допустимой к обращению в советской стране только при условии взимания каких-либо особых штрафных пошлин или подделки фабричного клейма. Все равно обмануть не удастся именно тех, кого обмануть этим собирались бы.

Любимый герой Шекспира достаточно долго служил буржуазии и она достаточно долго «передельвала» 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 ТРАГЕ-
ДИИ О ГАМЛЕТЕ, ПРИНЦЕ ДАТСКОМ.

Не могу точно установить, кто первый сослался на трагедию забытого Томаса Кида, говоря о забываемой 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, укоренилось 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, ссыла на приоритет кидовской трагедии вспоминается весьма кстати: она направляется как опорачивающее обстоятельство против навязанного школой авторитета.

Современем, когда ценности самостоятельно выработаны, 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 злосчастная 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: дать возможность разобраться в том, что такое эта самая «Испанская трагедия» и в какой мере она ответственна за «Гамлета», или, вернее, в какой степени ответствен «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 надежды на возможность издания такого перевода, во-вторых, если уж из-

давать переводы текстов елисаветинских 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 этой старинной любимицы елисаветинских подмостков. Свойство предмета таково, что чрезмерной узости темы опасаться не приходится.

В самом деле, что такое трагедия Кида по типу своего построения? Простейшим ответом на это будет: драматические тексты, созданные под влиянием писаний Сенеки. О Сенеке в связи с формированием поэтики елисаветинской 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 елисаветинскую сцену. Я говорил, что он пришел из школы, но не упомянул, в каком виде он из нее вышел. Я говорил, 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 Виргилием. Почему? По причине своей связанности с христианством.

Объяснение звучит достаточно дико, но люди, его изобретавшие, 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 стойка. 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 театра. Они, конечно, рады были бы вынести на опустевшую было медвежью площадку весь Сенеков 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 драматизованию трехсоставного текста и его сценической трактовки. 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 кварто вышли последовательно в 1594 и 1599 гг. 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 (кварто 1603), за ним следуют кварто: 1611, 1615, 1618, 1623, 1633 года. 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». Кварто 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» (Кертэйн) — Шордич¹ между 1596 и 1598 годами, первое же издание помечено 1604 годом. Известие же

¹ Так понималось слово „Кертэйн“ полемистами времен „Войны театров“ т. е. времени написания „добавлений“. Они даже добавляли к этому имени прилагательное „зеленый“. Поэтому я и счел нужным сохранить такое чтение.

В действительности эпонимом этого театра был прямолинейный участок крепостной ограды, помещавшийся 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.

о полной переработке текста в 1602 году носит мемуарный характер, а потому и подвержено уместным в таком деле сомнениям.

Если текст первого кварто «Гамлета» существовал уже в 1598 году, то как могли влиять на него дополнения «Испанской трагедии», обнародованные только в издании 1602 года? Их придется изъять из гого сравнения двух трагедий, какое нам предстоит проделывать. 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 завалющейся 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 авторизированы. 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 раскошелился.

Что же дал ему Бенджимин за первые сорок шиллингов? «Свои добавления в неронимо» (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 «нерониме» 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 расходящимися 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 авторизировать. 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 проявлял никаких признаков желания воспроизводить для печати грехи своей молодости, и пришлось уламывать. Вспомнили о завалящейся 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 исключительном 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 ран-

него 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 сталя 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 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 медведеобразен.

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 Джонсона он 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 траге-

дии» 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 говорили, 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 именно 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 тек-

стового 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», где 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 встретить 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 — 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 Боадиля. Счастливым критикам, очевидно, незнакома 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 оби-

рала 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 пушшего издевательства трагедии, как «Локрин». У Бена 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 Бена 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 Бена 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 от того, что мы знаем то, что его современники не знали. Мы знаем Шекспира, мы знаем Чампэна, 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, игрой превратностей, хитрыми ковами беззастенчивых злодеев, пышной декламацией на философские темы, выходами из загробного 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 феодаль-

ную 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 и 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 парными королям, а горожане потому, что никогда не отказывали себе в праве на восстание против той влатси, 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 — хо-

рошо, если ругают врага: это укрепляет сочувствие вооруженному проведению внешне политических задач.

