

Василий Боткин

# Литература и театр в Англии до Шекспира



Василий Петрович Боткин

# Литература и театр в Англии до Шекспира

«Известно, что произведения Шекспира отличаются всесторонним или, проще сказать, общечеловеческим характером, однакож, тем не менее он принадлежит к самым национальным английским поэтам и, кроме того, принадлежит еще к известной эпохе английской истории, которая необходимо должна была отразиться на его произведениях. Справедливо говорят, что кто хочет знать поэта, тот должен прежде узнать страну поэта и время, в которое он жил: без этих условий знакомство с поэтом будет не только неполным и поверхностным, но большею частью даже и ошибочным. Относительно Шекспира все это затрудняется еще тем обстоятельством, что об его личности и жизни до нас дошли только самые скудные сведения...»

**Василий Боткин**

**Литература и театр в Англии  
до Шекспира**

Известно, что произведения Шекспира отличаются всесторонним или, проще сказать, общечеловеческим характером, однако, тем не менее он принадлежит к самым национальным английским поэтам и, кроме того, принадлежит еще к известной эпохе английской истории, которая необходимо должна была отразиться на его произведениях. Справедливо говорят, что кто хочет знать поэта, тот должен прежде узнать страну поэта и время, в которое он жил: без этих условий знакомство с поэтом будет не только неполным и поверхностным, но большею частью даже и ошибочным. Относительно Шекспира все это затрудняется еще тем обстоятельством, что об его личности и жизни до нас дошли только самые скудные сведения. Вот почему в последнее время в Англии и Германии явилась почти целая специальная литература, посвященная розысканиям как относительно самого Шекспира, так и относительно современных ему общества и литературы в Англии. Всякое искусство, а тем более литература – да и вообще и все человеческое – может проявляться не иначе, как только в наци-

ональной форме, и те, которые полагают, что можно быть космополитом, обнаруживают тем, что они никогда и ни о чем серьезно не думали. Никакие нравственные силы, никакая гениальность не могут отрешить человека от влияний его почвы, его среды, его родителей, общества, в котором он вырос, его народа; национальность его всюду следует за ним, как его нравственный воздух, которым он живет, даже большею частью бессознательно для него самого. Национальность его входит, как существеннейший элемент, в выражение его мысли, в какой бы ни было форме, в художественной или в форме простой речи. Француз выражает свою мысль не так, как немец, англичанин – не так, как итальянец или русский, и так далее. Казалось бы, что в науках естественных, математике и, вообще, в механических знаниях, где дело идет о законах явлений, тождественных для всего мира, различие национальности должно бы совершенно ступшеываться; но и тут обнаруживается оно в научных приемах, в методах, в большей или меньшей аналитической силе, в точности наблюдений и тому подобном. А

если мы коснемся духовных сфер, каковы – история, религия, искусства, то тут глубоко определившиеся национальности, их борьба и взаимодействие встречают нас с первых же шагов. И замечательно, что чем более цивилизация начинает проникать в какой-либо народ, тем более она кристаллизуется в национальную религию, политические учреждения и, наконец, восходит до своего высшего национального выражения – до искусства, тем определеннее, глубже и самостоятельнее национальность этого народа.

Католицизм, например, доктрина, по существу своему, космополитическая, а между тем в Италии, Франции, Германии и Польше окрасился он в различные национальные цвета, присущие каждой из этих стран, окрасился по их национальному духу.

Читая Шекспира, можно подумать, что имеешь дело с космополитом. Какое отсутствие национальных предразсудков! (Увы предразсудки неизбежно слиты со всякою национальностью: это уж их физиологическое свойство). Какое глубокое и тонкое знание света и людей! какое верное прозрение в чуж-

дые национальности! какое мудрое понимание жизни во всех её явлениях! Но, при всем этом, какая пламенная любовь к своему отечеству! При всей иронии над национальными пороками и недостатками, никто лучше Шекспира не опоэтизировал своей старой Англии; ни у кого из всех старых и новых поэтов не слышится такой широкий лиризм чувства, как только речь касается его отечества. Разумеется, в тех пьесах, содержание которых брал он из итальянских повестей и иностранных легенд, не представляется для этого повода; но возьмите его драмы из английской истории – и вы убедитесь, что нельзя представить себе глубже и искреннее той любви к своему отечеству, которая, словно против воли поэта, проступает в них.

Эпоха, в которую жил Шекспир, была самой интереснейшей в истории английской цивилизации: это было время, когда в национальные англо-саксонские элементы начала проникать античная цивилизация в виде греческой и римской литературы. Известно, что обаяние этой классической литературы было так велико, что подражание ей почти впро-

должение двух сот лет вытесняло из английской литературы национальные элементы. Но в ту эпоху, когда жил Шекспир и когда была для английской поэзии, в лице Шекспира, тем же чем в Италии эпоха, известная под названием Возрождения (Renaissance) для итальянского искусства – в то время воскреснувшая из схоластической пыли классическая литература действовала совсем не так, как впоследствии. Не к рабскому подражанию возбуждала она, а к самобытному творчеству. Италия стремилась усвоить себе совершенство античной формы и творчески одушевить ее средневековыми идеалами, как-будто только и ждавшими этого лучезарного преобразования для того, чтобы погрузиться в общий всем исторический сон. Так же живительно подействовало первое прикосновение классической литературы и на англо-саксонскую национальность, с тем только различием, что, вместо лучезарного преобразования средневековых идеалов, прикосновение её беспредельно расширило и без того уже орлиный взгляд Шекспира. Глубокий ум греков и римлян, их многовековая жизненная опытность,

их пережитая зрелая мудрость, их суждение дел людских и событий, их удивительная цивилизация и, наконец, их чарующая поэзия — не могли не поразить открытый и впечатлительный ум такого гениального человека, как Шекспир, и не возбudit его духовного зрения к всестороннему созерцанию. Как из влияния национальных итальянских элементов с классическими вышло итальянское искусство, так из слияния англо-саксонских элементов с классической литературой вышло творчество Шекспира.

Чтобы ввести читателя в эту интересную эпоху, мы считаем не лишним, пользуясь сочинением Гервинуса (*Shakespeare von Gervinus*, 4 тома), представить здесь краткий очерк литературы и театра в Англии до Шекспира.

## I.

Понимать поэтов, вообще, почти невозможно без некоторого литературного образования; но Шекспир в этом отношении составляет исключение из всех поэтов древнего и нового мира, потому что каждый человек, да-

же совершенно чуждый литературного образования, непременно почувствует поэтическую силу его. Впрочем, достоинство Шекспира заключается не в одном его поэтическом величии: практические англичане не даром же называют сочинения его *книгою житейской мудрости* и вернейшим зеркалом мира и людей. Действительно, создания его раскрывают перед нами все стороны души человеческой, все положения семейной, общественной и исторической жизни. Он вводит нас и в события римского мира, и в мифическое время галло-британского народа, и в тревожный романтический мир рыцарства, и, наконец, в свою отечественную историю, и, изображая все эти разнообразные эпохи и отношения, поэт так высоко стоит над предрассудками и партиями своего времени, обнаруживает такое верное понимание нравов, искусств, государства, такое глубокомысленное воззрение на народы и времена, что почти не верится, что он принадлежит XVI веку, а не нашему, несравненно более зрелому и опытному. Житейская мудрость его и знание людей истинно поразительны, и авторитет его

тем непреложнее, что Шекспир почерпнул их не из книг или умственных теорий, а из собственного наблюдения над светом и людьми, выработанного самую многостороннюю внутреннюю жизнь. И несмотря на все это, Европа почти двести лет ничего не знала о таком великом поэте, да и потом, когда она уже услышала о нем, так медленно понимались его достоинства, что Шекспир долгое время оставался для неё какою-то неразрешимой загадкой. Такое странное обстоятельство можно объяснить только из литературной истории Англии.

Ни в какой стране Европы не было исстари такой любви к поэзии, как в Англии. Правда, что Германия имела своих миннезингеров, Франция – своих труверов и трубадуров, но там эти представители народной поэзии почти тотчас же примкнулись к высшим сословиям и скоро исчезли. В Англии, напротив, вся история её, можно сказать, слита с её менестрелями; они не только признаны были узаконениями, но существовали как отдельное общественное сословие, имевшее свои права, свое влияние и свои нравы и без кото-

рого не обходились никакие праздники и увеселения. Как древние британские барды и скандинавские скальды, менестрели Старой Англии в продолжении многих веков сохраняли в ней влияние своих предшественников. Позже всех стран покоренная Римом и всех скорее оставленная им, Англия вовсе не получила того глубокого и повсеместного отпечатка римской цивилизации, какой остался, например, на Галлии. Древнее британское население исчезло или рассеялось перед завоеваниями англов и саксов; затем покорение англов датчанами и, впоследствии, покорение обоих этих племен норманнами образовало народонаселение, не противоположное по своим племенам, а родственное по своему общему германскому корню и, следовательно, близкое по своим нравам и обычаям. Побежденные в Англии норманнами, саксы и датчане, конечно, были угнетены, но не так, как, например, было в Галлии, где варварские обычаи германских победителей должны были беспрестанно оскорблять изнеженную цивилизацию побежденных галлов. Правда, что в Англии все народонаселение, победители и

побежденные, было одинаково варварское, за то оно было однородное и родственное, так что и христианство здесь имело совсем другое развитие, нежели в средней и южной Европе. Франки, например, обращенные в христианство, нашли в завоеванной ими Галлии римское духовенство, уже богатое, сильное и уважаемое, которое естественно начало стараться о преобразовании постановлений, идей, нравов и верований своих завоевателей. Напротив, христианское духовенство саксов было само саксонское, такое же грубое и варварское, как и его духовная паства, но за то вполне родственное ей и разделявшее все её чувства и воспоминания. Таким образом, возникающая цивилизация Англии с самого начала своего стала развиваться, чуждая замешанных форм и иностранных элементов, которые замешались в цивилизацию южной Европы. Это обстоятельство, обусловившее всю политическую историю Англии, не могло не иметь решительного влияния, как на характер английской нации, так и на развитие её поэзии.

В Старой Англии поэзия и представитель

её – менестрель – слиты со всеми замечательными событиями её истории: по народным легендам, король Альфред, переодетый менестрелем, приходит в лагерь датчан; за четыре века до него, саксонец Бардульф менестрелем пробирается в город Иорк, в котором бритты осаждают брата его Кольгрима; шестьдесят лет позже менестрель проводит датского короля Алафа в лагерь Ательстона; наконец, в XII веке менестрель освобождает Ричарда Львиное-Сердце. Положим, что все это не более, как народные легенды, но они показывают, какое важное место занимали менестрель и его искусство в народном воображении. Впрочем, не одни легенды и хроники свидетельствуют о народности менестрелей: в 1315 году, при Эдуарде Втором, королевский совет, желая прекратить бродяжничество, издал повеление, запрещающее прохожим останавливаться в монастырях и замках баронов, «кроме менестрелей». В 1316 году, в то время, когда король Эдуард праздновал в Вестминстере Духов день, въехала в залу переодетая менестрелем женщина, на разубранном коне «по обычаю менестрелей», и, подав королю пись-

мо, тотчас же выехала из залы. Король, недовольный письмом, сделал строгий выговор привратникам, которые, в оправдание свое, отвечали, что «никогда не было в обычае отказывать менестрелям вход в королевский дворец». Из обнародованных монастырских и церковных архивов видно, что в XV веке занимали менестрелей на всякий праздник, как для увеселения собирающегося народа, так и для самой монашествующей братии. Словом, где только собирался народ – на монастырских праздниках, на ярмарках, в деревнях и замках – там были непременно и менестрели, распевая свои баллады о народных героях, о подвигах владельцев замков, и битвах Перси с Дугласами, о Робине Гуде и бесчисленное множество других, давно уже совершенно утратившихся из народной памяти.

Возрождение классической литературы в Италии в XV веке, вкус к которой быстро распространился в Англии и охватил её высшие сословия, повело, с одной стороны, к уничтожению менестрелей, а с другой – к упадку народной поэзии и отделению её от литературы

собственно. Уже в начале царствования королевы Елизаветы парламентский акт поставил менестрелей на ряду с нищими и бродягами. Образованные сословия, пораженные удивлением к древнему миру, с презрением смотрели на менестрелей, и, увлеченные стройной красотой его произведений, с жаром бросились изучать их, и думали только о подражании своим классическим образцам. Естественно, что следствием всего этого было решительное пренебрежение национальным элементом, так что, можно сказать, до самого конца XVI века, когда появились уже произведения Шекспира, в Англии не было собственно национальной литературы. Конечно, были английские поэты, но не было английской национальной поэзии, потому что поэты эти были большею частью только ученые, изучившие латинское и итальянское стихотворство и старавшиеся подражать своим латинским и итальянским образцам. Их сонеты, аллегории и рассказы естественно не могли иметь в себе много национального. Шекспир первоначально своими повествовательными стихотворениями и сонетами вступил тоже в

ряды этих поэтов. Итак, почти до половины царствования королевы Елизаветы английская литература состояла из подражания иностранным образцам – французским и испанским рыцарским романам, итальянской поэзии и новеллистике. Но на сцене английской стал впервые проступать народный саксонский характер, и возникавший театр сделался очень скоро почти исключительно национальной собственностью. Любовь к театру быстро охватила двор, дворянство и народ, и в течение каких-нибудь двадцати пяти лет театр совершенно вышел из своего до тех пор весьма низкого положения. До Генриха VIII английские театральные пьесы были слабыми или грубыми драматическими попытками, а уже дворы Елизаветы и Иакова особенно любили шекспировские пьесы и, народ преимущественно посещал представления его труппы. Может быть, современники Шекспира и не вполне понимали достоинства его произведений, но все-таки, кажется предчувствовали их. Бэн-Джонсон, например, в стихотворении своем на смерть Шекспира, напечатанном в 1623 году, высоко ставил его

над всеми английскими драматургами:

«Торжествуй, моя Англия!» говорит он: «ты можешь указать у себя на такого поэта, перед которым должны преклониться все театры Европы. Он принадлежит не одному нашему веку, а всем временам».

Эти слова показывают, как высоко уже ставили Шекспира его современники, а еще Бэн-Джонсон считался завистником и соперником Шекспира. Но, однакоже, тем не менее Шекспир, которого достоинства понимали знатоки и чувствовали его современники, при жизни своей далеко не пользовался обширной славой. Через несколько десятков лет по смерти своей он был почти совсем забыт, и потом более века оставался в совершенной неизвестности. Постараемся вкратце изложить причины такого странного забвения.

Любовь, которую оказывали к произведениям Шекспира при жизни его, никаким образом не могла быть всеобщей уже потому, что театральное искусство было в то время ремеслом, на которое, вообще, смотрели очень дурно. Духовенство, сословие судей-

ское, среднее сословие, лондонский лорд-мэр и городской совет постоянно были против театров и актеров. Набожность и строгие нравы сильно восставали против чувственного, светского искусства; даже писатели нападали на театр, как на общественную порчу. Сами драматические авторы, как, например, Грин и Госсон, раскаявались в старости, как делывали это рыцарские эпические поэты в XIV веке, в своей прежней греховной деятельности, заклиная своих друзей бросить грешное искусство и, для искупления своих грехов, писали набожные сочинения. Самые горячие защитники театра соглашались, что это такое дело, которое не может существовать без поддержки и покровительства. В узаконениях того времени актеров постоянно ставили на ряду с фокусниками, фиглярами, бродягами и разносчиками всякой дряни. Таким образом, во время своего самого цветущего положения драматическое искусство в Англии должно было постоянно защищаться от угроз и преследований яростных и сильных врагов. Правда, что положение актера было тогда очень выгодно, но на нем лежало нравствен-

ное пятно: актер был богат, но отделен от общества, а театральный писатель, находясь в совершенной зависимости от актера и не разделяя его денежных выгод, был точно так же, как и тот, отвергаем обществом.

