



ШЕКСПИР



ПИТЕР АКРОЙД

Питер Акройд  
**Шекспир. Биография**

«Альпина Диджитал»

2005

## **Акройд П.**

Шекспир. Биография / П. Акройд — «Альпина Диджитал», 2005

ISBN 978-5-9614-2389-1

Книга о Шекспире – человеке, который столь сильно повлиял на английский язык и мировую литературу, – достоверно известно немного. Большая часть свидетельств – косвенные, а рассказы о нем – из третьих уст. В своей книге «Шекспир: Биография» Питер Акройд отвечает на главный вопрос: как смог сын перчаточника, провинциальный паренек без университетского образования, создать без малого 40 пьес, которые не сходят с театральных подмостков всего мира вот уже несколько веков. Питер Акройд в очередной раз делает невозможное: воссоздает время и эпоху Шекспира и погружает читателя в мир театра XVI века.

ISBN 978-5-9614-2389-1

© Акройд П., 2005  
© Альпина Диджитал, 2005

# Содержание

От автора	10
Часть I	11
Глава 1	12
Глава 2	14
Глава 3	16
Глава 4	18
Глава 5	22
Глава 6	29
Глава 7	33
Глава 8	37
Глава 9	39
Глава 10	43
Глава 11	45
Глава 12	49
Глава 13	55
Глава 14	58
Глава 15	62
Глава 16	66
Глава 17	69
Часть II	74
Глава 18	75
Глава 19	78
Часть III	83
Глава 20	84
Глава 21	88
Глава 22	92
Глава 23	94
Глава 24	97
Глава 25	100
Глава 26	105
Глава 27	111
Глава 28	115
Глава 29	117
Глава 30	122
Глава 31	125
Часть IV	131
Глава 32	132
Глава 33	135
Глава 34	140
Глава 35	144
Глава 36	148
Часть V	154
Глава 37	155
Глава 38	158
Глава 39	162
Глава 40	166

Глава 41	170
Глава 42	173
Глава 43	177
Глава 44	181
Глава 45	184
Глава 46	189
Глава 47	192
Глава 48	198
Глава 49	202
Глава 50	206
Глава 51	208
Глава 52	212
Глава 53	217
Глава 54	222
Часть VI	225
Глава 55	226
Глава 56	229
Глава 57	232
Глава 58	236
Часть VII	238
Глава 59	239
Глава 60	243
Глава 61	246
Глава 62	249
Глава 63	251
Глава 64	254
Глава 65	257
Глава 66	260
Глава 67	265
Глава 68	268
Глава 69	272
Глава 70	275
Глава 71	276
Глава 72	280
Глава 73	284
Часть VIII	287
Глава 74	288
Глава 75	290
Глава 76	296
Глава 77	301
Глава 78	305
Глава 79	309
Глава 80	313
Глава 81	317
Часть IX	320
Глава 82	321
Глава 83	325
Глава 84	329
Глава 85	333

Глава 86	337
Глава 87	339
Глава 88	343
Глава 89	347
Глава 90	351
Глава 91	355
Библиография	357
Список иллюстраций Джона Гилберта к пьесам Уильяма Шекспира	365

# **Питер Акرويد Шекспир. Биография**

ПИТЕР АКРОЙД

ШЕКСПИР  
БИОГРАФИЯ

*Перевод с английского*



альпина  
ПАБЛИШЕР

Москва  
2018

Переводчик *Ольга Кельберт*

Главный редактор *С. Турко*

Руководитель проекта *Л. Разживайкина*

Корректор *Е. Аксёнова*

Компьютерная верстка *А. Абрамов*

Арт-директор *Ю. Буга*

Иллюстрация на обложке *123RF.com*

Иллюстрации Джона Гилберта *Michael John Goodman, The Victorian Illustrated Shakespeare Archive (VISA) [1 February 2016]*

© Peter Ackroyd 2005

© Издание на русском языке, перевод, оформление. ООО «Альпина Паблишер», 2018

*Все права защищены. Произведение предназначено исключительно для частного использования. Никакая часть электронного экземпляра данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в сети Интернет и в корпоративных сетях, для публичного или коллективного использования без письменного разрешения владельца авторских прав. За нарушение авторских прав законодательством предусмотрена выплата компенсации правообладателя в размере до 5 млн. рублей (ст. 49 ЗОАП), а также уголовная ответственность в виде лишения свободы на срок до 6 лет (ст. 146 УК РФ).*

\* \* \*

## От автора

Некоторые вопросы терминологии заслуживают внимания. Самые ранние публикации пьес Шекспира выходили в кварто или в фолио. Кварто, что следует из названия, представляли собой книги небольшого размера, включавшие одну пьесу и выходившие, как правило, через несколько лет после первой постановки. Наиболее популярные пьесы печатались в кварто не один раз, тогда как другие могли вовсе не увидеть света. Именно таким образом при жизни автора было опубликовано около половины его пьес. Результаты были хорошие, нелепые или попросту никакие. Ученые-текстологи отделили «хорошие кварто» от «плохих кварто», хотя последние скорее стоило бы назвать «проблемными кварто», поскольку их статус и происхождение неясны. Фолио шекспировских пьес – издание совсем другого рода. Пьесы для фолио, после того как Шекспира не стало, в память о нем собрали двое его товарищей-актеров, Джон Хемингс и Генри Конделл. Первое фолио было опубликовано в 1623 году и в последующие три столетия оставалось единственной версией шекспировского канона.

Следует упомянуть и самые ранние биографические сведения о Шекспире. В различных опубликованных при его жизни источниках имеются упоминания и отсылки к документам, однако серьезные описания и оценки пьес в них отсутствуют. Попытка была предпринята Беном Джонсоном в его «Лесах для постройки, или Открытиях о людях и предметах» (1641), кое-какие сведения были собраны Джоном Обри, хотя и не опубликованы при его жизни. Первая подробная биография – «Жизнь Шекспира» – была написана Николасом Роу и вошла в «Произведения Шекспира», изданные Джейкобом Тонсоном в 1709 году, за ней последовали разнообразные догадки антикваров и ученых восемнадцатого столетия, таких как Сэмюел Айрленд и Эдмунд Мэлоун. Мода на биографии Шекспира возникла во второй половине девятнадцатого столетия после публикации труда Эдварда Даудена «Шекспир: Критический очерк о его взглядах и искусстве» – первое издание вышло в 1875-м и по сию пору не утратило своего значения.

## Часть I Стратфорд-на-Эйвоне



## Глава 1

### В тот день звезда отплясывала в небе, под нею мне родиться довелось<sup>1</sup>

Принято считать, что Уильям Шекспир родился 23 апреля 1564 года, в день святого Георгия. На самом деле это могло случиться и 21 или 22 апреля, но совпадение с праздником скорее пристало такому событию.

Явившееся в мир из материнской утробы с помощью повитухи, дитя шестнадцатого столетия искупали и туго запеленали в кусок мягкой материи. Затем ребенка снесли вниз показать отцу. После ритуала знакомства его водворили обратно во все еще теплую и темную родильную комнату, под бок к матери. Считалось, что мать «примет на себя все болезни младенца», прежде чем его положат в колыбель. Следовало также капнуть ребенку в рот немного масла и меда. В Уорикшире обычай предписывал давать сосунку растертые заячьи мозги.

В отличие от дня рождения день крестин известен точно: ребенка крестили в церкви Святой Троицы в Стратфорде в среду, 26 апреля 1564 года. Служитель, который вел записи в приходской книге, написав «Guilelmus filius Johannes Shakespeare»<sup>2</sup>, сделал ошибку в латинском склонении: следовало писать: «Johannis»<sup>3</sup>.

Отец нес младенца Шекспира от дома на Хенли-стрит, где он родился, вниз по Хай-стрит и Черч-стрит до самой церкви. Матери при крещении никогда не присутствовали. Джона Шекспира и его новорожденного сына должны были сопровождать крестные родители, иначе – кумовья. В нашем случае крестным отцом стал Уильям Смит, галантерейщик и сосед по Хенли-стрит. Имя ребенку давалось перед начертанием на лбу креста и погружением в купель. У купели крестных родителей призвали проследить, чтобы Уильям Шекспир посещал богослужения и выучил «Символ веры» и «Отче наш» на «родном английском языке»<sup>4</sup>. После крещения младенцу повязывали голову белым льняным платком, который снимали, когда мать «очистится»<sup>5</sup>; платок назывался «крестильным», и его же использовали как саван, если ребенок умирал, не прожив месяца. При Елизавете реформированная англиканская церковь все еще не возражала против «апостольской ложки»<sup>6</sup> или крестильной рубашки – подношений крестных родителей; в честь крещения съедали праздничный пирог. Как-никак отмечалось спасение бессмертной души Уильяма Шекспира.

Касательно земной его жизни такой определенности не было. В шестнадцатом веке смертность среди новорожденных была очень высока. Девять процентов младенцев умирали в первую неделю, следующие одиннадцать – не прожив и месяца. В десятилетие, когда родился Шекспир, в Стратфорде каждый год в среднем совершалось 62,8 крещений и 42,8 отпеваний. Шансы выжить имели дети из сравнительно зажиточных семей или крепкие от рождения; Шекспир, похоже, обладал обоими преимуществами.

Стоило преодолеть опасности детского возраста, как возникали дальнейшие трудности. Средняя продолжительность жизни взрослого мужчины составляла сорок семь лет. И

---

<sup>1</sup> «Много шума из ничего», акт II, сцена 1.

<sup>2</sup> Уильям, сын Джон, Шекспир.

<sup>3</sup> Латинская форма родительного падежа.

<sup>4</sup> Англиканская церковь боролась за освобождение от латыни и переход богослужения на понятный всем английский язык. В 1559 г. была принята «Книга общей молитвы» с текстами молитв на английском языке, которые рекомендовались прихожанам.

<sup>5</sup> Через шесть недель после родов мать должна была пройти обряд очищения, прежде чем ей разрешалось войти в церковь (традиция, восходящая к ветхозаветному времени).

<sup>6</sup> На черенке такой маленькой ложки изображался один из двенадцати апостолов или, на ложке покрупнее, фигура самого Иисуса. Ложки вошли в обиход в XIV в. и были очень популярны в эпоху Шекспира.

поскольку родители Шекспира прожили, по меркам своего времени, долгую жизнь, он мог рассчитывать на большее. Но Шекспир только на шесть лет превысил средние показатели. Жизненные силы иссякли. Средний срок жизни человека в Лондоне в более богатых приходах исчислялся всего лишь тридцатью пятью годами и двадцатью пятью – в бедных; может быть, это город убил его? Такой разгул смерти влек за собой неизбежное следствие: половине населения не было и двадцати. Это была молодая культурная среда, по-юношески энергичная и честолюбивая. Сам Лондон был вечно молод.

Первую проверку на жизнеспособность Шекспир прошел, будучи всего трех месяцев от роду. В приходской книге от 11 июля 1564 года рядом с записью о похоронах молодого подмастерья-ткача с Хай-стрит – слова: «*Nie incipit pestis*» («И начинается чума»). За шесть месяцев умерли 237 человек, более десятой части жителей Стратфорда. Скончалось все семейство из четырех человек, жившее на той же стороне Хенли-стрит, что и Шекспиры. Но Шекспиры выжили. Возможно, мать с новорожденным укрылась в родительском доме в соседнем селении Уилмкот и там пережидала опасность. Зараза угрожала только тем, кто остался в городе.

Если не сам ребенок, то его родители наверняка трепетали от страха. Они уже потеряли двух дочерей, умерших в младенчестве, и сын-первенец был предметом неустанной и неусыпной заботы. Таким детям в будущем обычно присущи жизнерадостность и уверенность в собственных силах. Они чувствуют себя своего рода избранниками судьбы, защищенными от жизненных невзгод. Стоит отметить, что Шекспир ни разу не заразился чумой, которая часто свирепствовала в Лондоне. Можно предположить, что удачливость первенца связана с местами, где он родился.

## Глава 2

### В ней – суть моя<sup>7</sup>

Уорикшир часто называют древним краем; следы старины, безусловно, проглядывают в характере здешней местности и обнаженных ныне холмах. Его иногда называют «сердцем» или «пупом» Англии, и это подразумевает, что и сам Шекспир воплощает некую основную английскую идею. Он центр центра, ядро или источник истинно английской сущности.

Окрестности Стратфорда разделялись надвое. К северу лежал Арденский лес, остатки древнего леса, покрывавшего центральную часть страны, – эта область была известна как Уилден. При упоминании о лесе можно представить себе непроходимую чащу, но в шестнадцатом веке было иначе. В Арденском лесу находились овечьи фермы и усадебные участки, луга и пастбища, пустоши и лесные просеки. Дома не образовывали улицу, выстроившись удобно в ряд, а, по словам елизаветинского топографа Уильяма Харрисона, «стояли вразброс, каждый – посреди прилегающих земель». В те времена, когда по Ардену гулял Шекспир, сам лесной массив сильно поредел – людям была нужна древесина для строительства, а на новый дом уходило от шестидесяти до восьмидесяти деревьев. Леса вырубали также для добычи руды и сельскохозяйственных нужд. Джон Спид, исследуя эту область для своего «Атласа Великой Британской империи» 1611 года, отметил «обширное и существенное истребление лесов». Эти места никогда не были английским «лесным раем». Они подвергались постоянному разрушению.

И все же лес всегда был символом вольности и противостояния. В «Как вам это понравится» и «Сне в летнюю ночь», в «Цимбелине» и «Тите Андронике» он становится фольклорным образом, воплощением древней памяти. В архаическом Арденском лесу племена бриттов укрывались от римских захватчиков; само название «Арден» имеет кельтские корни и означает «лесистые долины». Кельты называли Арденнами область, расположенную в северо-восточной Франции и Бельгии. В таких же лесах они укрывались от набегов саксонских племен. Легенды о Гае из Уорика, усвоенные Шекспиром в младенчестве, повествуют о лесном отшельничестве рыцаря. Его меч, побывавший в битве с завоевателями-датчанами, хранился в Уорикском замке.

Словом, Арден в той же степени служил для укрытия, что и для хозяйственных нужд; нарушители закона и бродяги могли заходить туда, ничего не опасаясь. И потому лесные жители вызывали некоторое неудовольствие обитателей открытых пространств. Лесной народ «был похотливым и беспутным», он «так же не имел понятия о Боге и цивилизованной жизни, как и самые дремучие дикари». Так в истории сопротивление захватчикам неотделимо от непокорности и варварства. История уходит корнями в глубь веков и неотделима от земли. В «Как вам это понравится» шут Оселок восклицает, войдя в лес: «Вот я и в Арденском лесу. И что-то не видно, чтобы я поумнел от этого. Напротив, даже как будто поглупел»<sup>8</sup>. Мать Шекспира звали Мэри Арден. Его будущая жена, Анна Хатауэй, жила на краю леса. Он хорошо представлял себе эту землю.

В другой стороне графства, к югу от Уилдена, лежала область под названием Филден. На карте Уорикшира, отпечатанной Сакстоном в 1576 году, почти нет деревьев, разве что в рощах и на перелесках. Все остальное – кустарники и пастбища да пахотные земли на холмах. Уильям Кемден в своей «Британии» описывает местность как «открытое пространство, где тут и там раскинулись отрядные для взора хлебные поля и зеленые луга». Джон Спид оглядывал окрестности с той же точки, что и Кемден, – с вершины Эджхилл – и упомянул «пастбища под зеленым покровом, густо разукрашенные цветами». Этот образ – квинтэссенция сельской

---

<sup>7</sup> «Два веронца», акт III, сцена 1.

<sup>8</sup> Акт II, сцена 4. Пер. В. Левика.

Англии – такая же часть шекспировского видения мира, как и лес вдалеке. Предполагается, что Филден был богатой и протестантской частью графства, а Уилден – бедной и католической. Это всего лишь поверхностное и к тому же предвзятое суждение, но в его контексте проще понять, на чем основано равновесие противоположностей, усвоенное Шекспиром на уровне подсознания.

В Стратфорде, защищенном горами Уэльса, климат был мягкий. Земля и воздух здесь пропитаны влагой, свидетельство чему – бежавшие по городу ручьи. Облака, тянувшиеся с юго-запада, назывались «гонцами Северна» и предвещали дождь. Только «жестокое дыхание севера», как говорит Имогена в «Цимбелине» могло «посбивать все бутоны со стеблей»<sup>9</sup>.

Но если смотреть шире, то какова связь ландшафта с Шекспиром и Шекспира с ландшафтом? Возможно, какой-нибудь будущий гений топографии проникнет в природу явления, которое стали называть «территориальным императивом»: когда атмосфера некоего места определяет и формирует характер того, кто там родился и вырос. Хотя в отношении Шекспира сразу напрашивается один вывод: из его творчества явственно следует, что он не мог ни родиться, ни вырасти в Лондоне. Ему чужды суровость и высокопарность Мильтона, родившегося на Бред-стрит; резкость Бена Джонсона, воспитанника Вестминстерской школы; острота Александра Поупа из Сити или одержимость Уильяма Блейка из Сохо. Он – деревенщина.

---

<sup>9</sup> Акт I, сцена 3.

## Глава 3

### Художество ты любишь? Вот картина<sup>10</sup>

Дороги, пересекающие реку Эйвон, сходятся в Стратфорде; слово «afon» у кельтов означало реку. Люди селились в этих местах начиная с бронзового века. Там находились курганы и выложенные из камней круги, на которые никто сейчас не обращает внимания, или могильники, на которых собирались суды. У черты нынешнего города располагалось римско-британское поселение, что придает этому суровому месту основательность и значимость.

Название Стратфорд происходит от римского *straet* (дорога), что означает мощеную дорогу через брод. В седьмом веке на берегах реки был основан монастырь; сначала он принадлежал Этеларду – англосаксонскому королю, но потом перешел во владение вустерского епископа Эгвина. Это произошло вскоре после обращения саксов в христианство; можно смело сказать, что Стратфорд с самых ранних времен имел отношение к древней религии. Церковь, в которой крестили Шекспира, была возведена на месте старого монастыря, а жилища монахов и тех, кто им прислуживал, находились в том месте, что сейчас называется Старым городом. В «Книге Судного дня» – кадастровой книге времен Вильгельма Завоевателя – указывается, что в 1085 году в этом месте была деревня, где рядом с церковнослужителями жили фермеры и батраки, а именно: священник, двадцать один батрак и семеро арендаторов.

Прозцветание началось в тринадцатом столетии. С 1216 года стали устраивать трехдневную ярмарку и в дополнение к ней еще четыре ярмарки в разное время года, причем одна из них длилась пятнадцать дней. В отчете 1252 года упомянуты 240 участков земли, арендованных у владельца поместья, а также многочисленные мастерские, лавки и жилые помещения. Там трудились башмачники и мясники, кузнецы и плотники, красильщики и колесники, занимавшиеся торговлей, которую Шекспиру еще предстояло увидеть на улицах своего детства. Город ко времени появления Шекспира на свет оставался примерно таким же, каким был в Средневековье. Шекспир мог по одному только праву рождения чувствовать себя продолжением истории.

Свободная, заросшая колючим кустарником земля за пределами города считалась заброшенной, и ее обжили кролики. Деревья встречались здесь редко, участки не огораживались, и все вокруг было усыпано клевером, первоцветом и желтыми цветами горчицы. На этой же неогороженной территории были луга, пашни и пастбища, протянувшиеся до холмов. Словарный запас Шекспира, касающийся растительности этих мест, шире, чем у любого другого писателя: он различает болиголов и горчицу, куколь и дымянку.

В Стратфорде была церковь, возведенная во имя Святой Троицы в начале тринадцатого века. Построенная за рекой из грубого местного камня и желтого, привезенного из кемденских каменоломен, она пребывала в совершенной гармонии с пейзажем, колокольня была деревянная, вокруг росли вязы, а к северному входу вела липовая аллея. Шекспир, должно быть, знал о древней усыпальнице в северной части алтаря, где покоились останки давно умерших; здесь же находилась комната священника и спальня мальчиков-певчих. Шекспир и его современники были на короткой ноге со смертью, но это не мешало Джульетте рыдать у склепа с «костями смердящими и грудой черепов»<sup>11</sup>. Местная легенда гласит, что драматург имел в виду этот склеп, когда писал «Ромео и Джульетту»; возможно, так оно и есть. Его самого должны были похоронить в нескольких футах от склепа, в самой церкви, и его серьезное предупреждение тем, кто «потревожит мои кости»<sup>12</sup>, до сих пор напоминает о себе. О том, что человек смертен,

---

<sup>10</sup> «Укрощение строптивой», интродукция, сцена 2. Пер. М. Кузмина.

<sup>11</sup> «Ромео и Джульетта», акт IV, сцена 1. Пер. Д. Михаловского.

<sup>12</sup> Эпитафия на могиле Шекспира гласит: «Добрый друг, ради Иисуса берегись тревожить прах, погребенный здесь; бла-

напоминало и другое: в 1351 году в западной части церковного двора была воздвигнута часовня для священников, которые, сменяя друг друга, без перерыва совершали заупокойные службы.

Столь же древней была Гильдия Святого Креста, основанная в Стратфорде в начале тринадцатого века, – союз мирян, приверженных установлениям и обрядам своей веры. Члены этого содружества, платя ежегодные взносы, могли быть уверены, что будут похоронены должным образом. Но в то же время это была общинная организация со своими старостами и церковными сторожами, соблюдающая интересы города и следящая за сбором церковных пожертвований.

Самым знакомым для Шекспира зданием в Стратфорде была именно часовня этой гильдии; она стояла как раз позади школы, где он учился, и каждый день учащиеся ходили туда на утренний молебен. Тогда там звонили колокола. Маленький колокол призывал мальчика утром в школу; в большой били на рассвете и в сумерках, и был там «угрюмый, мрачный колокол» сонета<sup>13</sup>, сопровождавший смерть и похороны. Этот колокол звонил и по Шекспиру, когда его опускали в стратфордскую землю.

---

гословен будь тот, кто пощадит эти камни, и проклят будет тот, кто потревожит мои кости». См. главу 90.

<sup>13</sup> Сонет 71.

## Глава 4

### Ведь для меня, где ты – там целый мир<sup>14</sup>

Шекспир родился через пять лет после коронации Елизаветы I, и большая часть его жизни пришлась на время ее своевластного и в то же время полного ограничений и неуверенности правления. Ее главной заботой было упрочить престиж страны (и собственное положение), и все силы своей властной и неординарной природы она направляла на то, чтобы избежать гражданских волнений и внешних конфликтов. Больше всего Елизавета страшилась беспорядков и начинала военные действия только в крайнем случае. К тому же государство во главе с незамужней королевой было по сути своей нестабильно, в особенности когда она придумала сталкивать лбами своих фаворитов. Однако Елизавете удалось расстроить или предотвратить ряд заговоров, ставивших целью свергнуть ее с трона. Ее нетерпение, а зачастую нерешительность расширили горизонты страны. То была эпоха открытий, торговли, устроенной по-новому, и литературы. Теперь ее называют «эпохой Шекспира». Однако нет оснований полагать, что самому Шекспиру его время было так уж по душе. Мы знаем, что детство его прошло в совсем другом мире.

Стратфорд расположен на северном берегу Эйвона. Река была самой приметной деталью в пейзаже, включавшем в себя деревья, фруктовые сады и огороды. Когда случались паводки – зимой ли, летом ли, – шум воды доносился до каждой улицы. Леланд пишет, что люди, пытавшиеся пересечь Эйвон в момент паводка, «рисковали жизнью». Например, летом 1588 года Эйвон в течение восьми часов поднимался на три фута в час. На деньги видного местного дворянина, сэра Хью Клоптона, построили каменный мост, который дожил до наших дней. Но половодье увековечено и иным способом. Ни один из елизаветинских драматургов не упоминал реку столь часто, как это делал Шекспир; и в двадцати шести случаях из пятидесяти девяти упоминается река, вышедшая из берегов. Река была частью его воображения. В «Обесчещенной Лукреции» есть необычный образ водяного вихря, уносимого течением в том же направлении, откуда его принесло; это феноменальное явление можно увидеть, стоя у восемнадцатой арки каменного моста в Стратфорде. Огороженный стенами мост спускался к Бридж-стрит, которая пересекала центр города. Вместе с другими шестью или семью улицами она образовывала район, состоявший из 217 домов, где обитало две сотни семей; население Стратфорда в конце шестнадцатого века насчитывало около девятнадцати сотен жителей. Улицы сохраняли свой средневековый облик, который и поныне заметен на Шип-стрит, Вуд-стрит, Милл-Лейн<sup>15</sup> и Ротер-стрит<sup>16</sup>. Однако, судя по способу постройки, дома были сравнительно новые: большинство возведено в пятнадцатом веке. Материалом служили дубы, сваленные в соседнем лесу, строили испытанным способом: плотно пригнанные доски обмазывались глиной. Фундамент делался из древнего известняка, добытого в соседнем Уилмкоте, родных местах Мэри Арден, крыши крыли соломой. Окна не стеклили, но защищали толстыми деревянными брусками. Такое жилье было «местным» до последней деревяшки.

Воды в городе хватало: ручьи и ручейки бежали вдоль улиц, образуя колодцы, пруды, лужи и сточные каналы. Через два дома от Шекспиров стояла кузница; воду для нее брали из ручья, прозванного Болотом. Шекспира всю жизнь сопровождал звук текущей воды. На достаточно широких улицах Стратфорда вполне могли разъехаться две телеги, но это не мешало грязи, отбросам и канавам с нечистотами заполнять основную их часть. Улицы по краям были вымощены досками или булыжником, но что угодно могло проплыть посередине. Кроме

---

<sup>14</sup> «Генрих VI», часть вторая, акт III, сцена 2. Пер. Е. Бируковой.

<sup>15</sup> Название восходит к слову «rother» – скот на продажу.

<sup>16</sup> Овечья улица, Лесная улица, Мельничная аллея.

того, на них наступали неосвоенные пространства с беспорядочно проложенными временными дорогами.

Свиньям, гусям и уткам не полагалось свободно разгуливать по городу, но об их присутствии свидетельствовали многочисленные загоны на каждой улице. «Добрых», как тогда выражались, домов было много, но были и лачуги бедноты, и крытые соломой амбары, и развалюхи. В городе имелись указывавшие истинный путь человечеству кресты из камня, позорный столб, колодки и место для порки тех, кто шел наперекор городской власти (в городское правление входил и отец Шекспира). Была здесь и тюрьма, и конструкция, получившая название «Клетка», а также позорный стул<sup>17</sup>. Все это мало напоминало «тюдоровскую идиллию». От гравюр с изображением Стратфорда – его мельниц, креста на базарной площади, церкви и часовни – веет тишиной и покоем. На нас смотрит мир, населенный простыми тружениками и торговцами в живописных костюмах. На первых фотографиях город тоже выглядит сверхъестественно пустым и тихим, людей на широких улицах почти не заметно. Они не отражают ту напряженную и суетливую жизнь, какая в действительности окружала Шекспира.

За каждой отраслью закреплялось свое место. Свиньи продавались на Свайн-стрит, лошади – на Черч-уэй; торговцы шкурами раскидывали товар на перекрестке у Ротер-маркет, тогда как солью и сахаром торговали на Корн-стрит. Скобяные и веревочные изделия можно было найти на Бридж-стрит, а мясники занимали верхнюю часть Мидл-роу. Существовали отдельные рынки для продажи пшеницы, скота, тканей. Когда Шекспир в зрелые годы вернулся в Стратфорд, прямо возле дверей его дома располагался сырно-масляный рынок.

К четырем часам утра город пробуждался, к пяти улицы наполнялись людьми. Торговцы и работники завтракали в восемь и обедали в полдень; работу заканчивали в семь часов вечера, после четырнадцатичасового трудового дня. Закон о ремесленниках, принятый в 1563 году, разрешал, однако, один час послеобеденного сна. Выходных не было, за исключением праздников.

Многие стратфордские ремесла существовали веками. Судя по списку занятий 1570–1630 годов, в городе было двадцать три мясника, двадцать ткачей, шестнадцать башмачников, пятнадцать пекарей и пятнадцать плотников. Это были «основные» профессии; городские жители (к примеру, отец Шекспира) могли входить в самые разные цехи. По основному роду занятий Джон Шекспир был перчаточником, одним из двадцати трех в городе; но зарабатывал он на жизнь еще и торговлей шерстью, и ростовщичеством, и изготовлением солода. В Стратфорде традиционно варили пиво и продавали эль; этим занимались не менее шестидесяти семи хозяйств.

И все же все городские ремесла, как и экономика города в целом, подчинялись более важному ритму сельскохозяйственного года: в феврале пахота и сев, в марте прополка, в июне сенокос, в августе сбор урожая, в сентябре молотба и в ноябре забой свиней. И еще лошади, овцы, свиньи, рогатый скот, пчелы. Пашни и непахотные земли, луга и пастбища. «Да, вот еще, сэръ, чем же мы засеем ту большую пашню – пшеницей?» – спрашивает слуга у судьи Шеллоу во второй части «Короля Генриха IV». – «Да, красной пшеницей, Деви»<sup>18</sup>. Шекспир, безусловно, понимал язык земледелия.

В 1549 году Стратфорд, входивший до того во владения епископа Вустерского, перешел к Джону Дадли, графу Уорику; в этом смысле город был секуляризован. В 1553 году Стратфорду была пожалована грамота, по которой прежние члены Гильдии Святого Креста становились олдерменами; их оказалось четырнадцать; из них следовало выбрать бейлифа, или мэра. Олдермены выбирали еще четырнадцать человек, и вместе они составляли городской совет.

---

<sup>17</sup> Стул укрепляли на подвижном бревне и, привязав к нему наказуемого, опускали в воду.

<sup>18</sup> Акт V, сцена 1. Пер. Е. Бируковой.

Члены совета встречались в старой ратуше возле часовни. В их обязанности входило наблюдать за мостом, школой и самой часовней; доходы от собственности, ранее принадлежавшей гильдии, шли теперь на содержание городского совета. Хотя многие сожалели о конце церковной власти, это знаменовало начало самоуправления. Бейлиф и избранный олдермен стали мировыми судьями, заменив судей церковных. Эти самые уважаемые горожане назначали двух казначеев и четырех констеблей. Таким был мир, где отец Шекспира вполне для своего времени преуспевал; и это не могло не отразиться на детстве сына.

Стратфордский позорный столб, не говоря о тюрьме и позорном стуле, дает основание предположить, что и сам образ жизни в городе находился под тщательным контролем. Вошло в обычай изображать Англию времен Елизаветы I «полицейским государством», но такой подход устарел. Однако это был мир строгой и почти патриархальной дисциплины. Иными словами, управляли им все еще по средневековым канонам. Остро ощущалась разница между слоями общества; в силе был тот, кто владел землей. Таких принципов неуклонно придерживался и сам Шекспир. Это был мир привилегий и покровительства, привычных предписаний и местного правосудия. Каждого, кто отзывался неуважительно о городском чиновнике или не повиновался распоряжениям властей, препровождали в камеру на три дня и три ночи. Никто не мог приютить чужеземца без разрешения мэра. Слугам и подмастерьям не позволялось выходить из дому после девяти вечера. Игра в шары разрешалась в строго определенные часы. Обязательно посещать церковь не реже чем раз в месяц, по воскресеньям полагалось ходить в шерстяной шапке. У жителей Стратфорда не было тайн – это было открытое общество, в котором каждый знал о делах других, семейные или супружеские проблемы становились немедленным достоянием всей округи. Не было никаких признаков «частной» жизни, в том смысле, в каком ее понимают сейчас. Не случайно среди достижений Шекспира критики отмечают то, что в его пьесах впервые вводится понятие индивидуальности. Ему остро не хватало этого в родном городе.

Считается, что природа и атмосфера города за время жизни Шекспира не претерпела изменений и оставалась прежней до середины девятнадцатого века, но это неверно. Новые сельскохозяйственные методы привнесли свои проблемы; огораживание общинных земель и бурное развитие овцеводства вытеснили многих крестьян с их наделов. На городских улицах появлялось все больше бродяг и батраков, оставшихся без дела. В 1601 году надзиратели Стратфорда отметили семь сотен бедняков, и большей частью это были работники, пришедшие из окрестных деревень. Миграция бедноты также увеличивала подспудное социальное напряжение. Между 1590 и 1620 годами резко возросло число «серьезных преступлений», разбившихся в суде графства.

Наличие безземельных и безработных людей обострило проблему, которая в то время казалась неразрешимой. Как спасти бедняка от еще большей нужды? Это был период повышения цен. Сахар стоил 1 шиллинг и 4 пенса за фунт в 1586 году, 2 шиллинга и 2 пенса в 1612-м. Ячмень продавался по 13 шиллингов и 3 пенса за четверть в 1574-м, а к середине 1590-х годов цена на него поднялась до 1 фунта 6 шиллингов и 8 пенсов.

В связи с ростом населения снизилась оплата труда наемных работников. Каменщикам платили 1 шиллинг и 1 пенс в день в 1570 году, а тридцатью годами позже, когда цены резко повысились, они зарабатывали всего 1 шиллинг. Положение усугубилось после четырех неурожайных лет, начиная с 1594-го; во второй половине 1596 года и в первые месяцы 1597-го в Стратфорде часто случались смерти от недоедания. Это было голодное время. «Хлебные бунты» горожан в «Кориолане» не были плодом воображения.

Хотя дохода бедняков едва хватало на жизнь, йомены и землевладельцы неуклонно богатели. Рост населения и особенно спроса на шерсть способствовал размаху продажи земли. Это был легкий способ обогащения, который пришелся по душе и самому Шекспиру. Фактически экономические сдвиги, столь невыгодные для бедняков, сулили ему большую прибыль. Он не

испытывал никаких угрызений совести по этому поводу и устраивал свои финансовые дела с той же хваткой, с какой начал театральную карьеру. Но он понимал, что происходит.

Так или иначе, характер новой светской экономики делался все заметнее, и много исследований посвящено тому, как отражен у Шекспира переход от Средневековья к началу современного исторического периода. Что случается, когда старые устои веры и власти под запретом, разорваны связи и не выполняются обязательства? Так Лира сменяют Гонерилья и Регана, а Дункана – Макбет. Все резче обозначилось и несоответствие между обычаями – утонченными культурными и народными; Шекспир был, возможно, последним английским драматургом, в чьем творчестве сочетались две культуры.

## Глава 5

### Отвечай: кто тебя родил?<sup>19</sup>

Речь идет о старой культуре и новой, претерпевшей преобразования. У истоков английской Реформации стояли злоба и алчность. Уродливая почва дала уродливые всходы. Компромисс был достигнут только благодаря осторожному и прагматичному правлению Елизаветы I.

Разгневавшись на папу римского, Генрих VIII объявил себя главой англиканской церкви и приговорил к смерти некоторых священников, осмелившихся отрицать его верховную власть. Самые ярые советники Генриха, движимые перспективой обогащения столь же, сколь и религиозным рвением, закрыли монастыри и конфисковали монастырские земли. Это был мощнейший удар по средневековому наследию Англии. Более положительные результаты принесло распространение по инициативе короля английской Библии в приходах.

Эдуард VI после смерти отца еще более страстно жаждал истребить католицизм. Он, как молодой Иосия<sup>20</sup>, был готов свергать идолов. В особенности он был полон решимости изменить молитвенные книги и ход литургии, но ранняя смерть помешала ему осуществить задуманное. Его реформы были обращены вспять во время столь же краткого правления Марии I, оставившем английский народ в сомнениях относительно природы и дальнейшего пути развития национальной религии. Елизавете, преемнице Марии, удалось найти промежуточный путь. Казалось, она собирается умиротворить всех, кого только возможно. Ее церковная политика была направлена на смягчение противоречий между католицизмом и протестантизмом.

Она предписала проводить церковные службы на английском языке, но разрешила употребление таких папистских символов, как распятие и подсвечники. «Актом о супрематии» она упрочила свое положение в качестве главы англиканской церкви и «Актом о единообразии» ввела «Книгу общей молитвы» в каждой церкви. Это была довольно шаткая конструкция, скрепленная компромиссами и специальными постановлениями, но она держалась. Елизавета могла недооценивать силу пуританского раскола, равно как и оставшуюся приверженность католицизму самого народа, но ее главенство в церковных делах никогда серьезно не оспаривалось.

Впрочем, мягкость ее подхода не распространялась на упорствующих подданных. Так называемые «отказчики» – те, кто отказывался посещать службы англиканской церкви, – подвергались штрафам, арестам и тюремному заключению. Их считали изменившими королеве и государству. Католических священников и миссионеров подвергали пыткам и убивали. Представители власти периодически наносили заранее объявленные «визиты» в города, где, по слухам, сохранялись очаги старой веры, а епископы регулярно инспектировали свои епархии, выискивая проявления отступничества. Быть католиком или даже попасть под подозрение в приверженности католицизму было опасно.

Все эти противоречия и перемены отражались и на жизни Джона Шекспира. Отца драматурга позднее вспоминали как «веселого круглолицего старика», говорившего, что Уилл «был славный малый, но подшучивал над ним, когда ему вздумается». Эту характеристику, впервые опубликованную в середине семнадцатого века и опирающуюся на сомнительный источник, не следует принимать чересчур всерьез. Возможно, она слишком близка к образу Фальстафа, хотя мы можем допустить, что круглощекий пьяница-весельчак из исторических пьес имеет мимолетное сходство с кем-то из близких автора. То, что мы знаем об отце Шекспира и его предках, более достоверно прослеживается по сводам документов.

---

<sup>19</sup> «Два веронца», акт III, сцена 1. Пер. В. Левика.

<sup>20</sup> Царь Иудеи (VII в. до н. э.), ликвидировал в Иудее языческие культы и осуществил религиозную реформу, о чем говорится в 4-й Книге Царств.

Родословная Шекспиров уходит далеко в прошлое. Фамилия самого Шекспира насчитывает более восьмидесяти вариантов написаний – в том числе Сакспер, Шакоспер, Шакспер, Шафтспер, Шакстаф, Чакспер, Шаспиир – и, возможно, лишний раз подтверждает данную ему природой многогранность. Такое множество вариантов предполагает универсальность и плодovitость. В одних только стратфордских документах находим около двадцати различных написаний.

Вполне вероятно, что фамилия имела нормандское происхождение. В нормандских реестрах, датированных 1195 годом, встречается «Уильям Сакииспия»; нормандский рыцарский роман «Кастелан из Куси» конца тринадцатого века написан «Жакмесом Сакесепом». Верно также и то, что английские Шексперы предпочитали те имена, которые были характерны для норманнов. Само звучание фамилии наводило на какие-то воинственные ассоциации, и при жизни Шекспира находились люди, на которых производило впечатление боевое звучание его имени. Некий текст начала шестнадцатого века предполагает, что оно было дано его первым носителям «за мужество... и готовность к ратным подвигам». Вероятно, поэтому Шекспир-отец в прошении о гербе утверждал, что его деда Генрих VII наградил за «верную и доблестную службу».

Слово «шекспир» использовали для обозначения «драчунов или, возможно, как непристойное обозначение эксгибициониста». Поэтому оно иногда рассматривалось как «низкое» имя. В 1487 году Хьюго Шекспир пожелал сменить фамилию, потому что у нее «дурная слава». Похожий шум поднялся позднее вокруг фамилии Диккенс (Dickens)<sup>21</sup>.

Первое упоминание имени Уильям Саксpeer встречается в английских реестрах в 1248 году; носитель его пришел из деревни Клоптон, что в нескольких милях от Стратфорда. С тринадцатого века имя часто встречается в записях графства Уорикшир. Этим объясняется «укорененность» самого Шекспира в английской культуре. Томас Шакспер жил в Ковентри в 1359 году. Уильям Шакспер обитал в южной части Болсолла в 1385 году. Адам Шакспер входил в число жителей поместья Бадсли-Клинтон в 1389-м. Религиозная община в Ноуле числила в своем составе в 1457 году Ричарда и Алису Шакспер, к ним присоединился в 1464 году Рейф Шейкспейр. Томас и Алиса Шейкспер из Болсолла вступили в ту же общину в 1456 году.

Встречается множество других Шекспиров в более поздних записях в Болсолле, Бадсли, Ноуле, Роксолле и окрестных поселениях; имена и даты свидетельствуют о существовании в нескольких милях друг от друга семей одного обширного рода, связанных кровным родством и брачными узами. Многие из них, будучи членами ноулской общины, несли определенные светские и церковные обязанности и, следовательно, могли считаться добропорядочными католиками. В женском монастыре в Роксолле в первые годы шестнадцатого века настоятельницей была Изабелла Шекспир; в 1526 году эта должность, по устоявшемуся средневековому обычаю, перешла к Джейн Шекспир. Предки Шекспира являются продолжателями этой ветви семьи по прямой линии.

Его дед Ричард Шекспир возделывал землю в Сниттерфилде, деревне в четырех милях к северу от Стратфорда. Он был сыном то ли Джона Шейкшафта из Балсолла, то ли Адама Шакспера из Бодсли-Клинтона; и кто бы ни был его отец, фамильные корни очевидны. Зажиточный фермер, владевший двумя наделами земли, он был именно из тех, кого называли «землепашцами». Сам по себе Сниттерфилд представлял собой беспорядочно разбросанный в окрестностях приход, с церковью и поместьем, старыми фермерскими домами и коттеджами. Ландшафт состоял из леса и пастбищ, лугов и вересковых пустошей. Таков был пейзаж, на фоне которого Шекспир провел часть своего детства.

Фамильные связи простирались дальше. Ричард Шекспир арендовал дом и землю у Роберта Ардена, отца Мэри Арден, на которой позже женился Джон Шекспир. Значит, отец

<sup>21</sup> *Dick* на вульгарном английском обозначает пенис.

и мать драматурга были знакомы с раннего возраста и, несомненно, встречались на Хай-стрит у Ричарда Шекспира, в старом доме с участком, спускавшимся к ручью. Там была столовая и несколько спален; по стандартам того времени – жилище внушительное. Джон Шекспир вырос в сельской среде, среди фермеров. Он родился в 1529 году, и начиная с того же года упоминается в документах Сниттерфилда его отец; представляется вероятным, что Ричард Шекспир переселился в этот район с молодой женой в ожидании увеличения семейства.

Ричард Шекспир оставил по завещанию сумму 38 фунтов 17 шиллингов 0 пенсов, что для его положения и возраста считалось скромным достатком. Время от времени он платил штрафы за неявку в суд поместья и за то, что плохо смотрел за скотиной и держал в ярме свинью, но в маленьком сообществе Сниттерфилда он имел известный вес. Его друг по Стратфорду Томас Этвуд завещал ему несколько быков. Он заседал в суде присяжных и, по-видимому, участвовал в деятельности церковной общины в Ноуле. Он был в некотором смысле воплощением семейных свойств Шекспиров – солидности, зажиточности и порой опрометчивости. Иногда думают, что Шекспир вышел из среды безграмотного крестьянства, но это, безусловно, не так.