Таковы были причины, почему все были довольны трагедией Киды. 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 удаче 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 написал 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 ге-

рои, 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 уже против самого короля непосредственно. Как видим, Кид правильно полагал необходимым увеличить дозу драматического воздействия и прибегает в повторной трактовке преж-

него сюжета к сильно действующим средствам. Осталось 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 «Ньювингтон 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 дожил 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: нето через два, нето 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 1696 году Бербедам 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 развился и сливался физически с Шордичской слободой)—ясно, что на прежних грошевых условиях нового договора не заключить. Бербедажи делают попытку перебраться в Блекфрайерс и это им не удается. Землевладелец бунтует и в этой распре проходит 1697 год—театр не работает. В 1698 году Бербедажи, отчаявшись в мирном разрешении конфликта, разбирают «театр», перевозят материал с севера на юг, в Заречье, на Мелкую Сторону—в Саусуорк и строят из перевезенного леса театр «Глобус», который и открывается в 1699 году.

За время этих происшествий их группа продолжает играть. Где же? Очевидно неподалеку от старого пепелища, судьба которого определяется окончательно

только к 1698 году. А так как на всем северном, свободном 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 был стерт с поверхности нашего шара. Черный Вилья любил чистую работу.

Но убиенный младенец Кида все же продолжает

¹ В 1594 году в ламбетовском „Ньюзингтон Бетс“ играла и труппа Лорда-Камергера и труппа Лорда-Адмирала. Кто из них ставил кидовского „Гамлета в новой редакции“ — неизвестно.

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. Растянность 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 предполагал 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 «Гло-

бус», 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 Эддинбургом 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 Уольтера Ролlea, Соухемптона 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 говорит 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.

руется другая. Это — финал исторической хроники. Шекспир написал их много, и система их построения все время тяготеет над его историческими драмами. Ее мы найдем и в «Антонии и Клеопатре» 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 о двойной державе и тройном скипетре 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 лстясь трогать чужую паршу. В конце концов ему пришлось примириться с этой печальной необходимостью, и трагедия подводит под этот недобровольный акт 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. Пе-

чатное закрепление сказанной 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, совершенный 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.

Слова нет, «Испанская трагедия» непосредственного влияния на шекспировского «Гамлета», как будто, оказать не могла, но она оказала непосредственное влияние на «Месть Гамлета», а через него 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 трагедия мести. Трагедия о Гамлете, принце датском, не является исключением из этого ряда, хотя обращается с преподанными правилами драмосложения 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 ограни-

читься наличными возможностями. Сходство с «Испанской трагедией» понятно, будет меньшим, но оно имеется и в достаточной степени для создания того традиционного предрассуждения, 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 ведет 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 соответственных актов.

Акт 1, 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 повествовании 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 брачным 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 Радамантом, 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 поставить 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 незнакомое.

Слово переходит к Мести. В шести стихах она объясняет Андреа, что он находится там, где станет свидетелем, как причинитель его смерти Дон Бальтазар, принц португальский, будет лишен жизни от руки Беллиперии. 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 верноподданническими 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 спрашивается, 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 от самого детства подавал только прекрасные надежды и сейчас, как никогда, радует отцовские сердце и очи (странным, правда, что король никогда не видал сына своего гофмаршала, 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 злomu 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 1, 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 (полустиише, потому, что стих Кида неизменно десятисложен и кончается ударным слогом), утверждают свои права. Король обращается к Бальтазару, но претенденты про-

должают 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 остаточное 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 Сенека был одним 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 Пор-

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

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

Четвертая сцена возвращает нас к испанскому двору. Повидимому, она происходит во дворце герцога кастильского. Беллимпериа спрашивает у Горацио подробности смерти Андреа. Горацио расска-