Вообще, положение драматического писателя было в то время в Англии весьма незавидным. С ними было не то, что с французскими и немецкими поэтами прошлого века, когда ничто другое не развлекало внимания публики и когда литературное движение одно наполняло собою всю жизнь общества и господствовало над всеми другими интересами. История Англии, до утверждения в ней протестантизма Елизаветою, была самою тревожною и воинственною. Более века – с 1339 до 1453 года – продолжавшаяся война с Францией выказала в великолепном блеске мужество английского рыцарства и воинственные таланты его предводителей: – Черного принца и короля Генриха V. Тотчас за тем возгорелась кровопролитная междоусобная война домов Ланкастерского и Йоркского, известная под названием войны Алой и Белой Розы. В этой войне, продолжавшейся тридцать лет, с

1453 до 1485 года, погибла почти вся английская аристократия баронов и более миллиона народа, так что при Генрихе VII оставалось в верхней палате только двадцать семь лордов. После тяжелых и тревожных царствований своенравного Генриха VIII и католической Марии Тюдор, восшествие на престол Елизаветы было истинным благодеянием для Англии: с этого времени начались и благоденствие, и величие её. Религиозная самостоятельность нации, искусства и науки, свойственные духу английского народа, будущая морская сила и политическое значение государства – все это впервые стало обнаруживаться в царствование Елизаветы. Необыкновенно быстро начал тогда развиваться в Англии дух предприимчивости, торговли, промышленности; вместе с тем во внешних сношениях своих и именно в протестантской борьбе своей с католической Испанией и папой, английская политика приняла чисто-национальный характер. Гибель «непобедимого испанского флота» (1588), посланного для завоевания Англии, отважные морские экспедиции, образовавшие в то время целый ряд

героических моряков – все эти события вместе утвердили политическое превосходство маленькой Англии над тогдашнею почти всемирною монархией Испанскою и положили основание её будущему морскому величию. После присоединения к ней Шотландии, последовавшего по кончине Елизаветы, начались счастливые колониальные предприятия. Способствуя развитию торговли и промышленности, начинали они быстро распространять внешнее влияние государства. Естественно, что при этой юной политической деятельности, при этом только-что обнаружившемся национальном чувстве, среди таких важных практических и государственных интересов, литература – и в особенности театральная литература – могла занимать очень незаметное место. Отсюда легко понять, почему среди столь важных государственных событий такой философ, как Бэкон, и такой поэт, как Шекспир, хотя и были замечены знатоками, но далеко не имели всеобщей известности. Слава Ариоста и Тасса и впоследствии Расина быстро пронеслась по всему европейскому свету, а о Шекспире в XVII веке никто не

слыхал вне Англии, и даже свидетельства об его прежней славе в отечестве надобно было впоследствии отыскивать с большим трудом. Таким образом, даже одна известность Шекспира должна была с самого начала бороться с враждебными обстоятельствами, тем менее могло быть речи о понимании его произведений. При жизни его на пьесы его только смотрели, и они написаны были единственно для представления; кто их не видал – совсем не знал их. С драматическим искусством поэта было почти то же, что с искусством актера, которое имеет ту бедственную участь, что его невозможно ни оковать, ни уловить, и исчезает оно в тоже самое мгновение, в которое чарует собою зрителей. Важные и серьезные люди того времени с состраданием посмеивались над легкомысленным занятием ожидавших себе бессмертия от своих театральных стишков. Из шекспировских пьес при жизни его напечатаны были очень немногие; сочинения его явились, уже семь лет спустя после его смерти, в 1623 году, собранные его товарищами. В то время произведения его были еще в некоторой чести, хотя нашлись уже порица-

тели и гонители их; затем в скором времени о них совершенно забыли.

С 1642 года начались в Англии религиозные междоусобные войны, и в тот же год закрыты были все театры в Англии: строгий пуританизм не мог терпеть таких греховных заведений. Двадцатилетнее кровопролитие и совершенное преобразование общественной и частной жизни в Англии уничтожили самое воспоминание о театре и литературе, современных Шекспиру: междоусобные войны так потрясли нацию и её образованность, что она сделалась ко всему равнодушна. После водворения спокойствия, при Карле II и Иакове II, вместе с придворными увеселениями воротился, правда, и театр, но уже в публике не было к нему такого участия, как во время Шекспира, да и кроме того, театр этот сформировался по вкусу тогдашнего двора, легкому и поверхностному, для которого вовсе не шли глубокомысленные произведения Шекспира. Вскоре затем началось господство французской литературы, изысканный и выложенный вкус которой был в решительной противоположности с национальным харак-

гером шекспировских пьес. Впрочем, начало этого направления показывалось еще при жизни Шекспира: живший в то время критик Томас Реймер писал, что у обезьяны больше вкуса и природы, чем у Шекспира. Сочинения Аддисона и Попа составляли тоже совершеннейшую противоположность с произведениями Шекспира. Господствующий вкус был до такой степени против него, что когда, в 1709 году, Николай Рау (Row) предпринял издание его сочинений и попробовал составить, по преданиям его биографию, то оказалось, что об этом великом поэте ничего не было известно; едва можно было собрать оригиналы его сочинений, а из всей жизни его сохранились только два-три пустые анекдота, отброшенные впоследствии критикой. До сих пор самые тщательные изыскания едва могли открыть кой-какие скудные известия о жизни Шекспира. От Реставрации до Гаррика, в первой половине XVIII века, весьма немногие из пьес его были играны и то бóльшую частью в самом искаженном виде. Мильтон, величайший поэт Англии после Шекспира, однакож знал и читал его: он находил, что Шекспир

своими произведениями оставил по себе такой памятник, которому нет подобного в мире.

В XVIII веке, когда по всей Европе литературная жизнь заслонила собою жизнь политическую и религиозную, начали и в Англии отыскивать старую литературу и, вместе с тем, Шекспира. Начиная от Рау и Попа (1700–1723) и до нашего времени печаталось почти каждые десять лет издание его произведений, с пояснениями и комментариями. Таковы издания Теобальда, Ганмера, Уарбортона, Джонсона, Стивенса, Мэлона, Рида и других. Относительно обсуждения и оценки поэта, как эти издания, так и следовавшие за ними представляют очень мало дельного: все они сделаны были под господствовавшим тогда влиянием французского вкуса. Оракулом этого вкуса был Вольтер. К трагедии своей «Семирамида» приложил он рассуждение о трагедии, в котором, между прочим, говорит, что в Шекспире самое высокое перемешано с самым пошлым; «Гамлета» называет плодом воображения пьяного дикаря, грубою варварскою пьесой, которую не могла бы вынести

самая низкая чернь во Франции и Италии. Так судил Вольтер; каковы же могли быть другие судьи, которые в поэзии смыслили еще меньше его? Уарбортон, например, писал, что он подобных писак, как Шекспир, перелистывал только в своей молодости, для отдыха от серьезных занятий. Как смешно теперь читать педантическое резонерство всех этих критиков и пояснителей Шекспира! В Германии Тик и Шлегель достаточно осмеяли их. Но труды старых издателей Шекспира имели однакоже и свою почтенную и дельную сторону: до них дошли произведения поэта, почти уже чуждые им по языку своему, по нравам и отношениям, в них представляемым: позднейшие из этих издателей и между ними особенно Джонсон, посредством самых усиленных изысканий, впервые сделали поэта доступным для массы читателей; множество до того времени непонятных мест в его пьесах обратили они, восстановлением текста и своими объяснениями, в первоклассные красоты, и, вместе с тем, многое испорченное в языке переписчиками, посредством остроумных предположений, преобразилось в вы-

сокую поэзию. Эти кропотливые труженики впервые открыли нации скрытые её сокровища – и с тех пор начались и беспрестанно продолжаются новые издания сочинений Шекспира. Без этих тружеников Европа, вероятно, ничего не знала бы о нем.

Для внутреннего понимания поэта эти издатели, однакож, сделали не много. В этом отношении все в них ограничивается одними отрывочными психологическими и эстетическими замечками. У Уарбортона, у Джонсона, у Стивенса – самого остроумнейшего из них – можно найти отличные пояснения некоторых мест, характеров, выражений, пояснения, противоречащие их французскому вкусу и литературным предразсудкам и доказывающие, как величие поэта против их воли проникло в эти, так сказать, замкнутые умы. Но они остановились на половине дороги, как Вольтер, не чувствуя, до какой степени нелепо мнение, будто самая варварская грубость может в одном человеке соединяться с самым поразительным величием. Сообразно с этими редкими проблесками истинного понимания, в которых за мгновенным блеском следовала

еще бóльшая темнота, сообразно с этим ро- дом отрывочных заметок и взглядов, было и представление шекспировских пьес в Англии и Германии. Возрождение Шекспира на ан- глийской сцене начинается с двухсотлетнего юбилея рождения его, празднованного в 1764 году в Стратфорде. В то время английские да- мы начали хлопотать о воздвижении ему па- мятника в Вестминстере, а клубы – о поста- новке на сцену его пьес, а Гаррик принялся за изучение его характеров. С игры Гаррика соб- ственно началось возрождение Шекспира. Он отбросил напыщенную изысканность фран- цузской игры, неестественность и аффекта- цию французской манеры чтения и впервые восстановил на сцене простоту и правду. Гар- рик ежегодно давал до восемнадцати шекспи- ровских пьес, стараясь очищать их от всего, что безобразило их. Впрочем, из тогдашнего состояния театра видно, что весьма немногие актеры понимали свои роли; о том же, что на- зывается ensemble пьесы и как, вероятно, ста- вил свои пьесы Шекспир, в то время нечего было и думать. В Германии, лет двадцать на- зад, Шрёдер-Девриент обнаружил большой

талант в представлении шекспировских пьес, но он был совершенно одинок. Таким образом, медленно и постепенно, при пособии комментаторов и актеров, начали понимать отдельные характеры шекспировских драм и их психологическую истину; но целое поэта и целое каждого произведения его оставались загадкой. Даже переделка для сцены шекспировских пьес Гарриком ясно показывает, как далек был этот знаток от настоящего понимания своего поэта. Но тем не менее это время было возрождением Шекспира в Англии; отсюда вскоре потом впервые перешел он в Германию. Это обстоятельство имело большое значение, как для понимания и оценки самого поэта, так и для начинавшейся тогда в Германии драматической поэзии.

Первый, кто оценил Шекспира по его достоинству, был бесспорно Лессинг. Он первый в Германии обратил внимание публики на Виландов перевод Шекспира, бывший до того времени вовсе неизвестным. Незадолго перед тем в Германии сравнивали Шекспира с Грифиусом. Все английские издатели и пояснители Шекспира находились еще под француз-

ским влиянием, когда Лессинг начал доказывать всю пустоту и лживость французского вкуса и суждений Вольтера об искусстве. Вскоре потом вышел новый перевод английского поэта, сделанный Эшенбургом. Вкус молодых немецких драматических писателей совершенно изменился: все они сделались страстными поклонниками Шекспира. В юношеском кружке Гёте, в Страсбурге, даже в разговоре беспрестанно употребляли шекспировскую игру слов, его шутки и остроты, писали в его тоне и стиле; в противоположность французской изысканности и чопорности, начали превозносить все немецкое и национальное, всякую резкую и грубую простонародность. К силе и естественности устремился кружок этих молодых людей; но в результате этого стремления оказалось чрезмерное преувеличение того и другого, обратившееся в карикатуру. Эта карикатура заметна как в рисунках из Шекспира, сделанных живописцем Фьюзели, так и в поэтических подражаниях ему Клингера и Ленца. Но тем не менее это восторженное обожание и крайняя подражательность, заметная даже в юношеских

произведениях Гёте и Шиллера, способствовали в Германии к более близкому, внутреннему пониманию Шекспира. Постоянно суждения этих молодых людей очищались от преувеличений и заблуждений. Обладая в равной степени и критическим и поэтическим талантом, они дали изучению Шекспира совсем иной характер и значение, нежели его тогдашние английские издатели. Гёте в своем «Вильгельме Мейстере» сделал такую характеристику «Гамлета», которую можно назвать ключом ко всем произведениям английского поэта. К сожалению, Гёте остановился на этом, может-быть, потому, как он думал впоследствии, что сколько бы ни писали о Шекспире, все будет недостаточно. Его огорчало, однакож, что Шекспира ставили выше его; сначала он думал соперничать с ним, но впоследствии почувствовал, что это соперничество совершенно бы уничтожило его.

Итак, под исключительным влиянием Шекспира началась драматическая немецкая поэзия в прошлом веке. Изучение Шекспира приняло в Германии совсем иной характер, нежели в XVIII веке в Англии. В Германии не

писали комментариев на Шекспира: для этого не было там материала; но там начали переводить его. Вместо английских комментаторов и издателей, в Германии, начиная с Виланда и Эшенбурга до Шлегеля и Фосса, явился целый ряд переводов английского поэта, с примечаниями, а бóльшею частью вовсе без примечаний, что, скажем мимоходом, еще больше облегчало для публики чтение его произведений. Лучший немецкий перевод Шекспира принадлежит А. В. Шлегелю: ему удивляются сами англичане. Хотя в этом переводе несколько смягчены старые обороты и грубые выражения шекспировского времени, но общий характер подлинника передан с полною верностью. Большую услугу оказала немецкая романтическая школа, сделав Шекспира доступным для массы читателей, но для внутреннего понимания поэта, для раскрытия его личной натуры, для раскрытия общего содержания его произведений сделала она мало. Правда, что в «Драматических Чтениях» своих, изданных в 1812 году, А. В. Шлегель говорит отдельно о каждой пьесе Шекспира: все обнаруживает в них тонкий,

поэтический такт и впечатлительность, все в них цветисто, увлекательно, одушевленно; это красноречивая, хвалебная речь, совершенно противоположная сухим и педантичным характеристикам английских издателей. Но, при всем том, кроме поэтического такта для понимания поэта, такта, столь противоположного французским предразсудкам прежнего времени, сочинение Шлегеля не представляет ничего удовлетворительного. Шлегель не пошел по той дороге, какую указал Гёте в своем «Вильгельме Мейстере». После него Франц Горн (1823) в пяти частях развел водою шлегелевскую характеристику Шекспира: он всего больше восхищается природными шутами и везде в Шекспире видит одну только иронию. Похвалы Горна, постоянно перемешиваемые с пошлыми суждениями, становятся даже обидными. Потом Тик собирался несколько лет написать обширное сочинение о Шекспире, представил несколько доказательств внимательного изучения английского поэта и его времени, но обещанное сочинение до сих пор не явилось, а напечатанные отрывки из него обещали очень ма-

ло.

Впечатление, произведенное сочинениями Шекспира в Германии, подействовало обратно и на Англию. Когда Натан Дрэк (Drake) издал, в 1817 году, свое большое сочинение о Шекспире, энтузиазм к поэту в отечестве его сделался уже всеобщим. С эстетической стороны книга Дрэка неудовлетворительна: он более старался представить время, в которое жил поэт; но сочинение его имеет то важное достоинство, что в нем впервые обработан в одно целое грубый и разбросанный материал комментаторов. Совершенно в другом роде публичные чтения о Шекспире Кольриджа (1813): они до того в духе и манере Шлегеля, что повели к спору о том, кому из них первому принадлежат эти чтения. Они никогда не были напечатаны, кроме нескольких отрывков, которые, впрочем, доказывают, что Кольридж первый из англичан смерил поэта его настоящей меркой. Он сильно восстает в них против французского взгляда на Шекспира, по которому выходит, будто бы Шекспир был сам себя неведавшим гением; основательно доказывает, что рассудок его столь же

велик, как и простота, и естественность его искусства; что он не одна только странная и бессознательная игра природы; что его, так называемая, «безправильность» есть не более, как мечта педантов; наконец, Кольридж излагает мысли, тогда еще очень смелые в Англии, что величие Шекспира составляют не одни только блестящие частности, вознаграждающие за варварское безобразие целого, но что, напротив, эстетическая форма целого столько же удивительна в нем, как и содержание, и что строительный рассудок поэта так же велик, как и поэтический гений его. Кольридж ставил его (и после него Кэмбель и многие другие) совершенно вне всякого сравнения со всеми другими поэтами, называл смешным – серьезно предпочитать ему Расина и Корнеля или сравнивать его со Спенсером и Мильтоном: словом, по его мнению, Шекспир так высоко стоит над всеми, что его можно сравнивать только с ним же самим.

В последнее время в Англии снова обнаружилось большое участие к Шекспиру и к литературе его времени; но все это, так же как и

в прошлом веке, не переходит за черту материального изучения, исключая, впрочем, сочинений господ: Джемсон и Леннор, которые исключительно обратили внимание на духовную сторону Шекспира, хотя это вовсе не женская работа. Так называемые шекспировские общества Перси и Кэмден обнародовали много весьма редких материалов. Произведения поэтов современных Шекспиру были прекрасно изданы Дайсом (Dyce); даже были два раза напечатаны старинные издания Шекспира. Из них особенно замечательно издание, сделанное Колльером, добросовестным, осторожным ученым, которое должно служить основанием всякому изучению Шекспира. Его тщательные и дельные изыскания об английском театре и литературе бросили совершенно новый свет на жизнь и отношения Шекспира. Но, несмотря на все эти старательные изыскания, читатель все-таки очень мало знает о жизни его. За такую бедность сведений о внешней жизни Шекспира Колльер утешает его, говоря, что сколько недостаточна история его жизни, столько же, напротив, полна история его духа. Это правда, только

надобно прибавить к этому, что и для истории этого духа все-таки надобно искать опор в тех немногих дошедших до нас известиях о внешней жизни Шекспира. С этой точки зрения извлечем мы из скудных сведений о внешней жизни его, отысканных Колльером, все то, что могло иметь влияние на душу и умственное образование английского поэта.