Его отец Джон Шекспир преуспевал с юных лет. Хотя Шекспиры обосновались в Стратфорде, он был уроженцем Сниттерфилда. Его младший брат Генри так и остался сниттерфилдским фермером, но Джон не захотел ограничиваться семейным делом. Он стремился испробовать и другие виды деятельности. Как и полагалось старшим сыновьям, он пробивал дорогу к чему-то большему в этом мире. Его собственный сын последует отцовскому примеру. Джон Шекспир оставил ферму, чтобы поступить в подмастерья к перчаточнику в Стратфорде. Самой достойной кандидатурой в учителя оказался Томас Диксон, не только перчаточник, но и по совместительству хозяин гостиницы «Лебедь» в начале Бридж-стрит. Жена его была родом из Сниттерфилда.

Обучение Джона Шекспира продолжалось семь лет, и в 1556 году он уже значится в стратфордских реестрах как «перчаточных дел мастер». В то время ему двадцать семь, и он уже несколько лет занимается этим ремеслом. В позднейших документах он зовется кожевником, то есть мастером изделий из сыромятной или недубленой кожи. Он вымачивал и скоблил лошадиные и оленьи шкуры, шкуры овец и собак, а после смягчал их с помощью соли и квасцов; перед тем как разложить шкуры в саду сушиться, их следовало выдержать в горшках с мочой или экскрементами. Это была грязная и вонючая работа. В пьесах Шекспира отчетливо прослеживается отвращение к неприятным запахам. Ставшие мягкими и эластичными шкуры с помощью ножа и ножниц раскраивали на нужные куски, которым предстояло стать перчатками, кошельками, ремнями и сумками. Изделия развешивали после у окна, чтобы привлечь покупателей. Шекспир часто упоминает кожевное производство в своих пьесах. Ему известны самые разные сорта кож, от собачьих до оленьих, и в пьесах можно найти все кожаные изделия, какими торговал его отец: от туфель из тонкой кожи до уздечек из овечьей и сумок из свиной, какие носили жестянщики. «Ведь пергамент выделывают из бараньей кожи?» – отвечая на этот вопрос Гамлета, Горацио проявляет еще большую осведомленность: «Да, мой принц, и из телячьей также»<sup>22</sup>. Перчатки, особенно сделанные из кожи козлят, Шекспир хвалит за мягкость; в «Генрихе VIII» говорится о мягкой «замшевой совести», которая способна «растягиваться»<sup>23</sup>, а в «Ромео и Джульетте» Меркуцио так обращается к Ромео: «Твое остроумие растягивается, точно лайка; из одного дюйма можно его расширить до локтя»<sup>24</sup>.

Перчатки у Шекспира упоминаются постоянно, лежат ли они в шляпе или брошены на землю в знак вызова. В «Виндзорских насмешницах» миссис Куикли говорит о «бороте широ-

<sup>22</sup> Акт V, сцена 1. Пер. М. Лозинского.

<sup>23</sup> Акт II, сцена 3. Пер. Б. Томашевского.

<sup>24</sup> Акт II, сцена 4. Пер. Д. Михаловского.

кой и округлой, как нож у перчаточника»<sup>25</sup>. Автор тут обнаруживает близкое знакомство с предметом.

На первом этаже дома Джона Шекспира располагалась выходившая на Хенли-стрит мастерская с пристройками на заднем дворе для растягивания и сушки кож. В помощники нанимались один-два подмастерья, «строчильщики». На вывеске красовался циркуль перчаточника – инструмент, которым кроили перчатки. В базарный день Джон раскладывал товар также у Хай-Кросс; самые дешевые перчатки шли по 4 пенса за пару, перчатки вышитые или на подкладке были, конечно, дороже. Было бы любопытно взглянуть на его старшего сына, зазывающего по четвергам спозаранку покупателей на рынок, но в большинстве случаев он по утрам находился в школе. Все же в любом семейном деле так или иначе принимал участие каждый. Джон Шекспир входил в гильдию перчаточников. Перчаточное дело в Стратфорде развивалось быстро и успешно. Между 1570 и 1630 годами там насчитывалось порядка двадцати трех перчаточников. Но у Джона были и другие занятия. Он по-прежнему оставался фермером-йоменом и вместе с отцом и младшим братом обрабатывал землю в соседней деревне Ингон. Там же он разводил и забивал животных, шкуры которых после превращались в кожу для перчаток; отсюда и пошли более поздние стратфордские записи о том, что отец Шекспира был мясником и что юный Шекспир стал подмастерьем у мясника. Все местные легенды хоть и немного, но все же основываются на реальности. Мясники и скотобойни и в самом деле попадают в шекспировских драмах, и часто это связано с описанием отношений между отцами и сыновьями. Шекспиру известно, какой разной бывает кровь и по цвету, и по вязкости, равно как ему известен «тошнотный запах бойни»<sup>26</sup>. И это наводит на размышления.

Джон Шекспир, числящийся в официальных бумагах как «землепашец», имел дело также с ячменем и шерстью и торговал древесиной. Было вполне естественно, когда человек умел многое и занимался разными вещами. Есть достаточно свидетельств того, что он имел отношение к продаже шерсти. Как многие другие перчаточники, Джон нуждался в овечьих шкурах, а овечью шерсть сбывал с рук. Часть дома на Хенли-стрит была отдана под мастерскую по производству шерсти; когда очередной жилец «перестилал полы в гостиной, под старым полом обнаружили ключья шерсти, перемешанные с землей». Джон Шекспир продавал 28-фунтовые мешки с шерстью торговцам тканями и портным в окрестных городах. Молодой пастух в «Зимней сказке» подсчитывает: «Дайте-ка сообразить: с каждых одиннадцати голов – двадцать восемь фунтов шерсти; за каждые двадцать восемь фунтов шерсти – фунт стерлингов и несколько шиллингов. Острижено полторы тысячи голов; сколько же это будет шерсти?»<sup>27</sup>

Но, подобно другим перчаточникам, Джон Шекспир участвует и в незаконных сделках; в суде ему предъявляют обвинение в том, что он дважды купил шерсть по 14 шиллингов за мешок. Такой поступок сочли незаконным, поскольку Джон не состоял в гильдии торговцев шерстью. Но важнее здесь то, что он выложил 140 фунтов штрафа за одно дело и 70 – за второе. Это говорит о том, что Джон Шекспир был богат.

Поэтому мог позволить себе сделки с недвижимостью. Он купил дом на Гринхилл-стрит, неподалеку от Хенли-стрит, и сдал его. За 40 фунтов купил еще два дома с прилегающими участками и садами. Еще один дом сдавался Уильяму Бербежду, который мог иметь отношение к лондонскому театральному семейству. Но мог и не иметь – повседневная жизнь полна совпадений.

Джон также ссужал соседям деньги под непомерные проценты – занятие, печально известное как «ростовщичество». По закону принято было брать десять процентов, но Джон Шекспир, одолжив торговому партнеру 100 фунтов, взимал с него долг с двадцатью и следу-

<sup>25</sup> Акт I, сцена 4. Пер. С. Маршака и М. Морозова.

<sup>26</sup> «Король Иоанн», акт IV, сцена 3. Пер. Н. Рыковой.

<sup>27</sup> Акт IV, сцена 3. Пер. Т. Щепкиной-Куперник.

ющему давал 80 фунтов на тех же условиях. Он увеличивал проценты, потому что это уже вошло в практику, другими словами, могло сойти с рук. Во времена, когда не было ни банков, ни кредитов, деньги в рост давали часто, и даже сын Джона время от времени занимался этим. По словам историка, такие финансовые операции были повсеместно распространены и даже необходимы для благополучия общества. Уильям Харрисон писал о ростовщичестве, что оно практиковалось столь широко, «что дурак был тот, кто одалживал деньги без выгоды для себя». И все-таки суммы, которыми оперировал Джон Шекспир, были весьма велики. Он платил за шерсть 210 фунтов, одалживал кому-то 180, тогда как все имение его отца стоило меньше сорока. Джон далеко превзошел отца размером состояния. Предполагалось, что и его сын продолжит семейную традицию.

Итак, Джон Шекспир был ловким и процветающим дельцом. Однако много сомнений высказывалось по поводу его грамотности. Он ставил на бумагах скорее закорючку, чем подпись, и это говорит о том, что писать он не умел. Некоторым комментаторам приносит глубокое удовлетворение то обстоятельство, что величайший в мировой истории писатель вышел из неграмотной семьи. Это придает пикантность биографии. Впрочем, то, что Джон Шекспир не владел письмом, вовсе не означает, что он не умел читать. Чтение и письмо считались разными навыками, им обучали отдельно. Во всяком случае трудно было бы вести разнообразные дела, не будучи грамотным. На грамотность Джона Шекспира указывает и то, что он упомянул в завещании несколько книг.

Остается открытым вопрос о вере Джона. Много веков ученые спорят о возможной тайной приверженности отца Шекспира старой вере. Сложный вопрос, так как вера, которую человек исповедовал открыто, могла и не быть его истинной верой, а в соблюдении религиозных предписаний имелись свои тонкие различия.

Верность какой-либо Церкви сталкивалась с противоречиями. Человек мог быть католиком, но посещал реформистские службы ради приличия или во избежание наказания, мог быть членом новой общины и при этом любить ритуалы и праздники старой Церкви. Мог колебаться, доискиваясь истины. И мог вообще ни во что не верить.

Сведения о Джоне Шекспире столь же противоречивы. Он крестил своего сына по обряду англиканской церкви, и службу отправлял протестантский священник Бречгирдл. Но возможно, что Джон Шекспир прятал под стропилами крыши своего дома на Хенли-стрит свое истинное «духовное завещание». Многие из исследователей сомневаются в подлинности этого документа, полагая, что это подделка, но происхождение его кажется достаточно убедительным. Доказано, что это типичный римско-католический текст, распространявшийся Эдмундом Кэмпбином, который путешествовал по графству Уорик в 1581 году и останавливался всего в нескольких милях от Стратфорда-на-Эйвоне. Сам Кэмпбин был иезуитом, прибывшим из Рима в Англию с секретной и в конечном счете роковой миссией: поддержать веру в католиках и обратить колеблющихся. Миссионеров-иезуитов в Англии не приветствовали, особенно после того, как папа в 1570 году отлучил от Церкви Елизавету, и Кэмпбина в конце концов арестовали, судили и приговорили к смерти.

В духовном завещании, найденном на Хенли-стрит, говорилось о принадлежности Джона Шекспира «католической, римской и апостольской Церкви» и содержались мольбы к Деве Марии и «моему ангелу-хранителю», а также обращение о помощи к «святой жертве за всех». Трудно было бы найти документ более ортодоксального и набожного содержания. Он представляет собой готовый текст с пустыми местами, оставленными для уточнения подробностей. Здесь появляется значок, изображающий подпись Джона Шекспира, наряду с сообщением, что его небесной покровительницей была святая Уинифред. Гробница этой святой находилась в Холиуэлле, графство Флинтшир, – месте паломничества богатых католических семей Уорикшира. Если бумага поддельная, то только очень хорошо осведомленный фальсификатор мог

знать подробности о местной святой. Эта фраза в тексте породила еще больше сомнений. Если Джон Шекспир не умел писать, кто же добавил запись об Унифред? Был ли это кто-нибудь из членов семьи, в 1581 году умевший писать и читать? Есть один ключ к разгадке. В этом католическом завещании есть слова об опасности быть «срезанным в цвету грехов».

В «Гамлете» призрак, помня католическую доктрину о чистилище, сокрушается: «Я скошен был в цвету моих грехов, / Врасплох, непричашен и непомазан»<sup>28</sup>. Тот, чьей рукой написан текст, остается тем не менее предметом для изучения. Но если верить, что Джон Шекспир, подписав завещание, спрятал его на чердаке своего дома, приходится предположить, что он был или стал тайно практикующим католиком. В пользу этого говорят и другие факты. В роду Шекспиров встречаются набожные предки, среди них леди Изабелла и леди Джейн из женского монастыря в Уороксолле.

Жена Джона Мэри Арден тоже происходила из старинной католической семьи. Несколько раз его самого включали в список инакомыслящих «за то, что не посещал ежемесячно церкви, как предписано законом Ее Величества». В таком случае он мог передать право на собственность другим членам семейства во избежание возможной конфискации.

В то же время Джон мог присягнуть верховной власти, чтобы иметь возможность занимать какие-то должности в Стратфорде; он также был среди тех, кто распорядился побелить стены в часовне и тем самым уничтожить религиозные картины, и мог наблюдать, как убирали церковные хоры или распятия. Но он был человеком честолюбивым, одним из многих чиновников шестнадцатого века, постоянно соизмерявших карьеру с убеждениями. Таким образом, он мог исполнять административные обязанности, не открывая своих религиозных взглядов.

К 1552 году Джон Шекспир значится в записях как владелец дома на Хенли-стрит; к двадцати трем годам он заканчивает обучение в качестве подмастерья и открывает собственное дело. В 1556-м он приобрел соседний с ним дом на Хенли-стрит, который с тех пор стал известен как «шерстяная лавка» («woolshop»). Из этих двух объединенных между собой зданий составилась один удобный и просторный дом, существующий до сих пор. В том же году Джон прикупил участок с садом по соседству на Гринхилл-стрит. Его владения расширялись.

Весной или летом следующего года он женился на Мэри Арден, дочери землевладельца, у которого издавна арендовал жилье его отец. В том же 1556-м началось его постепенное восхождение по стратфордской должностной лестнице, когда он был назначен одним из двух «дегустаторов». «Дегустаторами» назывались назначенные городской властью чиновники, призванные удостоверять качество поставляемых в их район хлеба и эля. Он продвигался вперед во всех делах, одновременно строя семью, дело и карьеру.

Его трижды штрафовали за неявку на заседания стратфордского суда, но это не помешало назначить его в 1558 году одним из четырех констеблей. Он должен был по ночам обходить дозором город, наводить порядок на улицах и разоружать драчунов. Это не было синекурой, и можно предположить, что Джон Шекспир в свои 29 лет пользовался уважением среди соседей. Круг его обязанностей расширился: в следующем году ему доверили налагать взыскания. В скором времени Джону выпала еще большая честь: его выбрали членом городского совета Стратфорда; теперь он ежемесячно посещал собрания и получил разрешение бесплатно обучать сыновей в Королевской Новой школе, хотя до рождения первенца оставалось еще шесть лет.

В 1561 году Джон был избран казначеем, ответственным за собственность и доходы городской власти. Он занимал эту должность четыре года; под его наблюдением к верхнему этажу ратуши было пристроено помещение для школы, в которой будет потом обучаться его сын.

---

<sup>28</sup> Акт I, сцена 5. Пер. М. Лозинского.

Он стал одним из четырнадцати олдерменов в 1565 году, через год после рождения сына. С этого времени к нему обращаются «господин Шекспир». В праздники он был обязан надевать черную мантию, отороченную мехом; как олдермен, он носил также кольцо с агатом, хорошо знакомое его юному сыну. В «Ромео и Джульетте» автор упоминает «камень агат на указательном пальце олдермена»<sup>29</sup>. В 1568 году Джон Шекспир достиг вершины своих стремлений – его выбрали бейлифом, или мэром, Стратфорда. Он сменил черную мантию на алую. Его торжественно ввели в ратушу, неся впереди символ власти – жезл бейлифа. В церкви Святой Троицы он вместе с семьей, членом которой уже был четырехлетний Уильям Шекспир, сидел в первом ряду. Вдобавок он исполнял должность мирового судьи. Когда в 1571 году срок его пребывания в должности мэра вышел, Джона назначили старшим олдерменом и заместителем его преемника на посту главы города; он, несомненно, продолжал пользоваться большим уважением. Отдельные дошедшие до нас записи дел городского совета, например отзывы коллег, рисуют его человеком здравомыслящим, сдержанным и умеренным. Какие-то из этих свойств перейдут после и к его сыну. Как многие «сделавшие сами себя» люди, он, возможно, был чересчур уверен в собственных возможностях. Это тоже стало семейной чертой.

Младший брат Джона, Генри, продолжил семейное дело: он арендовал землю для фермы в Сниттерфилде и в соседнем приходе. То немногое, что известно о нем, заставляет думать о неуживчивости и определенной независимости мышления. На Генри был наложен штраф за нападение на одного из близких родственников – мужа одной из сестер Мэри Арден, а в восемьдесят с небольшим он был отлучен от Церкви за неуплату десятины. Его также штрафовали за нарушение Закона о шапках, иными словами, он отказывался носить шерстяную шапку по воскресеньям<sup>30</sup>. Его штрафовали много раз за разные проступки и неоднократно сажали в тюрьму за долги и правонарушения. Он был, похоже, «паршивой овцой» среди стратфордских фермеров. Но в нем ощущались твердость и отвага, которые произвели бы впечатление на всякого юнца. Шекспир вполне мог унаследовать как пороки дяди, так и отцовские добродетели. Несмотря на свою репутацию вечного несостоятельного должника, Генри умел копить деньги и беречь их. Свидетель, присутствовавший при его смерти, показал, что «в его сундуках было множество денег»; амбары также были полны зерна и сена «на большую сумму». Шекспир, безусловно, происходил из состоятельной семьи и усвоил ту непринужденность и уверенность в себе, которые порождаются богатством.

---

<sup>29</sup> Акт I, сцена 4.

<sup>30</sup> Закон о шапках, предписывавший носить по воскресеньям и праздникам шерстяные шапки, был издан в интересах торговцев шерстью.

## Глава 6

### Мать остроумна, сын лишен ума<sup>31</sup>

«Бесспорен тот факт, – писал Чарльз Диккенс, – что у всех замечательных людей были замечательные матери»<sup>32</sup>. И в характере зрелого Шекспира проглядывают черты Мэри Арден. Это была личность значительная. Она имела все основания утверждать, что происходит из семьи, уходящей корнями в далекое донормандское прошлое. Арденны были «лордами Уориками», и один из них, Терчилл де Оерден, упомянут в «Книге Страшного суда» как владелец обширных земель. Семейное богатство и знаки отличия унаследовали Арденны из Парк-Холла, на севере Уорикшира. Они были убежденными католиками и впоследствии подверглись гонениям за веру.

Доказательств, что Арденны из деревни Уилмкот имели отношение к богатым землевладельцам из Парк-Холла, не существует. Однако в том, что касается родословной, предположения важнее доказательств. Возможно, достаточно было одинаковой фамилии. Представляется вполне вероятным, что Арденны, к чьим потомкам относилась Мэри Арден, считали себя связанными, хоть и отдаленно, с остальными ветвями рода и, конечно, с прославленными семействами – такими как Сидни и Невиллы.

Часто полагают, что актеры-мужчины в годы молодости склонны отождествлять себя с матерью, усваивают линию ее поведения и шкалу ценностей. По крайней мере это одно из объяснений, позволяющих понять, почему знатность и благородство занимали такое место в деятельности Шекспира-драматурга; он играл королей, и мир знати был средоточием его искусства. Могла ли мать внушить ему высокомерие и надменность? В поисках иного Шекспира часто предполагают, что драматург был на самом деле аристократом; среди гипотетических имен находим семнадцатого графа Оксфорда и шестого графа Дерби. И величайшая ирония состоит в том, что и самого Шекспира можно рассматривать как представителя знатной фамилии. Возможно даже, что в словах из «Укрощения строптивой» содержится намек на брак его родителей:

Я помню, как однажды он играл  
Роль фермера и сватался за леди<sup>33</sup>.

Роберт Арден, отец Мэри Арден, был богатым землевладельцем. Ему принадлежали две фермы и более 150 акров земли. О таких фермерах Уильям Харрисон писал, что они «обыкновенно живут богато, содержат хорошие дома и ездят в поисках выгоды... выпасая скот, торгуя и имея слуг, приумножают свое богатство». Роберт Арден был, по существу, самым состоятельным фермером и крупнейшим землевладельцем в Уилмкоте. Сама деревня находилась в трех милях от Стратфорда, на месте, расчищенном от леса; у самого края того лесного массива, от названия которого произошла их фамилия. Арденны с молоком матери впитывали чувство особой причастности к этой земле.

Они жили в одноэтажном фермерском доме, выстроенном в начале шестнадцатого столетия, с амбарами, хлевом, голубятней, поленницами дров, водокачкой и пчельником. В хозяйстве у Роберта Ардена были быки и волы, лошади и телята, жеребята и овцы, пчелы и куры. Овес и ячмень росли в огромных количествах. Мать Шекспира, как и отец, выросла, ощущая себя частью этого работающего хозяйства. Самого Роберта Ардена, может быть, лучше всего

---

<sup>31</sup> «Укрощение строптивой», акт II, сцена I.

<sup>32</sup> Ч. Диккенс «Одержимый, или Сделка с призраком». Пер. Н. Галь.

<sup>33</sup> Пролог, сцена I. Пер. П. Гнедича.

охарактеризовать так: он был из старинной породы фермеров, притязавших на благородное происхождение.

Сохранилась опись его владений. Среди них и фермерский дом в Сниттерфилде, где жил Ричард Шекспир с семьей, и дом в Уилмкоте. В последнем имелись столовая и вторая спальня, а также кухня; но все равно жилье было тесновато. У Мэри Арден было шесть сестер, и она выросла в обстановке, где за внимание и любовь приходилось бороться. В описи также перечислены столы и лавки, шкафы и маленькие столики в столовой или главной комнате; имелись также полки и три кресла. Следуя этим немудреным записям, мы можем обставить комнату шестнадцатого века в своем воображении. Во второй комнате находились перина, два матраса и семь комплектов постельного белья, а также полотенца и скатерти, хранившиеся в деревянных сундуках.

Для украшения комнат, а заодно в назидание их обитателям развешивали декоративные ткани с изображением античных или религиозных сюжетов: Даниил в пещере со львами или осада Трои; гобеленам предназначалось господствовать над относительно скромной обстановкой фермерского дома. По отцовскому завещанию Мэри Арден достался по крайней мере один из этих гобеленов, который, скорее всего, закончил свое существование на стене в доме на Хенли-стрит. В «Макбете» Шекспир говорит о «детском страхе при виде нарисованного беса»<sup>34</sup>, а Фальстаф упоминает «Лазаря в цветных одеждах»<sup>35</sup>.

Когда Мэри Арден вошла хозяйкой в дом на Хенли-стрит и повесила там гобелен из родительского дома, ей шел восемнадцатый или девятнадцатый год. Ее муж был десятью годами старше и, как мы видели, уже начал набирать вес в обществе. Мэри была младшей из дочерей Роберта Ардена и, возможно, самой любимой. Из всей родни ей одной был оставлен определенный надел земли. Отец завещал ей «всю землю в Уилмкоте, зовущуюся Эсбис, и весь урожай с нее после сева и пахоты». Из этого можно сделать вывод, что она была практична и на нее можно было положиться. Ни один фермер не оставил бы землю дочери, неспособной вести хозяйство. Мэри была здоровой и сильной, родила много детей и дожила до шестидесяти восьми лет. Можно смело представить ее себе энергичной, умной и находчивой; выросшая вместе с шестью сестрами, она, вероятно, научилась быть уступчивой и покладистой. Знала ли она грамоту, неизвестно, но ее подпись отличается четкостью и даже изяществом. Во всяком случае держать в руках перо она умела. На ее личной печати было изображение скачущей лошади, что символизировало быстроту и усердие. Сам факт наличия печати свидетельствовал о почтенности и богатстве владельца. Шекспир не оставил никаких заметок о ней, но высказывались предположения, что ее черты просматриваются в сильных материнских характерах из его пьес – Волумнии, восхваляющей успехи Кориолана, графини, напоминающей Бертраму о его долге, герцогини Йоркской, бранящей короля Ричарда<sup>36</sup>. Возможно, что умные и возвышенные молодые героини шекспировских комедий тоже в каком-то смысле обязаны своими качествами матери автора. Семейный дом на Хенли-стрит можно увидеть и ныне; он сильно изменился, но вполне узнаваем. Первоначально это были два (или, возможно, три) дома, каждый со своим участком и садом. Дом стоит в северной части Хенли-стрит, на краю города, узкие окна смотрят прямо на улицу; укрыться от посторонних глаз было трудно. Позади дома за пределами сада находилось место, известное как «городские ямы»; в сущности, это был пустырь, через который шла заброшенная дорога.

Сам дом был построен в начале шестнадцатого века в обычном для того времени стиле: каркас из дубовых брусьев, глинобитные стены, соломенная крыша. Потолки белили, а стены покрывали расписными матерчатыми обоями или резными деревянными панелями. Дерево

<sup>34</sup> «Король Генрих IV», часть первая, акт IV, сцена 2.

<sup>35</sup> Акт II, сцена 2.

<sup>36</sup> См. пьесы «Кориолан», «Конец – делу венец» и «Ричард II».

было светлее, чем современные имитации «тюдоровского стиля», когда его окрашивают в черный и темно-коричневый цвета. Штукатурка была обычно бежевой; в целом это давало живое или по крайней мере светлое ощущение. Чисто черный или белый цвета применяются при реставрации тюдоровских помещений ошибочно; современники Шекспира использовали гораздо более тусклые цвета и тонкие оттенки. Деревянная мебель была, как уже было перечислено в описи Роберта Ардена, стандартной для хозяйства того времени – стулья, простые столы и табуретки. Полы делали из дробленого уилмкотского известняка и устилали камышом. «Коврами», если они имелись в хозяйстве, покрывали столы. У стены мог стоять буфет с выставленной напоказ посудой. В «Ромео и Джульетте» старший слуга распоряжается, расчищая после обеда место для бала: «Прочь эти складные стулья, отодвиньте этот буфет да приглядывайте за посудой»<sup>37</sup>.

Это был обычный дом с шестью отдельными комнатами, нижний и верхний этажи соединялись шаткой лестницей. Сразу за входом располагалась просторная комната с большим камином; перед ним семья усаживалась обедать. В задней части дома находилась кухня с набором утвари: вертелом, медными котелками и кожаными бутылками. За столовой следовала гостиная, бывшая одновременно и спальным помещением, где сама кровать служила ценным экспонатом. Стены здесь обильно украшали резьбой. Наискосок от столовой, по другую сторону коридора, находилась мастерская Джона Шекспира, где он со своими подмастерьями трудился над шитьем перчаток. Тут же эти перчатки и продавались, створчатое окно распахивалось прямо на улицу, и атмосфера тут была совсем иная, нежели в других частях дома. Шекспир с раннего возраста знал, чего требует публика. Этажом выше находились три спальни. Шекспир спал на камышовом матрасе, уложенном на веревки, натянутые на деревянную раму кровати. На чердаке спали слуги и подмастерья. Для торговца такой дом был большим и говорил о достатке и умелом ведении дел.

Дом полнился шумом, деревянные стены легко пропускали звук; сидя в одной комнате, можно было отчетливо слышать, что говорят в другой. Скрип дерева и звук шагов сопровождали любое действие. Шекспировские пьесы несут безошибочный отпечаток детства на Хенли-стрит. Там есть засорившиеся печи, коптящие лампы; там стирают, чистят, метут и смахивают пыль; много упоминаний о кухне: варится, жарится и тушится всевозможная еда, рубится мясо; попадают плохо пропеченные торты и непросеянная мука, на вертеле крутится кролик, месят тесто. Женщины в пьесах выполняют работу, которая считается «женской», вяжут и вышивают. Но встречаются и плотники, бондари, столяры – этими ремеслами занимались на заднем дворе дома Джона Шекспира. Ни один из елизаветинских драматургов не уделял столько внимания деталям домашнего быта. Шекспир сохранил редкостную связь со своим прошлым.

Поэтому быт так непосредственно врывается в его пьесы. При стратфордском доме, как и при большинстве домов в округе, имелся сад. Образ сада у Шекспира встречается в самых разных ситуациях, принимая реальные или символические черты. Сад, заросший сорняками, воплощает собой упадок. Шекспир знает о прививке саженцев, обрезке ветвей, знает, как вскапывают и удобряют землю. В «Ромео и Джульетте» есть образ ползучего растения, которое прижимают к земле, чтобы оно пустило новые корни. Вряд ли эта картина придет на ум городскому писателю. В целом в пьесах упоминается 108 разных сортов растений. В садах Шекспира зреют яблоки и сливы, абрикосы и виноград.

Цветы в его пьесах явились оттуда же, откуда и он: примула и фиалка, желтофиоль и нарцисс, первоцвет и роза – дикой порослью заросло все вокруг. Достаточно было закрыть глаза, чтобы увидеть их снова. Шекспир употребляет местные названия полевых цветов, такие как *crow-flowers* (вороний цвет) в руках Офелии или *cuckoo-flowers* (кукушкин цвет) короля Лира; анютины глазки он называл уорикширским словом *love-in-idleness* («праздная любовь»). Он

<sup>37</sup> Акт I, сцена V. Пер. Д. Михаловского.

называет чернику ее местным названием – *bilberry*, а стебельки клевера – *honey-stalks* («медовые столбики»). На том же диалекте одуванчик зовется *golden lad* («золотой парень») до тех пор, пока не становится *chimney-sweeper* («трубочистом»), когда его белые споры разлетаются на ветру.

Так, в «Цимбелине»:

Golden Lads and Girls all must,  
As Chimney-Sweepers, come to dust.

И «золотые парни» и девушки,  
Все станут «трубочистами», обратятся в прах.

Слова из детства обступали его всякий раз, когда в воображении возникали луга и сады. Ни один поэт, кроме Чосера, не восславил так очарование птиц, будь то снижающий полет жаворонок или ныряющая птица-поганка, храбрый выюрок или безмятежный лебедь. Всего у Шекспира упоминается около шестидесяти видов птиц. Ему известно, например, что стрижи вьют гнезда на голых стенах. Из певчих птиц он отмечает дроздов. Самые зловещие – сова и ворон, ворона и сорока. Он знает всех и отслеживает их путь в небе. Птица в полете завораживает его. Ему невыносима мысль, что птица может попасться в силоч, что ее вообще можно поймать. Он любит движение и энергию, инстинктивно ощущая нечто сходное в собственной натуре.

## Глава 7

### Но это – почтенное общество<sup>38</sup>

Вокруг дома и сада на Хенли-стрит существовал свой мир. Стратфорд был глубоко консервативным и традиционным городом. Ядро его составлял небольшой сплоченный семейный клан, в котором все были объединены и поддерживали друг друга. Входили в него и Шексперы. Семьи и соседи были естественным образом связаны между собой. Сосед значил больше, чем просто мужчина, женщина или ребенок, жившие на той же улице. Сосед – это тот, к кому ты обратишься за помощью в трудное время и кому в свою очередь тоже поможешь. От соседа ждали основательности, трудолюбия, надежности.

Многие жители Стратфорда были родственниками по крови либо свойственниками, и оттого город можно было рассматривать как одну большую семью. Друзья часто считались «кузенами»: так, Шекспира называли «кузеном Шекспиром» те, с кем он заведомо не состоял в кровном родстве. Это также укрепляло взаимные связи. Джон Шекспир в должности мэра был «отцом» городу не меньше, чем своим прямым отпрыскам. Родовая преемственность имела большую силу. Она вызывала чувство принадлежности к земле предков и хозяйское отношение к ней.

Хенли-стрит может служить моделью этого относительно небольшого и закрытого сообщества. Путник выходил на нее со стороны Бридж-стрит, миновав гостиницы «Медведь» и «Лебедь», стоящие по обеим сторонам дороги. Вдоль середины Бридж-стрит тянулся ряд строений, называвшийся «Мидл-роу». По обе стороны от него помещались более просторные лавки и гостиницы. Возле Хай-Кросс, где Джон Шекспир держал лоток в ярмарочные дни, улица разветвлялась на Хенли-стрит и маленький южный придаток Вуд-стрит. На самой Хенли-стрит располагались лавки, наподобие той, что была у Джона Шекспира, и дома. Как и на многих средневековых улицах, публика там проживала разношерстная.

Ближайшим соседом Шекспира с восточной стороны – ближе к Бридж-стрит – был портной Уильям Веджвуд. Иными словами, дом портного стоял рядом с домом перчаточника. У портного были еще два дома на той же улице, но он в конце концов был вынужден покинуть Стратфорд. Выяснилось, что он «женился вторично при живой первой жене», а также его обвиняли в том, что он «вел себя вызывающе высокомерно и устраивал драки на пустом месте, ссорясь с почтенными соседями». Подобное соседство могло быть неудобным, и юный Шекспир наверняка быстро ознакомился с причудливыми свойствами человеческой природы.

За домом Веджвуда стояла кузница Ричарда Хорнби, который среди многого другого выковывал цепи для местных узников. Он использовал воду из ручья, протекавшего мимо его дома. Портной Веджвуд и кузнец Хорнби, похоже, возникают в шекспировском «Короле Иоанне», где горожанин Хьюберт замечает:

Видел я: стоит кузнец,  
Над наковальной молот занеся,  
Но, позабыв о стынущем железе,  
Глокает он, разинув рот, слова  
Приятеля-портного, тот же с меркой  
И ножницами...<sup>39</sup>

Это сценка прямо из жизни.

<sup>38</sup> «Король Иоанн», акт I, сцена 1.

<sup>39</sup> Акт IV, сцена 2. Пер. Н. Рыковой.

У Хорнби было пятеро детей; несомненно, все они играли на улице. В одной семье с Хенли-стрит было семеро детей, в другой – четырнадцать. Шекспиру-ребенку невозможно было хоть немного побыть в одиночестве. Такая открытая уличная жизнь города воскресает в «Ромео и Джульетте», «Двух веронцах», «Укрощении строптивой» и «Виндзорских насмешницах». Ее отражение мелькает в Венеции «Отелло» и Эфесе «Комедии ошибок».

В ряду домов следом за кузнецом Хорнби разместился еще один перчаточник, Гилберт Брэдли. Можно предположить, что у него с Джоном было дружеское соперничество, так как он стал крестным отцом одного из его следующих сыновей. Дальше по улице жил торговец шерстью Джордж Уотели, богатый настолько, что смог завещать деньги на устройство небольшой школы. Он был католиком, а двое его братьев стали беглыми священниками. Следующий дом принадлежал галантерейщику и крестному отцу Шекспира Уильяму Смиту, у которого было пятеро сыновей. Через дорогу, наискосок от его лавки, на углу Фор-Бридж-стрит, находилась гостиница «Ангел». Ее содержала семья Кодри, тоже убежденные католики; один из их сыновей стал в изгнании иезуитским священником. Сообщество было тесным во всех отношениях.

Итак, северную часть Хенли-стрит населяли те, кто изготавливал разные виды одежды, и именно так, сообразно с родом занятий, селились ремесленники многих городов. Шекспир вырос в атмосфере оживленной торговли. С западной стороны улицы ближайшим соседом Джона Шекспира был еще один католик, Джордж Баджер, торговец шерстью, чья основная деятельность проходила на Шип-стрит. Его выбрали олдерменом, но затем лишили должности и даже отправили в тюрьму за приверженность католицизму. Это был не тот пример, которому желал бы последовать Джон Шекспир. Около Баджера жил йомен Джон Ичивер, о котором мало что известно. Были и другие соседи, например шесть пастухов с семьями; двое из них, Кокс и Дэвис, жили прямо напротив Шекспиров. Джона Кокса хорошо знала семья Хатауэй, вскоре породнившаяся с Шекспиром. Пастухи в шекспировских пьесах – не досужая выдумка.

На той же стороне улицы проживал Томас Прайс, жестянщик. Джон Шекспир поручился за его сына, когда молодого человека обвинили в преступлении. Там же жил Джон Уилер, олдермен и скрытый католик. У него было четыре дома на Хенли-стрит, не говоря о владениях в прочих местах. Еще были торговец шерстью Рейф Шоу, на чей товар устанавливал цену Джон Шекспир, и Питер Сمارт, чей сын стал портным. Вырисовывается общество с тесными взаимоотношениями, со множеством семейных, религиозных и торговых связей.

Перечислять подряд всех жителей Стратфорда было бы занятием тщетным, если бы мы не остановились на тех, кто так или иначе причастен к жизни Шекспира. Например, мы обнаруживаем Куини, навещавших Шекспира в Лондоне и отзывавшихся о нем как о «любящем друге и земляке». Один из Куини со временем женился на младшей дочери Шекспира, так что можно предполагать определенную близость отношений между семьями. Они были ярыми католиками и состояли в родстве с семейством Баджеров, которые, как мы знаем, жили в соседнем с Шекспиром доме. Адриан Куини был бакалейщиком. Он жил на Хай-стрит, трижды избирался мэром Стратфорда и, занимая эту должность, был хорошо знаком с Джоном Шекспиром. С его сыном Ричардом и дружил драматург; возможно, он был крестным отцом сына Ричарда Куини, названного Уильямом.

Куини породнились также с семейством Садлеров, которые, в свою очередь, тесно связаны с Шекспирами. Джон Садлер, живший на Черч-стрит, владел в Стратфорде несколькими мельницами и амбарами; вдобавок ему принадлежала гостиница «Медведь» и несколько земельных наделов. Он был городским бейлифом, и Джон Шекспир голосовал за его вторичное избрание.

Гостиницу в конце концов продали стратфордскому католическому семейству Нэш; они также состояли в родстве с Шекспирами. Управляющий этой гостиницей Томас Барбер тоже был католиком. За несколько месяцев до его смерти Шекспир был озабочен защитой «интересов мастера Барбера». Важно разглядеть цепочку отношений и связей, которые скрывались за

внешней стороной стратфордской жизни. Родственник Джона Садлера, Роджер Садлер, был к тому же и булочником; когда он умер, и Джон Шекспир, и Томас Хатауэй остались у него в должниках.

Шекспир унаследовал от кого-то из Комбов деньги по завещанию; он же, в свою очередь, завещал другому Комбу свой меч. Это мог быть церемониальный меч, который он носил в торжественных случаях и, следовательно, представлявший некоторую ценность. Комбы продали драматургу землю и поделили с ним доход от нескольких участков. Другими словами, семьи были тесно связаны совместной деятельностью. Комбы считались «одной из самых влиятельных католических семей Уорикшира» но они также служили примером столкновения религиозных взглядов эпохи: один из двух братьев был католиком, другой – протестантом. В традициях семьи было давать деньги в рост, дело, как мы видели, знакомое богатым горожанам Стратфорда; молва приписывает Шекспиру сочиненные на эту тему вирши, которые поместили на могиле Джона Комба.

В последнем завещании Шекспира, составленном в его родном городе, когда он был при смерти, драматург оставляет Энтони Нэшу и Джону Нэшу по 26 шиллингов 8 пенсов, каждому для покупки памятных колец<sup>40</sup>. Энтони Нэш обрабатывал часть земли, принадлежавшей Шекспиру, и был достаточно близок к нему, чтобы представлять его интересы в различных делах. Джон Нэш также выступал свидетелем от его имени. Нэши были католиками, которые, как тогда водилось, вступали в брак и тем самым в родственные отношения с семьями Куини и Комбов и, конечно, с Шекспирами. Сын Энтони Нэша впоследствии был женат на внучке Шекспира.

Умиравший драматург завещал такие же деньги «Гамлету» Садлеру, как он его называл, и Уильяму Рейнолду. Рейнолды были убежденными католиками и вместе с Джорджем Баджером попали за свою веру в тюрьму. В их доме скрывался от преследователей переодетый священник. Шекспир оставил также 20 шиллингов золотом своему крестнику Уильяму Уокеру, сыну Генри Уокера, купца и олдермена с Хай-стрит. Как часто оказывается в таких случаях, их деды были хорошо знакомы. Среди имен свидетелей при составлении завещания стоит имя Джулиуса или Джулия Шоу, торговца шерстью и солодом, жившего на Чэпл-стрит. Его отец, тоже торговавший шерстью, хорошо знал Джона Шекспира. Перед нами группа состоятельных бизнесменов, обладавших, без сомнения, острым умом, не чуждых изворотливости, но открытых и практичных. Привыкнув экономить деньги и совершать сделки, они, должно быть, проницательно судили о торговле и людях. Такова была среда, в которой вырос Шекспир.

Итак, в Стратфорде имелось многочисленное католическое сообщество, и Шекспиры принадлежали к нему. Это не значит, что сам Шекспир непременно исповедовал католическую веру – но если предположить, что он был причастен к какой-то конфессии, то он был к ней привычен. В некотором смысле это были клановые отношения. Семья Николаса Лейна, католика-землевладельца, одалживавшего деньги и Джону, и Генри Шекспирам, одевалась у католика-портного на Вуд-стрит. Учитывая эти обстоятельства, кажется естественным, что зажиточные католики предпочитали одалживать деньги людям той же веры. Позднее Шекспир купил свой большой дом у католика Уильяма Андерхилла; тот был вынужден продать дом из-за огромных денежных штрафов, присуждавшихся ему за инакомыслие. В покупке Шекспира можно усмотреть сочетание точного коммерческого расчета и в каком-то смысле братского сочувствия.

При любом, даже приблизительном, подсчете в городе выявляется около тридцати католических семей, а доступные нам записи изначально неполны и не позволяют делать окончательные выводы. Там должно было быть гораздо больше католиков, скрывающих свое веро-

---

<sup>40</sup> Памятные кольца принято было носить в память об умерших друзьях.

исповедание от местных властей. Говоря языком сегодняшнего дня, они стали папистами, маскировавшими свою истинную веру посещением протестантской церкви. Похоже, что большинство прихожан Стратфорда были из их числа.

Во всяком случае было хорошо известно, как обстоят дела с религией в Стратфорде. Хью Латимер, реформатор и епископ Вустерский, заявлял, что Стратфорд – «слабое место» в его епархии, а один из соратников епископа подтверждал, что в Уорикшире «большие приходы и торговые города совершенно лишены слова Божьего». Преемник епископа Джон Уитгифт жаловался в 1577 году, что не может собрать в Стратфорде сведения об инакомыслящих; в городе, отличавшемся терпимостью и взаимовыручкой, никто не доносил на соседа. Католические образы в городской часовне по распоряжению Джона Шекспира были забелены лишь спустя четыре с лишним года после королевского приказа.

Это случилось сразу после того, как католическая семья города, Клоптоны, первой, спасая себя, бежала за границу. В любом случае закрашивание преступных изображений едва ли в точности соответствовало инструкции властей: «полностью изъять и уничтожить», чтобы «не оставалось памяти ни о чем подобном». Джон Шекспир просто закрасил их, возможно, в надежде на лучшие дни.