зывает свой бой за труп общего друга. По уходе Горацио, вызванного к Бальтазару, Беллиперия путем ряда силлогизмов, устанавливает свое право и обязанность любить Горацио, так как он является другом ее убитого любовника и эта любовь будет мстью убийце-Бальтазару. Тот является как нельзя более кстати. Его сопровождает Лоренцо. Его попытка ухаживать за Беллиперией успеха не имеет, она покидает брата и его пленника, роняя перчатку, которую поднимает вернувшийся Горацио. Беллиперия дарит перчатку ему «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 Беллиперии (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. Об'яснение явно притянутое за волосы, но публика должна была радоваться прославлению своих исто-

рических героев при испанском дворе, который никак нельзя было заподозреть 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 движение 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 двустишиями, дающими Бен Джансону повод для неистощимого издевательства. Каждая первая строчка начинается словом «пусть», а каждая вторая словом «да». Подводя итог длинному сопоставлению шансов за и против. Бальтазар переходит 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 Беллимперию слух.
А в слух войдя — он в сердце ей проник
И в сердце он, 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 елисаветинской драмы). Горацио и Беллимпериа улаживают о встрече в саду Иеро-

нимо. Лоренцо провожает их зловещим двустишием (195 стихов).

Сцена 3. Король Испании Дон Киприан кастильский и португальский посланник обсуждают желательность брака Бальтазара и Беллиперии. 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, свидетельствуют только о технической беспомощности ранней композиции, ничуть не теряя в своем принципиальном значении. Эта сцена — драматический перекресток.

Действительно, вслед за ней действие начинается

свое резкое развитие — оно оттесняет повествование, еще столь сильное именно в этой третьей сцене.

Сцена 4 показывает нам свидание Беллимпери 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, Беллимпери не успевает ответить: врывается предатель Педрингано, ведя за собой Лоренцо, Бальтазара и его слугу Серберина (все они переодеты, что не мешает Беллимпери немедленно их всех опознать). Бальтазар оттаскивает в сторону Беллимперию, а прочие, схватив Горацио, вешают его на дерево. Лоренцо еще прикалывает его для верности и на уверения Беллимпери, что она любила Горацио, но тот не любил ее, почему и должен быть пощажен, Бальтазар возражает:

— Но Бальтазар любит Беллимперию (II. 303).

После каламбура Лоренцо о конечном возвышении честолюбивого Горацио, Беллимпериа 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, состязающихся 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!
Смятение, горе, муки, смерть и ад,
Вонзйтесь в грудь холодную мою.

Которую теперь наполнил ужес — 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 елисаветинского 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 прислугой 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 vindicta tuam tam nulla sequantur* (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 прерывностей. 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, т. е. на брак его с принцессой кастильской. Александро отвязан от столба и входит в милость вице-короля, а Виллюппо, 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 Беллимпериа». 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 Серебрину в парке Сен-Луиджи, да там его и прикончить. По уходе Педрингано Лоренцо посылает своего пажа 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 писаного письма заточенной любовницы будет неоднократно встречаться в дальнейших елисаветинских трагедиях. Впрочем, повествовательность изложения здесь по-прежнему 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 заметать следы, но отпадает необходимость в его маккиавелианском 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, подсланная 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 Пед-

рингано. Сцена заканчивается рассуждением маккиавелианского типа. Пажу приказано во время суда держать перед глазами обвиняемого сумку, где, якобы, находится королевское помилование (85 стихов).

Сцена 6. Первая и неожиданная в кидковском 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 похваляется. 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 недоступность обнаружения преступников. Палач приносит ему письмо, которое Педрингано, так и не до-

ждавшийся 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 Беллимпериі подтверждено. Иеронимо решает жаловаться королю и просить у него управы на злодеев (74 стиха).

Сцена 8 показывает нам обезумевшую от горя Изабеллу. 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 Беллимпериі (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 Беллимпериі с Бальтазаром — лучшее место трагедии, по мнению капитана Тука. Бен Джонсон наделил 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 елисаветинца.