## II.

Прежде полагали по какому-то преданию, что Шекспир был сыном мясника и в юности занимался ремеслом своего отца; теперь же, после тщательных розысканий в городских архивах Стратфорда на Эвоне, в графстве Варвикском, открылось, что отец Шекспира, Джон, занимался перчаточным ремеслом, которое очень распространено в этой стороне. Отец Джона и дед поэта был фермером Роберта Ардена Вильмкота. В 1557 году Джон Шекспир женился на младшей дочери Роберта Вильмкота, год спустя после смерти её отца. Фамилия Арденов была из знатных фамилий Варвикского графства и постоянно враждовала с фамилиею Дэдлеев, даже в то время, ко-

гда Лейстер, который был тоже Дэдлей, находился на высоте своего могущества. Женитьба Джона Шекспира была, следовательно, очевидно выше его звания и показывает, что он имел хорошие связи и был достаточно богат. Судя по налогам, платимым им в 1564 году в пользу бедных, видно, что он принадлежал ко второму разряду граждан Стратфорда. Он имел несколько домов, а из городских бумаг видно, что он избирался постепенно в высшие городские должности и был присяжным, констэблем, городским казначеем, альдермэном и, наконец судьей. Джон Шекспир умер в 1601 году, а жена его и мать поэта – в 1608, следовательно, оба они дожили до того времени, когда сын их был уже в довольстве и известности. Виллиам Шекспир был крещен в 1564 году, апреля 26-го; вероятно, родился он 23-го апреля. Из восьмерых детей Джона Шекспира, четырех сыновей и четырех дочерей, был он старшим. Вскоре после его рождения случилась эпидемия, от которой он однакож, уцелел. Из сестер его почти все умерли рано. Один из братьев его, Эдмонд, был впоследствии актером на одном с ним те-

атре.

В Стратфорде была вольная латинская школа, в которой Виллиам мог выучиться на началам латинского языка. Здесь кстати упомянуть о долго продолжавшемся споре касательно образования Шекспира и его школьных сведений. Есть предание о котором упоминает Рау в изданной им «Жизни Шекспира», будто бы отец его, вследствие тесных денежных обстоятельств, принужден был рано взять его из школы и что Виллиам, будучи еще очень молод, сделался сельским школьным учителем. В этом предании есть много вероятного. Известно, что положение Джона Шекспира во время юности Виллиама очень изменилось, и легко можно допустить, что школьное образование сына его было весьма недостаточным, хотя он впоследствии и вознаградил его большою начитанностью. В самом начале своего поэтического поприща, в одном из своих сонетов, сравнивает он с широкою пропастью расстояние, отделяющее ученость от его «грубого невежества». Дайс положительно доказал, что Шекспир читал Плутарха не по-гречески, а в английском пе-

реводе. Впрочем, Гёте и Шиллер понимали Гомера только в немецком переводе. Нет сомнения, что Шекспир обширностью своих разнообразных сведений немного имел себе равных в свое время. Как в этом отношении изменились суждения нашего времени против прежнего! С каким высокомерием смотрели на Шекспира комментаторы прошлого века за его некоторые географические, исторические и хронологические промахи, а теперь пишут целые книги, посвященные исчислениям его сведений в действительной и сказочной натуральной истории! Теперь из частых, технически совершенно точных юридических выражений и намеков, попадающихся в пьесах Шекспира, заключает Колльер, что он непременно пробыл несколько времени в должности у адвоката. Как бы то ни было, но из сочинений его видно, что он имел достаточные сведения в языках латинском, французском, итальянском и даже, кажется, в испанском. Начитанность его была необыкновенная; что же касается его промахов в истории и географии, то не надобно забывать, что в его жизни не было никаких других истори-

ческих сочинений, кроме хроник, а география могла быть предметом изучения лишь весьма немногих.

Несмотря на очень скудные сведения об его юности, можно, однакож, полагать, что в продолжение её с ним случилось много такого, что должно было оставить на душе его много сильных и глубоких впечатлений, сделавшихся впоследствии источником его поэтического творчества. Невзгоды и несчастия постигали его семейство и, следовательно, отражались на нем в те годы его возраста, когда впечатлительность, воображение и страсти бывают в самом сильном развитии. Виллиаму было четырнадцать лет, когда состояние его отца было уже расстроено до такой степени, что в 1586 году имя его упоминается комиссиею, учрежденною по королевскому повелению, для донесения о всех тех, которые, по крайней мере, раз в месяц, не посещают церкви. При этом упомянуто в донесении, что Джон Шекспир не может выходить из дома, потому что боится своих кредиторов; словом, по всему видно, что дети его с раннего их возраста сами должны были приискивать себе

средства для жизни. Другого рода несчастье постигло семейство Арденов, из которых была мать Шекспира. Глава этой фамилии, Эдуард Арден Паркгаль, был в сильной вражде с известным графом Лейстером, любимцем королевы Елизаветы. Предполагают, что, из личной вражды к Ардену, Лейстер запутал его в государственное преступление, вследствие чего Арден был казнен в 1583 году. Как ни велико было расстояние, отделявшее обедневшее семейство Шекспира от знатной фамилии Арденов, но можно предполагать, что и это событие должно было оставить сильное впечатление на душе молодого поэта.

Рау, издавший биографию Шекспира в 1709 году, пишет, что Беттертон, рассказывал ему анекдот о браконьерстве Шекспира, слышанный им в Стратфорде. Из этого анекдота видно, что Шекспир попал в круг разгульных людей и ходил с ними стрелять тихонько дичь в поместья какого-то сэра Томаса Люси (Lусу). Сэр Томас пожаловался на него в суд — и Шекспира посадили в тюрьму, за что он написал на сэра Томаса сатирическую балладу, из которой сохранилась одна строфа. Баллада

навлекла на него еще бóльшие преследования, так что Шекспир вынужден был бежать в Лондон. До какой степени справедлив весь этот анекдот – определить трудно, но есть некоторое подтверждение ему в первой сцене «Виндзорских проказниц», где Фальстаф является браконьером, и весьма может статься, что в лице гордого своими предками Роберта Шэлло (Shallow значит – пустоголовый), которому поэт дает в герб двенадцать щук (*lucis*), осмеян сэр Томас Люси, у которого действительно было в гербе три щуки, и притом игра словом щука, *lucis*, которое француз Эванс, слегка изменяя произношение, обращает в вош, *louses*, совершенно соответствует сохранившейся строфе баллады, в которой главное состоит в точно такой же непере译имой по-русски игре слов на *luci* и *lowsie*:

*A parliament member, a justice of peace  
At home a poor scarecrowe at London an  
asse –  
If lowsie is Lucy as some volke miscall it,  
Then Lucy is lowsie whatever bafall it... u  
nr.*

Из стихотворений и некоторых сонетов,

сочиненных Шекспиром в молодых летах, видно, что чувственные страсти сильно владели им в молодости. Англичане всячески старались облечь в нравственный покров эротическое и в высшей степени чувственное содержание этих стихотворений, из которых видно, что постоянство было не в числе добродетелей поэта. Они не довольствовались художественною безукоризненностью его: им хотелось, чтобы любимец их и как человек оставался без упрека – черта, без сомнения, делающая честь нравственному чувству нации, хотя, с другой стороны, затемняющая истину и вредящая верному пониманию человека. Восемнадцати лет женился Шекспир на девице Анне Гетевэ, которая была восемью годами старше его. Брак заключен был с необыкновенною поспешностью – и через семь месяцев родилась у них дочь Сусанна. По всему видно, что домашняя жизнь Шекспира не была счастливою. Спустя два года, жена его родила еще двойню и потом уже больше не рожала. Переселясь в Лондон, он оставил ее в Стратфорде, куда, кажется, по временам возвращался. В Лондоне – что из-

вестно не из одних только сонетов его – продолжал он свою прежнюю холостую жизнь, по крайней мере, в начале. Случай то или нет, но только в первых его произведениях он постоянно выводит на сцену злых и своенравных женщин, которых впоследствии вовсе не представлял. Переделывая, например, «Генриха VI», написанного первоначально не им, он сделал к ролям злых жен Генриха VI и Глостера множество самых едких прибавлений. И потом, с каким чувством убеждения говорит он в пьесе «Двенадцатая ночь» о том, что женщина должна выбирать себе мужа старше себя, «потому что мы, мужчины, гораздо более шатки в наших склонностях, чем женщины, и нас лучше может привязывать к ним их молодая прелесть». Всего вероятнее то, что причиной женитьбы его был тот «оплакиваемый проступок», о котором он вспоминал впоследствии в своих сонетах.

Мы сказали, что в Лондоне Шекспир продолжал вести свой прежний холостой образ жизни; так по крайней мере, можно заключить по двум следующим анекдотам, за достоверность которых, впрочем, не ручаемся. Во

время поездок его из Лондона в Стратфорд, останавливался он в Оксфорде в гостинице у Джона Девнэнта, который был женат: муж и жена очень любили его. Шекспир крестил у них сына Виллиама, и злые языки говорили, что между постояльцем и женою Девнэнта была не одна только дружба. Раз маленький Виллиам поспешно бежал домой и на чей-то вопрос – зачем он так спешит, мальчик отвечал, что ему хочется поскорее видеть своего крестного отца, который по-английски называется godfather – божьим отцом. «Ты хороший мальчик», заметил ему спросивший его: «только не должен употреблять имя Божие напрасно». Молодой Виллиам Девнэнт впоследствии очень гордился своим знакомством и родством с Шекспиром, так что, пожалуй, и анекдот этот мог выдумать сам. Другой анекдот рассказывал современник Шекспира Меннингэм. Какая-то лондонская дама, восхитившись игрою Ричарда Барбэджа, друга Шекспира, в роли Ричарда III, прислала ему приглашение к себе на вечер, наказав ему, чтобы он постучался к ней в дверь под именем Ричарда III. Шекспир подслушал при-

глашение и пришел к даме прежде своего приятеля. Скоро после его прихода стучится в дверь второй Ричард III – и торжествующий приятель отказывает ему, закричав: «Вильгельм Завоеватель предшествует Ричарду III».

Легко может статься, что эти анекдоты выдуманы впоследствии, но тем не менее не подлежит сомнению, что в молодых своих годах Шекспир вел очень разгульную жизнь и, наконец, после всех своих охотничьих и любовных походов, решился совершенно расстаться с семейством и сделаться актером. В то время это был такой шаг, который нельзя было делать, не подумав. Чтоб решиться на него, надо было высоко стоять над современными предрассудками и почти над общим мнением. Шекспир сам сознается, в своих сонетах, что одною из главных сторон его характера был «неизлечимый порок страстности», который никогда не проходил у него. Впрочем, если бы он не испытал на самом себе всей силы страстей, мог ли бы он с таким мастерством и с такою глубокою верностью изображать в своих произведениях все бури этих чувственных влечений, все очарование

их соблазна и ту гибель, которая постигает их чрезмерное развитие? Нравы того времени были чувственны, жестки и грубы. Это было время характеров резких и откровенных в своих страстях. Каково было время, таков был и поэт. По всему видно, что молодость Шекспира была необыкновенно пылкая и увлекающаяся. Впрочем, если судить об его душевном состоянии по стихотворениям, написанным им в его юношеском и страстном периоде, то нельзя не заметить в них, среди самого бурного разлива страсти, присутствия сознания о своем увлечении и какой-то внутренней силы, сдерживающей напоры страсти. Эта двойственность заметна и в двух первых произведениях его молодости: одно из них – «Лукреция» – исполнено стоического мужества и высокой душевной чистоты, другое – «Венера и Адонис» – самого сладострастного характера. О них мы сейчас будем говорить. Такая же двойственная настроенность, переходящая беспрестанно в борьбу разума с чувственностью и страсти с рассудком, видна и в большей части сонетов его.

Два первые произведения Шекспира при-

надлежат к роду повествовательному или, точнее, к описательному. «Венера и Адонис» напечатана была в 1593 году, «Лукреция» – в 1594. Оба посвящены графу Саутгэмптону, оба сочинены до окончательного переезда Шекспира в Лондон, и все обличает в них юношескую руку и юношескую настроенность. Содержание «Венеры и Адониса» составляет страсть этой богини к холодному и неопытному мальчику Адонису, который равнодушно смотрит на страсть Венеры, ничего не любит, кроме охоты, и гибнет от дикого кабана. Поэма оканчивается плачем богини об его преждевременной смерти. Шекспир изобразил любовь Венеры во всем безумстве страсти, упреков, просьб, слез, во всем ненасытном жаре желаний. Необыкновенная роскошь поэтических мыслей и образов развита во всей поэме, обнаруживающей в авторе самое тонкое знание своего предмета; но, несмотря на все эти внутренние достоинства, поэма походит на фламандские мифологические картины, изображавшие обыкновенно рожденную из морской пены богиню красоты с крайне роскошными и неумеренно-развитыми сладостраст-

ными формами. Этот наивный и милый анахронизм лежит на всех искусствах того времени, даже на самых гениальных произведениях итальянской кисти. Так и на шекспировском Олимпе отразилась его «старая веселая Англия». По свидетельству современников, эти стихотворения поставили Шекспира в число поэтов, которым тогда удивлялись; особенно нравилось в нем это смешение поэзии с крайним чувственным жаром. Любовь, которую изображали прежде него в своих мифологических стихотворениях английские и итальянские поэты, была не другое что, как искусственное хитросплетение мыслей о любви, обделанных в утонченные формы и отличавшихся более вылощенностью фраз, нежели внутреннею правдою чувства. В поэме Шекспира, напротив, любовь есть «дух, сотворенный из огня», безумие и страсть – и это понятие проступает сквозь всю манерность представления. Вероятно, поэтому стихотворение это и сделало такое сильное впечатление на современников, которые указывали на него, как на образец любовных стихотворений; оно имело несколько изданий и вы-

звало целый ряд подражаний; современные поэты превозносили его как «квинтэссенцию» любви, как образец «искусства любить». Впрочем несмотря на весь блеск красок и колорита, какими поэт изображает страсть, он знает, что рисует картину одного только чувственного вожделения, которое «как хищный зверь пожирает свою добычу». В том месте, где говорится о стараниях Адониса поймать вырвавшегося у него жеребца – явно видно намерение автора поставить эту животную страсть не в противоположность страсти Венеры, а рядом с её страстью. Равнодушный Адонись, отвергая мольбы Венеры, говорит ей, что она должна называться не любовью, а «всем пренебрегающим чувственным вожделением, которое омрачает рассудок и заставляет забывать румянец стыда и чести». Впрочем, эта мысль почти совершенно тонет в прелести чувственных картин.

В «Лукреции», напротив, мысль эта заключается в самом содержании, которое, словно с умыслом, выбрано в противоположность первому стихотворению. Слепой жажде наслаждения, олицетворенной в образе Венеры,

противопоставляет здесь поэт целомудрие римской матроны, в которой сила воли и нравственности трагически торжествует над чувственным вожделением. Правда, что описание преступной сцены в «Лукреции» от этого не сделано ни хладнокровнее, ни с бóльшею скромностью, напротив, кажется, в изображении целомудренной красоты Лукреции есть еще больше соблазнительного жара, нежели в какой-либо сцене «Венеры и Адониса»; но за то раскаяние Лукреции, месть её чистой души над своим поруганным телом, наконец, её смерть обработаны в совершенно ином, возвышенном тоне. Поэт становится свободнее и значительнее, выходя из тесного круга ночной, преступной сцены: одинокая Лукреция, готовясь к самоубийству, останавливается перед картиною, представляющею разрушение Трои – и читатель невольно наводится на сравнение гибели Лукреции от Тарквиния с гибелью семейства Приамова от похищения Елены. В «Венере и Адонисе» поэт, углубляясь в сладострастное положение, которое скорее может быть предметом для живописи, очевидно находился под влияни-

ем «сладкого искусства» Овидия; в «Лукреции», напротив, возбужденный Виргилием, он исполнен высокого нравственного чувства и бросает взгляд в сферу великих событий. Такие противоположности были отличительной чертой шекспировского творчества и словно потребностью его многосторонней натуры. Новые поэты, как, например, Гёте, беспрестанно воспроизводят в своих сочинениях один и тот же любимый характер: Вейслинген Вертер, Клавиго, Стелла, Эгмонт, с весьма легкими изменениями. Шекспир, напротив, с первого раза обрабатывал данный материал с тою окончательностью и полнотою, которые делают возвращение к нему уже невозможным и скорее вызывают к обработке другого, противоположного материала.

Для тех, которые знают Шекспира только по его драматическим произведениям, обе эти поэмы покажутся очень странными по своей внешней форме. Вместо действия, все в них сводится на одни речи. Особенно в «Лукреции», исключая описания преступления Тарквиния, холодное красноречие и бесконечные рассуждения совершенно преоблада-

ют над поэзией. Что так удивительно отличает монологи в драмах Шекспира, именно, это искусство сосредоточивать всю бездну ощущений в немногие великие очерки, в поэмах представляется совершенно наоборот. Ложная, манерная форма тогдашних пастушеских стихотворений, писанных в подражание итальянским образцам, отразилась на обеих поэмах и особенно на «Лукреции». Отличительные признаки этой формы, заимствованные из итальянских «*concetti*», суть: придуманность странных, невероятных сравнений и образов; глубокомысленность, расточаемая по поводу самых пустых предметов, умничанье и искусственное остроумие вместо поэзии; воображенье, направленное на изобретение логических контрастов, утонченных различий и эпиграмматических тонкостей. Очевидно, что Шекспир был здесь еще под влиянием современных образцов, только далеко превосходит их силою и роскошью своей фантазии. Впоследствии – и даже в одной из первых комедий своих («Бесплодные усилия любви») – он уже смеется над этою манерностью и заставляет Бирона называть этот род поэ-

зии «тафтяными фразами, вытканными шелковыми выражениями, бархатными гиперболами, педантическими фигурами, жеманною аффектациею и летними мухами, порожденными модою ложного блеска». Но тем не менее во многих местах его произведений заметны следы этих фальшивых блесков искусства, хотя иногда он употребляет их с намерением, для противоположных целей. Этому же влиянию современных образцов надобно приписать и то, что в первоначальных его драмах трагическая настроенность (пафос) так часто отзывается некоторой напыщенностью. Не подлежит сомнению, что Шекспиру очень нравилось широковещательное красноречие Сенеки и блестящий стиль Вергилия. Доказательством этому, между прочим, служит то, что он заставляет Гамлета удивляться известному рассказу о смерти Пирра. «Лукреция» большею частью написана вроде этого рассказа. Замечательно, что в юношеских произведениях Гёте и Шиллера видно особенное предрасположение к Вергилию: для юности героическое заключается больше в громком и блестящем стиле Вергилия,

нежели в простом величии Гомера. Кроме того, Шекспир по натуре своей был виргилиянец. Впоследствии же, когда ему случилось в драмах своих намекать на борьбу греков с троянцами, он был постоянно пристрастен к троянцам. Может-быть, это можно объяснить тем, что старинные английские хроники производят древних бриттов от троянцев. Как бы то ни было, но только с этой точки зрения становится понятным последнее произведение его «Троил и Крессида».