На фресках, скрытых обманном путем на стенах часовни, для желающих молиться святым покровителям были изображены двое местных саксонских святых – Эдмунд и Модуэна, коленопреклоненный мученик Томас Бекет перед алтарем святого Бенедикта в Кентерберии; святой Георгий, сражающийся с драконом, и стоящая возле него принцесса. Также со стен смотрели ангелы и бесы, святые и драконы, короли и воины на поле брани. Здесь, в стратфордской часовне, укрывались образы католического мира. Скоро они обнаружатся в шекспировских пьесах.

Некоторое число католиков было среди школьных учителей Шекспира. Если уж Джон Шекспир поддерживал католическую церковь, то на его примере видно, что вероисповедание не мешало занимать государственные должности; но это был хрупкий компромисс. Закон и присутствие наблюдателей создавали напряжение в обществе. Открытые действия, например предоставление убежища опальным священникам, могли иметь серьезные последствия для всех, кто был в этом замешан. В любом случае все шло к тому, чтобы, стиснув зубы, принять новую религию и постепенно отойти от старой. К началу семнадцатого века Стратфорд стал заметно более протестантским. Городом никогда не управляли «педантичные дураки» или «люди Писания», как называли самых негибких пуритан; но постепенно он пришел к приятию сомнительной ортодоксальности англиканской церкви. Хотя во второй половине шестнадцатого века сопротивление католического сообщества в городе ясно просматривается, несмотря на королевские приказы и «чистки на местах», штрафы, конфискации имущества и тюремные заключения.

Все это могло существенно влиять на внутрисемейную жизнь Шекспиров. Неодобрительное отношение к реформированной религии означало, что религиозное рвение переместилось из церкви в семью. Дети были обязаны посещать новые службы и слушать елизаветинские проповеди. Но уроки старой веры и обряды столь популярной прежде религии все еще можно было преподавать и практиковать дома. Дом был безопасным местом. Старшая дочь Шекспира Сюзанна всю свою жизнь оставалась яркой католичкой; следует ли из этого, что все Шекспиры сохраняли семейные традиции и унаследованную веру? Выдвигалось предположение, что католические общины были склонны к матриархату и что бесправие и общественное неравенство давало женщинам в католической церкви повод подняться до больших религиозных высот. Поскольку старая вера, скорее всего, передавалась в домашних условиях женщинами, это проливает некоторый свет на отношение Шекспира к его ближайшему женскому окружению.

## Глава 8

### Я, как репейник, прицепляюсь крепко<sup>41</sup>

Некоторые верования лежат за пределами исповедуемой религии. Ребенком Шекспир узнал о ведьмах, насылающих грозу, и о валлийских феях, которые живут в цветке наперстянке. «Королева Маб» из «Ромео и Джульетты» ведет происхождение от кельтского слова *mab*, означающего «ребенок, младенец». Есть уорикширское выражение *mab-led*, что значит – сумасшествие. Шекспир знал о жабе с целебным камнем в голове и о человеке на Луне с пучком терновника в руках. В Арденском лесу (как могла рассказывать ему мать) водились привидения и гоблины. «Печальные сказки хороши зимой, – говорит несчастливый ребенок Мамиллий в «Зимней сказке». – Я знаю одну, про гоблинов и духов»<sup>42</sup>. На протяжении всей жизни Шекспир сохраняет очень английское пристрастие к сверхъестественному и чудесному – свойство, идущее во всех своих проявлениях рука об руку с разнообразными ужасами и потрясениями. Он помещает привидения в исторические пьесы и ведьм в «Макбета». Сюжеты с феями могут мелькать в его зрелых произведениях. «Перикл» представляет собой одну из старинных сказок, рассказанных у очага. Похожим образом сюжет «Укрощения строптивой» насыщен балладами и народными сказками. Они были частью стратфордского наследия.

Фанатики реформированной церкви не были склонны мириться с такими остатками язычества, как «майское дерево»<sup>43</sup> и «праздники эля»<sup>44</sup>, но местные обычаи выжили, невзирая на их недовольство. На Масленицу звонили колокола, в День святого Валентина мальчики распевали песни; в Страстную пятницу фермеры сажали картошку, а утром Светлого понедельника молодежь выходила на заячью охоту. Еще в 1580 году в Уорикшире праздновали «Троицыну неделю», представляли пантомимы, танцевали моррис. Например, маскарадные шествия с драконом и святым Георгием проходили на улицах Стратфорда каждый год. В Сниттерфилде Шекспир видел праздники стрижки овец и воскресил один такой в «Зимней сказке». Игры его юности возродились к жизни в «Сне в летнюю ночь». Это не фрагменты саги о «веселой Англии», а нити, из которых была соткана жизнь традиционного общества до того, как оно претерпело множество изменений, связанных с реформацией церкви.

Отдельные штрихи этой устойчивой жизни возникают в сотне разных контекстов. Перечисляются реальные названия мест и имена людей. Тетка Шекспира жила в деревушке Бартон-он-Хит, и название явилось как Бертон-Хит в «Укрощении строптивой». Уилмкот<sup>45</sup> становится Уинкотом. В списке стратфордских диссидентов рядом с именем Джона Шекспира находим имена Уильям Флюэллен и Джордж Бардольф. В «Короле Генрихе IV» появляется 5-й барон Бардольф (1368–1408), участник мятежа 1405 года; офицера по имени Флюэллен встречаем в «Генрихе V». Отец Шекспира вел какие-то дела с двумя торговцами шерстью – Джорджем Вайзором из Вудманкота (местные произносят «Уонкот») и Перксом из Стинчком-хилла; они появляются один за другим в части второй «Генриха IV»: «Я прошу вас, сэра, поддержать Вильяма Вайзора из Уинкота против Климента Перкса из Хилля»<sup>46</sup>. В пьесе Вайзор назван «сущим мошенником», что может свидетельствовать о неких разногласиях.

В шекспировских пьесах проскакивают словечки и фразы, взятые из детства. При этом важно и произношение. В том графстве, где жил Шекспир, язык по звучанию был более бли-

<sup>41</sup> «Мера за меру», акт IV, сцена 3.

<sup>42</sup> Там же, акт II, сцена 3.

<sup>43</sup> Украшенный цветами столб, вокруг которого танцевали 1 мая.

<sup>44</sup> Приходские праздники с всенародным распитием эля.

<sup>45</sup> Уилмкот – деревня в трех милях от Стратфорда, родина Мэри Арден, матери Шекспира. См. главу 6.

<sup>46</sup> Акт V, сцена 1. Пер. В. Морица, М. Кузмина.

зок к саксонскому, чем к нормандскому французскому, как будто его изначальные свойства не вполне стерлись под влиянием культуры завоевателей. В некоторые слова добавлялись дополнительные согласные для придания выразительности. Язык шекспировских мест был богаче и звучнее языка Лондона. Гласные иногда удлинялись.

Таким был язык, на котором Шекспир разговаривал ребенком. Этот выговор считался деревенским, и его распознавали мгновенно; возможно, по приезду в Лондон он постарался избавиться от него. Ведь и его герои заняты непрерывным самообновлением. Но его язык не стал «стандартным» английским. Например, он употреблял на письме стратфордские выражения, хотя стараниями его издателей и редакторов природной звучности у этого языка поубавилось. Любые попытки унифицировать или модернизировать язык Шекспира наполовину лишают его силы. В старом языке все еще слышна авторская живая речь.

Шекспир прекрасно понимал сельскую жизнь, все то, о чем говорит Эдгар в «Короле Лире»: «бедные фермы, деревушки, мельницы, загоны»<sup>47</sup>, – но особенно многим он обязан Стратфорду своего детства. Он видел каналы, прорытые от Эйвона, чтобы предохранить берега от наводнений, и кроликов, вылезавших из нор после дождя, нежные тутовые ягоды и «торговцев, поющих в лавках»<sup>48</sup>. То, что он всю жизнь вкладывал деньги в землю и собственность по соседству, говорит о том, что он держался за Стратфорд. Здесь зарождались его самые ранние устремления, и, как мы увидим, он хотел своим собственным успехом восстановить славу Шекспиров. Он хотел, чтобы имя его отца снова зазвучало среди горожан. В Стратфорде постоянно жила его семья, сюда он вернулся в конце своей жизни. Этот город оставался для него центром существования.

---

<sup>47</sup> Акт II, сцена 3.

<sup>48</sup> «Кориолан», акт IV, сцена 6.

## Глава 9

### Этот паренек прославит нашу землю<sup>49</sup>

В конце шестнадцатого века детей воспитывали в условиях строгой дисциплины. Мальчику полагалось снимать шапку перед старшими и не садиться за стол, пока не сядут родители. Он вставал рано и читал вслух утренние молитвы; умывался, причесывался, спускался вниз к родителям и, опустившись на колени, просил у них благословения перед завтраком. К отцу было принято обращаться «сэр», хотя обращение «dad» («папа») и появляется в одной из шекспировских пьес. Вообще-то «dad» – валлийское слово, означающее «отец», и принадлежало соседскому наречию, которое Шекспир тоже очень хорошо знал.

Социологи двадцатого века не раз писали о суровом домашнем укладе шестнадцатого, с его патриархальностью и наказаниями, которые считались самым подходящим способом воспитания детей обоюбого пола. Тем не менее такие обобщения всегда оставляют место для сомнений, да и в самих шекспировских пьесах часто говорят об ослаблении родительской власти. Дети могут стать «неуправляемыми» или «необузданными»; березовая розга «больше смешна, чем страшна». Так или иначе, дети у Шекспира серьезные и внимательные, обладают острым взглядом и частенько острым языком; они демонстрируют уважение и послушание, но в них нет ни намека на страх или угодничество. В пьесах отношения отца с сыном обычно дружеские или идеализированные. Предпочтем же свидетельство драматурга умозрительным построениям социологов.

Если есть какая-то сторона жизни писателя, которую невозможно утаить, то это детство. Его приметы возникают непрощено и неожиданно в самом разном контексте. Если их не заметить или понять превратно, восприятие произведения может серьезно пострадать. Как раз в детстве зарождается склонность к писательству, и источнику творчества надлежит оставаться незамутненным. Крайне любопытно, что все дети в шекспировских пьесах не по годам развиты и сообразительны, в высшей степени уверены в себе. Они порой «своенравны» и «нетерпеливы». Они проявляют странную осведомленность во многих делах и умение выражать свои мысли, говоря со старшими без тени неловкости или скованности. В «Ричарде III» злодей дядя так характеризует одного из маленьких принцев, которого вскоре ждет печальный конец:

Смышлен, находчив, смел, развязен, дерзок.  
Ну, словом, в мать от головы до пят<sup>50</sup>.

Стало привычным помещать юного Шекспира в условное елизаветинское детство, где он занят играми, такими как *penny-prick*<sup>51</sup> или *shovel-board*<sup>52</sup>, *harry-racket*<sup>53</sup> или *barley-break*<sup>54</sup>; в собственных пьесах Шекспир упоминает футбол и игру в шары, *prisoner's base*<sup>55</sup> и прятки наряду с деревенскими играми и возней в грязи. У него даже встречаются шахматы, хотя нигде не сказано, что он знает правила игры. Но вероятно, в каком-то смысле он был необычным,

---

<sup>49</sup> «Генрих VI», часть третья, акт IV, сцена 6.

<sup>50</sup> Акт III, сцена 1. Пер. Мих. Донского.

<sup>51</sup> Игра с монетой. В землю втыкалась палка, на нее помещалась монета (обычно пенни), и игроки метали в палку ножи, пытаясь сбить монету.

<sup>52</sup> То же, что *shuffleboard*. Игра с передвижением деревянных кружочков по размеченной доске.

<sup>53</sup> Вариант игры в прятки.

<sup>54</sup> Игра, сходная с игрой в деревенские салки, горелки (*barley* – крик о перерыве в игре, «чур-чур»).

<sup>55</sup> «Дом арестанта», игра, похожая на пятнашки, дошла до наших дней. Играют от 10 до 30 игроков.

«странным» ребенком. Он рано развился и был наблюдателен, но относился к тем, кто держится особняком.

Без сомнения, Шекспир жадно глотал книги. Много из прочитанного им в детстве встречается в пьесах. Какой великий писатель не читал в детстве запоем? Он упоминает «Смерть Артура» Мэлори – книгу, столь любимую миссис Куикли<sup>56</sup>, и старые английские рыцарские романы о сэре Дигори, сэре Эгламуре<sup>57</sup> и Бэвисе из Саутгемптона<sup>58</sup>. В «Виндзорских насмешницах» Слендер одалживает Алисе Шорткейк «Книгу загадок»<sup>59</sup>, а Беатриче ссылается на «Сто веселых сказок»<sup>60</sup>. Некоторые ранние биографы приходят к выводу, что у Шекспира имелся экземпляр «Дворца наслаждений» Уильяма Пейнтера и «Gesta Romanorum»<sup>61</sup> в переводе Ричарда Робинсона, сборников легенд, легших в основу некоторых его сюжетов. Из этих же соображений молодому Шекспиру приписывалось чтение «Истории Аполлона Тирского» Роберта Копланда, аллегорической поэмы «Время удовольствий» Стивена Хоэса и «Падения государей» Бокаса<sup>62</sup>. Были еще и народные истории и сказки его родных мест, которые обрели новую жизнь в шекспировских поздних пьесах.

На долю Мэри Арден с Хай-стрит, конечно, выпадало больше всего домашних хлопот. Ей приходилось с помощью прислуги стирать и отжимать белье, мастерить и чинить, печь и варить пиво, отмерять солод и соль, трудиться в саду, сидеть за прялкой, одевать детей и готовить еду, процеживать вино и красить ткань, «выставлять в шкафу нарядную посуду и содержать весь дом в порядке». Проведя детство на ферме, она привыкла доить коров, снимать сливки с молока, делать сыр и масло, задавать корм свиньям и курам, просеивать зерно и сушить сено. Она должна была вырасти практичной и умелой.

Когда Шекспиру шел третий год, родился брат. Гилберта Шекспира крестили осенью 1566 года, и больше о нем практически ничего не известно. Он, как и положено, унаследовал отцовскую профессию перчаточника, вел ничем не примечательную жизнь стратфордского торговца и умер в возрасте 45 лет. Гилберт был послушным сыном. Насколько внушительным и грозным мог он показаться маленькому Шекспиру, когда только появился на свет? По любопытному совпадению, следующие сыновья носили имена двух злодеев шекспировских пьес: Ричарда и Эдмунда; были еще две дочери, Джоан и Энн.

Шекспира больше, чем любого драматурга того времени, интересуют семейные отношения; семейным связям и семейным традициям уделяется немало внимания, и семья становится метафорой человеческого общества как такового. В пьесах братья не ладят между собой чаще, чем отцы и сыновья. Отец может быть слабым и эгоистичным, но никогда не становится объектом вражды или мщения.

Однако соперничеству братьев, особенно классической ситуации, когда младший брат узурпирует место старшего, в шекспировских текстах уделяется значительное внимание. Отцовская любовь достается Эдмунду вместо Эдгара, а Ричард III восходит на престол по трупам племянников. Война Алой и Белой розы, по Шекспиру, может рассматриваться как братоубийственная. Клавдий убивает брата, а Антонио устраивает заговор против Просперо. Есть и другие вариации на эту щекопливую тему. Убийство Каином его брата Авеля упоминается в двадцати пяти случаях. Столь разные характеры, как Леонт и Отелло, демонстрируют всепоглощающую зависть и ревность, скрытую за страхом предательства. Это одна из главных тем

---

<sup>56</sup> См.: «Виндзорские насмешницы».

<sup>57</sup> См.: «Два веронца».

<sup>58</sup> См.: «Генрих VIII».

<sup>59</sup> Акт I, сцена 1.

<sup>60</sup> «Много шума из ничего», акт II, сцена 1.

<sup>61</sup> Собрание историй и анекдотов на латинском языке конца XIII в. – начала XIV в.

<sup>62</sup> Боккаччо. Имеется в виду переложение на английский язык труда Боккаччо «Несчастия славных мужей», выполненное Джоном Литгейтом.

Шекспира. Биографу не подобает брать на себя заманчивую роль кабинетного психолога; но эти параллели заставляют по меньшей мере задуматься. Соперничество между братьями возникает столь естественно, как будто задано с самого начала правилами композиции.

Жизнь в шекспировском доме, полная каждодневных забот, разумеется, была далека от театральных страстей. Тем не менее отдельные детали свидетельствуют о честолюбивых устремлениях домочадцев. В 1568 году, когда Джона Шекспира сделали бейлифом, он подал прошение о праве иметь собственный герб. Было вполне естественно и удобно, чтобы на различных приказах и грамотах стоял личный герб мэра. Теперь, когда он находился на высокой должности, можно было закрепить свое высокое положение и стать дворянином, джентльменом. Джентльменами были те, «кого происхождение или по меньшей мере добродетели сделали благородными и известными». Они составляли примерно два процента населения.

Джон Шекспир желал оказаться в «списке благородного дворянства»; для этого необходимо было доказать, что ты владеешь собственностью на сумму 250 фунтов и не занят физическим трудом; жена джентльмена должна была «хорошо одеваться» и «держат слуг». Джон представил образец своего герба в Геральдическую палату и надлежащим образом его зарегистрировал. Герб содержал рельефное, серебряное с золотом, изображение сокола, щита и копья. Сокол держит в когтях правой лапы золотое копье и взмахивает крыльями. Отсюда можем вывести: «shake spear». Девиз на гербе гласил: «Non sanz droict»<sup>63</sup> – «Не без права». Это неприкрытая претензия на знатность. Тем не менее по неизвестным причинам Джон Шекспир не дал хода бумагам, необходимым для получения дворянства. Возможно, это было вызвано нежеланием платить большой взнос. Или он утратил интерес к должностным обязательствам. Но позднее, двадцать восемь лет спустя, его сын завершил дело. Уильям Шекспир возобновил прошение отца о том же самом гербе и добился успеха.

Наконец-то его отец стал джентльменом. Но если это было давнее заветное желание, то, возможно, оно осуществилось частично ради матери. Сын восстанавливал материнскую принадлежность к знатному роду.

---

<sup>63</sup> Надпись на старофранцузском.



## Глава 10

### Что видишь там?<sup>64</sup>

В 1569 году в Стратфорд приехал театр. Под покровительством мэра города Джона Шекспира лондонские актеры давали представления в городской ратуше и в гостиничных дворах. Это был важный момент в жизни мальчика Шекспира, когда перед ним, пятилетним, в первый раз предстал великолепный и обманчивый мир. Его отец пригласил в город две актерские труппы: «Слуг Ее Величества королевы» и «Слуг графа Вустера». Это и в самом деле было превосходное развлечение, с музыкой и танцами, пением и акробатикой; от актеров ожидалось, что они умеют все. Они владели как мимическим жанром, так и разговорным; устраивали пышные зрелища с барабанами и трубами и борцовские поединки. Остается только предполагать, сколько мог увидеть и запомнить маленький Шекспир. Однако есть свидетельство современника, наблюдавшего актеров в Глостере. Он вспоминает: «Отец взял меня на представление и поставил между колен, сидя сам на одной из лавок, откуда было слышно и видно очень хорошо». Ставилась пьеса о короле и придворных, с пением, переодеванием и красочными костюмами. Современник продолжает: «Это зрелище так потрясло меня, что, когда я вошел в зрелый возраст, было свежо в памяти, будто только увиденное».

У Шекспира и его современников было много возможностей увидеть лондонских актеров. За несколько последующих лет в Стратфорде побывали десять странствующих трупп, город был расположен на их пути. Только за один год случилось пять таких визитов. «Слуги Ее Величества королевы» навестили Стратфорд три раза, а труппа графа Вустера появлялась в разные годы шесть раз. Шли также представления трупп графа Уорика, графа Эссекса, графа Оксфорда и других. Они обычно насчитывали семь-восемь человек, в отличие от более ранних, состоявших из трех человек, мальчика и собаки. Таким образом, юному Шекспиру не раз удавалось видеть лучшие лондонские труппы, впитывая в себя поэзию и зрелищность зарождающегося театра. В названиях некоторых тогдашних пьес, возможно, отразилась атмосфера того времени: «Брак между умом и мудростью», «Камбиз», «Орест», «Умеренность не хуже удовольствия», «Дамон и Пифия», «Чем дольше живешь, тем глупее становишься» – только несколько примеров из числа произведений, излившихся из-под пера драматургов. Драматург черпал материал для своих пьес везде и всюду – от исторических трудов до рассказов о романтической любви, от классических пьес, представленных в Судебных иннах<sup>65</sup>, до популярных бурлесков, от церковных аллегорий до фантастических легенд. Это был мир находчивости, остроумия и красноречия, воображаемых стран и таинственных островов, незнакомых морей и пещер, неприкрытого зла и неземного добра, душераздирающих жалоб и преувеличенных страстей.

Все это разворачивалось перед глазами юного Шекспира. Он должен был, пусть подсознательно, воспринять дух драматического действия и обрести чуткость к театральной декламации и возвышенному диалогу. Шекспир был в ту пору ребенком, и английская драма была тоже весьма далека от зрелости; они были детьми своего времени, испытывавшими только-только пробудившееся чувство предстоящих свершений.

В Стратфорде практиковались и другие формы театральных представлений. Например, женатый на родственнице Шекспиров Дэви Джонс, свойственник Шекспиров, в 1583 году

---

<sup>64</sup> «Генрих VI», часть вторая, акт I, сцена 2.

<sup>65</sup> Судебные инны – четыре корпорации барристеров (адвокатов, имеющих право выступать в высших судах) в Лондоне. Исторически это вольные юридические общества, существовавшие с конца XIII–XIV вв., одновременно выполнявшие функцию юридических университетов. Студенты обучались там не только праву, но и богословию, музыке, танцам и некоторым другим дисциплинам; каждый инн имел собственную трапезную, библиотеку и часовню.

выдумывал по старинке «Троицны забавы», традиционные игры на Троицу. Это были пантомимы, включавшие множество символических и ритуальных действий. Участники были в костюмах и масках; героям давались прозвища вроде Большой Головы или Маринованной Селедки, а представление изображало злодеяния и чудесные исцеления.

В «Возвращении на родину» Томаса Гарди описывается, возможно, одна из последних подлинных пантомим – битва святого Георгия и турецкого рыцаря.

Вполне возможно, что Джон Шекспир брал сына с собой в Ковентри, город всего в двадцати милях от Стратфорда, посмотреть тамошние знаменитые мистерии. Их официально запретили, когда Шекспиру исполнилось пятнадцать. Пять раз в своих пьесах он упоминает популярную маску героя-злодея этих религиозных представлений – царя Ирода. Он также употребляет выражение «all hail»<sup>66</sup> в качестве предвестника несчастий. В Новом Завете Иисус этими словами благословляет людей. Но в мистериях их произносит Иуда, приветствуя Христа перед тем, как предать его, и выражение начинает звучать угрожающе. Можно предположить, что Шекспир усвоил негативный смысл этой фразы из виденных в детстве мистерий. Итак, ему были знакомы странствующие актеры и размах их постановок – от сотворения мира до Страшного суда. Он слышал, как играют народную комедию с «низкими» характерами и высокими чувствами утонченных героев. Он видел смешение фарса и духовности, благочестия и пантомимы, слушал лирические песни и тяжелую поступь пентаметра, речь, изобилующую латинизмами, и англосаксонское просторечие. Это был театр, вобравший в себя ни больше ни меньше как мировую историю с ее действующими лицами, разыгранную на фоне вечности. Часто высказывается мысль, что Шекспир использует в пьесах эпизоды страстей Христовых, которые он наблюдал в мистериях, и это сообщает им особую силу воздействия. Сама идея циклов исторических пьес, вобравших так много из истории королевства, кажется прямой отсылкой к ранним театральным впечатлениям автора.

Шекспир и сам упоминает так называемые «Уста смерти», ворота в ад, изобретенные одновременно для восторга и устрашения публики. Привратник Ада, игравший большую роль в пьесах-мистериях, преобразается в привратника в «Макбете». Критики проводили параллель между мистериями и сюжетами «Короля Лира», «Отелло» и «Макбета». Испытание Христа появляется в «Юлии Цезаре» и «Кориолане». При Шекспире эпоха средневековых мистерий доживала последние дни. И все же в истории английской культуры наблюдается скорее преемственность, нежели прерванная традиция. Частично это произошло благодаря Шекспиру, который перенес все очарование, неоднозначность и страстность старой религиозной драмы на подмостки нового театра. Его театр масок рожден Средневековьем, равно как и такие имена, как Слюнтяй и Пустозвон из «Виндзорских насмешниц» или Бенволио<sup>67</sup> из «Ромео и Джульетты». В «Перикле», одной из своих последних пьес, Шекспир возвращается к средневековой форме театральной мистерии – мираклю, житийному действию, основанному на чуде. Если бы ребенком он не видел подобных пьес, тогда это, несомненно, тоже было бы чудом.

---

<sup>66</sup> «Радуйтесь!» – род приветствия.

<sup>67</sup> Доброжелательный (лат.).

## Глава 11

### Я вызываю голоса былого<sup>68</sup>

Когда Дэви Джонс устраивал пантомиму на Троицу, принимал ли в этом участие его юный родственник? Первые сведения о жизни Шекспира свидетельствуют о том, что он стремился к актерству уже в юности. В 1681 году Джон Обри сообщает: «Мне рассказывали прежде его соседи, что мальчиком он помогал отцу, и, если приходилось закалывать телят, обставлял это театрально и произносил речь». Ко времени визита Обри в Стратфорд «соседи» могли уже знать, что в их городе вырос знаменитый актер и автор трагедий, и подогнать под это свою память; во всяком случае Обри является самым ненадежным рассказчиком. И все же то и дело оказывается, что самые фантастические истории основаны на реальных событиях. И даже в таком рассказе можно разглядеть крупную подлинность. «Заклание тельца» было в действительности театральной импровизацией, которую разыгрывали бродячие актеры на ярмарках и в праздники; это была разновидность театра теней за занавесом, и в счетах королевского двора в 1521 году значится сумма, уплаченная за «Заклание тельца за занавесом при благосклонном внимании госпожи» (любопытно, что образ шпалер или занавеса проходит лейтмотивом в шекспировских пьесах). Таким образом, в воспоминаниях соседей, если принять их на веру, могло остаться участие юного Шекспира в театральных постановках.

В этом нет ничего необычного. Считается, что молодой Мольер – актер и драматург, наиболее близко стоящий к Шекспиру, – был «прирожденным актером». Диккенс, с которым у Шекспира найдутся другие точки соприкосновения, признавался, что лицедействовал с раннего детства. Не следует принимать это за обычную рисовку; под актерством тут имеется в виду способность и горячее желание изображать что-то перед публикой. Так может выражаться стремление вырваться из стесняющих обстоятельств, порыв к более интересному и яркому положению в обществе, то, что Улисс в «Троиле и Крессиде» описывает как стремление «духом к небу вознестись»<sup>69</sup>. Отсюда и идут различные предположения о том, что молодой Шекспир присоединился к труппе бродячих актеров во время их остановки в Стратфорде, а затем отправился с ними в Лондон.

Обычно мальчик из «хорошей» семьи начинал ходить в местную начальную школу для подготовки к дальнейшему, более серьезному образованию. Нет оснований сомневаться, что так и случилось с пяти- или шестилетним Шекспиром; он познакомился с удовольствиями, которые сулили чтение, письмо и арифметика. В позднейшей жизни он писал «секретарским почерком», очень близким к образцу, предлагавшемуся в первом английском учебнике по письму. И если мать успела научить его читать, он мог сам упражняться по букварю и катехизису. Это были книги главным образом религиозные и нравоучительные, в которых содержались «Отче наш» и «Символ веры», десять заповедей и ежедневные молитвы, а также молитвы на разные случаи жизни и стихотворные переложения псалмов. Интересно, что учитель-педант в «Бесплодных усилиях любви» – учитель начальной школы, который «учит детей азбуке по роговой доске»<sup>70</sup>. Воображение возвращает Шекспира к этим ранним школьным урокам и в «Двенадцатой ночи», где Мария упоминает о комичной фигуре «учителя из церковной

<sup>68</sup> Сонет 30. Пер. С. Маршака.

<sup>69</sup> Акт IV, сцена 5. Пер. Т. Гнедич.

<sup>70</sup> Акт IV, сцена 1. Пер. М. Кузмина. Роговая доска (*horn-book*) использовалась на самых ранних стадиях обучения. Это была деревянная доска, на которой лежал лист бумаги, покрытый прозрачной роговой пластинкой. На листе были отпечатаны алфавит, некоторые слоги и молитва Господня.

школы»<sup>71</sup>. Занятия подготовительной школы в Стратфорде проводились в часовне ратуши, и вел их помощник учителя.

Местом, где Шекспир сызмальства постигал знания, была церковь. В пять-шесть лет он уже должен был бывать на службах и проповедях, о которых в любой момент мог спросить учитель; проповеди заключались в объяснении церковных и государственных доктрин, утвержденных королевой и Тайным советом. По сути это были наставления, как стать благонравным гражданином королевства, и такими же они впоследствии предстают в исторических пьесах Шекспира. В собрании проповедей, напечатанном в 1574 году, имеется, например, речь «Против неповиновения и умышленного мятежа», которая, возможно, легла в основу трех пьес о Генрихе VI. Еще в раннем детстве Шекспир, конечно, ощущал разницу между семейной религией и установками стратфордской церкви; возможно, это чувствовалось скорее в атмосфере, чем в канонах, но в условиях соперничества двух вероисповеданий чуткий ребенок способен познать всю силу слов, равно как и их пустозвучие.

---

<sup>71</sup> Акт III, сцена 2. Пер. М. Лозинского.



Так или иначе, он хорошо изучил Библию. Возможно, необычайно цепкая память сыграла тут большую роль, чем религиозное рвение, но Библия стала для Шекспира одним из важнейших источников. Он знал и Женевскую Библию, и более позднюю, Епископскую, явно предпочитая энергическую выразительность первой. Женевская Библия была хорошо знакома стратфордским жителям; она использовалась в домашнем обиходе, и многие высказывания из шекспировских пьес по характеру языка разительного напоминают именно эту версию перевода. Подсчитано, что в произведениях Шекспира встречаются цитаты из сорока двух книг Библии, но при этом наблюдается одна странность. Автор черпает их преимущественно из начальных глав любого текста и пренебрегает заключительными. Он много ссылается на первые четыре главы Книги Бытия, а из Нового Завета – на первые семь глав Евангелия от Матфея. То же самое часто происходит со светскими источниками – Шекспир обращается особенно свободно с первыми двумя книгами «Метаморфоз» Овидия, можно заключить, что у него не было необходимости углубляться дальше. Он читал наскоком, вбирал в себя разом много, и этим дело

заканчивалось. И даже в таком юном возрасте он уже умел интуитивно воспринять форму и смысл повествования.

Часто предполагается, что библейский «колорит» шекспировского языка – следствие усердного изучения Нового и Ветхого Заветов; но более вероятно, что он усваивал их почти механически как самую доступную форму звучного языка. Шекспир был очарован звуками и ритмом. Конечно, он не только снимал сливки. В его трагедиях отчетливо прослеживается также отзвук Книги Иова и притчи о блудном сыне; и в том и в другом случае его интересовала роль Провидения. Выражения и образы шли на его зов всякий раз, когда в них ощущалась потребность, так что Библия стала зеркалом его воображения. Можно усмотреть иронию судьбы в том, что Библию перевели на английский благодаря упорству религиозных реформаторов. Таким образом, Шекспир получил Священное Писание из их рук. И в ответ на этот дар заговорил собственным насыщенным языком.

## Глава 12

### Отравленные, жгучие слова<sup>72</sup>

Из младшей школы Шекспир перешел в Королевскую Новую школу, где бесплатно учился на правах сына стратфордского олдермена. Первый биограф Шекспира, Николас Роу, в начале восемнадцатого столетия утверждал, что отец «некоторое время обучал его [Шекспира] в бесплатной школе, где, вероятно, он и приобрел те небольшие навыки в латыни, которыми владел...». Школа помещалась позади часовни, над ратушей, поднимались туда по каменной лестнице. Лестницей пользуются по сей день; в подобной долговечности видится живая традиция и преемственность стратфордской жизни. Это было длинное и узкое помещение с очень высоким дубовым потолком, державшимся на множестве прочных балок. Окна выходили на Черч-стрит и могли отвлекать внимание. От шума окружающего мира там было не укрыться.

На гравюре 1574 года, изображающей елизаветинскую классную комнату, мы видим сидящего за столом наставника; перед ним открытая книга, ученики расселись на деревянных лавках, кто-то слушает внимательно, кто-то – рассеянно. Забавно, что тут же на полу собака грызет кость. Но розог, которые, как считается, играли существенную роль в школьной жизни шестнадцатого века, здесь не видно. Дисциплинарная строгость того времени, возможно, преувеличена теми, кто любит подчеркивать жестокость елизаветинских нравов.

Вступая в эту новую пору жизни, юному Шекспиру нужно было продемонстрировать умение читать и писать по-английски, показать, что он готов изучать латынь и «приступить к основам и началам грамматики». Ему предстояло ознакомиться с языком ученого мира. Шекспир с отцом взобрались по лестнице в классную комнату, где учитель прочел им школьные правила, а мальчик согласился их выполнять; за 4 пенса Уильям Шекспир был зачислен в школу. Он принес с собой свечи, книги и письменные принадлежности, а именно: тетрадь, бутылку чернил, роговую доску и полчетвертушки бумаги. У него не могло быть учебников, доставшихся от отца, поэтому книги тоже нужно было купить. Это походило на обряд посвящения.

Школьный день проходил под строгим контролем. Ведь именно здесь ковались основы общества. Юный Шекспир приходил, будь то зима или лето, в 6–7 часов утра и произносил «*adsum*»<sup>73</sup>, когда называли его имя. Затем читались положенные в этот день молитвы, пелись псалмы, далее до девяти шли занятия. Возможно, мальчиков объединяли в группы по возрасту или способностям. В группе самого Шекспира, кроме него, был еще сорок один ученик. После краткого перерыва на завтрак, состоявший из хлеба с элем, уроки продолжались до одиннадцати. Потом Шекспир шел домой обедать и возвращался в час дня к звонку.

Программа обучения в стратфордской школе строилась на подробном изучении основ латинской грамматики и риторики, которые «вдалбливались» посредством чтения, запоминания и письма. На первой стадии этого процесса заучивались простые латинские фразы, применимые к разным случаям жизни, и на примерах построения этих фраз постигались основные грамматические правила. Для маленького ребенка это должно быть мучительно трудной задачей: спрягать глаголы и склонять существительные, понимать разницу между аблативом и аккузативом, ставить слова во фразе так, чтобы глагол оказывался в конце. И до чего странно, что слова могут быть женского рода и мужского... Они становились живыми, плотными на ощупь или ускользающими – по вкусу. Как Мильтон или Джонсон, Шекспир с ранних лет усвоил, что можно менять порядок слов ради благозвучия или выразительности. Этот урок он никогда не забывал.

---

<sup>72</sup> «Генрих VI», часть вторая, акт III, сцена 2. Пер. Е. Бируковой.

<sup>73</sup> «Здесь» (лат.).

Выучив в школе за первые месяцы восемь отрывков на латыни, мальчик перешел к книге, которую в дальнейшем неоднократно использовал. «Краткое введение в грамматику» Уильяма Лилли – камень преткновения для детей. Лилли объясняет основные грамматические правила и иллюстрирует их примерами из Катона, Цицерона и Теренция. Детям предлагалось составлять простые латинские фразы, подражая этим мастерам. Доказано, что пунктуация Шекспира восходит к учебнику Лилли и что, цитируя классических авторов, он часто прибегает к отрывкам из Лилли, заученным в школе. Классические имена встречаются в том виде, в каком они даны у Лилли. В его пьесах много ссылок на процесс обучения, достаточно вспомнить, как в «Виндзорских насмешницах» ученика по имени Уильям наставляет строгий учитель: «Запомни же, дитя мое, accusative – hunc, hanc, hoc»<sup>74</sup>. Это «Краткое введение в грамматику», на котором он с волнением сосредоточился, словно раскаленное клеймо, отпечталось у него в памяти.

Отсылки автора к собственным школьным дням носят не вполне радостный характер. Всем хорошо знакома фигура хнычущего мальчика, который еле-еле, будто улитка, нехотя плетется в школу. Есть и другие штрихи к образу ученика, которого заставили трудиться над текстами. В «Генрихе IV», часть вторая, встречаем строку: «так школьники, окончивши ученье, / Спешат – кто порезвиться, кто домой»<sup>75</sup>. Это случайная фраза, но именно поэтому она и заставляет задуматься. Еще парадокс: в отличие от других драматургов этого периода, Шекспир часто упоминает школьников, учителей, школьную программу, причем в комическом ключе. Мысль о школе не оставляла его. Возможно, как многие взрослые, он вспоминал юные годы. Возможно, как многим взрослым, детские годы виделись ему кошмаром.

На втором году обучения юный Шекспир прошел проверку на знание грамматики, разбирая тщательно отобранные фразы, афоризмы и общеизвестные цитаты – не только учебный материал, но и житейские наставления. Они тоже засели у него в памяти, и, возможно, следует отметить, что ребенка непрерывно заставляли ее тренировать. Это лежало в основе образования, но, конечно, пригодилось ему позднее в актерской карьере. Лаконичные выражения были представлены в «Sententiae Pueriles»<sup>76</sup> – книге, на которую Шекспир ссылается более двухсот раз. Это всего лишь голые сентенции, но алхимия шекспировского воображения превращает их порой в причудливейшую поэзию. «Comparatio omnis odiosa» («всякое сравнение скучно») становится в устах полицейского пристава Кизила «Comparisons are odorous» («сравнения пованивают»)<sup>77</sup>, а шут Башка вместо «ad unguem» («до ногтя», точно, безукоризненно) говорит: «ad dunghill» («до навозной кучи»)<sup>78</sup>.

В том же учебном году он познакомился с отрывками из пьес Плавта и Теренция, драматическими сценами, которые могли пробудить в нем театральное вдохновение. Размышляя о правильном обучении детей, Эразм<sup>79</sup> рекомендует учителю проходить с учениками целиком всю пьесу Теренция, разбирая фабулу и стиль. Учитель может рассказать и о «разновидностях комедии». Таким образом, Шекспир приобрел и смутное представление о структуре пятиактной пьесы.

На третий год он прочел басни Эзопа в латинском переводе. Должно быть, он запомнил их, поскольку уже взрослым мог рассказать басни про льва и мышь, ворону в чужих перьях, муравья и муху. Всего в его пьесах около двадцати трех аллюзий на эти классические басни. К этому времени он уже был способен переводить с английского на латынь и с латыни на

<sup>74</sup> Винительный падеж от латинского местоимения *hic* (этот). См.: акт IV, сцена 1.

<sup>75</sup> Акт IV, сцена 2. Пер. В. Морица, М. Кузмина.

<sup>76</sup> Школьный сборник латинских нравоучительных выражений.

<sup>77</sup> «Много шума из ничего», акт III, сцена 5.

<sup>78</sup> Бесплодные усилия любви», акт V, сцена 1.

<sup>79</sup> Эразм Роттердамский (1459–1536), писатель-гуманист позднего Возрождения, автор знаменитой сатиры «Похвала глупости». Богослов и филолог, он занимался также педагогикой и оставил несколько трактатов о воспитании и обучении детей.

английский. Он проштудировал диалоги Эразма и Вивеса<sup>80</sup> в поисках того, что Эразм называл «богатством стиля». Он выучил, как складывать текст из фраз, как употреблять метафору для украшения слога или сравнение, чтобы подчеркнуть мораль. Он изменял слова и подбирал вариации на заданные темы. У этих ученых, ставивших своей целью ввести классическое образование, он научился яркости и глубине выражения мысли. Надо признать, что в лице Шекспира они достигли триумфального успеха.

Ибо вслед за подражанием, к которому его приучали, явилась изобретательность. Можно было, по ходу школьных упражнений, брать фразы из разных источников и размещать их так, чтобы получались новые тексты. Можно было написать письмо или составить речь на любую тему. Подражание великим образцам было важным требованием для любого сочинения; это считалось не плагиатом, а творческим освоением. Став драматургом, Шекспир редко сам придумывал сюжеты, зачастую дословно заимствуя целые отрывки из других книг. В своих зрелых произведениях он заимствовал и смешивал сюжеты из разных источников, создавая из отдельных составляющих новое целое. Старинная средневековая поговорка гласит: «Что смолоду запомнится, никогда не забудется». Шекспир познакомился с этим методом на четвертом году обучения, когда ему дали подборку латинских стихов; ему надлежало, изучив образцы, сочинить собственные стихи. За этим занятием он узнал Вергилия и Горация, чьи строки всплывают в его сочинениях. Но более существенно то, что он начал читать «Метаморфозы» Овидия. С раннего возраста ему была доступна музыка мифа. Он цитирует Овидия до бесконечности. В его ранней пьесе, «Тите Андронике», герои ведут разговор о «Метаморфозах», и сама книга появляется на сцене<sup>81</sup>. Это один из немногих книжных «атрибутов» в английском театре, но в высшей степени характерный. Там присутствовали Ясон и Медея, Аякс и Улисс, Венера и Адонис, Пирам и Фисба. Это мир, в котором камни и деревья думают и чувствуют и сверхъестественное видится в каждом холме или ручье. Овидий славит мимолетность и желание, природе изменчивости всех вещей. Считается, что Шекспир в позднейшей жизни обрел Овидиеву «душу» в своих сладкозвучных, ласкающих слух стихах; в самом деле, тут наблюдается близкое сходство. Что-то в шекспировской натуре перекликалось с этим подвижным, изменчивым пейзажем, который отдалял его от обыденности. Он был зачарован фантастическим мастерством, удивительной театральностью и тем, что можно определить как всепроникающую чувственность. Можно не сомневаться в том, что чувственность была свойственна Шекспиру в полной мере. И у Кристофера Марло, и у Томаса Нэша Овидий был излюбленным автором. Но для Шекспира «Метаморфозы» стали поистине золотым дном. Овидиевы речи проникли в него и заняли свое место.