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 елисаветинской 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 Горацию, 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 порт-

рет 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 его, Иеронимо немедленно опровергает своих утешителей, еще недавно именованных 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 правосудье 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
Земли 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 смеются 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 аллей 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 трансы так далес.

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, т. е. 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: «любил 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 самому себе о том, как бы следовало растерзать убийцу 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 сценой с живописцем (кстати живописца зовут Бацардо, а кидовского истца — Баццольдо); но труппа и администрация пожелали сохранить и то и другое. Получилось довольно не-

лепо 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 прибыль вице-король португальский. Он приехал на свадьбу сына. Его принимают с великой радостью (39 стихов).

Сцена 15. Оставшиеся по уходе 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. Проход 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 длинней всех себе подобных в нашей трагедии. Андреа окончательно возмущен поведением заснувшей Мести. Если уж 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 чер-

ное 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 оправдывается необходимостью, принимает помощь Беллимпериа 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 двустилиях.

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 откидывает 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 и сам, но нельзя же упустить заключительных эффектов. А они дороги Киду и подстасть 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 пытке. 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 отрадно 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 — Тития, Лоренцо — Иксиона, Бальтазар будет повешен на шею Химере, Серберин займёт место Сизифа, Педрингано погрузится в кипящий Ахерон. Месть одобряет и торопит заключить эгой 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 хори-

ческая 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 своим автором во второй его трагедии мести, и возможно вполне, что ряд ситуаций, которые мы находим в «Гамлете» перешли именно оттуда.

Мы видели, каким образом отзывался Бен Джонсон на творчество Кида в своих дополнениях. Он почти не вмешивался в строение трагедии и ограничивался перечислением ей 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, поражающая 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 такой 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 предупреждением преступников о грозящей им мести, т. е. 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 канон.

Каков же он был? Вкратце его можно определить так:

- 1) Могущественные злодеи совершают преступление.
- 2) Мститель, много слабейший 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 недостоверности обличения.
- 5) Проверка свидетельства.
- 6) Подозрение противной стороны и ее контр-меры.
- 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 при-

мирения 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 изображать свою трагедию Кид. Прикинув указанную схему к обоим нашим трагедиям, мы увидим, что с вышеизложенной оговоркой эта схема полностью покроет изложение обеих композиций. Те же моменты повторяются в том же порядке. И тем не менее, нет ничего более различного, чем «Месть Гамлета» и «Гамлет, принц датский».

Задание 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 «Месть Гамлета»? О ней мы можем только догадываться. Мы можем попробовать даже воссоздать ее очертания, пользуясь тем общим, что имеется в распланировке 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, каким была одержана и первая. Недаром «Месть 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: в 12 году Наполеон разбивал русские армии, обходя их фланг. До самого Бородина он обходил правые фланги неприятельского расположения, что и заставило русских укреплять с таким усердием этот угрожаемый фланг, что возведенные на нем сооружения оказались в бою неиспользованными, так как на этот раз Наполеон «схитрил» и повел обход не правого, а левого фланга. Получился совершенно иной эффект на театре военных действий, хотя построение боя сводилось к той же схеме фланговой атаки.

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 едущими 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 «Месь 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 канонам 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 при-

чиной 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 Наполеонидов. За «Гамлетом» же последовал длинный ряд трагедий мести, не прекращавшийся до самого конца елисаветинской драмы. Чем же объяснить 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. Забудыжный 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 предоставлялось 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 елисаветинских 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», господа придворные потащили бестактного поэта к суду за «злостные 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, составлявших три четверти теотральной 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 искать себе удовлетворения, 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 вынесенного приго-

вора. 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 дворянств. Ясно, что люди, примыкавшие к пуританам, решительно выступавшим против коронного суда, требовавшим суда присяжных и отрицание законной силы за приговорами казенной магистратуры возведшим на степень религиозного догмата, должны были с большим удовлетворением присутствовать при зрелище единоличной борьбы с подавляющей несправедливостью, а именно таким зрелищем и была грагедия 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 объяснены 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 выслушал 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 и 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 обрядностям, 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 выходит 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 имени 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.

2. 61