Легко объяснить себе, как поэт с таким верным и простым чувством, как Шекспир, поддался сначала этой господствовавшей в его время манерности, этому условному искусству. Гораздо труднее понять, как мог он так скоро отрешиться от него. Надобно вспомнить, что вся рыцарская поэзия средних веков была искусством совершенно условным и манерным – и уже в XV веке она упала во всей Европе, вдававшись в грубость и неестественность. В XVI веке очистили ее от грубости знаменитые эпики Ариост и Тасс, воспитанные влиянием древних образцов; но они не могли очистить ее от рыцарских романов.

Чем более падали в XVI веке рыцарские идеи, обычаи и нравы, тем больше ослабевали интересы к внутреннему содержанию итальянской рыцарской поэзии: в ней удивлялись только одной превосходной форме, гармонии стихов, выработанному и утонченному языку. Поэзия совершенно потеряла из вида содержание; место его заняла одна форма – и одну ее только имели в виду. А если форма и техническая сторона становятся в искусстве главными, то в результате бывает всегда то, что скоро и самая форма впадает в изысканность и в искажение человеческой природы, этого вечного предмета всякой поэзии. Тогда содержание и форма, поэтическое выражение и взгляд на человеческую природу отдаются одному только произволу, и уже не природа указывает путь поэту, а принятые условия и мода. Крайнею степенью этой психологической и эстетической неестественности была аллегорическая и пастушеская поэзия итальянских и испанских поэтов XVI века. Когда исчезла рыцарская поэзия, несколько веков господствовавшая во всей Европе, место её заняла поэзия пастушеская. Вся Евро-

па восхищалась пастушескими романами Рибейра, де-Миранда, Санназара, Монтемайора. И в Англии итальянская литература, итальянская лирика и пастушеская поэзия сделались господствующим вкусом. Мы сказали уже, как, после пробуждения в Италии классической литературы, в эпоху Возрождения (Renaissance), страсть к ней быстро охватила образованные сословия в Англии; ею занимались не одни ученые, но и вся аристократия. Плутарх, Гомер, Овидий, Вергилий, Плавт, Теренций были тотчас же переведены на английский язык. Время это было началом европейской цивилизации; школы начали освобождаться от своей прежней схоластической философии; чтение Библии упростило и облагородило вкус; произведения классической литературы, благодаря изобретению книгопечатания, распространились всюду. Уже при дворе Генриха VIII господствовали маскарадные процессия, аллегории и пастушеская поэзия, а при Елизавете действительно настал век возрожденных наук и искусств, под личным влиянием королевы, которая сама любила искусства, была музыкантшею, читала гре-

ческих и латинских писателей и сочиняла лирические стихотворения. Весь двор Елизаветы захотел сделаться классическим. Недавние богословские споры ввели в моду науку. В то время в воспитание знатной дамы непременно входила необходимость знания греческого и латинского языков. Если Елизавета посещала кого-нибудь из своих вельмож, ее всегда приветствовали Пенаты и в спальню отводил Меркурий; домашние пажи переодеты были в Дриад, а слуги, в виде сатиров прыгали и бегали по лугу. Когда проезжала она город Норвич, то, по знаку мэра и альдерменов, Купидон, отделившись от встречавшей ее группы олимпийских божеств, подносил ей золотую стрелу, которую прелести её должны были сделать неотразимою. Елизавете был уже тогда пятидесятый год. Из всего этого видно, до какой степени вкус к аллегорической и пастушеской поэзии господствовал тогда в Англии. Простонародная любовь к балладам бродячих певцов и народным театральным фарсам не в состоянии была противодействовать ему, а другой литературы, основанной на национальном саксонском ха-

рактере, тогда не существовало. Тяжкое время междоусобных войн Алой и Белой Розы истребило все прежнее народное образование, уничтожив вместе с тем и всю прежнюю воинственную аристократию баронов... С Генриха XVI выступило уже совсем новое дворянство, которое, подражая тогдашним итальянским владетелям и испанским грандам XVI века, покровительствовало искусствам и литературе и само занималось ими.

К этому-то классу знатных людей, в которых государственные таланты соединялись с талантом поэтическим, воинственная отвага – с любовью к наукам, принадлежали тогдашние поэты и романисты Англии. Таков был граф Сайерре (Syerry), в цвете лет погибший от преследований графа Гертфорта и жестокости Генриха VIII; таков был в молодости умерший мэр Томас Виат, о котором ходила молва, подтверждаемая между прочим его стихотворениями, будто он был в связи с Анною Болен; таков был сэр Филипп Сидней, воин, государственный муж и поэт, один из твердых опор трона Елизаветы, покровитель всех талантов и автор пастушеского романа

«Аркадия», от которого была в восхищении вся Англия. Раннюю смерть его оплакивали все европейские ученые. Таков был сэр Вальтер Ралей (Raleigh) знаменитый моряк и путешественник, который, так же как Сидней, безвинно погиб на эшафоте. Таковы были лорд Вокс (Vaux), граф Дорсерт, граф Оксфорд, граф Пэмброк и граф Соутгэмптон, друг и покровитель Шекспира. Необыкновенное влияние имели эти люди на свое время и на английскую литературу. Подражая итальянским образцам, они усвоили английской литературе возвышенный стиль Петрарки, чистоту стиха, придворную утонченность вкуса, качества, которые их последователи довели потом до крайней неестественности. Путешествие в Италию и подражание итальянским образцам сделалось тогда в Англии стремлением всех поэтов. Англия XVI века наводнена была итальянскою лирикою, пастушескими стихотворениями, аллегориями и новеллами. Такая чисто-искусственная, ученая, аристократическая поэзия была совершенно противоположна поэзии национальной и еще противоположнее начинавшейся тогда народной

английской драме. Впрочем, во всей Европе господствовала тогда эта космополитическая литература, поддерживаемая и покровительствуемая дворами, высшим светом, учеными и всеми образованными людьми.

Мог ли Шекспир, вступивший в тогдашнюю литературную среду, не поддаться этому вкусу и господствовавшей литературной школе? Его мелкие стихотворения, сонеты, «Венера и Адонис» и «Лукреция» совершенно ставят его в ряд тех аристократических клиентов, тех лирических и эпических поэтов, воспитанных в итальянской школе. В первоначальных драматических произведениях своих, в «Комедии ошибок» и в «Усмирении свое нравной», очевидно, следует он итальянским образцам и, кроме того, известно, как часто пользовался он для драм своих итальянскими новеллами и в переводе, и в оригинале. Вообще, вследствие личных отношений Шекспира к поэтам итальянской школы и к покровительствовавшей ему аристократии, в его произведениях остались следы этого вкуса и стиля. Только в последних его драмах вполне исчезает эта склонность к итальянской лирике:

место её заняла уже простота и искренность народной саксонской песни, поэт сбросил с себя ученое и аристократическое искусство и стал действительно национальным поэтом.

Шекспиру было двадцать два или двадцать три года, когда он оставил Стратфорд. Определительно неизвестно, что было причиной его переезда в Лондон: желание ли поискать средств для содержания своей бедной семьи, опасения ли преследований сэра Томаса Люси, или, просто, страсть к поэзии и к театру. Статься может, что все эти причины действовали взаимно; притом весьма естественно, что в такой удивительно-одаренной натуре должны были очень рано образоваться склонность и дарование к стихотворству и театру. Известно, что еще с 1589 года, следовательно, с ранней юности Шекспира, в Стратфорде почти ежегодно играла какая-нибудь из странствующих трупп графов Лейстера, Варвика, Ворчестера и других. Решению Шекспира сделаться актером могло еще способствовать и то, что многие актеры, впоследствии его товарищи, были из Варвикского графства, к которому принадлежал Страт-

форд. Оттуда же был и славный в истории английского театра Джемс Бербэдж, основатель Блекфрайерского театра, на который Шекспир вступил впоследствии. Кто-нибудь из них мог знать Шекспира еще в юности и обратить внимание на его поэтический талант. Положительно известно, что с 1539 года Шекспир стал действительным членом театральной труппы. Но здесь должны мы на время прервать изложение жизни и литературной деятельности Шекспира и прежде взглянуть на то, что нашел он в Лондоне на своем новом поприще. Для этого мы изложим, с возможною краткостью, когда и как развилась в Англии драматическая поэзия, как начался и усовершенствовался английский театр, в каком виде Шекспир застал их, в каком отношении находилась труппа, в которую он вступил, к прочим лондонским труппам и, наконец, какое положение он занимал в ней вначале и впоследствии.

### III.

Мы не думаем излагать подробно историю английской драматической поэзии до Шекс-

пира; как бы подробно ни была изложена она, все трудно было бы дать читателям ясное о ней понятие, потому что всякая история литературы только тогда ясна и понятна, когда читают ее вместе с главными её источниками и образцами. Мы взглянем на драматическую литературу до Шекспира только с следующих сторон: что могла она дать ему? чем обязано было его искусство его предшественникам и, наконец, что он от них заимствовал и отбросил? Впоследствии видно будет, что Шекспир очень не многому мог научиться из прежнего английского театра: ни до него, ни при нем не было в этом роде ни одного поэта с большим талантом, которого он мог бы взять себе в образец. Из множества виденных им в юности пьес научился он только драматической технике, но идею своего искусства извлек он единственно из своей души. Поэтому мы не станем утруждать наших читателей множеством имен, а соединим в несколько групп все то, что до Шекспира и, наконец, уже при нем произвело драматическое искусство в Англии.

Известно, что везде родоначальниками те-

атра были религиозные представления. Как в древней Греции из священных действий хора, так во времена христианские вышел театр преимущественно из празднования Пасхи. Католические представления страданий Спасителя, которыми праздновали Страстную пятницу, назывались мистериями: это же название получили в средние века и духовные представления, содержанием которых были страдания, смерть и воскресение Спасителя. И теперь еще в церкви святого Петра, в Риме, в день Пасхи излагается история страданий Спасителя в речитативах, в которых каждый из участвующих изображает отдельное лицо. В XII веке и даже еще прежде в Англии знали уже мистерии, а в XIII веке сделались они в монастырях и церквях одним из самых любимых народных зрелищ и одним из постоянных занятий духовенства. Скоро проложили они дорогу из церкви на улицу, а от духовенства – к мирянам, сначала в ремесленные цехи, а потом к актерам по ремеслу; а содержанием мистерий служила уже не одна евангельская, но вся ветхозаветная история. В 1378 году хористы и причетники церкви св.

Павла, в Лондоне приносили жалобу Ричарду II на то, что «безграмотные люди представляют истории Ветхого Завета к великому ущербу духовенства». В XIII и XIV веках мистерии представлялись по всей Англии, и представления эти обыкновенно продолжались по четыре и даже во восьми дней. В своем первоначальном виде мистерии были – евангельская история, переложенная на краткие и безыскусственные разговоры, которые прерывались иногда пением некоторых мест, так что и происхождение оратории надобно тоже отнести к мистериям.

Мистерии эти – мы забыли сказать, что в Англии назывались они «чудесами» – глубоко укоренились в народе: к этому способствовали и многовековая давность их, и отсутствие всяких других народных зрелищ, а главное неприкосновенность их священного содержания. Но эти безыскусственные начатки новейшей драмы, тем не менее, положили некоторые законы её будущему, художественному развитию, от которых не мог отклоняться и самый смелый гений, из опасения, что народ не станет смотреть его. Так это исключитель-

ное содержание мистерий усвоило новейшей драме её эпический характер, повело к исторической обработке и потребовало от неё общедоступного и богатого содержания. Греческий театр далеко уступал Гомеровому эпосу и не мог соперничать с ней в представлении обширных и разнообразных событий. Целью древней драмы было, по словам Аристотеля, «достигать малыми средствами действия неистощимого в богатстве своем эпоса». Для этого греческие драматики в представлениях просто изложенных событий внесли противоположное их простоте представление трагических катастроф. Новое время, оставившееся несколько столетий при одних начатках драмы, которая у древних так быстро расцвела и за то так же скоро и увяла, новое время не имело перед собою, как древние греки, никакого великого эпоса; драма его вышла первоначально из евангельского повествования. Но из этой драгоценной трапезы не только не должна была теряться ни одна кроха, напротив, краткий рассказ Евангелия поощрял в мистериях к распространению его, следовательно, с самого начала условия новой драмы

поставлены были в обратное отношение с условиями драмы древней. В дальнейшем своем развитии стала она черпать содержание свое из рыцарских стихотворений и исторических хроник. Таким образом, из различных свойств и условий всех этих источников составила та форма и та полнота содержания, какие видим в новейшем театре. Судьба его была уже решена гораздо прежде Шекспира.

В половине XV века в Англии мистерии исключительно находились уже в руках одних ремесленников и распространились всюду. Вскоре затем явились так называемые – «нравоучения», нравственно-аллегорические представления, вышедшие преимущественно, из школ, и совершенно заменили собою мистерии. Содержанием этих аллегорических представлений была также священная история; но они состояли уже не в простом представлении в действии евангельского сказания, а в аллегорическом и поучающем. В мистериях выводились на сцену только некоторые аллегорические лица, например: Смерть, Истина, Правосудие; в «поучительных аллего-

риях» является, кроме того, олицетворение человеческих чувств, страстей, пороков и добродетелей и из них уже исключительно состоят действующие или, точнее, говорящие лица этих сухих и натянутых представлений. Содержанием мистерий было страдание Спасителя, избавление от грехопадения и тому подобное; содержанием «моральностей» было отвлеченное изображение борьбы добра и зла, или борьбы добрых и порочных сил за человеческую природу. Впрочем, они скоро начали понемногу отклоняться от религиозной сферы и приближаться к действительной жизни. Борьба доброго и злого начала стала представляться в них более с обыкновенной нравственной точки зрения: они восставали против мирских соблазнов, против зависимости от мирских благ, как представителей злого начала. Мистерии состояли из совершенно сухого и голого действия, предназначенного для одного только зрения, без всякой примеси рассуждений. В «моральностях», напротив, нравоучение составляет существенное содержание от начала до конца: без всякого движения и действия, тянулись они в одних сухих,

безжизненных разговорах. Как мистерии указывали возникающей драме путь к представлению *действия*, так моральные аллегории, с своим очевидным диалектическим характером и нравоучениями, указывали ей *нравственное направление*. Этот род представлений продолжался в Англии с большим успехом от половины XV до начала XVII века, следовательно, более столетия; такая давность окончательно укоренила за новою драмою необходимость иметь нравственное направление. И все английские драматические произведения постоянно были нравственного содержания. Под влиянием этого серьезного направления английской драмы, образовался в произведениях Шекспира тот строгий нравственный взгляд на человеческие дела и условия человеческой природы.