В последующие годы в классной комнате над ратушей он изучал Саллюстия и Цезаря, Сенеку и Ювенала. Гамлета в пьесе застают за чтением десятой сатиры Ювенала; это ее он отмечает как «слова, слова, слова»<sup>82</sup>. Этот текст входил в школьную программу. Шекспир мог свести поверхностное знакомство и с греческими авторами, хотя прямых доказательств этому нет. Но его познания в латыни несомненны. Он легко и умело пользуется латинским словарем; у него встречаем «intermissive miseries» («несчастье за несчастьем»)<sup>83</sup> и «loathsome sequestration» («проклятое заточение»)<sup>84</sup>. Он может употреблять как школьную, так и учительскую лексику. Можно сказать, что у него просто был «тонкий слух» и поэтическая интуиция, помогавшая выбрать емкие и четкие слова, но кажется невероятным, что «слишком торже-

<sup>80</sup> Вивес Хуан Луис (1492–1540) – философ, богослов и педагог.

<sup>81</sup> Акт IV, сцена 1.

<sup>82</sup> Акт II, сцена 2.

<sup>83</sup> «Генрих VI», часть первая, акт I, сцена 1.

<sup>84</sup> Там же, акт II, сцена 5.

ственный и старомодный» язык (если воспользоваться его же словами из «Ричарда III»<sup>85</sup>) дался ему сам собой. Сэмюел Джонсон, учившийся достаточно, чтобы распознать признаки образования в других, заметил: «Я всегда говорил, что Шекспиру хватало знания латыни для того, чтобы упорядочить свой английский». Итак, перед нами предстает юный Шекспир, проводящий по тридцать-сорок часов в неделю за запоминанием и построением фраз, повторяя и анализируя латинские стихи и прозу.

Мы можем услышать, как он говорит с учителем и товарищами по школе. Вполне возможно, что подобная точка зрения может показаться странной – особенно тем, кто привык воспринимать Шекспира как свободного певца, «выводящего природные трели», – но он также принадлежит к возрожденной латинской культуре Ренессанса, как Фрэнсис Бэкон и Филип Сидни. Один крупный шекспировед даже высказал такое предположение: «Если письма Шекспира когда-нибудь обнаружатся, окажется, что они написаны на латыни».

Что касается образованности, то тут Бен Джонсон был неизмеримо сильнее. Он часто «бранил его [Шекспира] за недостаток учености и незнание классиков»; Джонсон здесь имеет в виду нежелание Шекспира следовать античным образцам; для него нет различия между незнанием и сознательным небрежением. И когда он провозглашает, что латынь у Шекспира «была слаба, а греческий еще слабее», – это явное преувеличение ради красоты слога. Латынь Шекспира была такой же, как у любого ученика тогдашней грамматической школы, и могла соперничать со знаниями студента-классика современного университета. Джонсон мог также подсознательно сравнивать программу Королевской Новой школы и его собственной, Вестминстерской, но, учитывая профессионализм и образованность стратфордских учителей, сравнение было бы не вполне в его пользу.

Последние этапы обучения Шекспира были, возможно, решающими. Он перешел от грамматики к риторике и обучился искусству красноречия. То, что мы называем сочинительством, у елизаветинцев называлось риторикой. В классной комнате Шекспир должен был учить элементарные законы и правила этого загадочного для нас предмета. Он поверхностно прошелся по Цицерону и Квинтилиану; усвоил важность нахождения и расположения, изложения и запоминания, декламации или подачи материала; он запомнил эти правила на всю оставшуюся жизнь. Он знал, как сочинить вариации на любую тему и как играть звучанием слова не хуже, чем смыслом; в каком порядке выстроить рассуждение и составить торжественную речь. Его также учили избегать преувеличений и ложного пафоса – позднее в его пьесах так заговoryят комические герои. Переимчивый ученик открыл в этом замечательные возможности для сочинений; риторика и ее приемы становились созидательными средствами.

Он приучился, сочиняя, подходить к вопросу с двух сторон. По старой традиции риторы и философов при решении споров сопоставляются все аргументы «за» и «против». Таким образом, любое событие или действие может рассматриваться с самых различных точек зрения. Художник должен, подобно Янусу, смотреть одновременно в противоположные стороны. Но, что было не менее важно для молодого Шекспира, истина в таком случае становится податливой и всецело зависит от красноречия защитника. Что может быть лучшей школой для юного драматурга? И что могло лучше подготовить речь Марка Антония в «Юлии Цезаре» или выступление Порции из «Венецианского купца» в зале суда?<sup>86</sup>

В школе были особые уроки практического красноречия. Один из текстов грамматических школ сопровождался предписанием «произносить каждую фигуру речи громко, неторопливо, отчетливо и естественно; подчеркивать в особенности последний слог, так, чтобы каждое слово было совершенно понятно». Было важно вырабатывать «благозвучное произношение». В той же книге требуется, чтобы ученики «декламировали диалоги живо, как будто бы они

<sup>85</sup> Акт III, сцена 1.

<sup>86</sup> Акт IV, сцена 1.

сами и есть участники диалога». Это хорошая практика для театра. Такая программа также способствовала самоутверждению. Впоследствии Шекспир был не прочь заявить о своем драматургическом превосходстве, и можно представить его маленьким мальчиком, одержимым духом соперничества. Возможно, он не ввязывался в драки, как Китс в юности, но был ловок и полон яростной энергии. Вполне возможно, ему быстро становилось скучно.

Эта культура не была всецело книжной. Это была также и культура устная, которую представляли главным образом священники, прорицатели и актеры. Поэтому театр быстро стал преобладающим видом искусства эпохи. Устная культура такого рода глубоко связана со старой средневековой культурой Англии, бродячими сказочниками и менестрелями, исполнителями стихов и баллад. Куда вероятнее, что Шекспир воспринимал поэзию на слух, нежели читал. Устная культура опирается и на прочный фундамент памяти. Если нельзя посмотреть в книге, можно свериться с памятью. Школьников обучали запоминанию, или «мнемонике». Бен Джонсон заявлял: «Я мог повторять прочитанные книги целиком», что не являлось исключительным достижением. На этом фоне способные играть по нескольку спектаклей в неделю елизаветинские актеры проявляли чудеса памяти. Спектакли в грамматических школах Англии ставились регулярно, с обязательными Плавтом и Теренцием в репертуаре. В грамматической школе в Шрусбери мальчики были обязаны каждый четверг утром сыграть один акт комедии. Мальчики Королевской школы в Кентербери – и в их числе Кристофер Марло – ставили пьесы каждое Рождество, и эта традиция привилась и в других грамматических школах. Важно помнить, что драма была одним из столпов елизаветинского образования. В основе обучения любой школы, от самой маленькой до специальной юридической, лежали дебаты и диалоги. Не случайно, что многие из ранних английских пьес ведут происхождение от Судебных иннов, где учебные публичные обсуждения судебных дел выливались в целые театральные представления.

В стратфордской школе учили произносить речи, и беседы часто происходили в форме соревнования в остроумии. Писали, что «умение красиво подать мысль украшает любое учебное рассуждение и придает ему блеск». Можно предположить, что здесь Шекспир выделялся. Маловероятно, чтобы человек, умеющий гладко и свободно говорить, не проявлял этих достоинств в раннем возрасте. Мы не знаем, ставились ли спектакли Королевской Новой школы, но Шекспир упоминает излюбленную школьную пьесу того времени под названием «Аколаст». Дети обладают естественной способностью к лицедейству и вполне могут изобразить сцены и персонажей, о которых читали; Шекспир отличался лишь тем, что сохранил эту способность до конца жизни. Последнее предполагает крайнее неприятие тех ограничений, которые налагает на человека мир взрослых.

Другие подтверждения имеющегося у Шекспира театрального образования находим в биографиях его стратфордских школьных учителей. Двое из них, Томас Дженкинс и Джон Коттэм, учились в Мерчент-Тэйлорс-Скул<sup>87</sup> у Ричарда Мулкастера; педагогическая система Мулкастера «предполагала в основе обучения драму, и в особенности игру». Что может быть естественнее, чем продолжить традицию, начатую их знаменитым учителем?

О первом школьном учителе Уолтере Роше мы знаем меньше всего. Он покинул школу в тот самый год, когда Шекспир начал учиться, но провел оставшуюся жизнь в Стратфорде. Во всяком случае, именно он представлял мальчика классу. Большой интерес представляет фигура следующего учителя. Саймон Хант учил Шекспира в школе первые четыре года и, хотя, без сомнения, часто делил обязанности с помощником, играл важную роль в жизни мальчика. Существенно при этом, что он возвратился к старой католической вере; уехал из Стратфорда в иезуитскую семинарию в Дуэ, стал священником и миссионером в Англии. Мы не знаем, оказал

<sup>87</sup> Одна из девяти старейших престижных мужских привилегированных средних школ; находится в Нортвуде, пригороде Лондона, основана в 1561 г.

ли католицизм учителя непосредственное влияние на его ученика, но он определенно совпадал с религиозной настроенностью семьи и поддерживал католическую атмосферу, окружавшую Шекспира.

За Саймоном Хантом последовал Томас Дженкинс, уроженец Лондона, сын «бедняка» и «старого слуги» сэра Томаса Уайта; он изучал латынь и греческий в оксфордском колледже Сент-Джонс, который основал тот самый сэр Томас Уайт. Уайт принадлежал к католической церкви, и было известно, что в колледже Сент-Джонс сочувствуют студентам-католикам. Эдмунд Кэмптон, католический мученик, причисленный к лику святых, обучал Томаса Дженкинса в колледже Сент-Джонс. Так что Дженкинса можно считать по меньшей мере сочувствующим католицизму, а также специалистом-классиком, и именно он познакомил Шекспира с книгами Овидия. Учительство было во всех смыслах его призванием; он просил у университета академический отпуск на два года, «чтобы заняться обучением детей».

Когда Дженкинс в 1579 году ушел в отставку, он нашел себе замену в лице Джона Коттэма, ученого из Мерчент-Тэйлорс и Оксфордского университета. Младший брат Коттэма, священник-иезуит и миссионер Томас Коттэм, был вместе с Саймоном Хантом в Дуэ. Там к ним присоединился школьный товарищ Шекспира Роберт Дебдейл, сын фермера-католика из Шоттери.

Таким образом, здесь будет вполне кстати упомянуть и имя Шекспира. Томас вернулся в Англию с письмом от Роберта Дебдейла к его отцу. Позднее и Томас, и Роберт Дебдейл были арестованы и казнены за прозелитическую деятельность в Англии. Из намеков в пьесах Шекспира очевидно, что он не без интереса следил за судьбой старого школьного товарища. Он был, можно сказать, одним из братьев.

Джон оставил преподавание в Королевской Новой школе в тот год, когда казнили его брата. Последним человеком, связанным со школьным периодом жизни Шекспира, был еще один учитель, Александр Эспиолл, послуживший, по общему предположению, прообразом тупого педанта Олоферна<sup>88</sup>. Так незадачливый учитель вошел в систему художественных образов английского языка. Эспиолл появился в школе, когда Шекспира там уже не было, поэтому характер их отношений не так очевиден. Но Шекспир знал Эспиолла и мог судить о его преподавании объективнее, чем это сделал бы школьник. Эспиоллу даже приписываются вирши, сопровождавшие подарок его будущей невесте (перчатки, купленные у Джона Шекспира):

Хоть мал сей дар,  
В душе велик пожар  
От любви большого  
Александра Эспиолла.

Это маленькое стихотворение довольно смешное и звучит по-шекспировски; можно считать, что это некоторая поправка к образу Олоферна.

---

<sup>88</sup> См.: «Бесплодные усилия любви».

## Глава 13

### Хорошего здесь мало<sup>89</sup>

В ранние годы учебы Шекспира его отец много занимался незаконной продажей шерсти и ростовщичеством. Подобные нарушения закона были широко распространены и вряд ли могли хоть сколько-нибудь существенно повредить репутации Джона Шекспира. Составлялись судебные протоколы, но он продолжал исполнять свои должностные обязанности и в начале 1572 года вместе с Адрианом Куини отправился в Лондон представлять свой город в Вестминстерском суде. Стратфорд судился с владельцем поместья графом Уориком. Несколькими месяцами позже Джон Шекспир присутствовал в Уорике на вскрытии умершего местного мельника. В этот промежуток времени он посетил все необходимые собрания городского совета.

Рассказывают историю о другой его поездке, в которой, возможно, его сопровождал сын. Летом 1575 года Елизавета I совершала одно из своих путешествий и прибыла в замок Кенилуорт, находящийся всего в 12 милях от Стратфорда. Местную знать, несомненно, пригласили выразить почтение Ее Величеству. Королеву развлекала театральная группа графа Лестера; в ее честь устраивались разнообразные маскарадные шествия, прочие театральные представления и игры. В одной из интерлюдий русалку с нимфами преследовал в искусственном озере Арион верхом на дельфине. Это была аллегорическая картина, как обычно в подобных случаях взятая из классики, но многие из шекспировских биографов настаивают на том, что она вдохновила Шекспира на упоминание в «Двенадцатой ночи» «Ариона, сидящего на спине у дельфина»<sup>90</sup> и на речь Оберона из «Сна в летнюю ночь»:

Ты помнишь,  
Как я однажды, сидя на мысу,  
Внимал сирене, плившей на дельфине...<sup>91</sup>

Думать так по меньшей мере соблазнительно. И занятная история никому не во вред.

Нужно сказать, что дела у Джона Шекспира в эти годы шли не хуже, чем обычно. В 1575 году он приобрел в Стратфорде два дома с садами за 40 фунтов. Скорее всего, они примыкали к дому на Хенли-стрит, который теперь можно было расширить для растущего семейства. Джон купил также землю в Бишоптоне и Уэлкомбе, которую впоследствии завещал сыну. Кроме того, он сдавал дом в аренду Уильяму Бербедежу и дважды выступал поручителем за долги Ричарда Хатауэя. Относительное богатство делает еще более загадочным его последующее поведение.

В начале 1577 года Джон Шекспир внезапно и поспешно оставил должность в городском совете. Он присутствовал на его заседаниях в течение тринадцати лет; после же появляется в собрании лишь однажды. Не похоже, что этот странный уход был обусловлен личной враждой. Прежнее окружение относилось к нему терпимо и снисходительно. Его освободили от штрафов, налагаемых обычно за отсутствие, и он значился в списке олдерменов еще десять лет. Также при нем осталась служебная мантия.

Насчет его решения строилось множество догадок, начиная с плохого здоровья и кончая склонностью к пьянству. Маловероятно, что Джон испытывал какие-то денежные затруднения; дела его, похоже, шли успешно все то время, что его сын жил в Стратфорде. Выдвигались предположения, что он таким образом пытался избежать уплаты городских или приходских

---

<sup>89</sup> «Отелло», акт IV, сцена 1. Пер. Б. Лейтина.

<sup>90</sup> Акт I, сцена 2.

<sup>91</sup> Акт II, сцена 1. Пер. М. Лозинского.

налогов. Однако, вероятнее всего, он оставил должность по причине принадлежности к старой католической вере. За год до его ухода Тайный совет учредил Высокую комиссию для расследования церковных дел внутри страны. Один из указов предписывал выявлять «все отличающиеся, еретические, ложные и несоответствующие взгляды» и «призывать к порядку, искоренять ошибки и наказывать всех, кто намеренно и упорно отстраняется от Церкви». Членам городского совета, несомненно, было предписано содействовать указу, возможно, даже составить список инакомыслящих, тех, кто упорно отказывался посещать церковные службы. К кому же еще было обращаться комиссии? И Джон Шекспир, будучи инакомыслящим, покинул совет.

Годом позже новым епископом Вустерским, к чьей епархии относился Стратфорд, становится Уитгифт. Он слыл усердным гонителем тех, кто имел «ложные и несоответствующие взгляды». В год отставки Джона Шекспира он прибыл в город с намерением выловить всех еретиков. Для этого следовало попросить помощи у стратфордского совета. Но Джон Шекспир покинул совет девятью месяцами раньше.

Положение Джона Шекспира было тем более неопределенным, что через жену он вошел в родство с семейством Арденов; в это время католик Эдвард Арден был втянут в ссору с протестантом графом Лестером, который отвечал за графство и посылал в Стратфорд своих фанатичных проповедников. Всякий член семьи Арденов (не важно, бывший или настоящий) мог стать объектом подозрения. И так, религиозные распри вынудили отца Шекспира отойти от общественной деятельности. Его товарищи неохотно пошли ему навстречу, но причины понимали. Это не более чем догадка, но она по крайней мере объясняет его поведение.

Шекспиру было тринадцать лет, когда его отец отказался от общественной жизни и почестей. Можно только догадываться, как это подействовало на сына; но мальчик был в том возрасте, когда положение в обществе имеет большое значение для приятелей. Вполне вероятно, что в таком маленьком и глубоко иерархическом сообществе он ощущал отставку отца особенно остро. В попытке оценить его реакцию правильнее будет обратиться непосредственно к текстам, нежели к личности их автора. В пьесах Шекспира то и дело встречаются образы сильных, влиятельных героев-мужчин, которые терпят крах. Таких образов мог просто требовать жанр трагедии; в таком случае это – одна из причин привязанности Шекспира к трагедийным формам. Многие из героев его пьес разочарованы в практической деятельности, можно вспомнить здесь Тимона и Гамлета, Просперо и Кориолана. Такие неудачи не вызывают нападок или горечи со стороны автора; совсем наоборот. Шекспир неизменно сочувствует провалу Антония, Брута или Ричарда II. Как пишет его первый биограф Николас Роу, имея в виду образ Вулси в «Генрихе VIII», «он делает из его [Вулси] падения и краха предмет всеобщего сочувствия». Как только герои-мужчины теряют положение в обществе, Шекспир вкладывает в их образы всю поэзию, на какую способен. Возможно, из-за отставки Джона Шекспира его сын впоследствии взялся за тему знатного происхождения и восстановления фамильной чести. Последнее также может если не объяснить, то пролить какой-то свет на его беспримерный интерес к королевским особам. Если глава семьи терпит крах, вполне естественно придумать идеализированную верховную патриархальную власть или такие же взаимоотношения между отцом и сыном. Во всяком случае Шекспир в своих текстах дает понять, что никогда не примирился бы с отцовским поражением.

В последующие четыре года Джона Шекспира ждали новые трудности в делах. В 1578 году он отказался платить дополнительный налог на вооружение еще шести солдат, проводившееся за счет города. В тот же год он не посетил собрание в день выборов. Но с него не взыскали положенных в таких случаях штрафов. Кроме того, он участвовал в сложной земельной сделке, касавшейся некой собственности Арденов, завещанной его жене. Двенадцатого ноября он продал 70 акров земли Арденов вместе с родовым домом Томасу Уэббу и его наследникам при условии, что по прошествии двадцати одного года земля вернется к семье Шекспиров.

Томас Уэбб был дальним родственником Арденов, Роберт Уэбб приходился Мэри Арден племянником. Всего двумя днями позже Джон Шекспир продал в рассрочку дом и 56 акров земли в Уилмкоте Эдмунду Ламберту, мужу сестры Мэри Арден. Ламберт выплатил задаток 40 фунтов. Долг следовало выплатить через два года, в 1580 году, иначе по договору собственность возвращалась к Шекспирам. Как оказалось, Эдмунд Ламберт не выплатил соответствующую сумму, ссылаясь на другие долги, но не собирался возвращать дом и землю, и Джон Шекспир подал на него в суд. Такой порядок выглядит странно, но ход дела ясен: Шекспиры продавали землю родственникам, с тем чтобы потом вернуть ее себе. В следующем году они продали племяннику часть бывшего владения Роберта Ардена в Сниттерфилде.

Самое правдоподобное объяснение этим сложным действиям состоит в том, что Джон Шекспир находился в трудном положении из-за своего известного статуса инакомыслящего. Уиттифт наезжал в Стратфорд, и бывший олдермен был назван в числе тех, кто отказывается посещать церковные службы. Одним из наказаний за диссидентство была конфискация земли. Официальный рапорт, составленный немного позднее, отмечает, как диссиденты «принимают меры... с целью совершить обман». Одна из таких уловок, или «мер», описывалась так: «Инакомыслящие передают все свои земли и товары друзьям, облегчая с их помощью свое положение». Другие «сдают земли нанимателям». Стратегия ясна. Диссидент вроде Джона Шекспира мог передать собственность в надежные руки, скорее родственникам, чем «друзьям», и таким образом избежать конфискации. По окончании указанного в договоре срока земли возвращались. Поведение Эдмунда Ламберта тем не менее свидетельствует о том, что события не всегда разворачивались столь же удачно, как было задумано. Быть может, отказ Ламберта вернуть собственность в Уилмкоте и стоит за короткой фразой Горацио в «Гамлете»: «Цель предприятия этого ясна: / Вернуть отцом потерянные земли»<sup>92</sup>. Джон Шекспир именно «терял» земли, завещанные некогда Мэри Арден. Не нужно быть знатоком семейных отношений, чтобы заметить скрытое напряжение в отношениях мужа и жены – наследников Шекспиров и Арденов. Такого рода отношения могут дурно сказаться на ребенке, но хорошо на писателе, что подтверждает пример Д.Г. Лоуренса<sup>93</sup>. Путаница в делах Джона Шекспира ухудшала его положение и, несомненно, усиливала тревогу в семье. Ситуация окончательно осложнилась весной 1579 года, когда умерла сестра Шекспира. Анне Шекспир было всего восемь лет. В приходской регистрационной книге имеется запись о «похоронном звоне по дочери мистера Шакспера». Скорбь же семьи Шекспира недоступна постороннему взгляду.

<sup>92</sup> Акт I, сцена 1. Пер. В. Рапопорта.

<sup>93</sup> Лоуренс, Дэвид Герберт (1885–1930), английский писатель, автор глубоких социально-психологических романов («Любовник леди Чаттерлей» и др.). В его полуавтобиографическом романе «Сыновья и любовники» рассказывается о болезненных и противоречивых отношениях с матерью на фоне семейного неблагополучия.

## Глава 14

### Нрав деятельный, легкий и веселый<sup>94</sup>

Самому Шекспиру было тогда пятнадцать, возраст, когда, по словам пастуха из «Зимней сказки», «только и дела, что делать девкам детей, обирать стариков, воровать да драться»<sup>95</sup>. По крайней мере один из перечисленных проступков он совершил, и полагают, что два других тоже. Но мы предпочитаем видеть в нем, вслед за Гёте, молодого Гамлета, «прекрасное, чистое, благородное, высоконравственное существо, способное забыть и простить обиду»<sup>96</sup>. Если вдобавок он был «способен отличить и оценить добро и красоту в искусствах», значит, в свое время достиг и вершин человеческой зрелости. В том году был издан Плутарх в переводах Норта, откуда он мог впоследствии что-то заимствовать, а также роман «Эвфуэс» Джона Лили и «Календарь пастуха» Эдмунда Спенсера. Шекспира окружали новые формы прозы и новые виды поэзии.

По-видимому, по достижении сыном четырнадцати лет отец заплатил за него 5 фунтов, без которых в соответствии со школьной программой нельзя было продолжать учебу; чтобы он мог приобрести хотя бы те познания в греческом, за скудность которых его упрекал Бен Джонсон<sup>97</sup>. Однако четырнадцать лет были тем самым трудным возрастом, когда мальчишки шли в подмастерья. Юный Шекспир мог начать помогать отцу в каком-либо из дел; это была обычная практика для тех, кто не нанимался к кому-то еще. Николас Роу утверждает, что после школы отец Шекспира «не мог обеспечить ему ничего лучшего, чем работа у себя в мастерской»; эту догадку подтвердил Джон Обри, который писал, что «он, будучи мальчиком, помогал отцу в работе». Роу, однако, полагал, что Джон Шекспир жил в бедности, а Обри считал, что он был мясником. И то и другое неверно.

Высказывались предположения, что юный Шекспир устроился клерком к адвокату или деревенским учителем или мог начиная с 16 лет поступить на военную службу. Возможно, заслуживает внимания тот факт, что единственной известной Шекспиру формой военной службы была вербовка, а в его пьесах часто упоминается стрельба из лука. Но его исключительная способность погружаться в воображаемый мир вводила в заблуждение многих исследователей. Например, его очевидные познания в области мореходства – вплоть до описания сухарей, которые брали в плавание, – убедили некоторых в том, что он служил на флоте. Силу его проникновения в образ и слияния с ним невозможно переоценить.

При отсутствии фактов сложилось много легенд, связанных с ранними годами Шекспира. Самая известная из них – его браконьерство. Речь идет о вторжении во владения местного сановника сэра Томаса Люси; история впервые упомянута в книге Роу. Сам же Роу позаимствовал ее у актера Томаса Беттертона, который ездил в Стратфорд в поисках сведений о Шекспире и подхватывал все, чего только ни услышит. «Он попал, – пишет Роу, – в плохую компанию, как это часто случается с молодыми пареньками; они часто баловались кражей оленей и неоднократно приглашали его грабить принадлежавший сэру Томасу Люси из Чарлекота парк, что близ Стратфорда. За это он был очень сурово наказан владельцем и в отместку сочинил о нем балладу. Эта, возможно, первая проба его пера была утеряна; хотя говорили, что баллада была написана в столь резкой форме, что гонения на него усилились и ему пришлось даже на какое-то время оставить дела и родных в Уорикшире, а самому скрыться в Лондоне».

---

<sup>94</sup> «Бесплодные усилия любви», акт V, сцена 1.

<sup>95</sup> Акт III, сцена 3. Пер. Т. Щепкиной-Куперник.

<sup>96</sup> И.-В. Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера».

<sup>97</sup> См. главу 12.

Сама баллада, по словам одного уорикширского старожила, «была припилена к воротам парка, и это до того разъярило вельможу, что он возбудил в Уорике дело против автора». Позднее случайно обнаружилось, что существует две версии баллады, в одной из которых обыгрывалось созвучие слов *Luce* (Люси) и *lowsie* (*lousy* – вшивый, отвратительный). Все это можно было бы отбросить как маловероятную гипотезу – или фальсификацию, как полагают многие, если бы та же история не повторялась, вне всякой связи с Роу, в рассказе священника, жившего в конце семнадцатого столетия.

Ричард Дэвис говорил антиквару Энтони Буду, что Шекспиру «сильно не везло в охоте на оленя и кроликов, особенно на земле сэра Люси, который часто ловил его и порол, и даже сажал в тюрьму, и в конце концов выгнал из родных мест». Два независимых свидетельства об одних и тех же событиях заслуживают внимания. Но в рассказе есть несоответствия. При доме сэра Томаса Люси в Чарлекоте нет парка; тогда это были земли, где свободно охотились на кроликов, и оленей там не водилось до восемнадцатого века. В результате этого открытия место, где Шекспир совершил приписываемое ему преступление, перенесли на две мили по ту сторону Эйвона, в другой принадлежащий Люси парк, Фулбрук. Хотя отмечалось, что Люси не имел имущественного права на Фулбрук до самых последних лет жизни Шекспира. Даже если Шекспир мог подстрелить несуществующего оленя в несуществующем парке, он не мог подвергнуться за это порке; его должны были оштрафовать или посадить в тюрьму. У Шекспира и в самом деле встречается иносказательное сопоставление *Luce* и *lowsie*, удачно вставленное в речь судьи Шеллоу в «Виндзорских насмешницах»<sup>98</sup>. Но объектом насмешки скорее являлся бейлиф Саутуорка Уильям Гардинер, известный ненавистник театра, угрожавший Шекспиру арестом. Он был женат на Франсис Люси, и на его гербе красовались три щуки<sup>99</sup>. Как бы то ни было, имя одного из предков сэра Томаса Люси, Уильяма Люси, упоминается в первой части «Генриха VI» с большим уважением.

Но на дне этого колодца с предположениями, возможно, затаилась правда. В пору юности Шекспира сэр Томас Люси был известным гонителем католиков. Ярый протестант, ученик Джона Фокса, автора знаменитой «Книги мучеников», он, будучи шерифом и представляя графство Уорикшир в парламенте, направил все свое рвение на борьбу со здешними инакомыслящими.

К тому же принадлежность уорикширского католического дворянства к старой вере соотносилась с чувством долга не меньше, чем с набожностью. Вот почему политическую жизнь графства можно рассматривать с религиозной стороны как противоборство реформаторских кланов, таких как семейства Люси, Дадли и Гревиллов, и таких приверженцев старой веры, как Арденны, Гейтсби и Соммервиллы.

Томас Люси не раз посещал Стратфорд; он подписал два документа, где Джон Шекспир обвинялся в отказе посещать церковные службы. Вдобавок ему достались земли, конфискованные у католиков. Следует также отметить, что Люси внес в парламент законопроект, по которому браконьерство объявлялось уголовным преступлением. В 1610 году его сын, новый сэр Томас Люси, преследовал браконьеров в судебном порядке. Нетрудно проследить развитие легенды, в которой вражда между Люси и Шекспирами превратилась в историю о порке и тюремном заключении юного Шекспира за умерщвление оленя во владениях Люси.

Еще одно существенное замечание: в шекспировских стихах и пьесах много аллюзий на тему браконьерства. «Преследование оленя», как это тогда называлось, было естественной забавой для молодого человека того времени. В «Майском дне» сэр Филип Сидни описывает «похищение оленя» как «обычное развлечение». Елизаветинский врач и астролог Саймон Форман повествует о том, как студенты «гоняются за оленем и кроликами». В произведениях

<sup>98</sup> Акт I, сцена 1.

<sup>99</sup> *Luce* – щука (лат.).

Шекспира мотив преследования в метафорической форме, как сравнение или аллюзия, встречается постоянно. Охота – обычное для той эпохи занятие, но ни один из елизаветинских драматургов не обнаруживает столь досконального ее знания. Шекспиру известна охотничья лексика, он использует эти термины так же непринужденно и естественно, как слова из домашнего обихода. Часто упоминается лук и арбалет; Шекспир знает, что звук, производимый арбалетом, испугнет стадо. Он сопровождает охотника и бежит от погони вместе с жертвой; его необычайная способность к сопереживанию мастерски творит воображаемую охоту. Он разбирается в собаках и лошадях; в текстах встречаются породы собак от гончей до мастифа. В «Тите Андронике» находим строки:

Иль не умел ты серну уложить  
И унести под самым носом стражи?<sup>100</sup>

Помимо того, в других отрывках он сокрушается о «плачущем олене» и раненом олене, который ищет воду. Конечно, это характерное явление для литературы Ренессанса, но тут мог отразиться и непосредственный взгляд автора.

Упоминание охоты в Англии конца шестнадцатого столетия, где она считалась занятием преимущественно аристократическим, несет в себе и другой смысл. Охота имитировала битву и служила упражнением для знати и дворянства, что, возможно, было более значимо для Шекспира. Его охотники – знатные господа, такие как лорд из «Укрощения строптивой» и герцог Афинский из «Сна в летнюю ночь». Существенно может быть и то, что в обеих пьесах охота служит вступлением и фоном театрального представления. Охота и сама по себе – разновидность театра. Могло оказаться, что предводитель охотников (в подтверждение странно тревожащей ассоциации) руководит и труппой актеров. Как охота, так и театр представляют собой обрядовую форму столкновения и насилия, и убийство гордого самца-олени под звуки рога сравнимо с убийством короля в пьесе. Руки лесных охотников так же окрашены кровью, как и руки злодеев-убийц в «Юлии Цезаре». Автор пьес сознается в «ремесле красильщика»<sup>101</sup>. Зрелого Шекспира часто изображают как похитителя чужих пьес и сюжетов, «охотящегося» на чужой земле. Невозможно распутать паутину возникающих здесь сравнений и ассоциаций. Но можно уверенно сказать, что мы заглядываем в самое сердце шекспировского замысла. Так далеко нас завел блуждающий сюжет о браконьерстве Шекспира.

Многие описания разнообразных прочих забав под открытым небом также, кажется, продиктованы личным опытом. К примеру, он играл в шары, а язык соколиной охоты был знаком ему как родной. В одной книжке, посвященной шекспировским образам, не менее восьми страниц отведено соколам и ястребам, «добыче» и «потере следа», «дикой» птице и «ручной». Шекспир 80 раз упоминает в своих произведениях различные виды спорта, всякий раз со своей терминологией, тогда как у современных ему драматургов это встречается очень редко. В «Укрощении строптивой» на всем протяжении пьесы образно звучит тема приручения сокола. Птицам перед охотой зашивали веки, это называлось *seeling* – ослепление. Так, в «Макбете» произносится заклятие:

Приди, слепящий мрак,  
И нежный взор благому дню укутай<sup>102</sup>.

<sup>100</sup> Акт II, сцена 1. Пер. А. Курошевой.

<sup>101</sup> Сонет III.

<sup>102</sup> Акт III, сцена 2. Пер. М. Лозинского.

Автор предельно точен. Заимствованы ли его выражения из книг, или это попытки освоиться в аристократическом виде спорта, но многие термины, взятые им из практики, употребляются до сих пор.

Несколько раз упоминается охота на зайцев и лис. Среди сельских жителей было принято охотиться на зайцев пешими, держа сеть наготове. У Шекспира:

Когда косого ты вспугнешь, заметь,  
Как он, бедняга, ветер обгоняет,  
Опасность думая преодолеть,  
Кружит, на тысячу ладов петляет...<sup>103</sup>

Тут же он употребляет специальный термин *musit* для обозначения круглого отверстия в изгороди, через которое убегает заяц; это было невозможно почерпнуть ни из какой книги.

Один ранний биограф на основе изучения шекспировских драм заключает с уверенностью, что Шекспир был «рыболовом», который «ловил рыбу без приманки, прямо на самом дне». Эйвон был рядом, но представить себе спокойного, терпеливого Шекспира трудно. Кажется, он занимался и ловлей птиц. Птицеловы делали так: смазывали ветки белым клейким веществом, *bird-lime*, «птичьим клеем»<sup>104</sup>, чтобы охваченная ужасом жертва не могла взлететь. Это один из излюбленных Шекспиром образов; он возникает в самых разных ситуациях и в каком-то смысле отражает исходную картину его воображения. Это красноречивое выражение мысли об ограничении свободного полета; образ птицы, рвущейся на свободу, запечатлен в его сознании. Он кроется за выражениями *limed soul*<sup>105</sup> в «Гамлете» или развернутым образом куста, намазанного «птичьим клеем», в «Генрихе VI», как ловушки для герцогини Глостер:

Ей, государыня, готов силок:  
Я ставил сам, и для ее приманки  
Собрал такой чудесный птичий хор<sup>106</sup>.

Шекспир хорошо знал все виды «полевых» развлечений – возможно, это означает лишь то, что у него было обычное деревенское детство.

Есть другая легенда того времени, подтверждающая, что Шекспир был неотесанным деревенским парнем, над которым потрудились скорее природа, чем искусство. Речь идет о выпивке, знаменующей в глазах англичанина зрелое и независимое мужское поведение. История повествует, что он направился в соседнюю деревню Бидфорд, мужчины которой слыли «запойными пьяницами и весельчаками». Шекспир хотел «опрокинуть с ними стаканчик», но никого не оказалось дома. Вместо этого его пригласили в компанию «бидфордских выпивох» (возможно, компания была женской?), и он там так напился, что заснул под деревом. Эту старую яблоню в восемнадцатом веке демонстрировали приезжим как «Шекспирову», или «прибежище Шекспира». История тем замечательна, что совершенно недоказуема. Но определенного значения у нее не отнять. В ней проявилась произвольная тенденция создателей литературных мифов отождествить Шекспира с его корнями и изобразить «гением места». Это не возбраняется до тех пор, пока не отторгает всей утонченности и остроумия, которыми приумножил Шекспир свое простонародное наследство.

---

<sup>103</sup> «Венера и Адонис», пер. А. Курошевой.

<sup>104</sup> Его готовили из омелы или других растений.

<sup>105</sup> «Увязший дух», акт III, сцена 3. Пер. М. Лозинского.

<sup>106</sup> Акт I, сцена 3. Пер. Е. Бируковой.

## Глава 15

### Приказывайте, я к услугам вашим...<sup>107</sup>

Джон Обри пишет, что Шекспир «в молодые годы был учителем в сельской школе». На полях он замечает: «Сообщил мистер Бистон». Это в определенном отношении надежный источник: актер Уильям Бистон, сын Кристофера Бистона, игравшего в труппе Шекспира при его жизни. Обри интервьюировал его в старости, но эта информация представляется правдоподобной. Не было ничего необычного в том, чтобы умного молодого человека пятнадцати – шестнадцати лет наняли в качестве наставника к младшим детям.

Существует еще одно косвенное свидетельство того времени. В драматической трилогии, опубликованной в 1606 году и озаглавленной «Возвращение на Парнас», Студиозо – герой, пародирующий Шекспира, шаржированно изображен как «наставник», учащий деревенских детей латыни. Пародия не имела бы смысла, не будь она основана на действительных фактах. В шекспировских пьесах столько раз встречаются школа и школьные учителя (много чаще, чем у кого-либо из современников), что это побудило одного исследователя назвать его «учителем среди драматургов». В своих пьесах он часто цитирует отрывки и выражения из примеров, иллюстрирующих школьную грамматику. Когда он смеется над учителем-педантом Олоферном<sup>108</sup>, это может быть насмешкой над собственным прошлым. Но если предание верно, возникает неизбежный вопрос: в какой же «сельской школе» работал юный Шекспир?

Выдвигались самые разные предположения – от замка Беркли в Глостершире до Тичфилда в Хэмпшире. Его определяли и ближе к родному дому, под покровительство сэра Фулка Гревилла из Бичемпс-Корта, что в двенадцати милях от Стратфорда; Гревилл, отец поэта Гревилла, был местным сановником и проявлял большой интерес к образованию. К тому же он приходился родней Арденам. Это интересное предположение, но все же только предположение.

Однако позднее предпочтение стали отдавать Ланкаширу. На это указывает многое. Обратимся сперва к завещанию ланкаширского вельможи Александра Хогтона из Хогтон-Тауэра и Ли-Холла. Жена Хогтона была преданной католичкой, и ее брат находился в изгнании за исповедание старой веры. В этом завещании, составленном 3 августа 1581 года, он оставляет свои музыкальные инструменты и театральные костюмы своему сводному брату Томасу Хогтону с таким условием:

*А если он не станет держать актеров, то моя воля, чтобы эти инструменты и театральная одежда достались рыцарю сэру Томасу Хескету. И прошу от всего сердца означенного сэра Томаса отнестись сочувственно к Гилэму и Уильяму Шейкшафту, проживающим сейчас у меня, и либо принять их к себе на службу, либо поспособствовать им попасть в хорошие руки, в чем на него полагаюсь.*

Это завещание привлекает к себе внимание и вызывает споры с того момента, как было обнаружено в середине девятнадцатого века (и стало широко известно после публикации в 1937 году). Если в нем действительно упоминается Уильям Шекспир, то почему его имя написано столь странным образом? Почему его, семнадцатилетнего, так выделили? Дальше по завещанию он получает 40 шиллингов в год; он назван среди сорока других слуг, но выделен особенно. Чем он заслужил это? Конечно, если он к этому времени провел два года в Хогтон-Тауэре, то его замечательный дар уже стал очевиден. И, отложив в сторону все эти вопросы

<sup>107</sup> «Король Иоанн», акт 1, сцена 1. Пер. Н. Рыковой.

<sup>108</sup> См.: «Бесплодные усилия любви».

и сомнения, мы получим портрет молодого Шекспира, играющего в театре при католическом дворе, куда его могли рекомендовать в качестве учителя. Заманчивая вероятность.

Многие не согласны с этим. Перемещения молодого Шекспира стали предметом серьезных споров, связанных с болезненным вопросом о его религиозной принадлежности. Был ли он действительно сочувствовавшим католической церкви или скрытым католиком? Бывал ли он вообще когда-нибудь на севере Англии? На это нет определенного ответа.

Но при тщательном рассмотрении можно пойти дальше. Семьи Хогтонов и Хескетов состояли в близком знакомстве с графами Дерби, имевшими огромное влияние в Ланкашире. В своих исторических пьесах Шекспир подчеркивает честность и верность Стэнли (родовое имя графов Дерби), что не согласуется с их действиями – в «Ричарде III» сэр Уильям Стэнли срывает корону с поверженного короля-злодея. Также общепринято мнение, что Шекспир сочинил эпитафии для двух членов этой семьи. Лорд Стрейндж (Фердинандо Стэнли, пятый граф Дерби), обладая завидным здоровьем и большой властью, был явным или тайным католиком. Он покровительствовал труппе актеров, которые назывались, соответственно, «Слугами лорда Стрейнджа». Некоторые из биографов считают, что Шекспир, находясь в Хогтон-Тауэре, участвовал в их представлениях. Труппа лорда Стрейнджа колесила по стране и была хорошо известна в Лондоне. Умело истолковав это, можно переместить молодого учителя Шекспира из сельской классной комнаты на подмостки во дворах столичных гостиниц.

Это вписывается в нашу картину, и вполне вероятно, что так оно и было. В семье Хогтон сохранилось предание, что Шекспир в каком-то качестве служил у них. Само по себе это ни в коей мере убеждать не может, но подкрепляется другим свидетельством. Непосредственно рядом с Хогтонами в Ли-Холле, близ Престона, жила семья Коттэмов; семьи, будучи католическими, были близко знакомы. Один из Коттэмов, Джон, уже появлялся в этой книге как школьный учитель Шекспира в Стратфорде<sup>109</sup>. Он был упомянут в завещании Александра Хогтона как его «слуга». Это представляется больше чем просто совпадением. Что может быть естественнее, если Коттэм рекомендует своего лучшего ученика, тоже католика, в наставники к хогтоновским детям? Некий священник-отступник называл Александра Хогтона в числе тех, кто «держал у себя в учителях инакомыслящих».

Итак, в возрасте пятнадцати или шестнадцати лет юный Шекспир мог покинуть родной дом. Если понимать всю цепь католических связей в конце шестнадцатого века в Англии, это выглядит крайне разумным и объяснимым поступком. О связи Ланкашира со Стратфордом-на-Эйвоне уже говорилось: четверо из пяти учителей Новой школы вышли из этого самого католического из всех английских графств. Подсчитано, что «девять из двадцати одного католических учителей, казненных при Елизавете, были ланкаширцами». Томас Коттэм, священник-иезуит и брат Джона Коттэма, прятался в доме кузена Александра Хогтона – Ричарда Хогтона; католический миссионер Эдмунд Кэмптон весной 1581 года посетил Хогтон-Тауэр, где оставил некоторые книги и бумаги. Он никогда уже не вернулся за ними, поскольку оказался на виселице. Эти глубокие связи сейчас, по прошествии стольких лет, невозможно достаточно полно восстановить.

Как видно из его завещания, Александр Хогтон также использует слово «players», «актеры». Встречаются возражения, что «players» значит просто «музыканты», но толкование неоднозначно. В любом случае актеров часто призывали исполнять музыку. Может иметь значение и то, что в обязанности учителя того времени входило обучение своих подопечных искусству и игре на музыкальных инструментах. В «Укрощении строптивой» есть связанные с этим строчки:

А так как мне известна склонность Бьянки

<sup>109</sup> См. главу 12.