Когда таким образом обозначились существенные условия драмы, то-есть, с одной стороны, действие, как в мистериях, с другой – нравственное поучение, как в «аллегорических представлениях», то недалеко уже осталось и до перехода к представлению действительной жизни. Переход этот в своих

первоначальных драматических опытах вышел из придворных увеселений. Вместе с менестрелями и трубадурами XII и XIII веков разезжали по дворам владетельных особ рассказчики, аферисты, скоморохи и разные забавники. Умственные и музыкальные увеселения в занимательном и комическом роде сделались, таким образом, одною из необходимых потребностей придворной жизни. В грубом и тревожном XIV веке вся эта веселая ватага была в загоне; но в XV веке, гораздо более кротком и мирном, она снова везде выступает на передний план и бродит по Европе. Несмотря на различие языков, искусство её было равно всем доступно. Известно, что в XV веке немецкие поэты показывали свое искусство в Дании и Норвегии, баварские и австрийские певцы – в Англии. Весьма вероятно, что эти фигляры, арфисты, рассказчики, шуты и придворные дураки были исполнителями первоначальных драматических представлений и всякого рода зрелищ, которые еще с XV века начали вытеснять прежния тихия удовольствия, состоявшие в слушании пения и рассказов менестрелей. Вместе с тем,

переодеваться и маскироваться сделалось в то время любимую забавою. Не проходило праздника, ни одного приема знатных гостей при дворе или в городах, где бы не являлись, для празднования их посещения, великолепно-одетые аллегорические или исторические лица; не проходило ни одного большого пира, на котором бы не было представлено какой-нибудь интермедии, пантомимы или маскарадной процессии, которые обыкновенно сопровождались краткими пояснительными речами. В Англии перешли эти интермедии (interludes) из Франции и при Эдуарде III назывались уже «королевскими играми». При Генрихе VIII великолепные переодеванья и маски вошли, решительно, в обычай; на всяком празднике при дворе и у частных лиц были непременно представляемы интермедии. Аллегория господствовала во всех этих забавах; всякое переодеванье непременно заключало в себе что-нибудь аллегорическое. Весьма вероятно, что в этих маскарадных придворных представлениях постепенно начал освобождаться возникающий театр от тяготившей его аллегии, от этих вялых олице-

творений отвлеченных понятий, и стал понемногу заменять их лицами, взятыми из действительной жизни. Так как целью всех этих аллегорий была шутка и забава, то должно же было, наконец, понять, что для этого вовсе не нужно было резонерства и поучительных рассуждений. Некто Джон Гейвуд, ученый и остроумный человек, написал, около 1520 года для двора Генриха VIII ряд интермедий уже без всякой аллегии; напротив, содержание их составляют самые обыкновенные положения действительной жизни; и хотя поучительное направление еще заметно в них, но оно уже прикрыто шуткою и иронией. Из того, что дошло до нас из этих интермедий, видно, что это еще не пьесы и даже не сцены, развивающие какое-нибудь действие, а просто смешные разговоры или споры, взятые из самой простонародной жизни, пересыпанные грубым и метким народным остроумием, но наводящие весьма часто скуку своею растянутостью. Интермедии Гейвуда имели при дворе неслыханный до того времени успех; можно поэтому судить, каковы же были подражания таким придворным интермедиям, назна-

чаемые для низших слоев общества. Сцена «Девяти героев», представляемая почтенным испанским кавалером Армадо (в пьесе: «Бесплодные усилия любви»), и небольшая сцена «Пирам и Тизбе», разыгрываемая ремесленниками в пьесе «Сон в Иванову ночь», могут дать понятие об этом рода народных интермедиях. В то время довольствовались малым. Теперь, читая песню дурака в конце пьесы «Двенадцатая ночь», мы решительно ничего в ней не видим; а такого рода песнями, с приплясываньем или фарсами, с комическим припевом, восхищал придворный шут Елизаветы, Тарльтон самую высшую лондонскую публику, да еще в то время, когда Шекспир поступил уже на сцену. Эти фарсы, по свидетельству современников, исполнялись с таким резким, смелым, бесцеремонным юмором, что самые серьезные люди помирали со смеху.

Ни откуда Шекспир так много не заимствовал и ни из чего он столько не научился, как из этих народных представлений и остроумных фарсов придворных и простонародных шутов. Острота, юмор и сатира, которые в XV

веке были еще в такой резкой противоположности с натянутой церемонностью запоздалого и отжившего свой век рыцарства, в XVI веке, несравненно более практическом, стали общим направлением всего европейского мира. В Англии не только двор – все знатные люди непременно имели своих шутов. О любви их к ним можно судить по тому, что даже такие люди, как знаменитый канцлер Генриха VIII, Томас Морус, велел Гольбейну написать себя вместе с своим домашним шутом. Раблэ, Сервантес, Ганс Сакс, наконец, сочинители итальянских фарсов, народные шуты и остряки в XIV веке являются всюду. Но ни в какой стране народное остроумие не обнаружилось во всех классах с такою силою, как в Англии. Это народное свойство необходимо должно было отразиться и в драматическом искусстве. Забавники с беззастенчивым юмором, которых в Германии называли природными шутами и которых Шекспир словом *natural* отличает от утонченных придворных шутов, были любимцами тогдашней театральной публики; да и в нынешней лондонской публике струна эта еще сильно отзывает

ется, когда театральные клоуны затрогивают ее. Этой стороной своих произведений Шекспир во всем обязан своей национальностью, своему народу и своему времени – и с этой стороны он всего менее оригинален, хотя его юмористические и комические лица и их шутки теперь кажутся нам самою оригинальною и отличительною чертою его гения.

Надобно заметить, впрочем, что мистерии, моральные аллегории и комические интермедии в их отдельном виде существовали не долго и стали беспрестанно смешиваться между собою. Особенно в мистерии и аллегории начали скоро проникать новые и даже чуждые им элементы или развиваться из них же самих. Мистерии, например, в том виде, в каком существовали они в XV веке не только уже заключали в себе свойства исторической драмы и моральных аллегорий, но, вместе с тем, в них развились также комические интермедии, аллегорическая пантомимная игра и карнавальные фарсы. Мирская сторона евангельской истории давала повод к юмористической обработке некоторых сцен, так что мистерии представляли иногда странную

смесь евангельской истории с карнавальными фарсами, другими словами, смесь высоких и комических элементов. Самые интермедии, пантомимные и разговорные, тоже первоначально вышли из мистерий. Так как в Ветхом Завете всегда искали пророческих указаний на евангельские события, то по этому поводу начали вставлять в мистериях между евангельскими событиями соответствующие им события из Ветхого Завета в виде интермедий. Например, после представления предания Спасителя Иудею следовала история продажи Иосифа и тому подобное. Такие интермедии представлялись иногда в пантомиме, иногда, просто, в живых картинах. Подобно мистериям и моральные аллегории скоро утратили свой первоначальный строгий характер. После того, как перешли они из своей религиозной сферы в обыкновенную житейскую нравственность, им уже оставалось недалеко и до простой, обыкновенной жизни – и действительно в скором времени начали показываться в них разные сословия в лицах. Хотя в содержании их все еще преобладали практическая мораль и критика на мир-

скую жизнь, но вместе с тем стали постепенно входить в них сатирические намеки на события, на лица, на современные отношения. При Генрихе VIII этот род представлений уже совершенно заменил прежния мистерии. Правда, что в них держатся еще некоторые аллегорические лица и заметно поучительное направление, но уже прежняя духовная и школьная драма, мистерия и моральная аллегория все более и более уступают место обыкновенным мирским сюжетам. Но ни в чем это смешение всех родов не обнаружилось так резко, как в соединении самого простонародного и грязного с возвышенным и торжественным. Комические элементы очень рано проникли в торжественный и поучительный тон моральных аллегорий. Еще в мистериях дьявол постоянно представлял смешное лицо, являясь в комическом и уродливом виде; в аллегориях он обыкновенно сопровождает *порок*, выводимый всегда в виде шута, одетого в длинное и пестрое платье, с деревянным кинжалом и который беспрестанно забавлялся то над людьми, то над своим адским спутником. Надобно заметить, что в XV и особен-

но в XVI веке вся Европа представляла себе злое начало в смешном виде и греховность человеческую в виде шутовства. Этому веселому веку насмешка лежала к сердцу ближе, чем раскаяние. Самое серьезное моральное поучение и самый грязный комический фарс подавали друг другу руки. Но этого было еще мало: всюду господствовавшая в то время страсть к смеху беспрестанно требовала себе нового удовлетворения, и в моральные поучения начали вставлять комические и шутовские фарсы, не имевшие решительно никакого отношения к их содержанию. Этот обычай перешел впоследствии и в английскую драму: первые английские трагедии не только перемешаны с самыми шутовскими фарсами, но часто фарсы эти вставлены в них без всякой связи с содержанием и с одною только целью смешить. Но не удовольствовались и этим: заставили шута оканчивать всякую пьесу карикатурною пляскою, а антракты заменились фарсами, в которых шуты с безграничною свободою импровизировали свои роли. Сэр Филипп Сидней, классик и поклонник древних образцов, живший незадолго до

Шекспира, в книге своей «Похвала стихотворству» горько жалуется на такое смешение трагедии с комедией. Действительно, смешение это простиралось до такой степени что высокие действующие лица постоянно сталкивались с шутами без малейшего к тому повода, или среди какого-нибудь торжественного разговора вдруг являлся на сцену шут, которому предоставлялось острить и болтать все, что ему ни придет в голову.

Это смешение разнородных элементов перешло и в произведения Шекспира, только у него оно приняло совсем иной характер. Глубокий смысл давал он смешению серьезного и смешного. Этого не заметно ни у кого из лучших современных ему драматических писателей. Он первый согнал с своей сцены отдельные от пьесы фарсы и постоянное во все вмешательство шутов и дураков. Если Шекспир смешивает иногда смешное и серьезное, трагическое и комическое, то потому только, что этого требует самое дело. Грубому обычаю тогдашней сцены он дал тонкий артистический смысл. В комедиях своих сделал он роли шутов самыми забавными и остроумными, и

так воспользовался ими в трагедиях, что они еще более усиливают потрясающее впечатление. Правда, что в своих первоначальных пьесах выводит он на сцену самые карикатурные лица, но не с одною только целью смешить публику, а чтоб вложить в них самые глубокомысленные взгляды на жизнь, так что шутовские сцены его находятся во внутренней связи с самым возвышенным содержанием. Даже там, где шуты, кажется, просто забавляются только сами для себя, с их словами непременно связана какая-нибудь характеристика основного действия. Если же, наконец, шут и значительное лицо находятся у него в самой близкой связи, тогда связь эта сама составляет весь узел пьесы.

До первых годов царствования Елизаветы не было в Англии особенного здания для театра: труппы актеров разъезжали по городам, давая свои представления, где придется. В 1461 году, при Эдуарде IV, граф Эссекс содержал труппу актеров; кровавый Ричард III, будучи герцогом Глостерским, в восьмидесятих годах XV века тоже имел актеров, о которых, впрочем, неизвестно, были ли они только

певцы, или певцы и актеры вместе. Но при Генрихе VII, как скоро внутренние смуты успокоились, является уже отдельная труппа собственно королевских актеров и, кроме того, многие из знатных тогдашних особ: герцоги Букингэм, Нортomberлэнд, Оксфорд, Норфольк, Варвик, Глостер и другие, имели свои отдельные труппы, игравшие иногда при дворе, которым позволялось также давать свои представления по городам. В скором времени в значительных городах завелись постоянные труппы. Большой шаг в этом отношении сделан был при дворе Генриха VIII. Пышный и начитанный король очень любил умственные забавы: у него был знаменитый в свое время придворный дурак Виллиам Соммерс – лицо, которое в Англии очевидно перешло на сцену от двора; был свой придворный поэт Скильтон; были свои певчие королевской капеллы, которые разыгрывали для него театральные пьесы. В числе этих певчих-актеров находился и тот Джон Гейвуд, который сочинял упомянутые нами юмористические интермедии. Вместе с тем, давали представления и труппы знатного дворянства; учителя и

ученики школы церкви св. Павла и других школ тоже разыгрывали пьесы. Но все это не давало еще сценическому искусству никакого твердого основания. Перенесение в Англию классической литературы отклонило вкус высшего сословия от простонародной сцены, а духовенство занято было теологическими спорами; аристократические же поэты обратили все свое внимание на лирическое искусство итальянцев. Что могло быть привлекательного в этих балаганных, шутовских интермедиях для энтузиастов классической литературы? Они вычитали свои высшие понятия об искусстве из Петрарки и, естественно, народный английский театр того времени должен был казаться им грубым и пошлым. К чему им были все эти мистерии, им, которые считали греческую мифологию решительно необходимою для поэзии? Что им было делать с этими почтенными «аллегорическими поучениями», когда они читали только Бокаччо, Банделло и Поджио?

Мы видели из предшествовавшего, как внесена была в английскую литературу лирическая, аллегорическая и пастушеская поэзия

итальянцев; она должна была непременно отозваться на театре. Драматические образцы древних и подражания им итальянцев и французов постепенно проникали в Англию, и надобно полагать, что обстоятельство это имело большое влияние на развитие английской драмы. В 1520 году, при Генрихе VIII, была представлена какая-то комедия Плавта; в первые годы правления Елизаветы между представленными драмами находились пьесы Теренция и Эврипида. «Финикияне» его, под названием «Иокасты», переведены были в 1566 году; лет десять спустя, играна была для Елизаветы «History of errors», вероятно, переделанная из «Менехмов» Плавта. Впрочем, и до «Иокасты» в Англии знали уже в переводе или переделках все трагедии Сенеки. Это было незадолго до того времени, когда стали появляться трагедии предшественников и современников Шекспира. Без сомнения, переводы эти не могли не иметь значительного влияния. В числе пьес, которые с появления трагедий Сенеки – от 1568 до 1580 года – игрались перед Елизаветою, было восемнадцать классического и мифологического содержа-

ния – явный признак, как быстро развивалась любовь к этим предметам. Но, кроме самих предметов, очень важно было уже одно представление античных пьес по тому влиянию, которое оно должно было иметь на выработку драматической формы и, вообще, на художественное чувство формы тогдашних драматических авторов. История всего европейского театра доказывает до очевидности, что поэтическое свойство европейских народов без влияний древнего искусства никогда бы не развилось до своей зрелости – до драмы. Как скоро стали известны в Англии всюду прославленные тогда сочинения Плавта и Сенеки, то знатные особы и талантливые люди начали сами интересоваться театральными сочинениями. Уже это одно должно было вывести драму из её первоначальной, грубой колеи. Влияние древних произведений очень скоро обнаружилось в комедии и трагедии. Едва только Сенека был весь переведен, как явилось несколько фарсов, очевидно, написанных под влиянием латинской комедии, в которых нет уже прежней манеры интермедий с их пустотою содержания и действия и

поучительным направлением. Такой быстрый шаг вперед можно приписать только изучению древних образцов. Авторами фарсов этих были: Никлас Юдаль (Udall), учитель в Итоне и знаток древностей, и Джон Стил, магистр и архидиакон в Сотбери, сделавшийся впоследствии батским епископом. Около 1561 года, в первых годах царствования Елизаветы, явилась первая английская трагедия: «Феррекс и Поррекс», написанная под влиянием сочинений Сенеки. Авторами её были граф Дорсет, один из тех покровителей наук и искусств, о которых мы говорили выше, и литературный друг его, Томас Нортон. Успех трагедий был неслыханный; но причина его заключалась не столько в достоинствах самой трагедии, в которой в первый раз введен был на английскую сцену ямбический стих, сколько в том, что автором её был человек самого высшего общества. С этих пор знатные меценаты, покровительствовавшие прежде только подражаниям итальянским поэтам, обратили внимание и на театральные сочинения.

Но как ни сильно было влияние античной

драмы на английскую сцену, все же не могла она ее отучить от её старых, закоренелых привычек, не могла заменить народный театр учено-придворными представлениями или заставить забыть национальное содержание и народные лица этого театра – словом, не могла она, на место хотя неопределенной, но за то свободной формы, ввести древнюю условную форму с хорами и знаменитое правило единства времени и места. И действительно, в упомянутых нами фарсах, сочиненных под влиянием латинской комедии, нет ни малейшего следа теренциевской выложенности; они написаны в свободном народном юморе и в самом простонародном стиле. Даже классическая трагедия «Феррекс и Поррекс», несмотря на то, что действие в ней, так же как в древних трагедиях, происходит вне сцены и каждый акт оканчивается хором, тесно примыкает еще своими аллегорическими пантомимами, предшествующими актам, и всюду разлитыми сентенциями к старым интермедиям и поучительным аллегориям; соблюдения же классических единств в ней нет и тени. Мы упомянули выше о восемнадцати

пьесах мифологического и древне-исторического содержания, иггранных перед Елизаветой; но в них, кроме имен, нет почти ничего античного ни в духе, ни в содержании, ни в форме. Все эти ученые магистры, с таким старанием сочинявшие свои античные трагедии, при всей своей классической школе, не имели в себе ничего классического. Между ними был некто Ривард Эдварс (между 1523 и 1566 годами), которого современники почитали за чудо искусства; из сочинений его дошла до нас «Трагическая комедия о Дамоне и Питиасе», написанная по правилам Горация. Правда, что некоторые лица в ней напоминают паразитов римской комедии, но вся комедия до крайности пуста и аляповата; кроме того, во вставленных в нее шутовских сценах, не имеющих ни малейшей связи с содержанием пьесы, выведено любимое лицо английской народной сцены – угольщик Грим Кройдон, и все вертится около попоек, драки, бритья бород, вытаскиваньа кошельков и подобных потех самого простонародного вкуса. В 1580 году короткое время славились на придворной сцене пасторали Джона Лили. В них

заметна уже более тонкая комическая обработка, но, тем не менее, в манере их, напоминающей итальянские «сopcetti» пастушеской поэзии, не видно и следа античного характера. Во всех произведениях его нет ни одной античной черты, ни художественного чувства формы – ничего, что бы хоть сколько-нибудь напоминало стройность древних драматиков. В то же время пользовался известностью Ветстон, написавший, между прочим, пьесу: «Промос и Кассандра», из которой Шекспир заимствовал свою «Мера за меру». В посвящении этой пьесы Ветстон называет себя учеником древних, жалуется на невероятности, на которых тогдашние театральные писатели основывают свои пьесы, и на грубость их; насмехается над неестественным распространением действия, на смешение комедии и трагедии; но со всем тем, несмотря на его основательные замечания, его десятиактная трагедия пуста и аляповата до крайности. То же самое было лет двадцать потом с Бен Джонсоном и его школою, которая, во имя древнего искусства и опираясь на римскую комедию – этот выродок античной дра-

мы, – нападала на Шекспира и новую школу драматиков. Впрочем, и более талантливые ученики древности не в состоянии были переломить натуру народа и заглушить в нем поэтические воспоминания и предания его романтических средних веков. Подражатели итальянской лирической и эпической поэзии – поэты высшего общества и их последователи – тоже пробовали облагородить грубый народный театр высшими, художественными понятиями древности. Сэр Филипп Сидней, ссылаясь на учение и примеры древнего искусства, сильно напал на бессмысленное нарушение единства времени и места, требовал непременно представления катастроф по примеру Эврипида, и насмехался над романтическими пьесами, в которых действие начинается *ab ovo*. Самуил Даниэль, один из последователей аристократических поэтов, опираясь на знаменитый тогда авторитет сэра Сиднея и оскорбляясь аляповатостью тогдашней сцены, написал в 1594 году трагедию «Клеопатра» и потом еще другую – «Филотаса», следуя манере греческой трагедии и с строгим соблюдением всех единств. Той же

италианской школы поэт Брандон сочинил трагедию «Октавий»; леди Пэмброк перевела с французского трагедию Гарнье «Антоний»; Кид перевел его же «Корнелию». Но все эти произведения чопорного и аристократического искусства пали незаметными каплями в широкую струю народной сцены. Впрочем, читая напыщенные декламации Гарнье и тогдашней классической школы и сравнивая их с свежестью даже самых грубых английских оригинальных пьес, нельзя не радоваться, что все эти мнимо-классические штуки имели так мало влияния.