К стихам, и к музыке, и к инструментам,  
Я приглашу в свой дом учителей  
Наставить юность<sup>110</sup>.

От молодого наставника также ожидалось, что он будет учить латыни на основе драматических отрывков из Плавта и Теренция. Легко представить, как в такой обстановке могла найти выход творческая одаренность Шекспира. У католиков пьесы для школьников были в традиции; пример тому сам Кэмптон, написавший религиозную школьную пьесу под названием «Амброзия». Фулк Гилэм, упомянутый вместе с «Уильямом Шейкшафтом» в завещании Хогтона, происходил из семьи потомственных устроителей зрелищ-мистерий в Честере. Так юноша Шекспир вступил в мир католического театра, укрывшегося со своими спектаклями и репетициями в замках оппозиционного ланкаширского дворянства.

После смерти Александра Хогтона молодой Шекспир мог наняться в труппу сэра Томаса Хескета в Рафффорд-Холле. И в Хогтон-Тауэре, и в Рафффорд-Холле имелись залы для приемов, с помостом и ширмой, где игрались спектакли. У Хескета был также и оркестр, состоящий из «скрипок, виол, верджинелов<sup>111</sup>, тромбонов, гобоев и кларнетов, цитры, флейты и волынок». Часто замечалось, как точно, в деталях, Шекспир в своих пьесах прослеживает жизнь знати и ее челяди. Возможно, мы найдем источник этого знания в знатных семьях Ланкашира; по всей Англии были хорошо известны их могущество и авторитет там, где величие короны было всего лишь отдаленной реальностью. Не там ли молодой человек приобрел аристократические манеры и речь, производившие такое впечатление на современников?

Опять же, в этой округе живет восходящее к началу девятнадцатого века предание, что Шекспир жил и работал в Рафффорд-Холле. В этом здании, добавим, есть гобелен тюдоровской эпохи, изображающий падение Трои. В «Обесчещенной Лукреции» героиня вспоминает «искусную картину с изображением Приамовой Трои». Позднее Шекспир принимал участие в выборе одного из доверенных лиц театра «Глобус», и им оказался уроженец Рафффорда.

Если Хескет распознал выдающиеся способности в юном актере (возможно, что тот уже в этом возрасте мечтал стать драматургом), то он мог рекомендовать Шекспира, соответственно завещанию, «в хорошие руки» – а именно лорду Стрейнджу и его труппе, состоявшей из талантливых актеров. Здесь следует заметить, что труппа лорда Стрейнджа ставила по крайней мере две из шекспировских ранних пьес. Все единодушно сходятся в том, что Шекспир, прежде чем появиться во всеоружии на лондонских подмостках в 1592 году, где он демонстрирует «превосходные профессиональные качества» должен был где-то пройти всестороннюю подготовку. Почему бы это не могла быть труппа лорда Стрейнджа?

Случайные находки сгущают, если не усиливают, краски. Пятьдесят лет назад двое шекспироведов, Алан Кин и Роджер Лаббок, обнаружили список «Хроник» Холла, сделанный неизвестной рукой. «Хроники» Холла служили важнейшим источником для шекспировских исторических пьес, но именно этот экземпляр представляет особый интерес. Примечания, сделанные юношеской рукой, выражают сочувствие патриотическому энтузиазму Холла и возмущение его антикатолицизмом. На полях встречаются также заметки и комментарии по поводу низложения Ричарда II. Графолог, исследовавший рукопись, пришел к выводу, что почерк «допускает вероятность того, что документ написан Шекспиром, но ни в коей мере не доказывает этого». Все это не имело бы ни малейшего значения, если бы не одно обстоятельство: Кин и Лаббок в продолжение своих изысканий выяснили, что этой рукописью владели сообща Томас Хогтон и Томас Хескет.

<sup>110</sup> Акт I, сцена 1. Пер. А. Курошевой.

<sup>111</sup> Клавишный музыкальный инструмент; английская разновидность небольшого клавесина с корпусом в виде прямоугольного ящика и струнами, расположенными по диагонали.

Перечень важных событий лета и осени 1581 года дает представление об атмосфере вокруг молодого Шекспира. Шестнадцатого июля арестовали Эдмунда Кэмпiona; 31 июля его подвергли пыткам в Тауэре. Пятого августа, через два дня, после того как Александр Хогтон составил свое завещание, Тайный совет издал указание найти «определенные книги и бумаги, которые, по признанию Эдмунда Кэмпiona, оставлены им в доме Ричарда Хогтона в Ланкашире». Ричард Хогтон тоже был арестован. Не потому ли Александр Хогтон составил завещание, что предвидел свой арест и не рассчитывал жить долго? Двадцать первого августа Тайный совет поздравил верноподданных членов ланкаширской магистратуры с арестом хозяев Кэмпiona и изъятием «известных бумаг из хогтоновского дома».

Двенадцатого сентября Александр Хогтон скончался при подозрительных обстоятельствах. Затем, на исходе года, сэр Томас Хескет, которому Хогтон рекомендовал «Шейкшфта», был заключен под стражу на том основании, что не препятствовал своим приближенным исповедовать католицизм. Все его друзья и слуги, разумеется, попадали под устойчивое подозрение королевских эмиссаров. Сети подозрения все гуще опутывали ланкаширскую жизнь, и, возможно, для молодого Шекспира было самое время оттуда исчезнуть. Самое позднее к лету 1582 года он оказывается снова в Стратфорде.

## Глава 16

### ...Не спеши меня узнать, – я сам себя не знаю<sup>112</sup>

Он вернулся в семью, которая стала больше, но вряд ли счастливее. Весной 1580 года Джона Шекспира вызвали в Королевский суд в Вестминстере и, когда он не явился, оштрафовали на большую сумму – 40 фунтов. Он был не одинок, около двух сотен мужчин и женщин из разных графств подверглись такому же наказанию и были оштрафованы на суммы до 200 фунтов. Возникает неизбежное предположение, что эти люди были призваны к ответу за уклонение или отказ от посещения церковных служб. В следующем году было официально заявлено, что с тех, кто не выполняет предписаний «Акта о единообразии»<sup>113</sup>, будет взиматься 20 фунтов в месяц и более, «вплоть до конфискации всего имущества и трети земельных владений». Перед католиками встала реальная опасность финансового краха. Половину штрафа Джону Шекспиру присудили за то, что он не мог или не хотел обеспечить явку в суд шляпника из Ноттингемшира Джона Одли. Одли, в свою очередь, в тот же день был оштрафован на 10 фунтов за то, что не привел к судьям Джона Шекспира. Историки пришли к выводу, что эта система взаимного поручительства людей из разных мест проживания и подчиненных различным властям была попыткой католиков обойти закон о штрафах. Хотя отец Шекспира, как отмечено в реестрах, заплатил свой штраф полностью, что говорит о его тогдашнем относительном достатке.

По возвращении Шекспира в 1582 году в Стратфорд перед ним встало неопределенное будущее. Какая карьера могла его ждать в 18 лет? В последнее время утвердилось прочное, если не всеобщее, мнение, что он какое-то время провел в помощниках у стратфордского адвоката. Это было вполне естественным развитием событий. Для умного и способного молодого человека в родном городе открывалось немало возможностей. Один из старых учителей стратфордской школы, Уолтер Рош, держал адвокатскую контору на Чэпл-стрит. Джон Шекспир пользовался услугами Уильяма Корта на той же улице. Если Шекспир и не помогал адвокату в работе, он мог служить переписчиком или даже помощником нотариуса. Возможно также, что благодаря влиятельности отца он работал на Вуд-стрит, в конторе Генри Роджерса, секретаря городской корпорации Стратфорда.

Его пьесы пестрят юридической терминологией, особенно относящейся к праву собственности. Едва ли отыщется пьеса, в которой не найдется слов или фраз из судебной практики. Сонеты Шекспира полны подобных выражений до такой степени, что адресатом их даже предполагался кто-то из Судебных иннов. На это можно как раз возразить, что шекспировская эпоха отличалась непомерным пристрастием к судебным разбирательствам и каждому елизаветинцу необходимо было ориентироваться в законах. По словам современника, «теперь каждый мошенник рассуждает о законе как заправский джентльмен». Закон и право были неотъемлемой частью общественной жизни.

Но самый крупный шекспировед восемнадцатого века Эдмунд Мэлоун отмечал, что «юридическая осведомленность выходит за рамки обычных знаний, которые мог бы усвоить в обыденной жизни даже столь всеобъемлющий ум; тут налицо профессиональные навыки». Еще отчетливее это выявляется в стиле. Он пишет о приказах и передаче собственности, аренде и описях, заявлениях и тяжбах, взысканиях и возмещении убытков. Примеров так много, что бессмысленно пытаться выделить какой-либо из них. Миссис Пэйдж в «Виндзорских насмешницах» говорит о Фальстафе: «Если только дьявол не получил его в вечное владение со взысканием и возмещением убытков, то, я думаю, он навсегда откажется от посягательств на нашу

<sup>112</sup> «Венера и Адонис». Пер. А. Курошевой.

<sup>113</sup> См. главу 5.

честь»<sup>114</sup>. Чтобы истолковать эту реплику, уж совсем неестественную в устах виндзорской вдовушки, понадобится специалист по тюдоровскому праву. Леди Макбет утешает мужа в щекотливом вопросе о Банко и Флинсе: «Но в них права природы не бессрочны»<sup>115</sup>.

В «Обесчещенной Лукреции» несчастная героиня «медлит заявить о своем горе» («*folds she up the tenure of her woe*»), в этой фразе Шекспир использует слово «*tenure*» – специальный юридический термин, означающий правильно оформленное заявление. В комедии «Все хорошо, что хорошо кончается» Пароль говорит о своем прежнем хозяине: «За четверть эку продаст свое право на спасение души, потомков своих лишит его и отречется от него и за себя и за них на веки вечные!»<sup>116</sup>

Но пора остановиться. Скажем только, что именно благодаря «всеобъемлющему» воображению юридическая лексика у Шекспира возникает спонтанно и непринужденно в естественном потоке языка. В широком смысле, он ставит своих героев перед судом справедливости<sup>117</sup>, где правосудие не забывает о милосердии.

Имеется еще одно свидетельство, касающееся карьеры Шекспира в молодые годы. Первые записи слегка пренебрежительно именуют его бывшим «переписчиком» адвоката. Отдельные палеографы считают, что те немногие образцы шекспировского почерка, которыми мы располагаем, в особенности подписи, ясно указывают на юридическую практику. Одна из этих подписей появляется в книге «Архаиономия», найденной в 1939 году. Этот юридический текст, составленный Уильямом Ламбардом, содержит латинский перевод англосаксонских указов. Подпись «*Wm Shakspeare*» на его страницах вызвала многочисленные споры среди ученых. Но Ламбард служил в Вестминстер-Холле как раз в то время, когда Джон Шекспир подавал жалобу в Королевский суд. Позднее, когда Ламбард находился во главе Канцлерского суда, туда поступило еще пятьдесят ходатайств от Джона Шекспира. Ламбард был также строителем зрелищ в Линкольнз-инн<sup>118</sup>, и в его обязанности входило ставить на сцене подходящие пьесы. Есть все причины предполагать, что Шекспир был с ним знаком.

Относительно позднее появление Джона Шекспира в Вестминстере в качестве истца дает еще одно объяснение обширным познаниям Шекспира в области законов – он мог помогать отцу с различными правовыми вопросами, решать которые приходилось семье. Этим может объясняться превосходное знание драматургом имущественного права. Он мог работать на своего отца. В экземпляре «Архаиономии» с возможной подписью Шекспира есть странная запись: «Мистер У-м Шакспир (*Wm Shakspeare*) жил в доме № 1, Литл-Краун, Сент-Вестминстер»; написано скорописью восемнадцатого века, и такой адрес имелся. Сведения могли быть ложными или относиться к совсем другому Уильяму Шекспиру. Но при определенных обстоятельствах это могло иметь смысл. Если, пока рассматривались их семейные дела, он жил поблизости от судебных учреждений, то мог приобрести «Архаиономию», чтобы произвести впечатление на Ламбарда знанием древних законов. Книга Ламбарда послужила также источником для пьесы под названием «Эдмунд Железнобокий»; ее рукопись (хранится в собрании рукописей Британской библиотеки) примечательна характерным для законодательных актов безукоризненным почерком и содержит много сокращений, присущих юридическому языку. Авторство пьесы не установлено, но ее приписывали и самому Шекспиру. Ассоциаций и связей достаточно, стоит только поискать. Так биограф может выявить ряд реальных шекспировских примет, не искажая при этом стоящей за ними личности.

---

<sup>114</sup> Акт IV, сцена 3.

<sup>115</sup> Акт 3, сцена 2. Пер. М. Лозинского.

<sup>116</sup> Акт IV, сцена 3. Пер. Т. Щепкиной-Куперник.

<sup>117</sup> Court of Equity – в английской законодательной системе суд, решающий дела, основываясь на праве справедливости.

<sup>118</sup> Одна из четырех корпораций, входящих в Судебные инны.

Здесь уместно сделать еще один «юридический» экскурс. Если молодой Шекспир в самом деле служил у какого-то стратфордского чиновника, он должен был хорошо знать дело молодой женщины, утонувшей в 1580 году в Эйвоне. Предполагалось самоубийство, но семья, желавшая похоронить ее достойно, по-христиански, настаивала, что она спустилась с подойником к берегу набрать воды и случайно упала в реку. Эйвон вблизи Тиддингтона славится нависающими над берегом ивами и гирляндами водорослей. Если бы ее признали виновной в самоубийстве, то зарыли бы на перекрестке, в яме, куда кидали камни и битые горшки. Разбирал этот случай Генри Роджерс и пришел к заключению, что она на самом деле встретила смерть *per infortunium*, то есть случайно. Если при этом вспомнить Офелию, то интересно заметить, что девушку звали Кэтрин Гамлетт.

Все это домыслы, но, если Шекспир и вправду начинал карьеру клерком у адвоката, он не слишком дорожил работой. Его появление в Лондоне в качестве актера и драматурга означает, что в конторе он не задержался. Впереди ждала еще одна перемена. Вскоре по возвращении в Стратфорд он стал ухаживать за Анной Хатауэй.

## Глава 17

### Днем могу даже церковь разглядеть<sup>119</sup>

В «Как вам это понравится» слуга Адам утверждает: «В семнадцать лет беспечно всяк ищет счастья»<sup>120</sup>.

Шекспир мог искать счастья среди ланкаширских семейств из Хогтон-Тауэра и Рафффорд-Холла, но вернулся в родной город. И если там и пришлось устроиться на работу в адвокатскую контору, то по крайней мере одно утешение жизнь ему сулила. Он уже хорошо знал Анну Хатауэй. Четырнадцатью годами раньше Джон Шекспир выплатил часть долгов ее отца. Во всяком случае семью Хатауэй можно было считать старожилками этих мест. Они поселились на ферме Хьюланд в деревушке Шоттери в конце пятнадцатого века. Шоттери представляла собой скопление разрозненных ферм и усадеб в миле от Стратфорда, на опушке Арденского леса. Дедушка Анны, Джон Хатауэй, был йоменом и лучником; его настолько уважали, что сделали одним из двенадцати старейшин Стратфорда, заседавших в суде присяжных. Отец Анны, Ричард Хатауэй, унаследовал ферму, впоследствии ставшую известной как «Дом Анны Хатауэй».

Ричард Хатауэй также был фермером и зажиточным домовладельцем. От первой жены, уроженки Темпл-Графтона, у него было трое детей – Анна в том числе. От второго брака тоже имелись дети. Его «достойно похоронили» по правилам протестантской церкви, но душеприказчиком своим он назначил известного нонконформиста; семейная религиозная принадлежность, как и во многих окрестных семьях, могла быть смешанной.

Анна Хатауэй была старшей дочерью в семье, и, коль скоро старшинство предполагает обязанности по дому, на ней лежала забота о младших детях. Выросшая в фермерском доме, она знала, как печь хлеб, засаливать мясо, сбивать масло и варить эль. На заднем дворе жили коровы и куры, свиньи и лошади, их нужно было растить и кормить. Союз Уильяма Шекспира и Анны Хатауэй был в высшей степени разумным соглашением, далеким от мезальянса или вынужденного брака, как это представляют некоторые. Делая такой выбор, Шекспир, может быть, проявил недожинную осмотрительность и здравый смысл. Это вполне согласуется с его практическим и деловым подходом ко всем мирским делам.

Она была на восемь лет старше – в год женитьбы ему исполнилось восемнадцать, ей – двадцать шесть, но оттого, что продолжительность жизни была в то время короче, разница в годах выглядела значительно больше, чем в наши дни. Этот союз был необычен: в шестнадцатом веке женились на женщинах младше себя. Несоответствие в возрасте породило, конечно, множество толков, главным образом такого рода, что взрослая женщина ловко заманила неопытного юношу в постель и потом женила на себе. Хотя, напротив, это могло свидетельствовать об уверенности Шекспира в своей мужской состоятельности. Во всяком случае такой домысел ставит под сомнение ум и рассудительность Шекспира, которые могли проявляться и в восемнадцать лет. Это бросает тень и на Анну Хатауэй, которая, подобно многим безгласным женам знаменитых людей, подвергалась неоднократным нападкам. Биографы, любящие строить догадки на драматургическом материале, замечали, например, что в шекспировских исторических пьесах часто в интригах замешаны стареющие женщины, чья красота волшебным образом увяла. В «Сне в летнюю ночь» Гермия восклицает: «О горе! Старость – юности не спутник!»<sup>121</sup> И герцог

---

<sup>119</sup> «Много шума из ничего», акт II, сцена 1. Пер. Т. Щепкиной-Куперник.

<sup>120</sup> Акт II, сцена 3. Пер. П. Вейнберга.

<sup>121</sup> Акт I, сцена 1. Пер. М. Лозинского.

в «Двенадцатой ночи» советует: «Ведь женщине пристало быть моложе супруга своего»<sup>122</sup> – и продолжает:

Найди себе подругу помоложе,  
Иначе быстро охладеешь к ней.  
Все женщины – как розы: день настанет –  
Цветок распустится и вмиг увянет<sup>123</sup>.

Но, вероятно, будет лучше всего, если мы воздержимся от сомнительных интерпретаций. Герцог у Шекспира – классический «человек чувства». С таким же успехом можно было бы доказывать, что колья в пьесах Шекспира фигурируют образованные женщины, таким же должно быть и его женское окружение.

Мы не знаем, умела ли Анна Хатауэй читать и писать. Вряд ли что-то могло подтолкнуть ее к обучению, во всяком случае 90 процентов женского населения Англии того времени были неграмотными. Часто предполагали, что и обе дочери у Шекспира были неграмотны. Такова ирония: величайший драматург в истории человечества окружен женщинами, которые не в состоянии прочитать ни слова из того, что он написал.

Сто сорок пятым в ряду шекспировских сонетов стоит сонет, который на своем месте выглядит странно. Из последних двух строк можно вывести, что он обращен к Анне Хатауэй и, возможно, является первым по времени из известных нам сочинений Шекспира:

«I hate» from «hate» away she threw,  
And saved my life, saying «not you».  
«Я ненавижу», – но тотчас  
Она добавила: «Не вас!»<sup>124</sup>

«Hate away» идентично «Nathaway». Все стихотворение представляет собой традиционный юношеский панегирик доброй и любящей женщине с «уста, сотворенными самой Любовью». Оно интересно как показатель шекспировских ранних поэтических притязаний. Он мог заимствовать сонетную форму из современного ему сборника, такого как «Сборник Тоттела», где были работы Уайетта и Сарри, или из первого в Англии сборника сонетов «Гекатомпатии» Томаса Уотсона, напечатанного летом 1582 года. Это могло подстегнуть его творчество. Он интуитивно овладевает формой, это раннее стихотворение написано легко и энергично и предваряет его будущее триумфальное мастерство в этом жанре.

Можно надеяться, что «сама Любовь» приложила руку к этому союзу, ибо Анна Хатауэй была ко времени женитьбы на четвертом месяце беременности. В то время добрачное сожителство не было чем-то необычным. Их стратфордские соседи Джордж Баджер и Алиса Корт, Роберт Янг и Марджери Филд женились таким же образом. Было принято с обеих сторон давать *troth-plight* (клятву верности), словесное обязательство в присутствии свидетелей, называвшуюся иначе *hand-fasting* (обручением) или *making sure* (подтверждением). Так, Алиса Шоу из Уорикшира обращалась к Уильяму Холдеру из того же графства: «Заверяю, что я твоя жена и оставила всех своих друзей ради тебя и надеюсь, что ты будешь хорошо обходиться со мной». Мужчина брал женщину за руку и повторял ту же самую клятву. Только после клятвы верности невеста могла расстаться с девственностью. Брачная церемония происходила позже. Это был набор правил, обусловленных общественными взглядами и взаимоотношениями полов;

---

<sup>122</sup> Акт 2, сцена 4. Пер. Э. Линецкой.

<sup>123</sup> Акт 2, сцена 4. Пер. Э. Линецкой.

<sup>124</sup> Пер. С. Маршака.

конечно, практиковались разные формы обручения, варьиовавшиеся от простого обещания друг другу до церемонии с молитвенником в руках. Но о повсеместности этого обычая свидетельствует то, что у 20–30 процентов всех бывших невест дети рождались в первые восемь месяцев брака.

Этот неформальный брачный договор прочно закрепился в сознании Шекспира. Он часто встречается в шекспировских пьесах, начиная с заявления Клавдио в комедии «Мера за меру»:

...Мы с нею  
Помолвились и в брачную постель  
Легли. А брака заключать не стали,  
Все внешние обряды отложив  
До времени<sup>125</sup>, –

и кончая требованием Оливии к Себастьяну: «Ты дашь обет – мы совершим помолвку»<sup>126</sup>. Это отразилось и на восприятии театрального действия елизаветинцами. Когда Триил и Крессида клянутся в верности друг другу, Пандар восклицает: «Сговорились, кажется! Теперь только приложить печать, печать обязательно. А я буду свидетелем»<sup>127</sup>. Он поистине «запечатывает» обручение, и это делает еще более отталкивающей последующую измену Крессиды. Когда Орlando под видом Ганимеда провозглашает «Беру тебя, Розалинда, в жены»<sup>128</sup>, его обязательства при этом гораздо шире и глубже, нежели он предполагает. Это давно упраздненный и забытый обычай, но для Шекспира и его аудитории он нес в себе большой смысл.

Во время церемонии обручения полагалось также обмениваться кольцами (другими подарочными атрибутами при этом служили гнутый шестипенсовик и пара перчаток). Следствием этого прелестного обычая явилась не менее чудесная находка начала девятнадцатого столетия. В 1810 году жена стратфордского рабочего, трудясь в поле рядом с церковным двором, нашла покрытое слоем грязи кольцо. Кольцо было золотое, и, когда его отчистили, на нем обнаружили инициалы «W S» и между ними так называемый «любовный узел»<sup>129</sup>. Возраст кольца определили шестнадцатым веком, и местный антиквар считал: «В то время из всех стратфордских жителей такое кольцо могло быть, вероятнее всего, у Шекспира». И еще одна интригующая деталь. У Шекспира могло быть кольцо с печаткой<sup>130</sup>, но на его завещании печать не стоит. Фраза «в присутствии свидетеля руку и печать приложил» изменена; исключено слово «печать» – словно Шекспир потерял свое кольцо перед тем, как подписывать документ.

Дом, в котором, как считается, начался роман Уильяма Шекспира и Анны Хатауэй, на самом деле был довольно большим, с низкими потолками, сложенными из бревен стенами, обмазанными глиной (в стеновых щелях до сих пор видны ореховые прутья и засохшая глина). Деревянная конструкция означала, что дом становился звучащей коробкой, что было неудобно и непригодно для флирта и ухаживания. Из верхних спален было слышно все, что делается внизу, и не только слышно, но и видно сквозь щели в дощатом полу. По счастью, рядом были луга и лес. Он мог и не навещать ее тут в это время; во всяком случае после смерти отца в 1581 году Анна жила с семьей матери, неподалеку в деревне Темпл-Графтон, – возможно, ей

---

<sup>125</sup> Акт I, сцена 2. Пер. О. Сороки.

<sup>126</sup> Акт IV, сцена 3. Пер. Д. Самойлова.

<sup>127</sup> Акт III, сцена 2. Пер. Т. Гнедич.

<sup>128</sup> Акт IV, сцена 1.

<sup>129</sup> Крепко завязанный особым способом узел; считается, что голландские моряки завязывали такие узлы в напоминание о возлюбленных, оставшихся на берегу. В ювелирных изделиях такой узел был знаком романтических отношений.

<sup>130</sup> Обручальными кольцами, в отличие от венчальных, часто бывали кольца с печаткой.

хотелось отделиться от мачехи и четырех братьев и сестер. Отсутствие отцовского пригляда могло ускорить дело.

В этот год обручения и свадьбы в семейном окружении Шекспира происходит один странный случай. В сентябре 1582-го Джон Шекспир пришел на собрание городского совета, где выбирался мэр Стратфорда, чтобы проголосовать за своего друга Джона Садлера. Садлер отказался от должности по причине плохого здоровья (он умер шесть месяцев спустя), но появление Джона Шекспира после почти шестилетнего отсутствия вызвало некоторое недоумение. Это могло быть внезапным решением или желанием поддержать старого друга, но могло быть связано с другими публичными выступлениями этого периода. Тремя месяцами раньше он подал жалобу на четырех человек – в том числе на мясника Ральфа Кодри, обвиняя их в «запугивании смертью и увечьями». Это была традиционная формулировка, ее не следует воспринимать как реальную угрозу жизни Джона Шекспира, но обстоятельства дела весьма туманны. Это не могло быть столкновением фанатиков на религиозной почве, потому что Кодри сам был убежденным католиком. Скорее всего, это был спор по торговым или финансовым вопросам. Среди остальных, на кого жаловался Джон Шекспир, был местный красильщик. Посещая городское собрание, Джон Шекспир, возможно, надеялся восстановить свой былой авторитет.

Первенец Уильяма Шекспира и Анны Хатауэй был зачат, возможно, в последние две недели сентября, ибо в конце ноября молодой человек или опекуны невесты поспешили в Вустер за разрешением на брак. Отец оставил Анне Хатауэй 6 фунтов 13 шиллингов и 4 пенса – сумму, равную годовому заработку кузнеца или мясника, что было вполне достаточно для приданого. Брак разрешили заключить после одноразового церковного оглашения; при этом не указывалось, в каком именно приходе должна происходить церемония. Необходимо было поспешить, так как приближался Рождественский пост, в который свадебные церемонии не совершались. Другой период, в который запрещалось играть свадьбы, начинался 27 января и длился до 7 апреля. Тогда могло получиться, что ребенок родился бы до формальной регистрации брака. Интересное положение Анны могло стать заметным; ни она, ни ее опекуны не должны были допустить, чтобы ребенок стал незаконнорожденным.

Итак, 27 ноября 1582 года Уильям Шекспир или кто-то от имени Анны поскакал в Вустер и обратился там в консисторию в западном крыле южного придела местного собора. За разрешение жениться спешно или втайне нужно было заплатить от 5 до 7 шиллингов. Домом Анны Хатауэй был назван Темпл-Графтон, но ее фамилия указана ошибочно – Уотелей (Whateley). Разрешение звучит таким образом: брак «между Уильямом Шекспиром и Анной Уотелей из Темпл-Графтона». Это вызвало ненужные рассуждения о некой молодой женщине по имени Анна Уотелей, но, по всей вероятности, клерк просто не расслышал или не так прочитал имя; в этот день в суде фигурировал человек с фамилией Уотелей, так что ошибку чиновника можно понять. Из-за того, что Шекспиру еще не было 21 года, он был обязан поклясться, что отец одобряет этот брак. На следующий день два соседа Анны Хатауэй в Шоттери, оба фермеры, Фулк Сандерс и Джон Ричардсон, поручились 40 фунтами на случай, если в браке откроется «что-нибудь противозаконное». Неудивительно, что Джон Шекспир не подписал этого поручительства; он был известный нонконформист, стремившийся скрыть размеры своего состояния.

Оглашение было в пятницу, 30 ноября, а заключение брака последовало в тот же или на следующий день. Скорее всего, это случилось в приходской церкви Анны Хатауэй в Темпл-Графтоне, примерно в пяти милях к западу от Стратфорда. В приходской книге стратфордской церкви, где викарием служил твердый последователь реформистской веры, такая запись отсутствует; из этого ясно, что в Стратфорде церемония не происходила. Некоторые исследователи называют Ладдингтон, местечко в трех милях от Темпл-Графтона, где жили другие родственники Анны. Один старожил уверял, что видел там церковную запись о браке, но домоправительница викария сожгла бумагу в холодный день, чтобы «согреть воду в чайнике». На первый

взгляд это не выглядит очень правдоподобным. Другие считают местом проведения бракосочетания церковь Святого Мартина в Вустере, где страницы регистрационной книги за 1582 год были кем-то тщательно вырезаны.

Тем не менее церковь в Темпл-Графтоне была удобна по разным причинам. Старик священник, переживший католическое правление королевы Марии, согласно официальному донесению, был «неустойчив в вере» и не мог «ни служить, ни читать как следует». Но зато был весьма сведущ в соколиной охоте и вылечивал «заболевших или раненых птиц; за это многие чинили ему что-нибудь».

Не известно, был ли обряд венчания в старинной церкви в Темпл-Графтоне схож с католическим. Принимая во внимание склонности священника, это кажется вероятным. Если так, то служба велась на латыни и занимала предписанные утренние часы с 8 до 12. Чаще всего это бывало по воскресеньям. Служба начиналась на церковных ступеньках, где происходило тоекратное оглашение. Затем следовало предъявить приданое Анны Хатауэй в размере 6 фунтов 13 шиллингов и 4 пенсов. Ее наверняка вели к алтарю Фулк Сандерс или Джон Ричардсон – те самые, что подписывали поручительство в Вустере. Женщина стояла по левую руку от жениха в напоминание о чудесном происхождении Евы из левого ребра Адама; они держались за руки в знак помолвки. Священник на паперти освящал кольцо святой водой; затем жених брал кольцо и надевал его поочередно на большой и первые три пальца левой руки невесты со словами: «In nomine Patris, in nomine Filii, in nomine Spiritus Sancti, Amen»<sup>131</sup>. Он оставлял кольцо на четвертом пальце, потому что считалось, что вена от этого пальца тянется прямо к сердцу. Потом пару приглашали в церковь, где они совместно преклоняли колени для свадебной мессы и благословения; на их головах были льняные «охранительные» повязки, для защиты от демонов. В обычай также входило, чтобы у невесты к поясу был подвязан нож или кинжал, для чего – остается неизвестным. (Джюльетта носит кинжал, которым и убивает себя.) Распушенные волосы невесты лежали на плечах. После мессы праздничная процессия шла из церкви до дома, где ждало свадебное угощение. Молодожены принимали подарки: серебро, деньги или продукты. Гости, в свою очередь, получали в подарок перчатки – поскольку отец Шекспира был перчаточник, особых трудностей с этим не возникло. Итак, мы оставляем их в этот знаменательный день.

---

<sup>131</sup> «Во имя Отца, и Сына, и Святого Духа, Аминь» (лат.).

## Часть II «Слуги Ее Величества королевы»



## Глава 18

### Скажу я прямо: спать с тобой хочу<sup>132</sup>

Через какое-то время после свадьбы Шекспир отправился в Лондон. Мы не знаем точно, в каком именно году случилось это значительное событие, но, должно быть, он покинул Стратфорд в 1586-м или 1587 году.

В нескольких его пьесах звучит мотив печального расставания супругов сразу после свадьбы, но это, скорее всего, драматургический прием. Джон Обри по этому поводу заметил: «Этот Уильям, будучи от природы склонен к поэзии и театру, прибыл в Лондон, я полагаю, в восемнадцатилетнем возрасте, стал актером в одном из театров и играл исключительно хорошо». По мнению Обри, в котором он не одинок, переезд в Лондон состоялся сразу после женитьбы. Такой поступок противоречит здравому смыслу и наверняка выглядел как вызов приличиям. Можно все-таки предположить, что какое-то время Шекспир провел с новобрачной. Скорее всего, Уильям Шекспир и Анна Хатауэй в ожидании ребенка вернулись в дом жениха на Хенли-стрит. Обычно молодожены обустраивали себе дом на собственные средства, но если такой возможности не было, жилье предоставлял отец жениха. А в случае Шекспира, учитывая его молодость, думается, этого было не избежать.

Предполагалось, что молодожены поселятся в задней пристройке к дому, с отдельной лестницей и мансардой. Но ее, вероятно, построили только к 1601 году, и, таким образом, дом на Хенли-стрит, даже по елизаветинским меркам, изрядно переполнился. Для уединения не оставалось места, но в ту пору этому не придавали большого значения. Семья и так была большая, четверо младших детей – Гилберт, Джоан, Ричард и Эдмунд, которых можно назвать забытыми членами семьи драматурга, – и четверо взрослых, но к такому хозяйству Мэри Арден и Анна Хатауэй были привычны. Вскоре прибавились трое детей самого Шекспира, и в доме наверняка стало тесно и шумно. А что же Шекспир? В шестнадцатом веке женатый человек не мог поступить в университет или определиться в ученики к ремесленнику. Можно предположить, что до отъезда в Лондон он вел внешне обычную жизнь клерка юридической конторы.

Его первая дочь Сюзанна родилась в мае 1583-го; само имя, означающее чистоту и непорочность<sup>133</sup>, взято из библейских текстов. Ребенок родился слишком скоро после свадьбы, и имя могло служить подтверждением добродетели. Хотя позднее, если доверять пуританской литературе, оно сделалось популярным в реформистских кругах и в самом Стратфорде встречалось уже достаточно часто. Весной 1583 года этим именем нарекли при крещении трех новорожденных девочек.

Религиозный вопрос стал представлять открытую опасность осенью того же года. Маргарет Арден, дочь Эдварда и Мэри Арден из Парк-Холла, с которой находилась в родстве мать Шекспира, вышла замуж за истового католика из Эдстона, города в графстве Уорикшир. Этот юноша, Джон Сомервиль, будучи человеком крайних взглядов, 25 октября 1583 года выразил намерение убить Елизавету I. Он сообщал о нем каждому, кто желал его выслушать, и в результате такой неосмотрительности был на следующий же день арестован и препровожден в лондонский Тауэр.

Возможно, он повредился умом, но безумие – недостаточное оправдание для того, кто желает убить королеву. Выходку Сомервиля восприняли как предвестие иностранного вторжения и восстановления католического режима в Англии.

---

<sup>132</sup> «Генрих VI», акт III, сцена 2. Пер. Е. Бируковой.

<sup>133</sup> Древнееврейское «шушанна» – лилия; цветок лилии стал в средневековой традиции символом чистоты.

Несчастливая семья Сомервиля испытала на себе все последствия его поступка. Через несколько дней был издан указ, предписывавший обыскать все подозрительные дома в Уорикшире и арестовать неблагонадежных личностей. Это было сделано незамедлительно, потому что, по словам ответственного чиновника, «паписты умеют так изловчиться, что в их доме ничего не вызывает подозрений». Эдварда Ардена схватили в лондонском доме графа Саутгемптона; Мэри Арден и другие члены семьи были арестованы сэром Томасом Люси. Арденов судили в Гилд-Холле в Лондоне и обвинили в государственной измене. Мэри Арден была помилована, ее мужа повесили и четвертовали в Смитфилде, а голову выставили на кол у южного конца Лондонского моста. Джон Сомервиль повесился в Ньюгейтской тюрьме, но голова его заняла место рядом с головой родственника. Вместе с ними обезглавили и уорикширских Арденов.

Попал ли Джон Шекспир, муж другой Мэри Арден и предполагаемый родственник замученных Арденов, под подозрение? А его сын? Это было кошмарное время для всех близких и тех, кто имел хотя бы косвенное отношение к преступникам. Холодные камни Тауэра и мученическая ужасная смерть могли ждать любого. Очень вероятно, что в связи с этим Джон Шекспир спрятал свое католическое завещание за стропилами на Хенли-стрит. Известно только, что, когда Шекспиры получали герб в Геральдической палате спустя шестнадцать лет после означенных событий, «горностаевую мантию для исповеди», имевшуюся у семьи Арденов из Парк-Холла, с герба сняли. И еще одна второстепенная деталь. В третьей части «Генриха VI» придуманный Шекспиром житель Уорикшира носит имя Джон Сомервиль.

Именно в это время Шекспир мог бы оценить выгоду относительной анонимности пребывания в столице. Но он предпочел остаться на какое-то время с семьей в Стратфорде. В феврале 1585 года в приходской церкви были крещены близнецы, Гамнет и Джудит Шекспир. Их назвали в честь Гамнета и Джудит Садлер, друзей и соседей, владевших пекарней на пересечении Хай-стрит и Шип-стрит. Когда у Садлеров родился сын, они назвали его Уильямом. Молодой Шекспир, хоть и целил в бессмертие, все же в большой степени принадлежал своей общине. Имя мальчика, столь напрашивающееся на ассоциацию, могло в речи и на письме звучать как Гамлет или, конечно же, Гамлет. Тайна, которую являют собой близнецы, неразделимые в своем единстве, также нашла отражение в шекспировском творчестве: в двух пьесах, «Комедии ошибок» и «Двенадцатой ночи», потерявшие друг друга близнецы сталкиваются на фоне фантастического пейзажа.

Рождение близнецов ранней весной 1585 года предполагает, вопреки «догадке» Обри, что в то время Шекспир все еще находился рядом с женой. Но после дети у них не рождались. Шекспир не последовал в этом примере своих родителей, которые за 22 года родили восьмерых. Это не соответствовало стилю того времени, когда в обычае были большие семьи. Анне Шекспир было всего тридцать лет, когда родились близнецы, далеко до конца детородного возраста. Возможно, что при рождении Гамнета и Джудит возникли какие-то осложнения.

Живя на Хенли-стрит, Анна и ее муж были вынуждены спать в одной постели; в то время не было и действенных противозачаточных средств. Они могли воздерживаться от интимных отношений по обоюдному согласию. Тем не менее многое свидетельствует о том, что Шекспир был в высшей степени сексуален; и маловероятно, что в двадцать с небольшим лет он мог без причины согласиться на воздержание. Лучшее объяснение – более очевидное. В Стратфорде его не было. Но где же он был?



## Глава 19

### А здесь – путь мой<sup>134</sup>

Стало уже общим местом в шекспировских биографиях называть годы примерно с двадцати и до двадцати восьми «потерянными». Но целиком потерянных лет не бывает. Бывает пробел в хронологии, но примерное представление о том, как прошли те самые годы, можно составить по косвенным свидетельствам. Известно, что Шекспир стал актером. Предполагают, что он примкнул к бродячим комедиантам, когда они проезжали через Стратфорд. Или отправился в Лондон, надеясь вступить в одну из игравших там трупп. Его прежние отношения с труппой сэра Томаса Хескета и труппой лорда Стрейнджа могли служить своего рода рекомендацией. Толковый молодой актер и вдохновенный сочинитель вполне мог прийти ко двору.

Присоединился ли он к странствующим актерам, когда те выступали в Стратфорде? Записей об этом нет нигде, во всяком случае такой вариант был весьма необычен. Но между 1583 и 1586 годами в Гилд-Холле выступали по крайней мере восемь трупп, и среди них труппы графа Оксфорда, лорда Берли, лорда Чандоса, графа Вустера и графа Эссекса. В вустеровской труппе состоял Эдвард Аллейн, который был моложе Шекспира на шестнадцать месяцев, он стал впоследствии значительной фигурой на лондонской сцене и открыто соперничал с его труппой. Приводились также доводы в пользу того, что Шекспир входил в труппу графа Лестера, отчасти из-за упоминания в письме сэра Филипа Сидни «Уильяма – комика моего господина Лестера». Но речь могла идти о знаменитом Уильяме Кемпе.

Заслуживает дальнейшего внимания еще одна театральная труппа, посетившая Стратфорд в 1387 году. Труппа «Слуг Ее Величества королевы» была воссоздана четырьмя годами раньше лорд-камергером и распорядителем королевских увеселений с целью, как мы бы сейчас сказали, «пропаганды театрального искусства именем Елизаветы». Это была привилегированная труппа, специально отобранная, чтобы исполнять спектакли при королевском дворе. Им, как королевским слугам, платили жалованье и даровали ливреи камердинеров; позднее Шекспир удостоился такой же чести. Из разных трупп отобрали двенадцать актеров, которых сочли самыми высокими профессионалами, в том числе двух комиков – Роберта Уилсона, «быстрого, искусного, изящного», и Ричарда Тарлтона, «удивительного, великолепного и милейшего».

Тарлтон олицетворял собой природу театра, в который вошел Шекспир. Он был первым в Англии великим клоуном и самым популярным комиком елизаветинской эпохи. По словам друга-актера, «покуда существует мир, никогда на земле не будет подобного ему. О, ушедший от нас прекрасный Тарлтон!». Рассказывали, что его нашел граф Лестер, когда тот пас свиней своего отца, и граф пришел в такой восторг от «удачных неудачных ответов» Тарлтона, что сразу взял его на службу. Его джиги и баллады приобрели популярность в 1570-е годы, и, когда в 1583 году образовалась труппа «Слуг Ее Величества королевы», он вошел в ее состав. Несомненно, Шекспир видел его искусные характерные выступления. Тарлтон был еще и драматургом и написал комическую пьесу под названием «Семь смертных грехов». Он стал любимцем королевы и ее неофициальным придворным шутком. После его смерти в Шордиче в 1588 году широкую популярность завоевал сборник «Шутки Тарлтона». В своем завещании он назначил душеприказчиком товарища по театру Уильяма Джонсона; Джонсон же стал доверенным лицом Шекспира при покупке дома в Блэкфрайерз. Косвенная связь налицо, и многие предполагают, что слова Гамлета о Йорике написаны в память Тарлтона.

---

<sup>134</sup> «Генрих VI», акт II, сцена 2. Пер. Е. Бируковой.