В Италии возрождение искусства не удовольствовалося одним только воспроизведением античных форм, но побудило Петрарку и Ариоста облечь средневековые легенды и предания в высший художественный образ. То же самое случилось и с народным английским театром. Эпопеи итальянских поэтов, рыцарские романы, бесчисленные новеллы, с их привлекательными сказками и сагами средних веков, с которыми познакомили Англию поэты итальянской школы, образовали уже в обществе слишком глубокий и твердый

пласт, который не могло уничтожить восстановление античной драмы. Фантастическая привлекательность этого средневекового мира, романтический дух его и сердечная прелесть сильно заслоняли собою древние образцы и противодействовали им. Из пьес, сыгранных для королевы Елизаветы между 1558 и 1580 годами, половина была заимствована из древней истории и мифологии, а половина – из рыцарских романов и итальянской новеллистики, так резко противоположных античным драмам. Чрезвычайно наивно обнаруживается в них переход из повествовательной формы в драматическую. Без церемонии обращаются они с классическими требованиями времени и места, и берут себе за правило одно только чудесное и необыкновенное, к крайнему негодованию почитателей антиков, хлопотавших восстановить образ древней драмы во всей чистоте его. Народ, который за свой шиллинг требовал содержания занимательного, особенно любил эти пьесы. «Перикл» Шекспира может служить для нас образцом этого рода пьес, где место, время и действие беспрестанно перепрыгивают от од-

ного к другому без всякого наблюдения какой-либо вероятности. Но народ любил в них их быстро сменяющиеся события и сцены, любил эту наивную обработку, эту чудесность содержания, этот сказочный колорит. Госсон в сочинении своем, изданном в 1580 году (*The plays confuted in fivfe acts*), говорит, что источником этих пьес служили истории о странствующих рыцарях и рыцарские романы, что в пьесах этих большею частью ничего не было, кроме приключений какого-нибудь влюбленного рыцаря, гонимого любовью из страны в страну, встречавшагося с страшными чудищами из черной бумаги, и, наконец, возвращавшагося к себе домой в таком измененном виде, что узнать его можно было только по какому-нибудь девизу, написанному на его пергаменте или разломанному кольцу, и тому подобное. Относительно того, как обращались с временем в этого рода романтических пьесах, интересен отзыв сэра Сиднея: «Безпрестанно случается в них», говорит он: «что юный принц и принцесса немедленно влюбляются друг в друга; принцесса рождает прелестное дитя, которое тотчас же таин-

ственно похищается, вырастает, тоже влюбляется и само рождает дитя – и все это в течение двух часов!»

Но, несмотря на все подобные несообразности, инстинкт замечательных поэтов того времени постепенно вел их, под влиянием античных образцов, к удержанию эпического характера в народном театре, к очищению его от уродливостей и облагораживанию форм. Английские поэты итальянской школы оказали в этом отношении большую услугу тем, что, при всей своей искусственности, сохраняли перевес природы над искусством – черта, отличающая, вообще, северную поэзию от южной. В трагедиях, вызванных противодействием безалаберным романтическим пьесам, начала впервые обнаруживаться английская художественная драма, хотя еще в очень слабом виде. Трагедии эти имеют довольно строгую форму и почти все очень кровавого содержания. Последнее обстоятельство можно объяснить из событий и беспрестанных казней того времени. В большей части трагедий этих очевидно влияние трагедий Сенеки: состоят они только из рассказов о действии и

разговоров, а все действие происходит за сценой. Самая замечательная из них «Тамерлан» Марло, явившаяся в 1586 году. В этот самый год Шекспир переселился в Лондон и, следовательно, был свидетелем необыкновенного впечатления, какое произвела она на публику. Трагедия эта уже решительно усвоила за народной сценой ямбический, так называемый, *белый* стих без рифмы. Марло вообще любил изображать взрывы необычайных и необузданных страстей. Титанический образ Тамерлана, стремящегося покорить себе целый мир, не лишен величия. Совершив страшные жестокости, он умирает в Египте, пораженный божиею молниею в ту минуту, как, пренебрегая небом и землею, приказывает сжечь Коран и храм Магомета и отрекается от него [1].

Героическое содержание этой огромной трагедии, состоящей из двух частей, её великолепно-напыщенный стиль произвели такое сильное впечатление на публику и так понравились ей, что она только и требовала пьес с сражениями и убийствами. Вскоре после «Тамерлана» явились: «Испанская траге-

дия», сочинения Кида, «Алькасарская битва» – Пиля, «Альфонс» – Грина, «Марий и Силла» – Лоджа, «Дидона» – Нэша, «Локрин», которого прежде приписывали Шекспиру, и, наконец, «Тит Андроник», вошедший в издание сочинений Шекспира. Все эти трагедии имеют по форме и содержанию большое сходство с «Тамерланом» и написаны с риторической пышностью и громкими фразами, которые так обыкновенны всем начинающим искателям эффектов. Но, несмотря на их необычайные страсти и могучие характеры, преувеличенные до карикатурности, содержание всех этих трагедий очень однообразно и вертится только на мысли, бывшей постоянно темою древней трагедии, именно на мысли о возмездии, другими словами – на том, что пролитая кровь требует себе крови. В «Испанской трагедии», например, дух одного убитого, Андрея, выходит в самом начале действия в виде хора. Убийцу этого Андрея, некоего Бальтазара, преследует мщением возлюбленная Андрея; тот же самый Бальтазар убивает еще второго её возлюбленного, Горация и тем вызывает на себя мщение отца его, Иеронима. Дух уби-

того Горация возбуждает отца к отмщению, для удобнейшего исполнения которого Иероним притворяется сумасшедшим – и, наконец, по случаю одного театрального представления, устроенного Бальтазаром и его клеветником, достигает своей цели, убивая их обоих. Нельзя не заметить, что эта пьеса имела влияние на план Шекспирова «Гамлета» и, особенно, на план «Тита Андроника», где мститель за Тита тоже притворяется сумасшедшим и вся трагедия построена на мщении. Драматические сочинения этого времени все особенно заняты скрытием намерения отомстить, под видом притворного сумасшествия, или скрытием какого-нибудь преступления под видом глубокого уныния. Самое сильное выражение этого направления представляет пьеса Марло: «Мальтийский жид», в главном лице которой, ростовщике Барабасе, жертвующем своим сыном для мщения, олицетворены родовая ненависть и мстительность оскорбленных и угнетенных жидов к христианам.

Итак, вот что нашел Шекспир на лондонском театре, когда оставил Стратфорд. Надо

прибавить, что авторы этих кровавых трагедий были люди с дарованием крайне напыщенным и все преждевременно умерли от беспорядочной жизни. Марло был человек с буйным характером и погиб в драке; Роберт Грин поступил на сцену из духовного звания и умер от пьянства. Пиль и Нэш вели самую беспутную жизнь и умерли в молодых годах. В нестройности и дикости их драматических произведений отражаются и свойства самих авторов, время, в которое жили они: это – создания какого-то душевного хаоса, запутанность которого еще более усиливалась от окружавшей его городской и придворной жизни, где крайняя противоположности постоянно смешивались между собою: блеск и любовь к искусству – с самыми грубыми и дикими чувствами, стремление к высшему духовному развитию – с необузданною распущенностью нравов. В бешеных страстях этих пьес, в напряженности мыслей и действий их трагических героев отразились сама жизнь их авторов и напряженность их воображения и таланта. Читая дошедшие до нас некоторые подробности жизни этих поэтов, нельзя не

прийти к тому заключению, что натянутое преувеличение в действиях, речах и людях, выводимых ими на сцену, сквозь которое проступает что-то болезненное и судорожное, есть только отражение бурной жизни этих титанических натур, сбросивших с себя все общественные условия. Если «Тит Андроник» действительно принадлежит Шекспиру, это показывает только, что он вначале совершенно поддался господствовавшей школе; вместе с тем, «Перикл» его может служить образчиком тогдашних эпико-романтических пьес, а «Генрих IV» – тогдашних так называемых «историй». Не место здесь исследовать, действительно ли Шекспир был автором всех этих пьес, или только исправил их. Главное теперь в том, что эти трагедии представляют его первый период, после которого Шекспир начинает свой новый, уже не имеющий ни малейшего сходства с прежним и где недостижимое расстояние, отделяет его и в эстетическом и нравственном отношении от всех его предшественников и современников. Для примера достаточно указать на «Гамлета», где идея мщениия, так сильно занимавшая тогдашних

поэтов, составляет трагическую задачу драмы. С какою кротостью, с какою высокою нравственностью совершается у Шекспира разрешение этой задачи, совершается вся драма, сделавшаяся впоследствии источником английской и немецкой сентиментальной поэзии и французских Оберманов! Замечательно, что те из первоначальных пьес Шекспира, в которых обнаруживается его самостоятельная манера, сделавшаяся потом общею всем его произведениям, суть не кровавые трагедии, а комедии, и такие, притом, которым не было ничего подобного до тех пор в Англии. Между множеством пьес, предшествовавших Шекспиру или современных ему, нет ни одной, в которой хоть сколько-нибудь заметны были та тонкость обработки и то внутреннее достоинство, которые обнаруживаются в его первоначальных комедиях «Бесплодные усилия любви» и «Два веронца».

Что касается исторических пьес или, как тогда называли их, «историй», то расстояние, отделяющее этого рода произведения Шекспира от произведений его предшественников, не так велико, как в трагедии и комедии.

Различие это не так резко, потому, что все поэты черпали из одних и тех же источников – из Голиншеда и других хроник: такой национальный и, притом, уважаемый материал не допускал изменений и произвола, каким предавались драматические авторы, обрабатывая обыкновенные сюжеты; национальная историческая действительность держала в строгих границах их своевольную фантазию. Поэтому предшествовавшие и современные Шекспиру драмы, заимствованные из английской истории, хотя и далеко уступают в поэтической прелести и фантазии его историческим драмам, но, тем не менее, составляют лучшие произведения тогдашней английской сцены и, бесспорно, имели самое благотворное влияние на общественный дух. Из всех современных Шекспиру драматических произведений, они всего ближе подходят, к его манере, и до такой степени, что, например, первая часть шекспирова «Генриха VI» большею частью написана не им, а обе последние его части Шекспир только переделал из двух очень недурных драм, сочиненных, вероятно, Робертом Грином. «Генриха IV» и «Генриха V»

тоже взял Шекспир из старинной и очень неуклюжей исторической пьесы, игранной до 1588 года. Из жизни Ричарда III были две старинные пьесы: одна на латинском, другая – на английском, под названием: «Truuetragedy of Richard III» – обе очень плохия. Шекспир ни одною не воспользовался. Историческая драма его «Король Иоаннъ» взята им из пьесы, напечатанной уже в 1591 году. Так приписывают еще Шекспиру «Кромвеля», «Джона Ольдкастея» и «Лондонского блудного сына». Шлегель касательно двух первых пьес разделяет мнение Тика; но с этим едва ли возможно согласиться. За шекспировскую драму выдает также Тик «Эдуарда III», о котором упоминается в первый раз около 1595 года. В этой пьесе, действительно, есть некоторые черты, напоминающие шекспировскую манеру; но в целом она тривиальна; язык изукрашен странными образами и сравнениями, а в характерах нет и тени шекспировского твердого рисунка. Несмотря на это, драма все-таки показывает в своем авторе искусную руку. В конце XVI века, исторические пьесы, если присоединить к ним еще шекспировские, по-

чти исключительно господствовали на сцене. Тогда написал Пиль (в 1590 году) «Эдуарда I», пьесу, вначале что-то обещающую, но потом впадающую в бессвязность и неестественность; Марло (в 1593) – «Эдуарда II». Колльер находит в его постройке и стихах большое сходство с шекспировскими историческими пьесами; по мнению же Гервинуса, пьеса эта есть не более, как разбитая на сцены хроника, без драматизма и определенности в характерах. Равным образом и народные баллады служили сюжетами для сценических представлений. В девяностых годах сочинено было о Робине Гуде две пьесы; в одной из них, называвшейся «Полевой Векфильдский сторож» и, вероятно, принадлежащей Роберту Грину, этот разбойничий герой представлен был соперником другого такого же могучего удальца. В пьесах этого рода народные баллады, разбитые на сцены и разговоры, занимают точно такое же место, как хроники в пьесах исторических. Несмотря на весь их напыщенный пафос, на всю манеру итальянских *concetti*, народный элемент беспрестанно пробивается в них, и лесные их сцены отзывают-

ся природою и свежестью. В балладных пьесах – их было много – чувствуется несравненно более свободного движения, выступают довольно твердо очерченные характеры и, вообще, заметно уже влияние шекспировских произведений. Исчезло вместе с тем и монотонное изложение прежних «историй» и трагедий, исчезли вся поучительность и риторика; ученое труженичество уступило место поэтической фантазии, проявляющейся не в речах, а в живом действии. С этих, из баллад заимствованных, пьес собственно начинается шекспировское, новое искусство; с ними и отчасти с современными историческими драмами произведения Шекспира находятся уже в близкой связи.

Не лишним будет сказать несколько слов также о языке и версификации английской драмы. Старые мистерии были бóльшею частью писаны рифмованными куплетами, состоявшими из коротких стихов; впоследствии стали употреблять в них рифмованные стихи в десять и пятнадцать стоп, или так называемые александрийские. Ученые авторы трагедии «Поррекс и Феррекс», кажется, пер-

вые употребили десятисложный ямб без рифм, сделавшийся впоследствии обычным стихом английской драмы. Но привычка к рифме так была велика, что в общее употребление вошел он не скоро; даже Шекспир в первоначальных произведениях своих еще очень часто держится рифмы, к совершенному устранению которой, наконец, всего более способствовало бедное и сухое содержание «историй». Но вместе с тем стиль итальянских «*concetti*», господствовавший в придворном и аристократическом стихотворстве, распространился и на прозу. Стиль этот – набор натянутых острот и сравнений, изысканных, метафорических, неожиданных оборотов, беспрестанно вертящихся на противоположных мыслях и образах, заимствуемых отовсюду – был некоторое время, вместе с итальянским языком, самым модным тоном в разговоре; даже просьбы к королеве и властям писались в этом стиле. Джон Лили, долго живший при дворе Елизаветы и написавший, около 1579 года, несколько комедий и пасторалей, действующие лица которых были все мифологические боги и богини, прославился тогда са-

мым великим мастером и знатоком этого стиля. Роман его: «Euphues anatomy of wit», явившийся в 1580 году, в котором все упомянутые свойства этого стиля доведены были до самой крайней степени, имел такой успех, что придворные дамы старались не иначе говорить, как стилем модного романа, а кто не употреблял его, принимался за необразованного человека. С этой стороны Джон Лили имел более влияния на язык и стиль Шекспира, нежели все его предшественники. Особенно влияние это заметно в его комедиях и, вообще, в шуточных сценах: их остроумные обороты, разговоры, комические доказательства, беспрестанные сравнения и озадачивающие ответы – все это было тогда модным стилем, идеалом которого были сочинения Джона Лили. Впрочем, Шекспир значительно умерил крайности своего образца, а если иногда и следовал ему вполне, то или с намерением насмеяться над ним, или для большей характеристики своих лиц, например, в сценах Фальстафа с Генрихом, тогда как Лили употреблял свой стиль безразлично при всяком случае. Руководимый своим тонким тактом,

изменил Шекспир и господствовавший до него безрифменный ямб, натянуто-правильный, педантически-строгий и отрывистый, в котором каждый стих оканчивался замыкавшим его смыслом. Стихи в «Тите Андронике» еще в этом роде. Но Шекспир скоро оставил эту узкую колею, и стих его свободно последовал за драматическим движением речи: стал останавливаться, перегибаться и иногда даже разрывать течение ямбов, позволяя себе вольности, указываемые внутренними требованиями чувства.

Замечательно, что все современные Шекспиру даровитые поэты умерли в очень молодых годах и почти при самом начале их драматической деятельности. Впрочем, если б они и долго прожили, Шекспир все-таки остался бы единственным в своем роде. Кольер полагает, что Марло мог бы ему быть опасным соперником. Скорее это можно сказать не о Марло – бесспорно замечательном, но грубом и крайне-напряженном таланте, а о Грине, если только ему принадлежат поправленные Шекспиром две последние части «Генриха VI». Соображая все то, что дошло до

нас из драматических произведений предшественников и современников Шекспира, невольно приходишь к тому заключению, что все они похожи на дорожные столбы, которые указывают путь к цели, неизвестной им самим; да и путь этот едва проходим от колючих кустарников и романтической дикости. Один Шекспир достиг дотоле неизвестной цели, далеко оставив за собою всех своих современников и гармонически соединив в себе все отдельные и односторонния достоинства их. Научиться у современных себе поэтов он мог только одному, именно – чего должно избегать. И он, кажется, очень скоро понял это, потому что почти с первых пьес своих он уже обнаружил совершенно самостоятельный талант, так что самые лучшие произведения его современников ни в каком отношении не выдерживают сравнения с самыми первыми его опытами. Впрочем, если бы кто-нибудь усомнился в том, действительно ли такое необыкновенное расстояние отделяет Шекспира от его предшественников и современников и действительно ли художественная красота его произведений нисколь-

ко не была подготовлена предшествовавшими ему поэтами, то, для устранения такого сомнения, достаточно было бы указать на ближайших его преемников. нисколько не удивительно, что современники Шекспира могли остаться позади его на такой дороге, которую надобно было еще исправлять и уравнивать, как впоследствии в Германии Лессинг исправил и уравнил эту дорогу для Гёте; гораздо удивительнее то, что преемники Шекспира – какой-нибудь Бен-Джонсон, считавший себя драматиком несравненно более классическим, или Драйтон, имея уже перед собою величавые шекспировские создания – при всех покровительствах и наградах, не произвели ничего, в чем бы виден был хоть малейший отблеск шекспировского искусства. Это обстоятельство лучше всего доказывает, как высоко стоял этот чедовек над всеми своими предшественниками и преемниками. Мало того: для следовавшего за ним поколения вся пронизательность исторического взгляда его на мир, глубокомысленность творчества и его тонкое нравственное чувство сделались решительно мертвыми буква-

ми. Публика перестала уже любить идеальные трагедии, а требовала одной только комедии, интриги. Впрочем, из всего этого не следует, чтобы явление Шекспира было каким-то чудом. Горячее участие, какое принимал тогда народ в сценических представлениях, необыкновенно одушевленная жизнь двора, разнообразная деятельность большого города, куда стекалось множество славных тогда людей на море и на войне, государство в своем еще первом, юношеском цвете, наконец, церковное и политическое возвышение Англии, ученые открытия, успехи искусств – все это вместе содействовало тому, чтобы возбудить художника, способного сочувствовать этому движению. Точно также и великий современник Шекспира, Бэкон, вовсе не был исключительным явлением в истории европейского образования, хотя в то время в Англии он стоял так же одиноко, как и Шекспир. Не надобно забывать притом, что все материалы для драматического искусства были уже выработаны и подготовлены. Что же касается до высшего понимания искусства, то Шекспир мог получить его от изучения античных про-

изведений и разных утонченных образцов поэзии, господствовавшей тогда в Англии. Но самое близкое и сильное влияние на его драматическое творчество имело, без сомнения, само драматическое искусство актеров, стоявшее тогда на высокой степени. Положительно можно сказать, что от какого-нибудь Ричарда Бербэджа Шекспир больше мог научиться, чем от десятка Марло – и здесь, вероятно, заключалась та опора, которая с самого начала подкрепляла его юношеские, еще шаткие силы. Это обстоятельство заставляет нас сказать несколько слов о положении театра и актера во время Шекспира.

## IV.

Рядом с развитием драматической поэзии шло развитие драматического искусства и театра. Покровительствуемый Елизаветою, любившею всякого рода развлечения, и, в особенности, преемником её, ученым королем Иаковом, английский театр, поддерживаемый великолепною тогдашнею аристократиею, развился необыкновенно быстро. Собственно развитие его началось с семидесятых

годов XVI века, и то, что было первоначально безыскусственным времяпровождением грубых ремесленников, дававших представления более для собственного удовольствия, стало теперь потребностью всего народа и быстро разлилось по Англии. Мы видели, как поучительное направление моральных аллегорий постепенно уступало место комическому фарсу; с другой же стороны, и актерство, бывшее прежде не ремеслом, а только случайным занятием по охоте, понемногу устанавливалось между прочими сословиями общества и сделалось, наконец, положительным ремеслом, доставлявшим хлеб. В 1572 году число странствующих актеров, покровительствуемых знатными лордами и дававших свои представления по городам Англии, было уже так велико, что признано было за нужное ограничить его особенными постановлениями. В 1574 году актеры графа Лейстера, во главе которых был Джемс Бербэддж, получили королевский патент, позволявший им играть везде, кроме Лондонского Сити, потому что лондонский лорд-мэр и городской совет, непосредственно заведывавшие этим цен-

тром столицы, были решительно против театральных представлений. Страсть англичан к театру в это время была так же сильна, как впоследствии страсть к нему испанцев при Лопе-де-Вега. Открыто покровительствуемый двором и любимый народом, театр тогдашний позволял себе разного рода крайности и излишества, вследствие чего лорд-мэр и совет лондонских альдермэнов постоянно старались не только положить конец всем такого рода крайностям, но запрещать театральные представления вообще. Зато всегдашним прибежищем и спасителем актеров был тайный королевский совет. Многие из трупп, принадлежавших знатным лордам, выдавали себя за королевских актеров, и под тем предлогом, что они должны постоянным упражнением приготавливать себя для игры пред королевою, устраивали себе походные сцены на постоянных дворах, куда сбегалось смотреть их большую частью одно простонародье. В то время в Англии не было еще ни одного выстроенного театра. Возникающий пуританизм старался, чтобы, по крайней мере, день воскресный или хотя часы церковной службы избавлены

были от этих греховных представлений. Лондонский городской совет официально называл театральные представления служением дьяволу. Кроме того, при вечерних представлениях на постоянных дворах, посещаемых лондонским простонародьем, происходили обыкновенно шум, драки, воровство и разные бесчинства; походная сцена беспрестанно подвергалась опасности произвести пожар, а полицейский надзор за всем этим лежал на городском совете. Но более всего восставал он против неприличных речей и сцен, наполнявших театральные представления, и, вследствие донесений городского совета, издано было в 1575 году несколько постановлений против театральных злоупотреблений, и городской совет назначил от себя особых смотрителей, без дозволения и цензуры которых нельзя было давать публичных представлений. Королевские актеры жаловались тайному совету на такое ограничение, представляя на вид необходимость постоянно упражнять себя в игре и, наконец, нужду в доставлении тем себе пропитания. Городской совет возражал, что нет никакой надобности упражнять

себя пред простонародьем; что для упражнения актеры должны играть у себя по домам, а не на постоянных дворах; что же касается пропитания, – продолжал городской совет, – то до сих пор никогда не слыхано было, чтобы из такой «игры» можно делать себе ремесло. Последнее обстоятельство было самым сильным доводом против актеров и театра, но оно-то именно и послужило к упрочению их. Слово «ремесло», употребленное городским советом в презрение и насмешку, было принято актерами серьезно и положительно. Городское начальство обуздало злоупотребления бродячего театра, но зато в следующем же году тайный королевский совет дал позволение на постройку трех театров вне ведомства лорда-мэра и возле самого Лондонского Сити. Джеймс Бербэдж устроил театр из упраздненного монастыря «Черных Братьев» (Black-friars), возле моста того же имени и у самого Сити. Пуритане Сити подали на это жалобу, но безуспешно – и в 1578 году, к глубокому огорчению пуритан, было в Лондоне уже восемь театров. В 1600 году число театров увеличилось до одиннадцати, а при короле Иакове – до семнадцати.

ти, гораздо более, чем теперь, между тем как жителей в Лондоне тогда было в шесть раз менее. Хорошие актеры из странствующих сделались оседлыми и составили между собою общества, при чем положение их постепенно стало улучшаться. Можно ли было идти против всемогущего Лейстера, первого покровителя актеров и театра, или противиться любимой забаве королевы? В 1583 году Елизавета в первый раз приняла к себе в службу двенадцать актеров, которые уже одни имели право называться королевскими. Между ними были Роберт Вильсон и знаменитый Ричард Тарльтон – два остроумнейшие в свое время комика. Лондонским альдермэнам пришлось тогда молча переносить насмешки Тарльтона над их, как он называл, «длинноухую семью, которая нигде не хотела видеть дураков, кроме как в своем почтенном совете». Тарльтону, который, находясь всегда при обеде королевы, задевал своими насмешками даже Лейстера и Ралейга, прощалось все. Вообще, комики того времени не щадили ничего и смеялись над всем. Осмеивая Филиппа II и католицизм после гибели испанского фло-

та, посланного на завоевание Англии, они не оставляли также в покое и пуритан, коренных врагов театра; даже хористы церкви святого Павла в своих представлениях позволяли себе смеяться над пуританами. Вследствие этого, в 1589 году, двум театральным труппам запрещены были представления. При Иакове I Блэкфрайерский театр начал играть такие вольные пьесы, что возбудил против себя новые и сильнейшие жалобы не только городского совета и альдермэнов, но даже жалобы иностранных послов. Обычай смеяться надо всем и даже над частными людьми, по уверению Томаса Гейвуда, первоначально введен был в представлениях детей-хористов святого Павла, в роли которых вставляли авторы свои колкия выходки, ограждая себя, так сказать, юностью и невинностью своих маленьких актеров. Смелая сатира и насмешки этих детей очень понравились публике; скоро все театры пустились подражать им и довели свои сатиры и пасквилы до таких размеров, каких со времени Аристофана и до нашего времени не было ни в какой стране Европы.

Полагаем, что сказанного нами достаточно, чтоб показать, как велика была любовь к театру во всех сословиях лондонского народонаселения. Театры процветали, и талантливые актеры, как Эдуард Аллен, Ричард Бёрбедж и, наконец, сам Шекспир, жили в достатке и довольстве. Тщетно пуритане восставали против этих греховных увеселений и писали на них целые трактаты в стихах и прозе, опираясь на языческих писателей и канонические постановления. До самого 1633 года все их преследования оставались без успеха. Драматические писатели развелись в огромном количестве. Из уцелевшего дневника какого-то Филиппа Генслова, ростовщика, дававшего деньги многим из тогдашних трупп, видно, что между 1591 и 1597 годами дано было теми труппами, с которыми он имел дела, сто десять разных пьес, а между 1597 и 1603 годами – сто шестьдесят пьес. После 1597 года состояли у него в долгу тридцать драматических авторов, в том числе известный Томас Гейвуд, который написал один и с сотрудниками двести двадцать пьес. Но из огромного количества игранных в то время пьес дошло

до насъ очень немного, потому что игравшихся пьес тогда почти не печатали, по простой причине: чем меньше публика читала их, тем с бóльшею охотою ходили их смотреть. Впоследствии, именно в 1630 году и позже, напечатаны были сочинения Бэн-Джонсона и Шекспира и, кроме того, в 1630 и 1631 годах продано было более сорока тысяч экземпляров драматических пьес. Охота к чтению увеличилась и с того же времени театр начал падать. Драматическая производительность особенно сильна была в самом конце XVI века, когда Шекспир дал на театре своего «Ромео», «Венецианского Купца» и «Генриха IV». Это было самое цветущее, славное время английского театра. С какою гордостью говорит Томас Гейвуд, в 1612 году, в своей «Апологии актеров», о том, как «театральные представления» постепенно вырабатывая грубый и ломанный английский язык – эту странную смесь частиц всех европейских языков, довели его, наконец, до такого совершенства, и столько превосходных сочинений явилось на нем, что иностранцы, прежде пренебрегавшие им, теперь изучают его с любовью». Сла-

ва об английских актерах разнеслась по всей Европе, и в скором времени английские труппы играли уже в Амстердаме, тогдашнем центре европейской торговли, и разъезжали по Германии, где до сих пор сохранились еще некоторые пьесы их в дурном, старинном немецком переводе, с которого, вследствие совершенной утраты оригиналов, снова переводят их на английский язык.

Труппа, в которую вступил Шекспир по приезде своем в Лондон, была тогда самую лучшую и находилась в распоряжении графа Лейстера. В 1589 году была она, как мы уже сказали, переименована в королевскую. Между актерами её находилось несколько земляков Шекспира, которые, вероятно, и заманили его к себе. Мы говорили выше, что Джеймс Бёрбэдж, бывший во главе этой труппы, спустя год после самого сильного нашествия лондонского лорд-мэра на театры, именно в 1575 году, устроил первый оседлый театр – Блэкфрайерский. Здание это, бывшее некогда монастырем, давно уже служило складочным местом для костюмов и разного рода принадлежностей маскарадных и придворных мифо-

логических процессов и представлений, а главное его преимущество состояло в том, что оно, находясь за самую чертою Сити, не подлежало строгому суду лорда-мэра и вместе находилось почти в самом центре Лондона. Это близкое соседство самого любимого публичкою театра, вероятно, и было причиною, что на него больше всего устремлялись нападения лорда-мэра. Но театр этот пользовался высшим покровительством. Когда, в 1589 году, закрыты были два театра за насмешки свои над пуританами, труппа блэкфрайерская, стараясь отклонить от себя подобную меру, подала прошение, поставляя на вид, что она в представлениях своих не позволяла себе таких резких насмешек как другие театры, и удостоверила в готовности своей вперед во всем повиноваться тайному совету. Прощение это сохранилось до сих пор. Шекспир, вступивший в труппу за три года перед тем, подписался под ним вместе с шестнадцатью другими актерами. Это обстоятельство показывает, что Шекспир был действительным товарищем труппы, а не состоял только на её жалованьи, как мелкий актер. Что дела этой

группы шли хорошо, видно из того, что, в 1593 году, бывший тогда во главе её знаменитый актер, Ричард Бербэдж, выстроил еще около Лондонского моста гораздо обширнейший театр – «Глобус», на котором играли только летом. Затем приступили было к перестройке и увеличению Блэкфрайерского театра, но лорд-мэр и городской совет снова подали прошение не только о запрещении перестройки и увеличении театра, но просили вообще запретить играть на нем. Актеры – товарищество их состояло тогда из восьми человек, и Шекспир подписался пятым – актеры обратились к покровителю и заступнику своему, тайному совету, поставляя на вид, что они потратили уже деньги на переделку здания, без которого они и семейства их будут лишены зимою всякого средства содержать себя. Тайный совет разрешил им попрежнему продолжать свои представления, дозволил поправку, но запретил увеличивать театр. Городской совет, не видя никакой возможности закрыть ненавистный ему театр или, по крайней мере, подвергнуть его своему ведомству, решился было купить его. Из сохранив-

шейся записки, поданной по этому случаю городскому совету владельцами Блэкфрайерского театра, видно, что Ричард Бербэдж ценит свою часть в 1000 фун. стерл., что костюмы и другие принадлежности представлений принадлежали Шекспиру и ценились им в 500 фунт. стер., что на их часть приходилось ежегодно дохода с театра на каждого по 133 фунта стерл. Сумму эту относительно нынешней ценности денег надобно считать впятеро более. Вся же сумма, требуемая за театр, простиралась до 7000 фунт. стер. Вследствие такой дорогой цены, покупка театра не состоялась; но через несколько лет городской совет снова начал теснить его, и к этому-то времени относится уцелевшее письмо графа Соутгэмптона к одному из тогдашних вельмож, в котором граф просит его за блэкфрайерское общество актеров и «славные украшения его – Бербэджа и Шекспира».