Тарлтон был косоглаз, с усами и плоским носом, носил домотканый костюм и шапку с помпонами; под мышкой он таскал большую сумку, а в руках крутил дубину; играл на барабане и флейте. Как писал Стоу, «он был человеком невиданного, щедрого, живого, спонтанного остроумия», «истинным чудом своего времени». О нем ходило бесконечное число рассказов и анекдотов, он становился героем детских стишков; многие пивные называли в его честь и вешали в них его портреты. Говорили, что стоило ему высунуть свою физиономию из-за кулис, как зал уже сотрясался от хохота; он играл деревенского дурачка в городе, в совершенстве владея мимикой и клоунадой. Это означало, что личность комического актера становилась важнее исполняемой им роли. Тарлтон выходил за рамки роли и веселил публику остроумными импровизациями; он поставил комедиантство во главу театрального действия. Он мастерски

корчил рожи и делал это в самые неподходящие моменты. Его смело можно назвать первой «звездой» английской сцены.

Фигура клоуна прошла свой путь развития. К этому причастны и распорядитель рождественских праздников, который устраивал в средневековой Англии «Праздник дураков»<sup>135</sup>, и придворные шуты. Но, что важнее, традиция клоунады восходит к аллегорической фигуре средневековой сцены, изображавшей Порок. Этот персонаж более чем другие был обращен к зрителю. Тогда как актеры на сцене видят только друг друга, Порок осматривает аудиторию. Он – часть жизни этих людей, он бросает им замечания по ходу действия, шутит с ними; он вступает со зрителями в сговор. Пьеса для него – игра, в которой может участвовать каждый. Он воплощает все человеческие пороки и, по существу, является одновременно и импресарио, и заговорщиком. Он – шоумен средневекового театра: притворством вызывает слезы и сочувствие, а убеждением или лестью подбивает актеров на всевозможные грехи. Он поет, говорит в рифму и шутит; часто играет на музыкальном инструменте, например на лире. Он расцветивает клоунаду акробатикой и танцами. Он привлекает внимание монологами, полными каламбуров и тонких намеков. У Шекспира шут часто носит с собой деревянный кинжал, которым обрезает себе ногти. Очевидно, что многое в английском юморе, так же как и в драматургии, берет свое начало от шутовского действия. По этому образцу сотворены разнообразные комедии и шуты в шекспировских пьесах, а также злодеи, подобные Яго или Ричарду III. Шут – один из главнейших театральных персонажей; история его образа уходит корнями далеко в прошлое народного обряда, а его наследники по прямой – оперетта девятнадцатого века и, позднее, современная телевизионная комедия. Это часть шекспировского наследия.

«Слуги Ее Величества королевы» начали гастроли почти сразу же после создания труппы и в первые месяцы побывали в Бристоле, Норидже, Кембридже и Лестере. Летом они ездили; зимой возвратились в Лондон, где выступали в «Быке» и «Колоколе» и за чертой города – в «Театре» и «Куртине». С конца декабря и до февраля они играли при дворе. В качестве слуг королевы они везде были желанными гостями, и их хорошо вознаграждали. Похоже, что их заработок был почти вдвое больше, чем у других. Они были не просто актерами в том смысле, как мы это сейчас понимаем, но акробатами и клоунами; в труппе был турок – канатный плясун, и сохранилась запись о выплате денег «слугам Ее Величества – акробатам». Ричард Тарлтон выходил с сольным выступлением, как делает любой современный комик.

---

<sup>135</sup> Средневековый карнавал, главную роль в котором играли шуты. Участники «Праздника дураков» могли говорить любую правду о ком угодно, кроме королей.



И все же жизнь на колесах была нелегкой и суровой; показателен случай в Норидже, где некоторые из актеров ввязались в драку и один получил смертельную рану от удара мечом. Инцидент оживает перед нашими глазами в рассказе очевидцев; они свидетельствовали, что участник драки закричал: «Злодей, ты убил королевского актера?» Кажется, драка началась, когда кто-то из толпы, не заплатив предварительно за билет или пропуск, потребовал сыграть пьесу. Через пять лет после этого события один актер убил другого в ссоре. Несмотря на покровительство королевы, актеры тогда еще имели незавидную репутацию.

Имя труппы ассоциируется с Шекспиром благодаря примечательному совпадению: названия игравшихся там пьес отчетливо напоминают пьесы Шекспира: «Знаменитые победы Генриха V», «Король Лир», «Беспокойное царствование короля Иоанна» и «Правдивая трагедия Ричарда III». Исходя из этого делали вывод, что Шекспир присоединился к труппе «Слуг

Ее Величества» в 1587 году, когда они пришли в Стратфорд, и эти пьесы – ранние варианты его произведений, переделанных позднее. Заслуга этой версии в том, что она проста, хотя мир елизаветинского театра был вовсе не прост; там расходились и сходились, ссорились и мирились, нанимались в труппу или изгонялись оттуда.

В 1588 году «Слуги Ее Величества королевы» разделились на две отдельные труппы, с разным репертуаром. Со смертью Ричарда Тарлтона дела их сильно пошатнулись. Одна труппа объединилась со «Слугами графа Сассекса». Может быть, в это время Шекспир и оставил их, чтобы войти в другую труппу. Но мы сильно забежали вперед в нашем повествовании, а пока что, в 1586-м или 1587 году, оно приводит молодого Шекспира в Лондон.

### Часть III «Слуги лорда Стрейнджа»



## Глава 20

### Итак, идем на Лондон<sup>136</sup>

Человеческая энергия здесь была ключом. Шекспиру непременно нужно было попасть сюда. Ученые и биографы спорят о точной дате прибытия Шекспира в Лондон, но пункт назначения сомнений не вызывает. Другие в те годы тоже отправлялись из Стратфорда в столицу. Его современник Ричард Филд ушел из Королевской Новой школы, с тем чтобы наняться в подмастерья. Роджер Локк, сын перчаточника Джона Локка, тоже стал подмастерьем в столице. Ричард Куини стал лондонским купцом, так же как его двоюродный брат Джон Садлер. Другой уроженец Стратфорда, Джон Лейн, совершил путешествие из Лондона в Левант<sup>137</sup> на торговом судне. Все они согласились бы со словами: «У домоседа доморощен ум»<sup>138</sup>. В шекспировских пьесах молодые люди часто горячатся и сетуют на то, что их «держат дома, в деревне»<sup>139</sup>; им хотелось бы сбежать и жить свободно, повинувшись своим инстинктам и честолюбию. Гёте сказал однажды: «Таланты образуются в покое, / Характеры – среди житейских бурь»<sup>140</sup>. Случай Уильяма Шекспира тем не менее единственный в своем роде. Никто из современников не уезжал, бросив жену и детей. Было почти невысказано, чтобы молодой человек оставил свою только что образовавшуюся семью. Так не поступали даже в семьях аристократов. По меньшей мере это может объясняться непоколебимой решимостью и целеустремленностью. Шекспир должен был уйти.

Он был весьма практичен. Поэтому едва ли он ушел, не определившись, куда идет и зачем идет. Не может быть, чтобы он отправился в Лондон искать счастья, повинувшись внезапному порыву. Кое-кто выдвигал предположение, что он бежал от несчастливого брака. В пользу этой версии нет доказательств. И все-таки можно усомниться, что он был вполне счастлив в семье, иначе ему бы вряд ли пришло в голову ее оставить. С чего бы человеку, который всем доволен, уходить от жены и детей ради неизвестного будущего в незнакомом городе? Здравый смысл подсказывает, что он был беспокоен и неудовлетворен. Какая-то сила, более мощная, чем семейные узы, влекла его вперед. Он знал, уезжая, что делать и как. Вероятно, он мог ехать по приглашению какой-нибудь труппы, а заработать деньги в качестве актера было куда реальнее, чем оставаясь помощником провинциального адвоката – это было единственное, чем он мог заниматься в Стратфорде. Рассказывали про людей, которые «приехали в Лондон нищими, а со временем невероятно разбогатели». Если в Лондоне можно найти средства содержать семью, значит, надо отправляться в Лондон. В жизни великих людей тем не менее присутствует некая модель, по которой выстраивается их судьба. Продвигаясь по жизни, они непонятным образом попадают в нужное время и место. Шекспир не мог состояться без Лондона, он втайне осознавал это и потому действовал столь решительно. Борис Пастернак в «Замечаниях о переводах Шекспира» писал, что Шекспира в то время вела «необыкновенно определенная звезда», в которую он безоговорочно верил. Можно сказать и так.

Джеймс Джойс заметил, что «изгнание из сердца, изгнание из дома»<sup>141</sup> – преобладающий мотив шекспировского творчества. Такое восприятие скорее подходит самому Джойсу, но в какой-то степени отражает истину. Шекспировская «звезда» ведет его прочь из дома, но есте-

<sup>136</sup> «Генрих VI», часть вторая, акт IV, сцена 3. Пер. Е. Бируковой.

<sup>137</sup> Общее название стран восточной части Средиземного моря.

<sup>138</sup> «Два веронца», акт II, сцена 1. Пер. М. Кузмина.

<sup>139</sup> «Как вам это понравится», акт I, сцена 1.

<sup>140</sup> «Торквато Тассо». Пер. С. Соловьева.

<sup>141</sup> «Улисс», часть II, эпизод 9.

ственно при этом оглядываться назад на то, что потерял. Джойс, уехав из Дублина, мог писать только о нем. Не было ли у Шекспира того же по отношению к лесам и полям Ардена?



В Лондон вели две дороги. Та, что короче, шла через Оксфорд и Хай-Уиком, другая – через Банбери и Эйлсбери. Джон Обри связывает Шекспира с деревенькой, лежащей сбоку от основного тракта, ведущего в Оксфорд. Предполагается, что там, в Грендон-Андервуде, драматург нашел прототип Кизила<sup>142</sup>. Но любой разговор о прототипах несостоятелен. В последующие годы Шекспир близко ознакомится с лесистыми холмами Чилтерна, с деревнями и торговыми городками в долине реки Грейт-Уз. Современные дороги пролегают почти там же – только пейзаж изменился.

---

<sup>142</sup> Полицейский пристав из «Много шума из ничего».

Будучи практичным человеком, Шекспир должен был тронуться в путь поздней весной или в начале лета. Это хорошее время для путешествий. Он мог идти пешком, в компании попутчиков, чтобы отбиваться от грабителей, а мог воспользоваться лошадиной упряжкой. Владелец одной такой упряжки, Уильям Гринуэй, был соседом Шекспира по Хенли-стрит; на своих лошадях он отвозил в Лондон сыр и соленую свинину, овечьи шкуры и льняное масло, шерстяные юбки и чулки.

В столице все это обменивалось на городские товары – серебро и специи. Путь пешком занимал четыре дня; на лошадях добирались всего за два.

И вот, достигнув города, Шекспир увидел облако дыма. Услышал беспорядочный шум, перемежающийся колокольным звоном. Вдохнул лондонский запах. Лондон можно было учуять по этому запаху в радиусе 25 миль. Одна дорога, через Хайгейт, шла на север, но другой, более прямой путь вел в самое сердце столицы. Мимо деревеньки Шеперд-Буш, мимо карьеров по добыче гравия в Кенсингтоне, через ручьи Вестберн и Мэриберн до виселицы в Тайберне. Здесь дорога раздваивалась, одна ветка шла к Вестминстеру, другая – к самому Сити. Если, что вероятнее всего, Шекспир выбрал своей целью Сити, он спустился вниз по Оксфорд-роуд к церкви в деревне Сент-Джайлс-ин-зе-Филдс. Окрестности Лондона впервые предстали перед его глазами. Говоря словами историка Джона Стоу, взятыми из его «Описаний Лондона», вышедших в 1598 году, «множество прекрасных зданий, меблированные комнаты для джентльменов, гостиницы для путешественников и им подобных, почти вплоть до Сент-Джайлс-ин-зе-Филдс». Но пригород слыл также рассадником беззакония, где «великое множество бродяг, распутников и людей без определенных занятий находило себе прибежище в шумных, беспорядочных бедных домишках и нищих лачугах, конюшнях, гостиницах, сараях, превращенных в жилище, тавернах, кегельбанах, игорных домах и борделях». Молодой Шекспир никогда прежде не видел ничего подобного; должно быть, он нашел все это, используя слова Шарлотты Бронте, попавшей впервые в Сити, «глубоко захватывающим». Дальше дорога шла к пивным Холборна, мимо лавок и домов со съемными квартирами, скотных дворов и гостиниц, к страшной тюрьме Ньюгейт. Это были ворота в Лондон, «цветок всех городов»<sup>143</sup>. Путешественник, впервые попавший в Сити, не мог не чувствовать глубокого волнения от всего, что его окружало. Город поражал силой и энергией; в его воронку втягивалось все подряд. Вокруг, в толкотне и давке, вились уличные торговцы, умолявшие купить у них что-нибудь. В городе стоял непрекращавшийся шум – споры, ссоры, крики разносчиков товаров, уличные приветствия, а еще бил в нос запах навоза, отбросов и пота. Купцы стояли в дверях своих лавок, ковыряя лениво в зубах; внутри на табуретках сидели их жены, готовые торговаться с покупателями. Подмастерья у мастерских зазывали прохожих. Домовладельцы частенько устраивались у входа в дом, чтобы посплетничать или обменяться колкостями с соседями. Частной жизни в нашем понимании слова тогда не существовало.

Повсюду тянулись ряды лавок – каждый со своим товаром: соленьями, сырами, перчатками, специями. Каменные ступени вели в полутемные подвалы, где стояли мешки с пшеницей и солодом. Старухи торговли копошились над разложенными на земле узелками с орехами или сушеными овощами. У разносчиков товаров на шее болтались деревянные лотки. По улицам, битком набитым людьми, проталкивались носильщики с тюками на спине – казалось, им нет числа. Дети, занятые наравне со взрослыми, катили бочки или зазывали прохожих. Люди жевали на ходу пироги или жареную птицу, бросая под ноги обглоданные кости. Сотни бродячих певцов как женского, так и мужского пола – продавцы «песенного товара» – демонстрировали свое умение, стоя на углах улиц или взобравшись на бочки. Там были проулки, ведущие в никуда, сломанные ворота и кособокие дома, нависшие над улицей, откуда ни возьмись возникающие ряды ступеней, зияющие провалы и потоки грязи и мусора. Это место

<sup>143</sup> Слова шотландского поэта XV в. Уильяма Данбара.

обживалось людьми более полутора тысяч лет и несло в себе признаки старости и разложения. Джон Стоу любил отыскивать в улицах шестнадцатого столетия, по которым ходил, черты ушедшего времени; по форме и складу это был все еще средневековый город, со старыми стенами и надвратными домами, амбарами и часовнями. Еще сохранялись границы монастырских владений, уничтоженных по указанию Генриха VIII или приспособленных к другим нуждам. Устоял против разрушения Савойский дворец, свидетель французских войн Эдуарда III.

Дворец графа Уорика в Доугейте, между речкой Уолбрук и Темзой, все еще стоит. Над городом возвышался Тауэр, где действие пьес Шекспира происходит куда чаще, чем в любом другом здании. Стоун-Хаус на Ломбард-стрит был известен как Кинг-Джонс-Хаус. Существовал и Кросби-Холл, где Ричард III должен был короноваться. Не удивительно, что шекспировские исторические пьесы задуманы в самом сердце города, там, где он жил и работал. Но чудо Лондона конца шестнадцатого столетия заключалось в его самообновлении. Его напор и энергия подпитывались от непрерывного притока молодости. Было подсчитано, что половине городского населения было меньше двадцати лет. Именно поэтому город жил так шумно, напряженно, энергично. Никогда после не бывал он столь молодым. Десять процентов населения составляли подмастерья, а они славились веселым нравом и необузданностью. Лондонцев часто сравнивали с пчелами, которые легко собираются в рой и инстинктивно действуют сообща.

В то же время продолжительность человеческой жизни в этом полнокровном городе, будь то бедный приход или богатый, была очень низкой. В дневнике начала шестнадцатого века читаем, что автор «достиг сорокалетнего возраста, за порогом которого начинается старость». Знание того, что жизнь будет коротка, должно было отражаться на поведении многих лондонцев. Им выпадал краткий миг существования среди царивших повсюду болезней и смерти. В такой обстановке жизнь становится более динамичной. Это достойная почва для драмы. Писатели-елизаветинцы накапливали опыт с большим рвением и скоростью. Они были энергичнее, острее, ярче, чем их современники в любой части королевства. При мысли о правлении Елизаветы часто представляется стареющая королева, окруженная своевольными, безрассудными мальчишками; как ни странно это выглядит, такова часть подлинной исторической картины. Мальчишки – и девчонки – наполняли улицы Лондона, покупали и продавали, болтали и дрались между собой.

Вот почему это время справедливо видится эпохой авантюристов и прожектеров, мечтателей с не знающими границ замыслами. Основание акционерных компаний и развитие колониальных предприятий, путешествия Мартина Фробишера и Фрэнсиса Дрейка были частью той же стремительной активности. Это был мир молодых, в котором воодушевление и честолюбие могли завести куда угодно и как угодно. И Шекспир принадлежал ему.

## Глава 21

### Дух времени научит быстроте<sup>144</sup>

Город быстро расширялся. Он притягивал и бедных и богатых, иммигрантов и крестьян. Честолюбивые юные провинциалы пришли в Судебные инны, в то время как дворянство заседало в Королевском суде в Вестминстере. «Лондонские сезоны» дворян и знати начались между 1590 и 1620 годами. Но в Лондоне было и больше нищих, чем во всех остальных частях страны, вместе взятых. Город бурно застраивался и перестраивался, дома для сдачи внаем появлялись на каждом свободном кусочке земли. Декларации 1580 и 1593 годов пытались сдержать строительство новых зданий, но с таким же успехом можно было остановить морской прибой.

Дома и лачуги, сараи и амбары строились уже не только вдоль улиц, но и в садах и внутренних дворах, а имеющиеся дома дробились на все более мелкие жилища. Дома ставились даже на кладбищах. Население, которое в 1520 году насчитывало пятьдесят тысяч человек, к 1660 году увеличилось до двухсот тысяч. Потрясение от новизны, испытанное молодым Шекспиром, было потрясением для великого множества людей, сбившихся в кучу в безбрежном потоке жизни.

Поэтому город разрастался далеко за свои пределы, на восток и на запад. Дорога между Лондоном и Вестминстером была также переполнена, как и улицы самого Сити: мусор, повозки, телеги, навьюченные лошади, фургоны, четырехколесные экипажи. Некоторые улицы, слишком узкие для наплыва транспорта, могли стать неожиданностью для Шекспира: главные улицы Стратфорда были шире. Лондон не имел себе равных. Другого такого города в Англии не было. Это породило в лондонцах чувство собственной исключительности. Нелепо думать, что их сознание претерпело такую внезапную перемену, – большинству горожан было не до подобных рассуждений, но они подсознательно понимали, что им выпало участвовать в жизни, какой доселе не бывало. Лондон не был больше средневековым городом. С ним произошли удивительные превращения. Он стал новой формацией, состоящей из горожан, то есть людей, связанных между собой особыми, городскими узами. Это была среда жизненно важная для шекспировских пьес. Город создавал сумятицу и этой сумятицей жил. Томас Деккер спрашивал в своей «Честной потаскухе»: «Что толку дивиться переменам? Нет ничего постоянного». Родовая знать постепенно сдавала позиции мелкому дворянству и торговому сословию. Все меньше значили родственные связи, все больше – общественные. На смену клятвенным обязательствам приходили более формальные отношения. Это формулировалось как переход от «родового общества» к «гражданскому». Для определения статуса елизаветинского горожанина костюм имел решающее значение. По внешности легко судить о положении, так же как о здоровье. Среди всех групп населения – помимо пуритан и самых солидных представителей купеческой аристократии – в одежде наибольшее значение придавалось яркости или оригинальности цвета и, в зависимости от материального достатка, изобилию мелких деталей, украшавших каждую вещь. Так, модно было носить по огромной шелковой розе на каждом ботинке. По одежде человека можно было определить род его занятий, даже если это был уличный разносчик. Проституток можно было опознать по синим крахмальным воротникам. Подмастерья носили синие плащи зимой и синие блузы летом; им также полагались синие штаны, белые полотняные чулки и шапки. Нищие и бродяги одевались так, чтобы пробудить жалость и получить подаяние. В театрах же гораздо больше денег уходило на костюмы, чем на жалованье драматургам и актерам. В этом тоже проявлялось ребячество города. Сам город обретал теат-

---

<sup>144</sup> «Король Иоанн», акт IV, сцена 2. Пер. Н. Рыковой.

рализованную форму все больше и больше. Лондон был рассадником драматической импровизации и зрелищных представлений, от ритуального покаяния предателя у эшафота до шестивийскоморохов и торговых гуляний у здания Королевской биржи. Это был мир Шекспира.

Город превратился в площадку для зрелищ, где выставлялась напоказ вся его красочная жизнь. В этой праздничной обстановке возводились арки и ставились фонтаны, превратившие Лондон в движущуюся декорацию; члены разнообразных гильдий и советов, обладатели рыцарского достоинства и купцы, каждый в своем платье с собственными эмблемами. Устанавливались специальные платформы, где представляли живые картины. Те, кто смотрел и кто участвовал в этом непрерывном шоу, не различались между собой. Одна и та же всепоглощающая театральность горела чистым ярким пламенем в жизни и в искусстве. В ней находили выход мощь и богатство города. Тот же дух елизаветинского стиля отмечает историк: «Он сознательно стремился к великолепию и видел в великолепии соединение всех добродетелей», «победно демонстрируя свое мастерство», бесконечное в своем разнообразии: «он не знает усталости; он требует отклика и вызывает приятные ощущения; там нет места умеренности и порядку».

В каком-то смысле это можно отнести и к творчеству Шекспира. Преобладание броских красок, замысловатый рисунок, все рассчитано на изумление и любопытство – это характерно и для шекспировских пьес. Какова бы ни была культурная эпоха, ее черты одинаковы во всех проявлениях.

Такое великолепие особенно хорошо подходило королевской власти. Елизавета I провозгласила: «Мы, государыни, подвигаемся на подмостках мира, на виду у всего мира»<sup>145</sup>. Это отголосок слов Марии, королевы Шотландской, объяснявшей своим судьям, что «мировая сцена шире, чем английское королевство». Шекспир, с его безусловным драматургическим чутьем, населил эту сцену монархами и придворными. Это мир его исторических пьес, где так важны ритуалы и обряды. Но в этом кроется определенная опасность. Актер может быть на сцене королем или королевой. Но что если сам монарх не более чем актер? Этот деликатный вопрос затронут в «Ричарде II» и «Ричарде III».

---

<sup>145</sup> Цит. по «Марии Стюарт» С. Цвейга. Пер. Р. Гальперина.



В то время как десакрализованная церковь лишилась свечей и икон, городское общество стало в гораздо большей степени обрядовым и зрелищным. Это крайне важно для приближения к пониманию шекспировского гения. Он расцвел в городе, где реальность воспринималась главным образом через театральное действие. Кафедру перед собором Святого Павла, известную как «крест святого Павла»<sup>146</sup>, именовали «истинной сценой государства», где священник играет свою роль, а Джон Донн с кафедры провозгласил, что «этот Город – большой Театр». Это же чувство отражается в наблюдении драматурга начала этого периода Эдварда Шарфама: «Город – это комедия с ног до головы, и ваши галантные кавалеры – актеры». Как Нью-Йорк в сравнительно недавнее время стал городом кинематографическим, знакомым в первую очередь по фильмам и телевидению, так Лондон был в первую очередь городом театральным. Успех театральных спектаклей Лондона, будь то в «Глобусе» или в «Куртине», не имел себе равных ни в одной из европейских столиц. Начиная с постановки Роберта Уилсона 1581 года «Трех лондонских леди», появилось несчетное количество пьес, где действие разворачивалось в Лондоне.

<sup>146</sup> По месту стоявшего там ранее креста средневекового монастыря.

Театр для Лондона был новшеством, театральные здания только начали возводить в то время. Глядя на актеров, люди учились, как себя вести, как разговаривать, как кланяться; публика аплодировала монологам. С помощью драмы до зрителей можно было донести какую-то политическую или социальную информацию. Один священник жаловался, что «в наши дни спрос на пьесы так велик из-за нечестивцев, утверждающих, что находят в театре такое же назидание и пример, что и в проповеди». Большинство англичан черпали духовные наставления и поучительные истории в театральные мистерии и морализаторских пьесах. На них опирались в поисках руководства к действию. Они не были развлечением в современном понимании этого слова.

Это было глубинное восприятие жизни как игры. Реплика Жака из «Как вам это понравится?» «Весь мир – театр...» стала крылатым выражением эпохи Ренессанса. Однако в Лондоне шестнадцатого столетия этот трюизм приобретает еще более мощный резонанс. Для одних такое слияние жизни и театра служило источником радости и воодушевления; других, как герцогиню Мальфи в мелодраме Уэбстера, это скорее печалило, чем забавляло. Как бы там ни было, это согласуется с тем, что можно назвать «лондонским видением мира». А именно его несет в себе шекспировский театр. Если жизнь – пьеса, то что есть пьеса, если не жизнь, возведенная на подмостки? Сколь ни причудлив выдуманный сюжет, он может вместе с тем оставаться глубоко жизненным.

Что же представляло собой лондонское мироощущение? В нем соединились насмешка и сатира, разрывы и перемены. Оно включало в себя жестокие зрелища: например, привязанного к столбу медведя, затравленного до смерти собаками. Оно было путаным и переменчивым, неся в себе комедию и трагедию, мелодраму и бурлеск. Этот жизненный фон Вольтер назвал «чудовищными фарсами» Шекспира. Часто все зависело от стечения обстоятельств и случайных встреч. Это было ослепительно: Уолт Уитмен считал, что шекспировские краски «слишком густые». За этим стояло и безоговорочное равенство. Без королевских мантий и воинских одежд актеры равны между собой. Природа сцены такова, что королева и шут находятся на ней в одном пространстве и в одно и то же время. Как в более позднюю эпоху сказал Хэзлит: «Она [сцена] уравнивает возможность с реальностью, великое с малым и далекое с близким». Таким Шекспир увидел Лондон.

## Глава 22

### Немало в людных городах живет зверей и вежливых чудовищ<sup>147</sup>

Гости Лондона бывали озадачены свободными отношениями между представителями разного пола. Эразм отмечает, что «куда бы ты ни пришел, тебя встречают поцелуями; и уходя, перецелуешься на прощанье со всеми». В конце шестнадцатого и начале семнадцатого столетия было привычно видеть женщин в нарядах с открытой грудью.

Соседство с борделями и игорными домами всегда было предметом обсуждения моралистов; эти заведения строились под строгим наблюдением властей, за городскими стенами или на южном берегу Темзы, но между ними существовала довольно тесная связь. Владельцам игорных домов, среди них весьма уважаемым Хенслоу и Аллейну, принадлежали также и бордели. Жену Аллейна провезли по городу в телеге за то, что она была связана с домом свиданий. В окрестностях Лондона было более сотни публичных домов; на их вывесках, как сказано у Шекспира, изображали слепого Купидона. Около театров были «садовые дорожки» и «садовые аллеи», где собирались проститутки, молодые женщины со всей Англии. В одном из судебных документов того времени говорится, что две девушки, современницы Шекспира, прибыли из Стратфорда-на-Эйвоне на запрещенный промысел. Налицо некоторая общность между театризацией и сексуальной распущенностью, оттого, быть может, что и в том и в другом видится временный выход из обыденности окружающего мира. Как театр, так и бордель предлагают вырваться из пут условностей этики и общественной морали. Пьесы Шекспира полны непристойностей и сексуальных намеков. Он учитывал вкусы толпы.

Вспышкам болезней не было конца. Игорные дома закрылись во время эпидемии чумы из-за того, что считались главными рассадниками заразы. Волны эпидемии накрывали с головой городскую толпу жесточайшим образом. В 1593 году от чумы умерло более 14 процентов населения, а заразилось вдвое больше. Болезнь тесно связывали с сексом. Явление чумы приписывалось «содомским грехам». Зараза ассоциировалась с характерным городским запахом, так что Лондон вдобавок к разврату стал рассадником смерти. Здоровыми оставались немногие. В самом воздухе поселились смерть и тревога. На фронтисписе пьесы Томаса Деккера в 1606 году стояло: «Семь смертных грехов Лондона въехали на семи каретах через семь городских ворот». Во всех шекспировских пьесах так или иначе присутствуют болезни в тысяче разных форм: озноб и лихорадка, жар и паралич. И недуг всегда связан с дыханием.

Бедняки и бездомные бродяги составляли ошутимую часть лондонских жителей. Они – тень, которую отбрасывает Лондон. В то время беднота составляла 14 процентов населения. Некоторые кое-как зарабатывали на хлеб, подметая улицы, разнося воду или служа привратниками. Были профессиональные нищие, которых в большинстве случаев изгоняли из города; за появление там во второй или третий раз им грозила смертная казнь. Были чернорабочие, нанимавшиеся за маленькую плату строить или штукатурить. Были просящие милостыню бездомные. Их, «голодающих» и «изнуренных», встречаем в «Ричарде III». Шекспир имел точное представление об этих несчастных, которые на заднем плане достаточно уместно оттеняют его пьесы; но, в отличие от памфлетистов и богословов, он не обличает свое время. Ужасное положение бедноты урывками предстает, например, в «Кориолане», но бесстрастно – без выражения жалости либо презрения.

---

<sup>147</sup> «Отелло», акт IV, сцена 1. Пер. М. Лозинского.

Наличие этих «отбросов общества», изгоев, которым было нечего или почти нечего терять, в большой степени стимулировало развитие преступности. Между 1581 и 1602 годами зафиксировано 35 серьезных нарушений порядка.

Это были «голодные бунты», стычки между подмастерьями и членами Судебных иннов, угрозы, направленные против иммигрантов, или «чужаков». В первой части «Генриха IV» король обвиняет «непостоянных, недовольных нищих» и «бедняков, что жадно / Дней неурядиц и смятенья ждут»<sup>148</sup>.

Конечно, в городе, где мужчины обычно носили кинжалы или рапиры, подмастерья ходили с ножами, а у женщин всегда были наготове шила или длинные булавки, не прекращалось насилие. Кинжалы носили на правом бедре. Самому Шекспиру должно было быть привычно носить рапиру или кинжал. Случаи вооруженного нападения разбирались шерифами не реже, чем случаи воровства или завышения цен. Банды уголовников, трудноотличимые от банд бывших солдат, держали в страхе некоторые районы города, такие как Минт близ Тауэра и Клинк в Саутуорке.

За свою жизнь Шекспир изучил город очень хорошо. Он жил в разное время в Бишопсгейте, Шордиче, Саутуорке и в Блэкфрайерз. Его хорошо знали соседи и прихожане местной церкви, узнавали в лицо театралы, он ни в коем случае не оставался неизвестен. Он знал книжные лавки при соборе Святого Павла и на Патерностер-роу<sup>149</sup>, на титульных листах его пьес стоит около шестнадцати названий мест, где они продавались, от лавки Фокса близ Сент-Остин-гейт до Уайт-Харта на Флит-стрит. Он знал таверны, где продавалось рейнское и гасконское вино, и постоянные дворы, где можно было выпить пива и эля. Знал харчевни и дома для приемов, вроде «Олифанта» в Саутуорке и таверны Марко Луккеше на Харт-стрит. Знал Королевскую биржу, где летом по воскресным дням давались бесплатные концерты. Знал поля к северу от города, где соревновались лучники и борцы. Шекспир знал леса, окружавшие город, и когда в его пьесах герои встречаются где-нибудь в лесу, публике, скорее всего, представлялись лондонские окрестности. Он также очень хорошо и всесторонне изучил Темзу. Ему постоянно приходилось пересекать ее, это был для него основной транспортный путь. Она была глубже и шире, чем сейчас. В ночной тишине можно было отчетливо слышать, как вода бьется о берега. «Говорю тебе, ты упустишь прилив. А если упустишь прилив, так упустишь поездку», – говорит Пантино в «Двух веронцах»<sup>150</sup>. Шекспиру не было нужды каждый раз упоминать Лондон: это суровая колыбель всего его творчества.

---

<sup>148</sup> Акт V, сцена 1. Пер. В. Морица и М. Кузмина.

<sup>149</sup> Традиционная книжная улица в Лондоне; название получила от молитвенников, продававшихся в лавках: Pater noster – «Отче наш» (лат.).

<sup>150</sup> Акт II, сцена 3. Пер. В. Левика.

## Глава 23

### Я к услугам вашей светлости<sup>151</sup>

Каким он предстал перед современниками, явившись впервые в Лондон? В «Укрощении строптивой» Люченцио покидает Пизу для «погружения» в Падую, эту «колыбель искусств», «ища полнее жажду утолить»<sup>152</sup>. Молодой Шекспир жаждал любой деятельности в любом ее виде, в каком-то смысле он жадно искал лондонского разнообразия. Воображение или фантазия говорили ему об «изысканных речах» и «беседах с вельможами»<sup>153</sup>. Его вдохновение могло там найти свое истинное место. Он также хотел испытать себя в театре. Это юношеское тщеславие проявляется в самых удивительных вариантах. В «Антонии и Клеопатре» Антоний замечает, что утро напоминает ему «дух юноши, стремящегося к славе»<sup>154</sup>.

Жаждал ли он той славы, «за которой все стремятся», как говорит король Наваррский в «Бесплодных усилиях любви»?<sup>155</sup> Многие полагают, что да, но слава актера или драматурга по тем временам была весьма скоропортящимся товаром. Однако он должен был ощутить интеллектуальную мощь города и уловить намек на свое предназначение.

Стоит отметить, что в Шекспире кипела энергия – бурная и бьющая через край. Она дает о себе знать на всех этапах его карьеры, а в юности была неукротима. Стоит отметить и его жизнелюбие и внутреннюю свободу. Став актером, он научился ловкости и проворству, но именно жизнелюбие было неотъемлемой частью его личности; герои его пьес исполнены живого действия и стремительных взлетов; он певец быстроты и непринужденности. Его герои родились не в кабинете, не в тиши библиотеки, а в живом и деятельном мире. Его театр – театр мгновенных превращений, и один из самых сильных его образов – удар молнии, «которая, сверкнув, исчезнет прежде, / Чем скажем мы, что молния блеснит»<sup>156</sup>. Его воображение, питавшееся и обыденной жизнью, и миром природы, свидетельствует о том, что это был человек, наделенный сверхъестественной живостью восприятия. И, подобно героям его пьес, был известен своим метким остроумием. Джон Обри, чьи сведения получены от театральной семьи Бистонов, заметил, что Шекспир обладал «приятной остротой ума», и добавляет, что «он был привлекателен и хорошо сложен». От актеров, за исключением тех, кто исполнял комические роли, именно это и требовалось.

Все незаурядные молодые люди обладают энергией, но многим мешает самомнение или застенчивость. Это плата за исключительность. В шекспировских пьесах герои часто смущаются, заливаются краской; чувства невольно отражаются на лицах – Шекспир включает такие детали почти бессознательно. Чарльз Лэм говорит о его «склонности наблюдать за самим собой». В пьесах мы наталкиваемся на «боязнь сцены», волнение перед выходом на публику.

Все отмечали его обходительность и любезность. Несмотря на язвительные намеки на его прошлое помощника адвоката или деревенского учителя, он, по всеобщему мнению, был хорошо воспитан и воистину «благороден», то есть имел все те добродетели, что скрываются за словом «джентльмен». Впоследствии он продемонстрирует миру, что действительно получил хорошее воспитание.

Благородное происхождение подразумевает естественную вежливость по отношению к тем, кто ниже, любезную сдержанность с равными и должное почитание вышестоящих. Бер-

<sup>151</sup> «Король Лир», акт I, сцена 1. Пер. Т. Щепкиной-Куперник.

<sup>152</sup> Акт I, сцена 1. Пер. М. Кузмина.

<sup>153</sup> «Два веронца», акт I, сцена 3.

<sup>154</sup> Акт IV, сцена 4. Пер. Д. Михаловского.

<sup>155</sup> «Пусть слава, за которой все стремятся, В надгробных надписях для нас живет». Акт I, сцена 1. Пер. М. Кузмина.

<sup>156</sup> «Ромео и Джульетта», акт II, сцена 1. Пер. Д. Михаловского.

нард Шоу придерживался иной точки зрения, когда писал, что Шекспир «был очень благовоспитанный человек, который мог обвести вокруг пальца любое общество». Тогда еще не прошла мода на книгу Кастильоне «Придворный», изданную в английском переводе в 1561 году; это был свод правил хорошего тона, которые должны были распространяться на всех, включая адвокатов и купцов побогаче. Многочисленные ссылки на эту книгу свидетельствуют о том, что Шекспир ее читал. Несомненно и то, что язык его собственных пьес становился образцом речевого этикета. Поэтому современники и называли язык Шекспира «сладкозвучным» и «медоточивым». Сам Кастильоне хвалит того, кто «в компании самых разных мужчин и женщин ведет себя любезным и приятным для окружающих образом; в разговоре с ним или только при виде его навсегда проникаешься к нему симпатией». Произошло это само собой, как полагает большинство, или повлияли образование и практика?

Во всяком случае подобный взгляд на личность Шекспира утвердился очень рано, когда в 1709 году Николас Роу изобразил его как «добродушного человека с великой обходительностью манер, и в высшей степени приятного собеседника». Это оказалось сюрпризом для романтиков, которые верили, что он должен разделять кошмары Макбета и терзания Лира. Ревнивцем Отелло и буйным Фальстафом он становится лишь в момент их создания. Софокл, написавший несколько самых безысходных греческих трагедий, был известен как удачливый сочинитель. Писатели, особенно оказавшись среди людей, могут разительно отличаться от своих созданий – а Шекспир, как правило, находился среди людей. То не была эпоха частной жизни.

Джон Обри также сообщает, что с ним было «очень приятно иметь дело». По свидетельствам современников, он был приветлив и общителен. Дружелюбен и, конечно, любил хорошую шутку. В большинстве дошедших до нас сведений упоминаются его внезапно родившиеся шутки и ироничный ум. Его неиссякаемый тонкий юмор был подобен течению жизни. У.Б. Йейтс в письме к сыну 1922 года проникает в самую суть: «Готов поспорить, что Шекспир не мрачен, и мне кажется, что в пьесах он всегда враждебно настроен по отношению к могильщикам, как будто не любит их».

Он не отличался каким-либо необычным или вызывающим поведением; такое впечатление, что современники чувствовали себя с ним на равных. Он без усилий вникал в их дела и интересы. В этом смысле его доброжелательность была безгранична. Очевидная заурядность незаурядных людей – одно из самых строгих табу жизнеописаний последнего времени. Нельзя даже мысли допустить, что жизнь великого человека на девять десятых состоит из событий обыкновенных и ничем не примечательных, как и жизнь любого человека. Но и это еще не все. Поведение и речь даже самого яркого писателя, философа или государственного деятеля большей частью просты и предсказуемы. Представители рода человеческого мало чем отличаются один от другого, за исключением результатов труда. Шекспир представляется воплощением этой истины.

Вот потому он и не казался современникам незаурядной личностью. Другое дело, если бы он хвастался своими любовными похождениями или поносил других авторов... А может, запил бы, если б его неукротимая энергия не нашла выхода? Бен Джонсон отмечает его «щедрый и открытый нрав», вторя словам Яго об Отелло<sup>157</sup>. «Открытый» может означать легкий и добродушный; но точно так же – «восприимчивый», словно открытый рот. Добродушие могло не проявляться в том, что касалось профессии. Часто отмечалось, что Шекспир не встречал в распри писателей того времени, да и вообще избегал публичных ссор и разногласий – пустой траты времени и энергии. Но в своих пьесах он пародировал стиль современников и изображал их в карикатурном виде: таков, например, Мотылек в «Бесплодных усилиях любви». Не стоит приписывать Шекспиру излишнюю уравновешенность и отстраненность; он мог ненави-

<sup>157</sup> Акт III, сцена 3. Пер. М. Лозинского.

деть публичные дебаты и не вступать в споры прилюдно, оставаясь при этом остроумным и язвительным.

Много догадок строилось вокруг его «женственности», и в особенности сверхъестественной чувствительности и способности к сопереживанию. Однако многие мужчины снискали известность благодаря своей способности к сопереживанию и участливости; эти качества не есть принадлежность исключительно женского пола. Шекспир не участвовал в ссорах и драках не из-за какой-то особой «мягкости» характера, а оттого, что умел понять точки зрения обеих сторон. Кто-то сказал о Генри Джеймсе, что его ум был настолько тонок, что никакая идея не могла осквернить его; мы можем сказать о Шекспире, что его сопереживание было столь совершенным, что никакие принципы не могли извратить его.

Но что происходило, когда он оставался один? Выдающихся людей всегда толкает вперед некая внутренняя сила. Шекспир был очень целеустремлен. И очень энергичен. Невозможно написать тридцать шесть пьес меньше чем за 25 лет, не ощущая своего призвания. Итак, когда он появился в Лондоне впервые, современники увидели крайне честолюбивого юношу. Он был готов состязаться с наиболее образованными людьми, от Марло и Чэпмена до Грина и Лили. В определенном смысле Шекспир напоминает других искателей приключений, подвизавшихся в иных начинаниях елизаветинской эпохи, и непременно хотел достичь вершин мастерства во всех существующих театральных формах. Чтобы преуспеть в обществе в то время, нужны были быстрота, упорство и чрезвычайная решительность. Скорее всего, Шекспир не был сентиментален. Молодые люди из его ранних пьес обладают чувством юмора и энергией, граничащей с самонадеянностью; их не гложут сомнения. Сам Шекспир, несомненно, знал себе цену. Лейтмотив некоторых его сонетов – уверенность, что его будут читать следующие поколения. Трудно представить тем не менее, что он был свободен от внутренних конфликтов. Его пьесы строятся на этом. Он – мужчина, оставивший жену и детей, и пьесы его наполнены мыслями о потерях, изгнании и душевном разладе. Он жаждал действовать, даже рискуя своей репутацией поэта, и сонеты, если в них искать автобиографические черты, тронуты меланхолией и даже отвращением к себе.

В то же время он был в высшей степени практичен. Иначе он не мог бы писать, помогать «ставить» спектакли и играть в постановках, которые привлекали всех. Общепринято считать, что «гений», проявивший себя в одной области, зачастую проявляет блестящие способности и в чем-то другом. Тернер был отличным бизнесменом, Томас Мор – знающим юристом, Чосер – блестящим дипломатом. Шекспир был не просто ловким, но и весьма расчетливым дельцом.

Среди деревенских соседей он слыл ростовщиком. Скупал собственность и землю. Наживался на продаже зерна и солода в голодное время. Его завещание – документ, примечательный своей сухостью и практичностью. И к концу жизни он превратился в очень богатого человека.