Театр этих двух гениальных друзей слыл тогда за самый лучший в Лондоне, разумеется, не в отношении наружного блеска. Здание и устройство театра были очень плохи. В летнем театре над партером не было крыши;

впрочем, ряды лож сделаны были так же, как в нынешних театрах. Лучшее место в ложе стоило шиллинг. В прежнее время, когда театральные представления давались где попало, играли только на Рождестве, в день Нового года, в день Трех Пастырей и постом; потом, когда актерство сделалось уже положительным ремеслом, играли круглый год, два раза в неделю. Трубы и выставяемый флаг возвещали о скором начале представления, что происходило обыкновенно в три часа пополудни. Представления начинались музыкою, которая помещалась на балконе возле сцены, там, где находятся теперь нижние литерные ложи. Зрители, в ожидании начала, курили, играли в кости и карты, пили пиво и водку, ели орехи и плоды, как делается еще и теперь в простонародных театрах Лондона. При этом, разумеется, в брани и драках недостатков не было. Знатные любители театра помещались на табуретах за кулисами, возле самой сцены, так что могли видеть всю публику. «Пролог» – так назывался актер, который выходит перед началом пьесы, после третьего туша труб – одет был всегда в черный

бархат. Во время антрактов игрались обыкновенно комические фарсы; пьесы оканчивались пляской «дураков», под звуки трубы и флейты; всякое представление заключалось обыкновенно молитвою актеров на коленях за короля. Самые большие расходы в театральных представлениях шли тогда на костюмы, которые, кажется, были очень роскошны. Из бумаг актера Аллена, бывшего тогда во главе одной из лучших лондонских трупп, видно, что за мужской костюм из бархата заплачено им было 20 фунтов. Эта роскошь костюмов не менее самих театров приводила в негодование моралистов и пуритан, которые не могли без ужаса подумать о том, что «двести актеров красуются в шелковых и бархатных платьях на счет стольких бедных людей». Но кроме костюмов, обстановка пьес и устройство сцены были крайне плохи. Спуски и провалы на сцене существовали издавна, но подвижные декорации явились в первый раз только в 1605 году, в Оксфорде, на представлении, данном для короля Иакова; впрочем, рисованные декорации, хотя в весьма грубом виде, кажется существовали и

прежде. Если игралась трагедия, то внутренность театра обвешивали черным сукном. Место действия писалось на выставляемой на сцене доске, и, следовательно, представить море, корабль, или беспрестанно переменять такого рода «декорации» ничего не значило. Возвышение, состоявшее из небольшого, сруба, сделанное среди сцены, означало, смотря по надобности, окно, вал, башню, балкон. За несколько лет до переезда Шекспира в Лондон, именно в 1583 году, сэр Филипп Сидней, в своем сочинении «Похвала стихотворству», следующим образом описывает наивное устройство тогдашней народной сцены, на которую он, как любитель ученого драматического искусства, смотрел свысока и с насмешкою: «в большей части пьес этих с одной стороны представляется Азия, а с другой – Африка, и кроме того, столько еще разных других соседних с ними стран, что актер, выходя, прежде всего должен сказать о том, где именно он находится. Но вот входят три женщины и начинают собирать цветы; в это время мы должны представлять себе сцену – садом; через несколько минут слышим мы потом рас-

сказ о кораблекрушении, происходящем на этом же самом месте, и останемся в совершенном заблуждении, если не примем его за скалу. Вдруг тут же, с огнем и дымом, является страшное чудовище – и бедные зрители непременно должны принимать это место за ад. Затем стремятся одна на другую две армии, в виде четырех человек, вооруженных мечами и щитами – и неужели у кого-нибудь достанет столько жестокости, чтобы не принять этого места за поле сражения?» В таком же почти тоне держит речь свою к зрителям «Пролог» в пьесе Шекспира «Генрих V», извиняясь перед ними в том, что сцена их, едва достаточная для петушиного боя, должна представлять обширные равнины Франции, а несколько статистов – тысячи воинов, и в заключение просит зрителей дополнить бессилие сцены собственным воображением.

Но очень ошибутся те, которые по этой бедной внешности станут заключать и о бедности искусства актеров. Напротив, чем меньше развлечено было внимание зрителей богатством и правдоподобием обстановки, чем более должна была работать их фанта-

зия, тем более было обращено внимания на искусство актеров, и тем больше требовалось от него. Начнем с того, что женщины вовсе не играли: нравы того времени так были строги в этом отношении, что когда, в 1629 году, приехали в Лондон французские актеры, между которыми играли женщины, то их освистали за это. Женские роли обыкновенно игрались мальчиками, и это обстоятельство много способствовало к развитию драматического искусства, делая необходимыми детские театры, которые заменяли собою настоящие школы актеров. Из такого рода школ вышли знаменитые в свое время актеры, Фильд и Ондервуд, прославившиеся еще мальчиками; да и какова ни была бы тогдашняя публика, но все-таки нужно было много уметь, чтобы сколько-нибудь сносно играть перед нею какую-нибудь Корделию или Дездемону. Впрочем, не одно только грубое простонародье посещало тогда театр: знаменитый Бэкон очень любил его, и сам играл в молодости; Ралейг, Пэмброк, Соутгэмптон были постоянными посетителями театра. Известно, что Блэкфрайерский театр был под покровительством дво-

ра, и Елизавета, по свидетельству графа Соутгэмптона, особенно любила пьесы Шекспира. Вообще, трудно заподозрить в грубости такую публику, которая умела понимать тонкую лесть и намеки такой поэтической пьесы, как, например, «Сон в Иванову ночь». Да и, кроме двора, в шекспировский театр собиралось обыкновенно самое избранное общество: «Пролог» в «Генрихе VIII», адресуясь к публике, именно называет ее самую избранною и просвещенною, перед которою стыдно было бы им смешивать истину истории с пестрым платьем и грязным шутовством дураков, «потому благосклонные слушатели – продолжает «Пролог» – что, если бы мы смешали истину истории с шутовскими фарсами, мы не только унизили бы тем наш рассудок (brains) и репутацию, но лишились бы и наших просвещенных друзей». Можно с достоверностью предположить, что такой поэт, как Шекспир, своими произведениями воспитал себе свою публику, потому что трудно поверить, чтобы он расточал свои глубокомысленные создания перед грубою, не понимавшею их толпою. Он же образовал и своих актеров:

поэт и актер взаимно действовали друг на друга и никогда бы Ричард Бербэдждж не сделался в пьесах Марло или Бен-Джонсона тем, чем стал он в пьесах Шекспира. Но, с другой стороны, и сам Шекспир не рассеял бы в своих драмах таких глубокомысленных оттенков, не прикрывал бы иногда так художественно основной мысли в иных своих произведениях, не делал бы иногда своих удивительных характеров, словно с умыслом, такими загадочными, если бы не имел возле себя актеров, которые умели следить за ним во всех его глубокомысленных оттенках, поднимать его покровы и разрешать его загадки.

По некоторым намекам в шекспировских пьесах можно заключить, что игра прежних актеров делала из трагедии напыщенную декламацию, а из комедии – один шутовский фарс. «Я видел – говорит Гамлет – актеров, и еще очень хваленых, у которых ни в голосе, ни в движениях не было ничего не только христианского или языческого, но даже человеческого: они только бесновались и орали на сцене». В «Троиле и Крессиде» описывает Шекспир игру трагического героя, которого

все искусство заключается в согнутых коленях, стучаньи ногами об пол и диких криках, «которые, если бы даже исходили из пасти рыкающего Тифона, все оставались бы одними напыщенными фразами». Впрочем, что впоследствии так оскорбляло тонкое чувство Шекспира и Гамлета, то прежде очень нравилось публике, восхищавшейся «Титом Андроником» и кровавыми трагедиями Марло, Кида и Четля. О комических актерах, предшествовавших Шекспиру, мы можем составить себе понятие по тем известиям, которые дошли до нас о личности и игре знаменитого комика Тарльтона, о котором мы уже упоминали. Шекспир мог его еще видеть в Лондоне: он умер в 1588 году. Бывши сначала свинопасом или водовозом – в этом известия о нем разноречат – взят он был за свой удивительный юмор ко двору, и почти в то же время вступил на сцену. Едва ли во всей Англии был тогда человек популярнее его. Он был вместе шут народный, придворный и театральный. «При дворе – пишут современники – говаривал он Елизавете больше правды, чем все её капелланы, а вылечивал ее от ме-

ланхолии лучше всех её докторов». На сцене был он совершенно тот же, как в обыкновенной жизни. Маленький, безобразный, несколько косой, со сплюснутым носом, заставлял он публику помирать со смеху, даже когда ничего не говорил, просто выставляя на сцену одно лицо свое; слова, которые проходили у других незамеченными, сказанные им, заставляли смеяться до упаду. Надобно прибавить, что тогда шуты держали себя на сцене, в пьесах точно так же, как в домах: все равно – при дворе ли, на улице ли, на сцене ли, они играли одну и ту же постоянную роль, которая никогда не изменялась. В пьесах они никогда не сходили со сцены, при всяком случае импровизировали свои шутки и фарсы, разговаривали между собою и с публикою, спорили, всячески дурачились, и в этом-то роде Тарльтон был неподражаем. После смерти его вошел в славу Виллиам Кемп, ученик его; он играл в шекспировской труппе, но отошел от неё около того времени, как написан был «Гамлет», и, может-быть, даже к нему относятся эти слова в «Гамлете» (дейст. 3, сц. 2): «пусть играющие роли шутов говорят только

то, что написано у них в роли; бывают между ними такие, которые, чтобы заставить смеяться толпу глупцов, хохочут сами в то время, когда зрителям должно вникнуть в важный момент пьесы: это пошло и показывает только жалкое честолюбие шута». Достоверно известно, что при Шекспире это беспрестанное шутовство дураков на сцене было почти оставлено.

Из всех этих трагических и комических злоупотреблений Шекспир вывел актера на путь естественности и правды. Для него равно не годились ни фарсер, выходящий из своей роли, ни трагик, раздувающий свою роль до напыщенности. Читавшие «Гамлета» помнят, вероятно, какие советы дает он актерам; они бы должны золотыми буквами записать их для себя за кулисами: «пусть речь у тебя сходит с языка легко и развязно; если ты будешь кричать, как многие из наших актеров, это будет так же приятно, как если бы стихи мои распевал разносчик. Не пили слишком усердно воздуха руками – будь умереннее. Среди порывов бури и, так сказать, водоворота твоей страсти, должен ты сохранять уме-

ренность: она придаст тебе приятности. Не будь, однакож, и слишком вял; пусть твоим учителем будет собственное суждение. Мимика и слова должны соответствовать друг другу; особенно обращай внимание на то, чтобы не переступить границы естественного. Все, что изысканно – противоречит намерению театра, целью которого было, есть и будет отражать в себе природу: добро, зло и люди должны видеть в нем себя, как в зеркале. Если представить их слишком сильно или слишком слабо, конечно, это заставит иногда смеяться профана, но знатоку – досадно; а для вас суждение знатока должно перевешивать суждение всех остальных».

С достоверностью можно предположить, что эти золотые правила не оставались между актерами, окружающими Шекспира, одною только теориею, и что Ричард Бёрбэддж, как актер, был вполне достоин такого поэта, как Шекспир. Бёрбэддж, как мы уже упомянули, был из одного города с Шекспиром и тремя годами моложе его. Смерть его – он умер через три года после Шекспира – возбудила необыкновенные сожаления. «Его нет – гово-

рит одна элегия, написанная на смерть Бёрбэджа – и какой великий мир исчез с ним! Человек неподражаемый! целый мир заключался в этом маленьком теле! В высшей публике его не иначе называли, как *Росциус* [2] Бёрбэдж». Граф Соутгэмптон писал, что «у него слова вполне соответствовали действию, а действие – словам»; следовательно, игра его была осуществлением советов Гамлета и воспроизведением шекспировского драматического искусства, которое, вероятно, многим обязано ей. «Он создавал поэтов – продолжает та же элегия – и душа их исполнялась восторга, когда Бербэдж произносил их стихи». И в прозе, и в стихах писали современники об его «чарующем» виде на сцене, который, несмотря на малый рост Бёрбэджа, «был красотой для глаз и музыкой для ушей». «Он один – говорят они – давал душу и жизнь пьесе, мертвой на бумаге. Пока он бывал на сцене – все глаза и уши прикованы были к нему такою волшебною силою, что никто не мог говорить или взглянуть в сторону. Обаятельны были его голос, мимика, речь; жесты и действия его так соответствовали его речи, что ни одно

слово не было у него лишним балластом. С непостижимою легкостью изменялись его игра и вид, переходя от старого Лира к юному Периклу: каждая мысль, каждое ощущение ярко отпечатлевались на его лице; и в игре или мимике искусство его было одинаково неподражаемо». Все эти отзывы заставляют предполагать, что и ему, так же как Шекспиру, ничего не досталось без труда и что оба они к своим необыкновенным природным дарованиям присоединяли много необыкновенных трудов и изучений. В шекспировских пьесах играл он каждую наиболее трудную роль, исключая только комические роли. Достоверно известно, что он играл Гамлета, Ричарда III, Шейлока, принца и короля Генриха V, Ромео, Брута, Отелло, Лира, Макбета, Перикла и Кориолана. Во всех этих чрезвычайно разнообразных ролях игра его была одинаково велика; кажется, что он как бы с намерением искал самых больших трудностей и что Шекспир нарочно предлагал их ему. Весьма может статься, что «Перикл», сочиненный кем-нибудь другим, нарочно был переделан Шекспиром для того, чтоб доставить своему

другу, Бёрбэджу, случай показать себя в одной и той же роли молодым и потом старцем, убитым горестью. Приведенная нами выше элегия упоминает еще, что всего более трогал Бёрбэдж зрителей в роли «огорченного» мавра. Слово «огорченный», употребленное элегиею, кажется, указывает на то, что Бёрбэдж проникал в самую глубь характера Отелло, давая в игре своей более всего веса этой скорби разочарования, предшествующей бешенству ревности, именно тому месту в роли своей, из которого развивается весь последующий характер Отелло, если только он не просто варвар, без всякой силы воли и если смысл пьесы не одно грубое ожесточение. Если мы не ошибаемся в своем предположении, то нельзя не удивляться такому глубокому пониманию и чувству. Но совершенством игры Бёрбэджа была роль Ричарда III. Здесь поэт соединил все, что представляет для актера самые непреодолимые трудности, именно: мужественный, отважный героизм, обаятельную силу соблазнителя и безобразный, отвратительный образ. Все эти почти несоединимые стороны воплотить в одно лицо и вы-

звать его на сцене к действительной жизни – задача, превышающая все, что представляло когда-либо сценическое искусство.

Другой знаменитый актер того времени был Эдуард Аллен, и хотя он не принадлежал шекспировской труппе, но мы считаем не лишним сказать о нем несколько слов. В 1580 году он был уже на сцене, а в 1592 – пользовался большою славою. Особенно любили его в ролях возвышенных, но он играл также и комические роли; современники говорят, что он превосходил иногда даже славных комиков Тарльтона и Кемпа. Он играл главные роли в пьесах Грина и Марло. Будучи одиноким, он, умирая, завещал свое состояние, которое было очень значительно, на устройство богадельни для стариков и на школу для бедных детей.

Вот между какими людьми поставлен был Шекспир, когда приехал в Лондон и вступил на сцену в труппе Бёрбэджа. В то время, когда еще искусство драматического поэта не было отделено от искусства актера и драмы писались не для чтения, драматические поэты почти всегда бывали вместе актерами: Грин,

Марло, Лодж, Пиль, Гейвуд, Вебстер, Фильд были теми и другими. Касательно сценического таланта Шекспира мнения современников его и предания, собранные его биографами, весьма между собою разноречат. Четль называет его отличным актером, Аудре тоже говорит, что он играл необыкновенно хорошо, а Роу, напротив, пишет, что он был актером весьма посредственным. Колльер полагал, что Шекспир играл небольшие роли потому только, чтоб не отвлекаться от своих авторских занятий. Мнение это кажется очень правдоподобным. Известно, что в «Гамлете» играл он духа Гамлетова отца, и играл его превосходно. Кроме того, брат его Джильберт вспоминал в старости, что он видел Виллиама в роли Адама в пьесе «Как вам это понравится». Конечно, роли эти второстепенные, но совсем тем очень значительные, и Томас Кэмбль основательно говорит, что роль духа в «Гамлете» требует не только хорошего, но даже великого актера. В то время очень часто случалось – и одно это доказывает уже большое развитие сценического искусства – что самые небольшие роли игрались замеча-

тельными талантами: это непременно сообщало гармонию впечатлений целого и, кроме того, заставляло поэта делать второстепенные лица в своих пьесах характерными и оригинальными. Следовательно, если даже и предположить, что Шекспир, чтоб не отвлекаться от своего поэтического призвания, играл одни только небольшие роли, то это еще не доказывает его сценической неспособности. Не надо, притом, забывать, что такой великий актер, как Ричард Бёрбэддж, играл на той же самой сцене, и, следовательно, близость его, во всяком случае, должна была оставить Шекспира в тени, не говоря уже о том, что сравнение Шекспира-поэта с Шекспиром-актером никак не могло быть выгодным для последнего.

Сноски

1

Марло написал еще «Эдуарда II», «Мальтийского жидка» и «Фауста». В последнем удержана, с небольшими изменениями, вся немецкая легенда. Трагедия изображает отчаяние Фауста после неудачи его покорить себе мир силою мысли, искусством и наукою, союз

его с Мефистофелем, жизнь Фауста при дворе папы и немецкого императора, страсть его к призраку прекрасной Елены и, наконец, гибель его. Противоположность внешнего, быстро проходящего, счастья с вечною гибелью души представлена в этой трагедии с редким глубокомыслием. Ранняя смерть Марло (он умер в 1593 году от раны, полученной им в драке) прервала деятельность этого замечательного поэта.

2

Знаменитый римский трагик.