## Глава 24

### ...Не премину в игре фортуны роль свою сыграть<sup>158</sup>

В Лондоне насчитывалось множество гостиниц, где Шекспир мог остановиться в свой первый приезд. В «Белл-Инн» на Картер-Лейн, что близ собора Святого Павла, жили такие выходцы из Стратфорда, как, например, Уильям Гринуэй; есть какая-то вероятность, что он договорился заранее со своим земляком и жил у него. Куини или Садлеры могли снабдить его рекомендательными письмами к городским друзьям и родственникам; Бартоломью Куини, например, был богатым ткачом, обосновавшимся в столице. Возможно, Шекспир останавливался и у своего друга Ричарда Филда, но Филд был тогда всего лишь подмастерьем и мог не иметь подходящего жилья.

Он сразу нанялся в театр, но в качестве кого – не известно. В самой ранней его биографии говорится, что «он свел первое знакомство с театром... занимая там самое низкое положение». Это истолковывалось по-разному: он мог быть суфлером, мальчиком на побегушках, привратником или подправлять пьесы других авторов. Могло это означать работу в качестве молодого актера или наемного работника. Стратфордская традиция говорит о том же. Гость, посетивший город в 1693 году, пишет, что восьмидесятилетний старик, показывавший ему церковь, вспоминал, как молодой Шекспир отправился в Лондон и «там его взяли в театр служителем».

Прямой потомок Джоан Шекспир, сестры писателя, утверждает, «что Шекспир обязан своим возвышением тому, что случайно приобрел покровительство джентльмена, направлявшегося в театр, после того как придержал его лошадь». Это слишком хорошо звучит, чтобы быть правдой. Но эта история начала обрастать плотью в восемнадцатом веке, когда Сэмюел Джонсон повторил, что юный Шекспир зарабатывал на жизнь тем, что придерживал лошадей покровителей театра. В «Пьесах Уильяма Шекспира», опубликованных в 1765 году, он добавлял, что многие «приезжали на представления верхом» и, когда Шекспир прибыл в Лондон, «главным его делом было стоять в ожидании у дверей театра и придерживать лошадей для тех, у кого не было слуг, чтобы к концу представления лошади были наготове. Он настолько хорошо исполнял это, что в скором времени каждый спешившийся всадник призывал Уилла Шекспира». Это правда, что до двух театров, «Театра» и «Куртины», лучше всего было добираться верхом. Эту историю можно считать правдоподобной лишь по одной причине: Шекспир в действительности хорошо разбирался в лошадях и мог отличить неаполитанскую породу от испанской; ему даже был знаком жаргон конюхов. Однако лошади были главным транспортным средством того времени и такими знаниями владели многие.

Интерес Шекспира к верховой езде объяснялся и другими причинами: это умение было неотъемлемой частью жизни джентльмена, и особенно знати.

Авторитета Сэмюела Джонсона оказалось недостаточно, чтобы переубедить других комментаторов. Исследователь и издатель Шекспира Эдмунд Мэлоун утверждал, что «по обычаю сцены он мог начинать как помощник суфлера или служитель, подающий актерам сигнал к выходу на сцену».

Вряд ли можно предполагать, что помощник суфлера или служитель при лошадях поднялся бы сам собой очень высоко в театральной профессии. Здравый смысл подсказывает, что Шекспира могли нанять в качестве актера, каким он и предстает позже в сохранившихся записях. К тому времени для актерской профессии стало привычным неформальное «практическое» обучение. Безусловно, для актера требовалась напряженная и особая тренировка: нужно было уметь держать себя на сцене, петь, танцевать, владеть мечом и иметь отличную

<sup>158</sup> «Генрих VI», часть II, акт I, сцена 2. Пер. Е. Бируковой.

память. Честь быть первой труппой, принявшей Шекспира, оспаривают «Слуги Ее Величества» и «Слуги лорда Стрейнджа». Некоторые из его ранних пьес были собственностью «Слуг Ее Величества», так что вероятно, что он какое-то время проработал там. В любом случае он мог осматриваться вокруг в поисках лучших возможностей и переходить из труппы в труппу. Есть свидетельства, что он выступал со «Слугами лорда Стрейнджа» уже в 1588 году. Эта труппа, как мы видели, исполняла некоторые его юношеские пьесы. Эти люди были из Ланкашира, и можно думать, что нанимавшие его актеры уже имели представление о его способностях.

Лорд Стрейндж – Фердинандо Стэнли, впоследствии пятый граф Дерби, – был одним из богатейших и влиятельнейших людей среди английской знати. Графский род Дерби, к которому принадлежал Стэнли, был в Ланкашире самым влиятельным. Генрих VII, с которым лорд Стрейндж состоял в родстве, построил свой дворец в Ричмонде по образцу замка Стэнли в Латоме. У Стрейнджа были собственный двор, свита и, конечно же, актеры. Известно, что он восторгался театром и присутствовал на последнем представлении честерского цикла мистерий. Хотя эти пьесы считались слишком близкими к католическим театрализованным обрядам и их исполнение было официально запрещено, мэр Честера распорядился в 1577 году дать специальное представление для знатных персон. Это говорит о приверженности лорда Стрейнджа старой вере и наводит на мысль, что для него театр был больше, чем просто акробатика. Его актеры готовились к представлениям в том или ином огромном доме Стэнли в Ланкашире, где молодой Шекспир, состоявший на службе у Хогтонов или Хескетов, и мог с ними повстречаться.

Лорд Стрейндж был всего лишь пятью годами старше Шекспира и со сравнительно раннего возраста прославился своей ученостью и артистичностью. Эдмунд Спенсер в поэме «Колин Клаут возвращается домой», где упоминается Шекспир, ссылается на щедрое покровительство Стрейнджа и его природные дарования. Очень может быть, что он заметил превосходные способности молодого Шекспира.

Имя лорда Стрейнджа также ассоциируется с группой аристократов и ученых, известной под названием «Школа ночи». Они встречались в Дарэм-Хаусе, лондонском доме сэра Уолтера Рэйли; в группу входили сам Рэйли, граф Нортумберленд, Джордж Чэпмен, Джордж Пил, Томас Херриот, Джон Ди и, возможно, даже Кристофер Марло. В этом эзотерическом обществе мыслителей и прожектеров обсуждались философия скептиков, математика, химия и навигация. Их упрекали в атеизме и богохульстве, но по существу они были частью спекулятивного и авантюристического духа того времени, когда математика и оккультизм казались сторонами одного и того же великого замысла. Шекспир, возможно, намекает на них в «Тщетных усилиях любви» – пьесе, написанной «для домашнего развлечения». Хотя он и не входил в кружок «Школы ночи», ему была известна суть бесед его участников.

Лорд Стрейндж находился в Оксфорде в одно время с драматургом Джоном Лили, остроумцем из молодых, да ранних, и числился среди его знакомых, составлявших театральный «круг». Кристофер Марло утверждал, что «очень хорошо с ним знаком».

В это нетрудно поверить, поскольку «Слуги лорда Стрейнджа» представляли пьесы Марло – «Мальтийского еврея» и «Парижскую резню». Томас Нэш в «Мольбе к черту Пирса Безгрошоваго» превозносит Стрейнджа как «сего известного лорда, к которому отношусь со всей силой любви и почтения». Стрейндж был хорошо знаком и с Томасом Кидом, чья «Испанская трагедия» входила в репертуар его труппы. Поскольку варианты пьес Шекспира тоже имелись в репертуаре, мы можем смело сделать вывод, что между этими драматургами существовала некая связь. Вполне вероятно, что Шекспир играл в «Мальтийском еврее» и «Испанской трагедии». Он принадлежал к тому же кругу.

Вероятно, это был счастливый случай в истории культуры – то, что эти молодые люди одного поколения увлеченно занялись одним и тем же новым делом. Существуют иные парал-

лели такого же внезапного расцвета и блестящих достижений – например, среди английских поэтов конца четырнадцатого или конца восемнадцатого века. В общепринятом представлении Шекспир выглядит одинокой недостигаемой фигурой среди своих современников – спокойный, благородный, скромный, возможно, склонный к уединению. Но зададимся вопросом: верны ли общепринятые представления? И тогда взамен мы представим себе Шекспира как часть беспокойного, проникнутого соревновательным духом мира, где первенство достается самым упорным, самым энергичным, самым стойким.

Помимо прочего, Стрейндж считался явным или скрытым католиком, и вокруг него разрасталась сеть подозрительности, шпионажа и интриг. В 1593 году Ричард Хескет доставил Стрейнджу, к тому времени графу Дерби, письмо, в котором содержалась просьба возглавить заговор против королевы; Стрейндж выдал Хескета властям, но в следующем году внезапно умер. Причиной его неожиданной смерти принято считать колдовство или отравление. Стоит ли удивляться, что Шекспир держался в стороне от интриг и раздоров?

## Глава 25

### Как в театре, где они глазеют и указывают<sup>159</sup>

Два парламентских акта от 1572 года существенно повлияли на положение актеров. Первый из них, обнаруженный в январе, ограничивал количество человек, которое каждый аристократ мог держать у себя на службе. Таким образом Елизавета и ее советники надеялись умерить власть сверхмогущественных лордов, но это повлияло на судьбу некоторых актерских трупп, которые были брошены на произвол судьбы, лишившись высокородного покровителя. Так, Джеймс Бербедж писал графу Лестеру с просьбой подтвердить его попечительство над актерами.

Срочность его просьбы объясняется вторым парламентским актом 1572 года, определявшим условия наказания «за бродяжничество»; в список «бродяг» включались «все фехтовальщики, вожаки медведей, комедианты и менестрели, не принадлежащие какому-либо барону или другому лицу более высокого ранга». Того, кто не был слугой какого-нибудь важного лорда, бичевали и клеймили. В таких условиях создавался новый актерский мир, в который вступил Шекспир. Необходимость заставляла актеров группироваться вокруг определенного нанимателя или покровителя. Они подыскивали в Лондоне постоянные площадки для представлений. Таким путем можно было добиться признания и избежать притеснений со стороны властей. Эти уловки не всегда помогали: арест без расследования и тюрьма для актеров и сочинителей пьес были обычным делом; но, оглядываясь назад, можно сказать, что это были первые шаги на пути к возникновению лондонского театра, того, что постепенно становилось лондонским Вест-Эндром<sup>160</sup>. Когда Шекспир появился в Лондоне, там уже были сценические площадки. Старейшие из них – гостиницы, вернее, большие помещения внутри гостиниц, которые также использовались для разного рода собраний. Считается, что гостиничные дворы, окруженные галереями, были первыми публичными театрами; но легко сообразить, что они не годятся для спектакля. Гостиничные дворы были местом, куда въезжали путешественники, где привязывали лошадей и давали им корм; через них постоянно проходили люди. Это неподходящие условия для постановки зрелищ. Исключением могли быть гостиницы, подобные «Черному быку», где был дополнительный двор, соединенный с первым крытым проходом.

Должно быть, мест для представлений было гораздо больше, чем сейчас известно, но сведения о некоторых дошли до нас в записях современников. «Скрещенные ключи» на Грейсчерч-стрит, где играли «Слуги лорда Стрейнджа», гостиница «Колокол» на той же улице. «Белсэвидж» на Бишопс-гейт-стрит и «Голова вепря» на северной стороне Уайтчепл-стрит за Олдгейтом. Трудно сказать сейчас, в какой степени их вид отличался от обычных гостиниц; можно предположить, учитывая лондонскую преемственность, что они напоминали «музыкальные салоны» или «мюзик-холлы» начала девятнадцатого века, где посетителям подавали напитки. Безусловно, было бы ошибкой думать, что гостиницы просто предлагали постояльцам театр в качестве дополнительного развлечения. В «Голове вепря» например, воздвигли постоянную сцену, это место труппа графа Вустера «больше всего использовала, извлекая возможную выгоду». Самые первые труппы устраивали сцену из связанных веревками пивных бочек, покрытых толстыми деревянными досками. Большие труппы работали в гостиницах, и один современник описывает «два повествования, разыгранные в “Белсэвидж”, в которых не найти ни одного слова без остроты, ни одной строчки без смысла, ни одной буквы, поставленной напрасно». В этих-то местах и постигал из первых рук свое ремесло Шекспир.

---

<sup>159</sup> «Король Иоанн», акт II, сцена 2.

<sup>160</sup> Район торговли и развлечений в центре Лондона.

Все же к его приезду в городе имелись по крайней мере четыре крупные площадки, выстроенные для развлечений публики. Театральные представления чередовались там с борьбой и травлей медведей. Первая площадка, упомянутая в лондонских документах, «Красный лев» в Майл-Энде, была построена на деньги лондонского гражданина, зеленщика Джона Брейна, из финансовых соображений. Поскольку он приходился зятем Джеймсу Бербеджу, то в получении прибыли с увеселений публики могли быть замешаны семейные интересы. Джеймс Бербедж начинал как актер, но потом, когда жизнь в городе переменялась, стал заметным театральным антрепренером и отцом знаменитого актера, игравшего заглавные роли в шекспировских пьесах. Он был одним из весьма умелых, чутких к веяниям времени бизнесменов.

То, что город увеличивался и в нем нарастал аппетит к развлечениям, было на руку Брейну и Бербеджу. «Красный лев» звучит как название постоянного двора, но фактически это было помещение для постоянного театра, устроенного в пристройке к старой ферме. Его сцена имела ширину 40 футов и глубину 30; там был люк для специальных эффектов, а над сценой возвышалась 18-футовая деревянная башенка для подъемов и спусков. Слаженность всего сценического устройства заставляет думать, что это была не первая модель такого рода. Порой предполагают, что театр до Шекспира с его деревянными кинжалами и пузырями с бычьей кровью был груб и неразвит. Это не совсем так. Конечно, там было, как и всегда бывает, много вздора – бросовые пьесы назывались «*Balductum*», – но было бы опрометчиво недооценивать мастерство и тонкость ранних авторов и исполнителей. В театральном деле не существует прогресса или эволюции – театр девятнадцатого века разительно хуже театра шестнадцатого века, – и утраченные ныне спектакли были, вне всякого сомнения, замечательными в своем роде.

За «Красным львом» последовало совместное предприятие Джона Брейна и Джеймса Бербеджа. Они выбрали еще одно место за городскими стенами, в Шордиче, и воздвигли там в 1576 году общественное здание, известное как «Театр». Они сознательно дали ему имя, производное от латинского *theatrum*, надеясь, возможно, что классическое название повысит престиж заведения; нельзя было предвидеть, что слово приобретет родовой статус. Это было большое здание, способное вместить около пятисот человек, располагавшихся на трехъярусных галереях вокруг открытого двора. Двор также заполнялся зрителями, а сцена находилась против одной из сторон. Крыша над сценой поддерживалась колоннами; сзади к сцене примыкала «гардеробная», где актеры переодевались и откуда выходили на сцену. Другими словами, такое устройство предвляло все будущие театральные здания того времени. Здесь игрались пьесы самого Шекспира. Четкая структура театра снова заставляет думать, что строители основывались на утраченных образцах. Здание было многоугольным, с черепичной крышей, стены черные с белым. В нем был один главный вход, но две внешние лестницы вели на верхние ярусы.

«Театр» помещался на старинной земле Холиуэлл, или Холи-Уэлл<sup>161</sup>, названной так благодаря святому колодецу, что помещался в бенедиктинском женском монастыре по соседству. Название улицы – Холиуэлл-стрит – сохранилось по сей день. Интересно, что другие театральные площадки возникали также вокруг святых колодецов. Например, первые миракли игрались в Клеркенуэлле<sup>162</sup>, а театр Садлерз-Уэлл построили близ целебного колодца с таким же названием<sup>163</sup>. Эту связь никогда подробно не исследовали, но это предполагает каким-то образом, что на подсознательном уровне театр все еще воспринимался как священное или ритуальное действие. Сам же «Театр» возник на месте монастыря, в западной части старого монастырского двора, вблизи от водопоя и большого амбара. С юга и запада лежали поля Финсбери, к востоку шла Хай-стрит Шордича, к северу – частные сады. От полей театр отделяли ров со стеной, и, чтобы горожане могли проехать или пройти к театру, в стене пробили брешь. Спустя два

<sup>161</sup> *Holy well* – святой колодец (англ.).

<sup>162</sup> *Clerks' well* – колодец церковных служителей (англ.).

<sup>163</sup> *Sadler's well* – колодец, принадлежавший Т. Садлеру [Thomas Sadler] (англ.).

года после открытия «Театра» один священник спрашивал: «Разве не созовет труба тысячу людей на нечестивую пьесу и набьется их туда столько, сколько поместится?» Звуки трубы возвещали о начале спектакля. Толпа, хлынувшая из города в поисках развлечений, была относительно новым явлением. В своих «Новостях из чистилища» Ричард Тарлтон повествует, как ему «было нужно попасть в “Театр” на спектакль, но встретил там такое скопление неуправляемых людей, что счел за лучшее прогуляться в одиночестве по полям, нежели толкаться среди эдакой толпы». Он прикорнул где-то неподалеку, в Хокстоне, а когда проснулся, «увидел толпу, идущую через поля, и понял из этого, что спектакль закончился».

Где оказывались толпы народа, там же случались и беспорядки, и драки. Через четыре года после постройки «Театра» Брейна и Бербеджа привлекли к суду за «шум, приведший к нарушению спокойствия» вследствие показа «пьес и интермедий». В 1584 году произошли серьезные стычки между горожанами и подмастерьями. Официальные документы того периода постоянно упоминают «людей низшего сорта», «нечестивые отбросы общества», «подмастерьев и бродяг», блуждавших вокруг «Театра».

Что же «Театр» предлагал зрителю? Там были «пьесы, травля медведей, фехтование и светские зрелища». Среди пьес «Дочь кузнеца», «Заговор Катилины»<sup>164</sup>, «История Цезаря и Помпея» и «Пьеса пьес». На подмостках находилось место как мелодраме, так и борьбе и сквернословию. Упоминается «непристойная песня служанки из Кента и грубоватая речь вора». Все же в этом месте впервые игрались некоторые из шекспировских ранних пьес. Кто-то вспоминал «бледно-серое привидение, горько взывающее в «Театре»: «Гамлет, отомсти!» Драматург Барнаби Рич писал о появлении на сцене «одного из демонов в “Докторе Фаустусе”, когда стена старого “Театра” затрещала и привела в страх аудиторию». Марло и Шекспир ставились на той же площадке, где состязались фехтовальщики и затравливали медведей. Они должны были соответствовать общему фону.

Коммерческое театральное предприятие Брейна и Бербеджа было столь успешным, что год спустя другой лондонец, Генри Лэйхэм, выстроил новый театр в нескольких сотнях ярдов от первого. Этот театр называли «Куртина» – не в честь театрального занавеса, которого тогда еще вовсе не было<sup>165</sup>, но имея в виду стену, стоявшую на этой площадке и в какой-то степени закрывавшую ее от ветра и непогоды. Здание было построено по тому же плану, что и «Театр», с тремя ярусами галерей вокруг двора и приподнятыми подмостками-сценой. Иностраный гость заметил, что стоять во дворе можно было за пенни, и еще пенни платили за сидячее место на галерее. Самые удобные места с подушками стоили 3 шиллинга. Существует гравюра того времени «Вид на Лондон с севера», на которой видны оба театра с флагами на крышах; к югу от них простираются поля, но с восточной стороны теснятся крытые соломой жилые здания и амбары. Таким был район Шордич в окрестностях Лондона, где предстояло жить Шекспиру.

Соперничество между «Куртиной» и «Театром» скоро прекратилось; они пришли к взаимовыгодному соглашению, в соответствии с которым «Куртина» становилась вторым «домом», «вспомогательным» театром. Имея два театра, Шордич прославился как наиболее крупное и яркое место для отдыха и развлечений во всем Лондоне. Это был центр торговли во всех смыслах слова – там можно было найти еду и пиво, разные безделушки и театральные афиши, таверны и бордели. Район стал похож на ярмарку и рынок больше, чем на что-нибудь еще, что, несомненно, вызывало крайнее недовольство старожилов.

Убранство театров было богатым: всюду позолота, деревянные колонны у сцены раскрашены под мрамор, и все детали делались со всей возможной тщательностью и роскошью. Крашенные стены были покрыты резьбой и лепниной. Поскольку «Театр» взял свое имя от античных предшественников, было важно, чтобы в нем сохранялся чарующий античный дух. Томас

<sup>164</sup> Пьеса Бена Джонсона.

<sup>165</sup> Ср.: *curtain* – занавес (англ.).

Нэш, стараясь описать в «Злополучном скитальце» римскую виллу для увеселений, говорит, что здание «было выложено по кругу зеленым мрамором, совсем как “Театр” снаружи». В этом отношении театры шестнадцатого века были близки по духу мюзик-холлам конца девятнадцатого столетия или выставочным залам начала двадцатого. Новому искусству требовалось новое, привлекающее публику обрамление. В такой обстановке шли некоторые из шекспировских драм. Трагедия «Ромео и Джульетта» «срывала в “Куртине” аплодисменты», и когда в прологе к «Генриху V» говорится «это деревянное “О”» («this wooden O») – это намек на «Куртину». Часто предполагается, что Шекспир сам исполнял пролог в «Генрихе V», и мы можем представить его стоящим на скрипучих подмостках этого театра.

По крайней мере одно еще более старое здание для театра находилось к югу от реки, на дороге, ведущей от Хай-стрит в Саутуорке через Сент-Джордж-Филдс. Его построили в 1575-м или 1576 году на месте, называвшемся Ньюингтон-Батс; под этим же именем оно известно историкам. Похоже, оно не имело такого же успеха, как «Театр» и «Куртина» на севере. Тем не менее это театральное здание на юге в течение четырех лет, с 1576 года, занимала труппа графа Уорика, после чего его арендовали «Слуги графа Оксфорда».

В то самое время, когда Шекспир прокладывал себе дорогу в Лондоне, на южном берегу реки, близ Пэрис-Гарден, был построен новый театр под названием «Роза». Он стал предвестником благоприятных времен для театрального действия и его участников. Театр «Роза» содержался на деньги человека из нового поколения театральных антрепренеров. Филип Хенслоу сыграл большую роль в истории елизаветинской культуры, отчасти благодаря его сохранившимся «учетным записям». Совершенно в духе шестнадцатого столетия сухой учет расписок и оплат чередуется с магическими заклинаниями и астрологическими выкладками. Хенслоу был коммерсантом-предпринимателем и всего тридцати двух лет от роду на момент постройки «Розы». Можно подумать, что елизаветинский театр был игрой и перспективой для молодых, особенно учитывая, что пределом жизни в среднем оказывалось сорок лет. Хенслоу, будучи женат на богатой вдове из Саутуорка, уже владел там значительной собственностью и, получая доходы от театра, зарабатывал также производством крахмала и ростовщицеством. Он был еще одним бизнесменом, чувствующим направление времени; он включился в постройку и сдачу в аренду трех других театров. Это была «растущая промышленность» того времени, которая сулила большие прибыли.

Театр «Роза» располагался на Бэнксайде в Саутуорке, вблизи от Хай-стрит и прихода Христа Спасителя. Он был меньше, чем его предшественники, по большей части из-за высокой цены земли. Стены были из балок и глины, галереи крыты соломой. В двух соседних с театром помещениях происходила травля быков и медведей. Медвежий череп и кости, найденные на месте театра при недавних раскопках, позволяют думать, что там было то же самое. Актеры играли в атмосфере, пропитанной животными запахами. На месте театра раньше был бордель, «розами» на жаргоне назывались проститутки, роза изображалась на их вывесках; в окрестностях было много домов свиданий. Некоторые из них принадлежали Филипу Хенслоу.

В его контракт на постройку театра входило условие ремонта мостов и пристаней, бывших частью земельного участка; местность была заболоченной. Раскопки показали, что «Роза» представляла собой многоугольник с четырнадцатью сторонами, что было максимально возможным приближением к окружности. Достоинства «деревянного “О”» после успеха «Куртины» стали очевидными. По предварительному заключению археологов, театр сначала был выстроен без сцены: видимо, Хенслоу хотел использовать театральное пространство для разных целей. Но в течение первого же года сцена была установлена. Она выдавалась во двор и располагалась так, что освещалась целиком полуденным солнцем; двор был слегка наклонным, чтобы спектакль можно было смотреть под лучшим углом зрения. Когда на этом месте в 1989 году начались раскопки, среди других вещей обнаружили: «апельсиновые косточки, тюдоровские туфли, человеческий череп, медвежий череп, черепаший грудная кость, гостиничные

жетоны шестнадцатого века, глиняные трубки, шпора, ножны и рукоятка от меча; коробки для монет, множество костей животных, булавки, обувь и старая одежда». По этому материалу восстанавливалась жизнь того периода.

Подсчитано, что «Роза» в своем первоначальном виде вмещала около 900 человек, а после переделки пять лет спустя – до 2400 зрителей. Но театр диаметром всего 72 фута был одним из самых маленьких лондонских театров своего времени. Сам внутренний двор был около 46 футов в диаметре. Если вспомнить, что Королевский театр на Друри-Лейн, один из крупнейших в Лондоне, вмещает менее 900 человек, вместительность «Розы» не может не вызвать изумления. Туда втискивалось народу по меньшей мере в три раза больше, чем в какой-либо современный зал. В воздухе витала смесь запахов – зловонного дыхания, пота, дешевой еды, спиртного. Театры делались открытыми отчасти для того, чтобы могли выветриваться миазмы. Возможно, поэтому Гамлет, размышляя о подмостках мира с их «величественной кровлей, выложенной золотым огнем», говорит вдруг о «мутном и чумном скоплении паров»<sup>166</sup>. В такой атмосфере играл юный Шекспир и ставились пьесы Марло.

Эти театры, к северу и югу от реки, к северу и востоку от городских стен, различались по размеру и конструкции. Давние дебаты о том, строили их в соответствии с классическими принципами или подгоняли под нужды импровизационного уличного театра, не прекращаются по сию пору. Историки театра тем не менее согласны в том, что эти здания представляли собой первые лондонские театры для публики. Но есть основания усомниться в этом. Публичные театры определенно существовали в Лондоне римских времен, и кажется вероятным, что места такого рода были и в Лондоне, возродившемся в девятом столетии. Первый историк Лондона Уильям Фицтивен отмечал в начале двенадцатого века распространенность в общественных местах театрализованных представлений о жизни святых. Также он упоминает «*spectaculus theatralibus*»<sup>167</sup> и «*ludis scenicis*»<sup>168</sup>.

В 1352 году эксетерский епископ Грандиссон ссылается на «*quondam ludum poxiū*» («порой вредоносные развлечения»), «*in theatro nostrae civitatis*» («в театре нашего города»). Из этого определенно следует, что в Эксетере было здание, именуемое «театром» (*theatrum*). Коль скоро мы встречаем это в провинциальном городе, вполне вероятно, что театр, возможно, и не один, был и в самом Лондоне. Все свидетельствует о том, что на протяжении веков театральная жизнь развивалась активнее, чем кажется, и определенные площадки в городе были предназначены для представлений. К примеру, старый амфитеатр, откопанный недавно близ Гилд-холла, а также амфитеатр в Саутуорке, относящийся к гораздо более раннему времени.

Следы средневековых мистерий-пантомим просматриваются и в шекспировский период. Мим надевал ослиную голову, подобно ткачу Основе из «Сна в летнюю ночь»; при нем была собака, как у слуги Лонса из «Двух веронцев». Так Шекспир наряду с другими драматургами шестнадцатого столетия использует многовековую культурную практику. Кажется естественным и почти неизбежным продолжить традицию, а не обрывать ее или менять неведомым образом. Жизнь скорее непрерывный процесс, нежели скачки с препятствиями. Будет неверным предположить, что английская драма вдруг началась с Шекспира. Он вступил в уже струившийся поток.

<sup>166</sup> Акт II, сцена 2. Пер. М. Лозинского.

<sup>167</sup> Театральные представления (*лат.*).

<sup>168</sup> Сценические зрелища (*лат.*).

## Глава 26

### Наш поединок остроумья<sup>169</sup>

Шекспир появился в Лондоне в самый подходящий момент, когда драмы Пиля и Лили были на пике популярности и только что появились новые пьесы Кида и Марло. В конце 1580-х и начале 1590-х годов театральные труппы давали шесть представлений в неделю, каждый день – новую пьесу. Труппа лорд-адмирала за сезон представляла двадцать одну новую пьесу, а всего тридцать восемь. «Слуги Ее Величества королевы» выступали в разных случаях и в разные сезоны в «Быке» на Бишопгейт-стрит, «Белсэвидже» на Ладгейт-стрит, в «Театре» и «Куртине». «Слуги лорда Стрейнджа» давали представления в «Скрещенных ключах» на Грейсчерч-стрит, в «Театре» и в «Розе». В театральном мире все двигалось и постоянно менялось. Как мы видели, труппа «Слуг Ее Величества» утратила свое превосходство в 1588 году и пополнялась талантами «Слуг лорд-адмирала» и «Слуг лорда Стрейнджа». Возможно, в этот самый момент Шекспир и вступил в труппу Стрейнджа.

Существовали вдобавок такие труппы, как «Слуги графа Уорика», «Слуги графа Эссекса» и «Слуги графа Сассекса»; они кочевали по стране, но, конечно, давали спектакли и в Лондоне. Гэбриел Харви, близкий приятель Эдмунда Спенсера, писал Спенсеру о «только появившихся комедиантах» с «новыми интермедиями и искрометными комедиями, годными для “Театра” или другой какой разукрашенной сцены; ты и твои лондонские приятели за один-два пенса надорвете животы со смеху». Можно предполагать, что все театральные площадки были разобраны образующимися в то время компаниями, и Шекспир попал в среду, где его способности могли всецело реализоваться.

Основные театральные компании были тогда значительно крупнее, чем в более поздние времена, отчасти в результате объединений и слияний. Количество актеров в каждой труппе, мужчин и мальчиков, увеличилось от семи-восьми в среднем до двадцати и более. Пьеса, подобная «Битве при Альказаре» Пиля, требовала около двадцати шести исполнителей. Да и сами постановки становились все изобретательнее: там были и быстрая смена декораций, и сценические эффекты. Драматурги становились честолюбивее, пьесы – масштабнее и естественным образом длиннее. Все это способствовало созданию истинно народного театра, и выгоду от этого получил прежде всего Шекспир. Небольшой театральный мир, состоявший от силы из двухсот-трехсот человек, имел несоизмеримое влияние на лондонскую публику. С помощью этой необходимейшей и самой доступной формы художественного выражения создавалась новая атмосфера городской жизни.

Очень популярны были детские труппы. Любимцы публики, мальчишки-певчие, участвовали в аллегориях, классических пьесах и сатирах. Вкус елизаветинцев, предпочитавших мальчиков взрослым актерам, может показаться странным; но это связано с сакральным происхождением драмы и с желанием очистить жанр от всяких ассоциаций с пошлостью и бродяжничеством. Детский театр был «чистым» во всех смыслах этого слова. «Дети собора Святого Павла» выступали на территории собора, «Дети Королевской часовни» – в монастыре Блэкфрайерз у реки. Все это было частью бурного театрального брожения того времени. После постройки Джеймсом Бербедем «Театра» в 1576 году музыкант и драматург Ричард Фаррант арендовал в Блэкфрайерз зал, ставший известным как «частный дом в Блэкфрайерз»; здесь под предлогом репетиций спектаклей для королевского двора «Дети Королевской часовни» собирали состоятельных зрителей. Таким образом, в Лондоне еще с тех пор сценические площадки

---

<sup>169</sup> «Ричард III», акт I, сцена 2.

под открытым небом сосуществовали с «крытыми» сценами. Тогда должно было казаться невероятным, что выбор истории остановится на «крытом» театре.

В 1583 году при посредстве графа Оксфорда «Дети Королевской часовни» стали пользоваться услугами Джона Лили; его благозвучные и стилизованные пьесы, такие как «Кампаспа» и «Сафо», привлекали искушенных театралов затейливыми сюжетами и утонченными диалогами. Лили уже достаточно прославился романами «Эвфуэс, или Анатомия ума» и «Эвфуэс и его Англия»: эта замысловатая риторическая проза породила литературный стиль, известный под названием «эвфуизм». Шекспир и подражал этому стилю, и пародировал его: ни одна из его комедий без этого не обходится. Это был стиль эпохи. Его придерживался всякий, кто желал идти в ногу со временем. Как все подобные модные стили, он исчез очень быстро.

Жители Блэкфрайерз тем не менее были недовольны наплывом зрителей на представления детской труппы Королевской часовни, и в 1584 году хозяин выгнал мальчиков и их наставников из здания. Лили переключился на «Детскую труппу собора Святого Павла» и продолжал радовать куртуазными комедиями избранную аудиторию. Если не для потомков, то для него самого важнее было то, что его пьесы исполнялись также регулярно при дворе, где зрителем была сама Елизавета. Это было в известной степени королевское придворное искусство. К моменту появления Шекспира в Лондоне Лили приближался к пику своего успеха; его самая искусная и выдающаяся вещь, «Эндимион», была поставлена в 1588 году. Он писал о чудесах и случайностях любви, в стиле одновременно сентиментальном и комическом, использовал пасторальные сцены, хитроумные модели поведения создавались так, будто они – фигуры ритмического танца; он смешивал фарс и сквернословие с романтикой и мифологией, покорял публику красотой слога, наполнял сюжеты комизмом и одновременно обезоруживающим добродушием. Легко представить, какое влияние он оказал на молодого Шекспира, который прежде никогда не видел таких пьес. Это был новый театр, с лирической посылкой и романтической интригой. Где были бы «Бесплодные усилия любви» и «Сон в летнюю ночь» без влияния Лили? В шекспировских пьесах много кусков, поразительно его напоминающих. Шекспир был поистине пожирателем чужих слов. Вдобавок Лили, всего лишь десятью годами старше Шекспира, был популярен и относительно богат, он вот-вот должен был стать членом парламента. Что могло лучше свидетельствовать, хоть и на свой лад, о выгодах, которые приносил театр? Лили подстегивал наряду с творчеством и честолюбие Шекспира.

Всё же профессиональные актерские труппы с большим составом, нанимавшие молодых драматургов, постепенно затмевали популярность мальчиков-певчих и славу Джона Лили. К 1590 году детская труппа распалась и появилась снова только десяток лет спустя, на новой волне развития драматургии. Лили провел свои последние годы в так называемой благородной бедности и напрасном ожидании повышения по службе: он хотел стать распорядителем придворных увеселений. Он ничего не писал в последние двенадцать лет жизни, с тех пор как литературные вкусы и мода претерпели эволюцию. «Мой ум направлен на другое, – писал он в 1597 году, – глупо, будучи одной ногой в могиле, другой – стоять на сцене».

У еще одного современника – драматурга Джорджа Пиля – не было возможности выбирать. Представление о нем можно получить из маленькой книжки, озаглавленной «Самовлюбленные выходки из жизни Джорджа Пиля». Этот дешевый памфлет изображает его, живущего с семьей в Саутурке, поблизости от театральных площадок. Закутанный в одеяло, он яростно строчит что-то, пока жена и дочь готовят ему жаворонков на ужин. Там же говорится о его «поэтической склонности не писать, покуда не кончатся деньги». Реальный Пиль познакомился с Шекспиром вскоре после его приезда в Лондон. Пиль имел некоторый успех в качестве автора пьес, но был хорошо известен и как мастер карнаваловых шествий и других уличных спектаклей. Поэтому его пьесы отличаются ритуальностью действий и выразительной ясностью языка. Он потакал вкусу публики к кровопролитию, убийствам и сумасшествию. В его инструкции к одной из сцен сказано: «Входят Смерть и три Фурии, одна несет чашу с кровью, другая – блюдо

с человеческими головами, третья – с костями мертвецов». Считается, что Шекспир заимствовал первый акт своего «Тита Андроника» у Пиля и закончил пьесу, используя рассчитанные эффекты старшего собрата. Таков был мир театра, унаследованный Шекспиром.

То, что Шекспир позднее пародировал высокопарный слог Пиля, могло послужить причиной их расхождения. Пиль, сын мелкого школьного служащего, гордился своим оксфордским образованием и званием магистра искусств.

Но даже драматургу с университетским образованием было нелегко проложить себе путь в столице; на кошельки знати претендовало чересчур много ученых авторов. Есть все основания предполагать, что Лондон привлекал молодых писателей множеством театральных подмостков, но ожидание изобилия не всегда оправдывается. Поэтому Пиль пробовал себя в разных жанрах – переводах, университетских пьесах, пасторалях, патриотических шоу, библейских драмах и комедиях. Как и всякий молодой литератор любой эпохи, он был вынужден зарабатывать деньги любым доступным способом; он мог скорее сойти со страниц романа Джорджа Гиссинга «Новая Граб-стрит»<sup>170</sup> конца девятнадцатого века, нежели быть персонажем шестнадцатого столетия.

Он и его современники, лондонская литературная молодежь, старались держаться вместе. На протяжении своей жизни Пиль водил дружбу с Кристофером Марло, Томасом Нэшем и Робертом Грином – все это были «университетские умы», одухотворенные, неутомимые, хмельные, неразборчивые, необузданные и (в случае Марло) опасные. Как сказал Томас Нэш о былых товарищах, «мы веселимся, когда нас готовы пронзить мечом; пьянствуя в тавернах, нарываемся на тысячи неприятностей из-за ерунды». Они были эпатажными мальчишками 1580–1590-х годов, обреченными на раннюю смерть от пьянства или оспы. Считать их неким сообществом, «кружком», было бы ошибкой, но их устремления – литературные и социальные – были одинаковы. Шекспир знал их достаточно хорошо, но нет никаких свидетельств, что он общался с ними. Он слишком высоко ценил собственный гений и, соответственно, испытывал более острое чувство самосохранения. Он был слишком здоров, чтобы заниматься саморазрушением, для него были гораздо важнее постоянство и устойчивость. Не известно, как реагировал Пиль на появление в качестве коллеги этого явно необразованного молодого провинциального актера, но по крайней мере у одного из его университетских товарищей это вызвало обиду и ярость.

Итак, сцена всегда была открыта для новых голосов. Даже когда пьесы Лили исполнялись при дворе и в крипте собора Святого Павла, новые авторы уже дожидались своего восхождения к славе. Шекспир прибыл в Лондон, когда появились пьесы, ставшие для публики откровением. «Испанская трагедия» Томаса Кида произвела в некотором роде сенсацию, за ней быстро последовал «Тамерлан» Кристофера Марло. С «Испанской трагедии» на лондонской сцене пошла мода на «трагедию мести»; она напрямую навеяла раннюю версию «Гамлета», которая, как можно предполагать, создана молодым Шекспиром. В «Испанской трагедии» много параллелей с более известным «Гамлетом». В пьесе Кида тоже есть привидение и убийства, там тоже присутствуют сцены реального или мнимого сумасшествия, также исполняется побуждающая к мщению пьеса в пьесе, проливается много крови. Тем не менее в отличие от более поздней версии «Гамлета» «Испанская трагедия» полна бесконечных рассуждений о возмездии и расплате, повергавших в волнение первых зрителей. Это был невероятно мощный и притягательный язык, исполненный чувственной образности, род светской литургии. Когда Иеронимо выходит раздетым на сцену, он восклицает:

---

<sup>170</sup> Граб-стрит – улица в Лондоне, где в XVII–XVIII вв. селились бедные писатели, наемные журналисты и литературные поденщики.

Чьи крики потревожили мой сон,  
Заставили в потемках трепетать,  
Пронзая сердце ледящим страхом?

Эти строчки так много повторяли и пародировали другие авторы, что они стали крылатыми. Их подхватил и переделал Шекспир в «Тите Андронике», когда Тит кричит, будучи столь же огорчен: «Кто размышление мое тревожит?»<sup>171</sup>

Кид сам был еще молодым человеком, когда написал эту пьесу. Он родился в 1558 году, на шесть лет раньше Шекспира, и был сыном лондонского писца; как и Шекспир, получил сравнительно поверхностное образование в грамматической школе и, кажется, присоединился впоследствии к отцовскому занятию. О нем мало что известно – об авторе, сочиняющем для театра, ничего особенного знать и не требовалось. В одном из немногих упоминаний он назван «усердным Кидом», что заставляет предположить, что писал он большей частью для заработка. Похоже, что его карьера драматурга началась в 1583 году с пьес для «Слуг Ее Величества королевы», но к 1587 году он вместе с Кристофером Марло уже числился за «Слугами лорда Стрейнджа». Шекспир мог последовать за ними. Эта труппа ставила «Испанскую трагедию» наряду с «Мальтийским евреем» и «Парижской резней» Марло.

Важно отметить, что писание пьес было делом молодых – Киду и Марло, когда они начали писать, было не больше (а то и меньше) двадцати трех – двадцати четырех лет. Позже Кид писал в оправдательной записке: «Мое первое знакомство с этим Марло... произошло оттого, что я слышал раньше его имя: он числился на службе у моего господина [Стрейнджа], хотя его светлость не имел понятия, в чем заключалась эта служба, кроме сочинения пьес для его актеров».

Тут напрашивается интересный вывод. Если Шекспир вступил в труппу «Слуг лорда Стрейнджа» в 1586 году, то очень скоро он должен был познакомиться с Томасом Кидом и Кристофером Марло; он принадлежал к тому же сословию писателей. Он играл в их пьесах, он мог даже сотрудничать с ними. Часто отмечают, что в своих ранних драмах Шекспир имитирует и пародирует то одного, то другого драматурга. Что может быть естественнее, чем подражание молодого члена цехового братства тому, чей успех он стремится превзойти? Ведь они пребывали в то время на вершине своей популярности. «Испанская трагедия» имела такой успех, что породила некоторое число подражаний и была переделана с рядом дополнений в 1602 году, после смерти драматурга, Беном Джонсоном. Итак, почти двадцать лет она входила в репертуар театров. Что оставалось молодому Шекспиру, как не копировать ее?

У Кида и Шекспира есть и еще одна общая черта. Ни один из них не учился в университете. Оба они, имея за плечами только грамматическую школу, подвергались критике со стороны «университетских умов» за недостаток учености. Нэш, Грин и другие университетские выпускники клеймили их как «бывших писцов» и «бывших учителей», причем не всегда даже понятно, кому из двоих были адресованы эти обвинения.

В этом маленьком мире бурлила интенсивная жизнь. Молодые драматурги крали друг у друга строчки и героев. Подвергали друг друга критике. Их пьесы соперничали между собой, подобно произведениям авторов греческих трагедий. Может показаться, что успех «Испанской трагедии» в 1586 году подтолкнул Марло к написанию другой пьесы, исполненной цветистого красноречия. Две части «Тамерлана» исполнялись на сцене уже в конце следующего года, но скорость, с какой они были поставлены, заставляет думать, что набросок пьес у Марло уже имелся. Они произвели революцию в английской драматургии, но Марло, подобно другим молодым художникам, быстро приобрел дурную славу как из-за своей жизни, так и из-

---

<sup>171</sup> Акт V, сцена 2. Пер. А. Курошевой.

за своих произведений. Его считали атеистом, богохульником и педерастом. После своего первого успеха на сцене он превратился в известного смутьяна.

Он был сыном кентерберийского башмачника и начальное образование получил в грамматической школе, подобной той, где обучался Шекспир в Стратфорде, но, в отличие от Шекспира, продолжил обучение в университете. Однако даже еще до окончания университета он был замешан в тайной деятельности против власти. Подобно саламандре, он, казалось, жил и процветал в огне. Его высказывания, передаваемые через вторые руки, сами по себе разжигали страсти. Ему приписывались слова: «все протестанты – лицемерные ослы» и «все, кто не любит табак и мальчиков, – болваны». Как мы уже видели, его имя связывали со «Школой ночи»<sup>172</sup>; говорили, что он заметил: «Моисей был просто фокусник, и Херриот, как человек сэра Рэйли, умеет гораздо больше». Херриот и Рэйли были членами этого эзотерического общества. Марло также принимал участие в слежке за католиками, но неясно, был ли он агентом правительства, двойным агентом или и тем и другим. В любом случае он был не из тех, кому следовало доверять. В 1589 году на него и на Томаса Уотсона, еще одного из «университетских умов», набросился сын трактирщика; Уотсон нанес ему смертельную рану; в результате они с Марло оказались в тюрьме. И Уотсон и Марло жили и работали в театральном районе Шордич, где, возможно, их и встречал молодой Шекспир.

В каком-то смысле Марло был «чудесным мальчиком»<sup>173</sup> английской драматургии. Он был одного возраста с Шекспиром и прибыл в Лондон приблизительно в одно время с ним. Удобно считать Шекспира идущим «после» Марло, но правильнее будет представлять их как абсолютных современников, причем с меньшими преимуществами со стороны Шекспира.

Успех двух частей «Тамерлана» Марло, например, был мгновенным и выдающимся. Это было с его стороны проявление драматургической свободы – он изображал язычника, ни в коей мере не развенчивая его. Поскольку по большому счету это была пьеса о завоевании и успехе, предполагается, что дело было не в противоречиях, которые движут сюжет, а в противоречиях между автором и зрителями. Возможно, это был первый английский драматург, заявивший о себе, как это делали поэты. Театр предшествующего периода оставался безличным и надындивидуальным; но с приходом Марло все изменилось. Он ввел в пьесу личную интонацию. Говорит Тамерлан, но в его речах безошибочно различаем голос самого автора:

Подчинены мне жребии людские,  
Я управляю колесом фортуны,  
И раньше солнце упадет на землю,  
Чем Тамерлана победят враги<sup>174</sup>.

Эти слова волновали зрителей, потому что в них отражались зарождающиеся честолюбивые настроения и яркий индивидуализм. Это был голос елизаветинца. Если Тамерлана и можно обвинить в чувстве превосходства, то точно так же, как и многих авантюристов елизаветинской эпохи. Это наказание «честолюбивых умов», говоря словами Тамерлана.

Ударный ритм стиха вызвал порицание Шекспира, явно завидовавшего внезапному успеху Марло. В памфлете, напечатанном через год после появления «Тамерлана», Роберт Грин жаловался, что его критиковали за то, что он «не захлестывал сцену стихами на трагических котурнах, где каждое слово гремит во рту колоколом и бросает вызов Богу на небесах вместе с этим атеистом Тамерланом...». Другой елизаветинский памфлетист, Томас Нэш,

<sup>172</sup> См. главу 24.

<sup>173</sup> «Чудесный мальчик» (*marvellous boy*) – слова Уильяма Вордсворта о Томасе Чаттертоне. Выражение много раз обыгрывалось в литературе.

<sup>174</sup> Акт I, сцена 2. Пер. Э. Линецкой.

также язвил по поводу декламационного стиха Марло, описывая его как «пространную говорливость грохочущего десятисложного стиха». Это было настолько ново, что приводило в замешательство.

Этот голос услышал и усвоил Шекспир и сделал одним из голосов, которые он мог вызывать по своему желанию. Конечно, в таком маленьком и тесном мире ассоциации прослеживались всюду. «Тамерлан» оказал влияние на форму шекспировских исторических пьес, а они, в свою очередь, по-видимому, повлияли на композицию «Эдуарда II» Марло. Возможно даже, что они совместно разрабатывали построение трилогии о Генрихе VI. Как мы видели раньше, молодой Шекспир, без сомнения, играл в «Мальтийском еврее» и «Парижской резне». Не приходится сомневаться, что Марло оказал на него сильное влияние; ясно также, что Шекспир в своих ранних пьесах использовал какие-то его строчки, пародировал его и вообще тягался с ним силами. Из современных Шекспиру авторов Марло больше всех служил ему примером. Он был соперником, которого следовало превзойти. Он шел неотступно рядом с Шекспиром, плечом к плечу. Но шекспировская муза была ревнива и готова сокрушить любого конкурента.

Возможно, однако, что молодой Шекспир держался в стороне от Марло. Недобрая слава Марло всегда бежала впереди него. Говоря современным языком, его полагали сумасшедшим и дурным человеком, и водить с ним знакомство считалось опасным. Но было и еще нечто, разделявшее двух драматургов. Марло, подобно другим литераторам, учившийся в университете, пришел в театр извне. Шекспир был первым писателем, поднявшимся из театральных низов. Он вышел изнутри театра, будучи всецело и полностью профессионалом своего дела. Он видел в актерах не слуг, не наемников, но товарищей. Это коренное различие. В появившейся позднее пьесе «Второе возвращение с Парнаса» актеры Бербедж и Кемп критиковали «университетские умы» за пьесы, от которых «слишком несет этим Овидием» и где «слишком много болтают Прозерпина и Юпитер». По контрасту с этими писателями, замороченными аллегориями и мифологией, «то ли дело свой брат Шекспир... в самом деле не лыком шит... кладет их на обе лопатки». Здесь нарочито выделяются слова «свой брат»: это значит – один из актеров, член труппы, а не нанятый автор. Существенно, что поначалу Шекспир превосходил университетских современников скорее в постановочном, нежели в сюжетном мастерстве. То, что он был связан с Кидом и Марло через «Слуг лорда Стрейнджа», создавало почву для своего рода соперничества.

## Глава 27

### Дни юности моей зеленой<sup>175</sup>

За несколько лет «Слуги лорда Стрейнджа» приобрели завидную репутацию. Это подтверждается тем, что многие актеры из труппы графа Лестера после смерти своего покровителя поступили в труппу лорда Стрейнджа. У них был хороший репертуар. Там уже имелись две самые ранние шекспировские пьесы. Можно проследить их гастроли начальной поры – Ковентри в 1584 году, Беверли в 1585-м, снова Ковентри в 1588-м, – и хорошо известны места их вероятных выступлений в Лондоне. В 1580-е годы, когда Шекспир входил в состав труппы, они давали спектакли в «Скрещенных ключах», «Театре» и «Куртине». Упадок труппы «Слуг Ее Величества королевы» после 1588 года способствовал возвышению «Слуг лорда Стрейнджа», и к 1590 году они иногда объединялись для совместных выступлений с труппой лорд-адмирала как две главные театральные компании тех лет. Это значило, что к их услугам был также Эдвард Аллейн, ведущий актер «Слуг лорд-адмирала», уже в то время считавшийся великим трагиком. Это ему были обязаны таким успехом пьесы Марло: у него были главные роли в «Тамерлане», «Мальтийском еврее» и «Докторе Фаустусе». Поскольку он выступал вместе с Шекспиром и мог играть Тальбота в «Короле Генрихе VI», а также исполнять заглавную роль в «Тите Андронике», стиль его игры представляет некоторый интерес.

Он был очень высок и со своим ростом более шести футов возвышался над современниками, которые были в среднем на шесть дюймов ниже своих соотечественников двадцать первого столетия. В результате он сильно выделялся и блистал в так называемых величественных ролях. Позднее Бен Джонсон упомянет его в своих «Открытиях» в связи с «важной походкой» и «громоподобным голосом». Например, его роль в «Тамерлане» стала символом «страстной» или «неистойвой» игры – это тем более примечательно, что ему был в то время только двадцать один год от роду. Нэш говорил о нем, что «Росций и Эзоп – трагики, восхищавшие народ еще до рождения Христа, не сыграли бы более выразительно, чем знаменитый Нед Аллейн». Он играл в манере далекой от натурализма, величественной и гиперболизированной. Он мог, выражаясь языком того времени, «разодрать кошку в клочья»<sup>176</sup> на сцене. Вероятно, что Шекспир, словами Гамлета «мне возмущает душу, когда я слышу, как здоровенный, лохматый детина рвет страсть в клочки, прямо-таки в лохмотья... они готовы Ирода переиродить»<sup>177</sup>, как раз осуждал такой стиль; в самом деле, Аллейн скорее подходил для пьес Кида и Марло. Гораздо успешнее у Шекспира шла работа с Ричардом Бербедем; Бербедж был трагическим актером, умевшим передать характер и чувства малыми средствами и при необходимости подчинить себя роли. Но мы погрешим против правды и истории, слишком уж противопоставляя этих двух актеров. Их обоих сравнивали с Протеем в способности принимать чей-то образ, а елизаветинский театр никогда не был – и не мог быть – «натуралистическим» в современном значении слова. Это всегда было отчасти риторическим действием. На театральных площадках демонстрировалось искусство красноречия. Общая слава Бербеда и Аллейна интересным образом отражает также общее состояние театра. 1570-е и 1580-е годы были временем комических актеров, среди которых первенство держали Тарлтон и Кемп, тогда как на 1590-е и начало 1600-х пришлось возвышение актера-трагика – символа елизаветинской драмы как таковой.

В 1590 году «Слуги лорд-адмирала» и «Слуги лорда Стрейнджа» пришли к обоюдному соглашению, по которому «Слуги адмирала» играли в «Театре», а «Слуги Стрейнджа» – в

<sup>175</sup> «Антоний и Клеопатра», акт I, сцена 5.

<sup>176</sup> Ср.: «Рекулеса [Геркулеса] я сыграл бы на редкость или этакую роль, где кошку рвут в клочки, так что все трещит». «Сон в летнюю ночь», акт I, сцена 2. Пер. М. Лозинского.

<sup>177</sup> Акт III, сцена 2. Пер. М. Лозинского.

соседней «Куртине». Если спектакли требовали большого числа актеров, они выступали вместе в одном из этих театров, которые к тому времени принадлежали Джеймсу Бербеджу. В следующем сезоне, в 1591–1592 годах, объединенной труппе было приказано дать шесть спектаклей при дворе. С тех пор как лорд Стрейндж породнился с распорядителем королевских увеселений Эдмундом Тилни, его актерам могло оказываться некоторое предпочтение. Они не могли обмануть королевское доверие: к Рождеству было представлено три разных спектакля. Таким образом, вырисовывается картина – юный Шекспир играет на сцене перед королевой. Среди остальных двадцати семи актеров в труппу лорда Стрейнджа входили Огастин Филипс, Уилл Слай, Томас Поуп, Джордж Брайан, Ричард Коули и, конечно, сам Бербедж. Примечательно, что все они работали с Шекспиром на протяжении всей его жизни, их имена есть в приложении к Первому фолио Шекспира, изданному в 1623 году. В конце концов, они вместе с Шекспиром поступили в труппу лорд-камергера и остались там. Разумно предположить, что они сформировали костяк талантливой труппы, который оставался неизменным при самых тяжелых обстоятельствах. Шекспир был привязан к ним, упомянул некоторых в своем завещании, и они хранили ему верность.

Сохранились заголовки некоторых ранних пьес, игравшихся там, и мы можем предположить, что молодой Шекспир участвовал в таких популярных спектаклях, как «Семь смертных грехов», «Как распознать плута?», «Брат Бэкон», «Неистовый Орландо» и «Мули Моллоко». Существует «афиша» одной из этих пьес, «Семь смертных грехов», – среди актеров Поуп, Филипс, Слай и Бербедж. Там среди прочих указывались исполнители женских ролей – в том числе Ник, Роберт, Нед и Уилл. Интерес представляет имя Уилл. Вряд ли актер, которому под тридцать, стал бы играть женскую роль; но кто знает? Звучит во всяком случае интригующе.

Отношения Шекспира с самим лордом Стрейнджем могли получить развитие в эти годы благодаря новой поэме Шекспира. «Феникс и голубка» озадачила многих критиков и ученых своим загадочным содержанием и сложным лексиконом; цель ее создания также остается неясной. Кому она адресована и по какому случаю написана, не известно. Возможно, она посвящена сестре лорда Стрейнджа по случаю ее свадьбы в 1586 году. Если так, то это могло означать, что у молодого драматурга был статус домашнего поэта при знатном семействе. Иногда предполагалось, что цикл шекспировских исторических пьес создан непосредственно по заказу лорда Стрейнджа как дань Елизавете и нации в равной степени. Шекспир в своих исторических повествованиях награждал предков лорда Стэнли патристическими и благородными чертами. Родственники лорда Стрейнджа, семьи Стэнли и Дерби, играют выдающиеся роли во всех трех частях «Генриха VI»; в «Ричарде III» граф Дерби коронует победоносного Генриха Болингброка. Очень возможно, что восхваление Клиффорда в «Генрихе VI» – дань тому, что лорд Стрейндж был сыном Маргарет Клиффорд. Можно ли лучше выразить признательность патрону?



Вообще неясно, когда именно Шекспир приступил к созданию этих пьес или когда стал писать комедии, такие как «Два веронца», и мелодрамы, как «Тит Андроник». Биографы и исследователи спорят об этом годами, если не веками, и до сих пор не пришли к согласию. Театральные списки пьес того времени, как известно, неточны и запутанны. Происхождение и принадлежность ранних пьес доказать трудно. Какие-то пьесы принадлежали актерским труппам, какими-то распоряжались управляющие столичных театров. Актеры постоянно переходили из труппы в труппу и иногда приносили пьесы с собой. Труппы также перепродавали пьесы друг другу.

Считается, что ряд пьес раннего Шекспира, худших по качеству, создавался, когда Шекспир только начинал сводить знакомство со сценой. Другие пьесы, более зрелые, фигурируют как поздние версии ранних работ. Возможно, его первые пьесы просто исчезли в прожорливой утробе времени и забвения. Сохранившиеся тексты несут на себе следы вставок и добавлений. Он мог поначалу работать над правкой плохо сделанных или незаконченных пьес. Он мог просто оживлять старые пьесы, добавляя в них красок. Другими словами, творений Шекспира может быть гораздо больше, чем включено сейчас в научные издания. Сотрудничал ли он с другими драматургами? Трудно сказать. В ранний период творчества его стиль мог быть даже еще не очень «шекспировским».

Быть может, он пробовал писать еще задолго до того, как приехал в Лондон, – стихи, если не сами пьесы, являлись к нему легко и непринужденно. Если допустить, что он создал все то огромное количество пьес, которые ему приписывают, будет справедливо предположить, что он начал их сочинять вскоре после того, как поступил актером в театральную труппу. Самые ранние из известных его пьес сделаны настолько мастерски и речь персонажей настолько досто-

верна, что трудно представить себе, будто это лишь проба пера, хотя бы и умелого. Есть пьесы, которые бесспорно могут считаться, целиком или частично, его работой. Существовала ранняя версия «Гамлета» и, возможно, «Перикла». Есть и другие пьесы, безошибочно несущие на себе отпечаток шекспировского воображения, – «Эдмунд Железнобокий» и «Эдуард III». Они хорошо и уверенно скроены, стихи выстроены с неизменным мастерством и тонким декламационным чутьем. Им недостает шекспировского тембра и тона, но даже и Шекспир был когда-то начинающим автором. Удивительнейшим образом почерк Шекспира можно узнать порой в не доведенных до конца образах, будто его тень пронеслась над страницей. Текстологический анализ показывает, что «Беспокойное царствование короля Иоанна» и «Эдмунд Железнобокий» написаны одной и той же рукой, «молодым писателем, смутно мерцавшим в предрассветной тьме, прежде чем утренние звезды запели свою песню». Возникает встречный вопрос, на который никогда не удавалось удовлетворительно ответить: кто еще мог написать их?

Неудивительно, что эти названия включены во всякий список предполагаемых шекспировских текстов, они представляют собой зародыш, из которого вышли его самые узнаваемые пьесы. Вполне допустимо, что Шекспир переделывал в зрелом возрасте свои ранние работы. Всегда считалось, что он делал это на протяжении всей жизни, подстраивая их под требования сцены и своего времени. У некоторых издателей и текстологов это вызывает обоснованные возражения – в таком случае невозможно говорить о публикации «окончательного» варианта той или иной пьесы. Но есть все основания думать, что пьесы, издающиеся сейчас, представляют собой лишь условный вариант того, что игралось на сцене.

Итак, мы видим, как Шекспир присутствует на спектаклях по пьесам Джона Лили и Джорджа Пиля, а также на первых представлениях «Тамерлана». Ему хорошо известна «Испанская трагедия». Он осведомлен о блестящем успехе Марло. Он находится в центре литературного мира. Эдмунд Спенсер привез в Лондон рукопись первых трех книг «Королевы фей», и «Хроники» Холиншеда только что вышли вторым изданием. Если Шекспир ощущал побуждение писать для сцены, все, что нужно, было под рукой. Мы располагаем также так называемыми ранними пьесами Шекспира, создание которых, по самым скромным оценкам, должно было бы занять три года. Действительно, все они приходятся на период с 1587 по 1590 год. В это же самое время памфлетист Роберт Грин предпринимает атаки на безымянного драматурга, который, по его мнению, является одновременно невеждой и плагиатором, перенимающим чужие стили. Кто же был этот драматург?

## Глава 28

### Я вижу, вас снедает страсть<sup>178</sup>

Сам Роберт Грин принадлежал к кружку «университетских умов», дружил с Нэшем и Марло и, подобно многим своим оксбриджским собратьям, зарабатывал на жизнь литературной поденщиной. В то время он пользовался большой популярностью – такие пьесы, как «История брата Бэкона и брата Бангея» и «Неистовый Орландо», делали полные сборы в театре Филипа Хенслоу «Роза». Его памфлеты до сих пор остаются непревзойденным источником сведений о жизни Лондона шестнадцатого столетия. Между тем он был очень обидчив и крайне ревниво относился к успехам своих талантливых современников.

В первый раз Грин открыто напал на Шекспира в 1592 году. Однако он явно метил в Шекспира и Томаса Кида, когда в 1587 году осуждал «пройдох», которые ко всему прочему «пишут и публикуют все... что можно выжать из баллад». Высказанное походя мнение укоренилось. Споры о том, заимствован или не заимствован из баллады сюжет «Тита Андроника», не утихают до сих пор. В следующем году друг и единомышленник Грина Томас Нэш продолжил наступление, набросившись на писателей, которые «злостно клеветают на всех и вся, а сами зачастую образованны стократ хуже остальных». Кид и Шекспир были тогда единственными «необразованными» драматургами, чьи пьесы собирали полные залы. В 1589 году Грин сочинил пасторальный роман под названием «Менафон», в котором «деревенский автор» писал бы «очень даже неплохо», если бы не «присущее его стилю изобилие безвкусных сравнений и натянутых метафор». Это именно то, в чем впоследствии будут чаще всего упрекать Шекспира.

В предисловии, предпосланном «Менафону» Нэшем, критика еще злее. В 1589 году Шекспиру исполнилось двадцать пять лет. Нэш только что отучился в Кембридже и решил зарабатывать на жизнь пером; он был сыном лоустофского викария и, можно сказать, вполне оправдал греческую поговорку: «Сын священника – внук дьявола». Выступая заодно со своим другом Грином, он вскоре сделал себе имя как сатирик, памфлетист и поэт, сочиняющий от случая к случаю драмы. Нэш близко знал Шекспира, причем, добываясь похвалы и покровительства лорда Стрейнджа и графа Саутгемптона, он не всегда проявлял добродушие, свойственное его современнику. Нэш был тремя годами младше Шекспира и в своем юношеском честолюбии, похоже, доходил до жестокости; он жаждал сравняться с Шекспиром или даже его превзойти. Это ему так и не удалось, и он очень рано превратился в желчного и разочарованного типа. Сидел какое-то время в Ньюгейтской тюрьме и умер в возрасте тридцати четырех или тридцати пяти лет.

Так вот, в предисловии 1589 года Нэш набрасывается на невежественных писак, которые рады присвоить труд Овидия или Плутарха и выдать его за собственный. «Теперь у некоторых проныр вошло в обыкновение, – пишет он, – бросать свои “новеринты”, над которыми им предопределено корпеть, и пробовать себя в искусстве, хотя они едва ли смогут прочесть полатыни “шейный стих”<sup>179</sup>, если это вдруг потребуется». «НOVERинтами»<sup>180</sup> назывались бумаги судебных клерков, к числу коих в пору его юности принадлежал и Шекспир. Этот прозрачный намек на то, что неназванный автор не учился в университете, предвосхитил замечание Джонсона о «неладах с латынью и еще бóльших неладах с греческим». Далее Нэш присовокуп-

<sup>178</sup> «Отелло», акт III, сцена 3. Пер. М. Лозинского.

<sup>179</sup> В английской судебной практике до 1827 г. существовала «привилегия духовенства», что исторически означало неподсудность духовных лиц светским судам. Для того, чтобы воспользоваться «привилегией духовенства», подсудимый должен был прочесть по-латыни 50-й псалом «Miserere mei». В народе этот псалом получил название «шейный стих», так как избавлял от смертной казни (повешения).

<sup>180</sup> В елизаветинскую эпоху большинство судебных документов начиналось латинской фразой «Noverint universi per presentes» – «Известно, что все, кому следует, присутствуют».

ляет, что «английский Сенека, читанный при свечах, все же подсказывает много замечательных выражений, таких, например, как “кровь-попрошайка” и иже с ним; и если морозным утром обратиться к нему с мольбами, он одарит вас целыми гамлетами... простите за оговорку – целыми каскадами трагических монологов. Но вот беда: “tempus edax rerum”<sup>181</sup> – надолго ли его хватит?»

На кого же нападает Нэш? За ссылкой на «английского Сенеку» – неназванный автор владеет латынью не настолько свободно, чтобы читать Сенеку в оригинале, – просвечивает душевраздирающая мелодрама «Тит Андроник». Ссылка на «Гамлета» самоочевидна: эта трагедия в ее раннем варианте, вероятно, претендовала на то, чтобы превзойти в высокопарности самого Сенеку. А какова роль латинской цитаты? «Tempus edax rerum» появляется в «Беспокойном царствовании короля Иоанна» – явном предшественнике более известного шекспировского «Короля Иоанна». Это обвинение Шекспира в использовании сочинений Овидия и Плутарха тоже давно стало расхожим.

Идущее следом описание драматургов, которые «паразитируют на переводах с итальянского, как бы ни были плохи оригиналы», – явный намек на одну из самых ранних шекспировских пьес, «Два веронца». Еще один упрек – в «заимствовании сюжетов у Ариосто»; «Укрощение строптивой» частично повторяет «Подмененных» Ариосто. Предисловие заканчивается упоминанием тех, кто «кропает пустые стишки без складу и ладу» и (это уже личный выпад) «нелепейшим образом крахмалит себе бороду». Об уложенной с помощью крахмала бороде, об учительских и конторских обязанностях как о злосчастных приметах некоего деревенского автора не раз будет говориться и позже. Это любопытное крошево, в котором просматривается смутный шекспировский облик – неуловимый, незавершенный, еще не очень узнаваемый, но шекспировский.

Замысловатая, полная аллюзий проза Нэша вообще пестрит резкими высказываниями. «Быть или не быть» соотносится с Цицероновым «*id aut esse aut non esse*». Автор обвиняется в подражании Киду и попытке превзойти Грина и Марло своими «напыщенными виршами». И не угадывается ли в насмешке над «телячьими мозгами» кивок в сторону лавки мясника, где Шекспир якобы появился на свет? Напрашивается вывод, что все эти удары бьют в одну цель – в безымянного автора, написавшего к 1589 году ранние варианты «Тита Андроника», «Укрощения строптивой», «Короля Иоанна» и «Гамлета». Кто же еще это мог быть? В тесном творческом мирке той эпохи нет более вероятного кандидата на роль мишени для язвительных стрел Грина и Нэша.

В 1590 году Роберт Грин возобновил атаку. В памфлете «Никогда не поздно» он оскорбляет актера, которого называет именем знаменитого римского лицедея – Росций: «С чего это ты, Росций, возгордился вместе с Эзоповой вороной, хотя оперенье у тебя чужое? Ведь тебе-то самому сказать нечего...» Он опять атакует два года спустя, называя своего оппонента «Потрясателем сцены» («Shake-scene»). Естественно предположить, что эта продолжительная кампания была затеяна «университетским умом», полагавшим, что он несправедливо обойден этим «неучем» и «подражателем», деревенским автором-выскачкой, который, кажется, ни разу не отреагировал на наскоки.

Если мишенью и в самом деле являлся Шекспир, то получается, что к концу 1580-х годов он был уже заметной фигурой в лондонском театральном мире. Это значит, что он начал писать для сцены почти сразу же после прибытия в Лондон. Прозвище Росций, данное ему Грином, говорит о том, что он уже преуспел в качестве актера. Ученые и критики не сходятся во взглядах ни на одно самое мелкое свидетельство. Но старая поговорка гласит, что, когда доктора спорят, больному надо уносить ноги. Возможно, фигура, уносящая от нас ноги, и есть молодой Шекспир.

<sup>181</sup> «Время – съедатель вещей» (лат.). Овидий, «Метаморфозы», XV. Пер. С. Шервинского.

## Глава 29

### Так почему ж не победить и нынче?<sup>182</sup>

Итак, мы можем составить приблизительную хронологию этого раннего периода. В 1587 году, будучи в труппе «Слуг Ее Величества королевы», Шекспир создает первый вариант «Гамлета». Этот «юношеский» Гамлет исчез – только из рассуждений Нэша 1589 года мы знаем, что в нем имелись слова «Быть или не быть» и призрак, восклицающий: «Мести жажду!» Согласно устному преданию, роль призрака играл сам Шекспир, что объясняет непонятную иначе фразу Нэша в его пассаже про безымянного автора: «И если морозным утром обратиться к нему с мольбами...»<sup>183</sup>

Был ли «Король Лейр», написанный также в 1587 году, ранней версией шекспировской трагедии? Он начинается со знаменитого раздела королевства, но далее отличается от позднего варианта; там больше традиционной романтики, восходящей к известным сюжетам того периода. В частности, в «Короле Лейре» счастливый конец: Лейр воссоединяется со своей добродетельной дочерью. Пьеса исполнялась «Слугами Ее Величества королевы» в то время, когда Шекспир, по-видимому, служил в труппе. «Король Лейр» – во многих отношениях законченное и оригинальное произведение, но он столь разительно отличается от всего, что было написано самим Шекспиром даже в молодости, что его авторство подвергается серьезному сомнению. Напрашивается другое возможное объяснение. Если Шекспир действительно играл в этой пьесе, то сюжет и характеры могли отложиться в его воображении. В других пьесах Шекспира присутствует заметная переключка с ранними вариантами. У «Лейра» с «Лиром» нет ничего общего, кроме завязки. Поэтому можно предположить, что в данном случае Шекспир переработал старую историю без большой оглядки на оригинал. «Король Лейр» совершенно не похож на «Короля Лира».

Есть еще третья пьеса, которую следует отнести к 1587 году хотя бы потому, что она упоминается в сборнике шуток Тарлтона. «В “Быке” на Бишопсгейт ставили пьесу о Генрихе V, где судье должны были дать пощечину; так как судья не желал терпеть это, Тарлтон, всегда готовый к услугам, помимо роли шута взял на себя еще и роль этого судьи». Под «Быком» имеется в виду «Красный бык»; шут, Тарлтон, умер в 1588-м, так что версия «Короля Генриха V» должна была идти на сцене до этого. Связь достаточно прозрачна, так как Тарлтон тоже входил в труппу «Слуг Ее Величества». Пьеса «Славные победы Генриха V» сохранилась в издании 1593 года «в том виде, как она исполнялась “Слугами Ее Величества”». Это произведение не отличается особым изяществом или изысканностью, но там есть сцены и персонажи, использованные Шекспиром позднее в двух частях «Генриха IV» и «Генрихе V». В особенности «низкие» знакомцы принца Гарри, Фальстаф, Бардольф и прочие, предугадываются в грубом, но доходчивом юморе Неда и Тома, Дерика и Джона Коблера в «Славных победах». В основе других эпизодов шекспировских пьес также лежат сцены из этой ранней драмы. Опять, как и в случае с «Королем Лейром», можно предположить, что Шекспир в составе труппы «Слуг Ее Величества» играл в «Славных победах» и позднее использовал самые привлекательные для него элементы сюжета.

Есть и другие интригующие произведения, которые можно отнести примерно к 1588 году как по внутренним, так и внешним признакам. Одно из самых значительных – «Укрощение строптивой», послужившее, вне сомнения, образцом или предвестником для будущей знаменитой комедии. Конечно, это две разные пьесы. Действие первой разворачивается в Греции, а не в Италии, большинство героев носит другие имена, а действие длится чуть дольше, чем

<sup>182</sup> «Генрих VI», часть третья, акт I, сцена 2. Пер. Е. Бируковой.

<sup>183</sup> См. предыдущую главу.

половина более известной пьесы. Но в них – не в последнюю очередь в сюжетной линии – встречаются очень схожие эпизоды, а также имеется большое количество словесных параллелей, включая точные повторения таких малопонятных фраз, как «бейте [меня] до смерти концом суровой нитки»<sup>184</sup>.

Вывод достаточно ясен. Или Шекспир заимствовал строки и сцены из пьесы неизвестного нам автора, или улучшил свое собственное произведение. Исходя из того, что простейшее объяснение и есть самое верное, можно предположить, что шекспировское «Укрощение строптивой» представляет собой пересмотренный и улучшенный вариант одного из его первых успешных опытов. Последняя версия неизмеримо глубже и богаче первоначальной; совершеннее стихи и убедительнее характеры. Около двадцати девяти лет отделяет вторую пьесу от первой, и, конечно же, автор имел время и возможность воссоздать текст. Здесь уместно образное сравнение, взятое из другого вида искусства. Первое «Укрощение строптивой» – рисунок, а второе «Укрощение строптивой» – картина маслом. Но разница между наброском и шедевром в исполнении и композиции не может скрыть их первоначального сходства. Для издателей, занимавшихся публикацией обеих пьес, это было вполне очевидно; обе признаны произведением одного автора. Издатель «Строптивой» продолжил шекспировскую линию, напечатав позже «Обесчещенную Лукрецию» и первую часть «Генриха IV».

Но самое интересное в этой ранней пьесе Шекспира то, что автор постоянно вставляет реплики, взятые из пьес Марло; большинство вставок впоследствии, утратив злободневность, были изъяты, но они в большой степени характеризуют пьесу. Две части «Тамерлана» были поставлены на сцене в 1587 году; когда в первой «Строптивой» Фернандо (он же Петруччо) кормит Катерину с кончика своего кинжала, он высмеивает подобную сцену у Марло. Молодой Шекспир к тому же неустанно пародирует язык «Доктора Фаустуса», и отсюда можно с уверенностью заключить, что эту пьесу играли в театре в 1588 году вслед за «Тамерланом». Старая поговорка гласит, что подражание – самая искренняя форма лести, и по пьесе заметно, что Шекспир находился под сильным впечатлением от риторических стихов Марло. Но понятно, что к этому времени он уже обладал высокоразвитым чувством комического и полагал, что бравурность поэзии Марло неприемлема в более утонченном контексте. Позднее в его пьесах высокий героический слог будет контрастировать с вульгарной простонародностью толпы. Иными словами, молодой Шекспир обладал врожденным комедийным даром.

В обоих вариантах драмы также обнаруживается его в высшей степени развитое чувство театральности. Действие развивается внутри действия; темы переодевания, маскарада центральны для его таланта; его герои обладают превосходной фантазией, позволяющей им с величайшей легкостью менять облик. Словом, они все изощренные манипуляторы. Сам процесс сватовства Петруччо и Катарины – представление. Пьеса многословна. Молодой Шекспир любил словесную игру любого рода, как будто не в силах обуздать избыток лексических средств. Он любил вернуть что-нибудь из итальянского, вставить латинскую фразу, сослаться на классиков. Благодаря всему этому пьеса становится праздничной. Она празднует свое присутствие в мире независимо от всех «смыслов», какие только ни приписывали ей на протяжении веков.

Нэш и Грин, в свою очередь, высмеяли «Строптивую» в «Менафоне» опубликованном в 1589 году, и в пьесе под заголовком «Нож в спину», которая считается плодом их совместного труда. Вообразите тогдашнюю атмосферу соперничества и взаимных насмешек – то добродушных, то ожесточенных, в зависимости от обстоятельств. Все молодые драматурги цитировали друг друга, добавляя красок в бурную атмосферу лондонского театра ранней поры. Однако, похоже, один только Шекспир столь широко цитировал своего соперника Марло; из текста «Строптивой» видно, что Грин имел основания обвинять автора в украшении пьесы

<sup>184</sup> Акт IV, сцена 3. Пер. А. Курошевой.

заимствованными кусками. Все эти вставки весьма веселого характера; главное, что отличало «Строптивую», – быстрота и живость. Пресловутый похититель строчек Марло давал понять, что не имеет в виду ничего серьезного. Это было лишь сиюминутное развлечение. Хотя пьесу, как и многие английские фарсы, ждал всенародный успех.

Если уж он добился такого триумфа в комедии, то почему было не попробовать себя в истории? В 1588 году появились еще две пьесы, которые не без оснований приписывают молодому драматургу: «Эдмунд Железнобокий» и «Беспокойное царствование короля Иоанна». «Эдмунд Железнобокий» был предметом множества ученых споров. Полемика возникла вокруг рукописной редакции пьесы, хранящейся в отделе рукописей Британской библиотеки. Она написана аккуратным почерком судебного клерка на частично разлинованной бумаге, которая использовалась для юридических документов, и обнаруживает несколько характерных для Шекспира ошибок в правописании и стиле. Дотошный исследователь может заказать рукопись и сидеть, вглядываясь в чернила, оставленные, возможно, пером Шекспира. Тем не менее реликвии великих покойников, вроде маски Агамемнона или Туринской плащаницы, служат только яблоком раздора и источником противоречивых мнений. На палеографические данные нельзя полагаться полностью.

В центре пьесы – Эдмунд II, более всего известный тем, что в начале одиннадцатого века отчаянно защищал Англию от вторжения датского принца Кнута. На сцене разыгрывается военный и словесный конфликт между Кнутом и Эдмундом; их высоким целям часто препятствуют происки злонамеренного Эдрика. Когда пьеса заканчивается всеобщим согласием, Эдрик гордо удаляется со сцены со словами «Небеса вам за меня отмстят!», странным образом предваряя реплику Мальволио<sup>185</sup>. Роль Эдмунда могла предназначаться для Эдварда Аллейна, только что успешно сыгравшего роли Тамерлана и Фаустуса. В любом случае это сильная драма, в которой равное внимание уделено как риторическим приемам, так и хитросплетениям сюжета. Она до сих пор не выглядит устаревшей, что по любым стандартам должно служить критерием ее авторства. Однако ее не сразу допустили к постановке: сочли неуместным оживленный спор в пьесе между двумя архиепископами. В то время среди духовенства разгорелся религиозный конфликт и в городе распространялись памфлеты Мартина Марпрелейта<sup>186</sup>. Поставили ее только в 1630-е годы. В сущности, это трагедия мести, наподобие «Испанской трагедии», с многочисленным отрубанием рук и отрезанием носов. Кроме того, в лице Эдрика здесь появляется первый по счету шекспировский злодей.

Никто не может так маскироваться,  
Как я, скрывать обман под маской льстивой,  
Учтивостью прикрыв коварство мыслей...

Снова прорывается подлинная шекспировская нота, явно предваряющая «Ричарда III». «Эдмунда Железнобокого» называли первой английской исторической пьесой, но фактически эта честь принадлежит неизвестной пьесе о подвигах Генриха V, игравшейся в «Красном быке». Однако «Эдмунд Железнобокий» – первая историческая пьеса, представляющая собой художественную переработку источников; рассказ частично основан на «Хрониках» Холиншеда, откуда был взят и сюжет «Короля Лира». Используются Овидий, Плутарх, Спенсер. Текст

<sup>185</sup> Мальволио в «Двенадцатой ночи» произносит: «I'll be revenged on the whole pack of you» («Я отомщу еще всей вашей шайке», акт V, сцена 1, пер. М. Лозинского).

<sup>186</sup> В 1586 г. Джон Витгифт, архиепископ Кентерберийский, провел декрет, запрещающий публиковать какие-либо книги, памфлеты и трактаты без согласия на то его самого или лондонского епископа. В ответ на это в 1588–1599 гг. появились многочисленные пуританские памфлеты, критикующие архиепископа, под вымышленным именем Мартин Марпрелейт (предположительно – английский религиозный деятель Джон Пенри). Они выходили в анонимном частном издательстве. Церковь парировала рядом ответных трактатов, для чего даже нанимались профессиональные литераторы, в том числе Лили, Нэш и Харви.

изобилует правовой и библейской фразеологией, которая используется в манере, привычной для многих поколений шекспироведов. «Низкая» комедия соседствует с высокой поэзией, и это сочетание открывает захватывающую перспективу. Тут встречаются те же ошибки из классической мифологии, что и в пьесах молодого Шекспира. В первый раз в английской драме именно здесь появляется образ скотобойни, ставший особенностью его текстов. Здесь есть выражение «all hail» и вслед за этим тут же упоминается Иуда<sup>187</sup>, что служит отличительным знаком шекспировских пьес. Есть тут и странная вставка о расставании пары молодоженов:

Так грустно, как женившийся недавно  
Грустит, с женой своею расставаясь.  
Сколь много вздохов я здесь проронил,  
Как много раз вернуться порывался...

Все эти признаки побуждают задать один вполне уместный вопрос: кто еще, кроме молодого Шекспира, мог написать это в 1588 году? Марло, Кид или Грин? Ничье имя не выглядит более подходящим или убедительным, нежели имя самого Шекспира.

Таким образом, можно считать, что «Эдмунд Железнобокий» подтверждает умение молодого драматурга воссоздавать на сцене историческое действие. Другие авторы подражали ему, самый известный тому пример – «Эдуард II» Марло; но никто не обладал его интуитивной способностью создавать незабываемое зрелище из порой вымученных описаний летописцев. Он умел изобразить характер с помощью выразительной речи, обобщить мотивы действия при помощи нужной детали и придумать запоминающийся сюжет. Но возможно, самый замечательный, проявившийся раньше всего дар – это вкрапление комических элементов в трагическую или жесткую сцену, чтобы перевести дух. Его слух в совершенстве улавливал перемены и разнообразие.

Эти ранние пьесы не включены в официальный шекспировский «канон»<sup>188</sup>. Многие ученые считают, что нет ни внешних, ни внутренних доказательств в пользу чьего бы то ни было авторства. Возможно, эти пьесы недостаточно «шекспировские»? Но ведь и Шекспир не сразу стал собой. Ранний Уайльд еще не был Уайльдом, и Браунинг в молодости вовсе не напоминал зрелого Браунинга. Пьесы Шекспира были напечатаны через много лет после того, как они были написаны и сыграны; многие из них при его жизни вообще не издавались. Другими словами, у него было время пересмотреть и улучшить их.

Его ранние пьесы написаны в испытанном «новом стиле», в том, в котором писали его современники; они многословны и демонстрируют скорее легкость, чем изобретательность. В них используется цветистый стих с паузами в конце каждой строки, яркие выражения из Овидия и Сенеки; в них встречаются известные латинские выражения и ссылки на классические сюжеты. Они полны живости и темперамента настолько, что кажется, будто слова и ритмы без всяких усилий исходят из некоего источника бьющей через край энергии и уверенности в своих силах. Но Шекспир постоянно оттачивал свое мастерство, и стремительность его прогресса на этой ранней стадии поразительна. Он прислушивался к реакции публики и репликам актеров; языковой диапазон, по мере того как он экспериментировал с разными формами драмы, неизмеримо расширялся и углублялся. Он был необыкновенно восприимчив к языку, который слышал вокруг – в стихах, пьесах, памфлетах, торжественных речах, народной речи на улицах, – он впитывал все. Пожалуй, английская драма не знала большего языкового разнообразия.

---

<sup>187</sup> «All hail» – старинная форма приветствия; в Библии на английском языке этими словами сопровождается поцелуй Иуды.

<sup>188</sup> Шекспировский «канон», то есть бесспорно принадлежащие ему пьесы, включает 37 драм.

Так же правдоподобно звучит предположение, что в 1588 году Шекспир написал по мотивам хроник еще одну пьесу, опубликованную позднее под названием «Беспокойное царствование Иоанна, короля Англии». В самом деле, структура текста шекспировского «Короля Иоанна» близка этой старой пьесе до такой степени, что его можно рассматривать как переделку или адаптацию. В «Короле Иоанне» нет ни одной сцены, которая не имела бы в основе первоначальную сцену из «Беспокойного царствования». Один критик в девятнадцатом веке заметил: «Несомненно, Шекспир придерживался стихов старой пьесы, оттого что она пользовалась у публики большой популярностью». Но куда вероятнее, что он «придерживался» ранних сцен оттого, что сам написал их. Иначе мы снова сталкиваемся с необъяснимой странностью: якобы Шекспир широко использовал труд какого-то неизвестного безымянного автора и вывел его под своим именем. Даже исторические ошибки у него те же.

Издатели, опубликовавшие «Беспокойное царствование» в 1611 и 1622 годах, уже не сомневались относительно авторства: они приписали пьесу «У. Ш.» или «У. Шекспиру», и это никогда не оспаривалось. Существует мнение, что издатели шестнадцатого – семнадцатого столетий были плохо осведомлены, неаккуратны и часто помещали на титульных листах своих изданий неверные сведения. Но не в этом случае. За ними строго наблюдала гильдия, «Компания книжных издателей», и за любое нарушение правил могли строго оштрафовать. Конечно, были и неподконтрольные типографы, которые пытались печатать малозначительные работы под именем «У. Ш.» или под другими известными именами, но типограф, отпечатавший в 1611 году «Беспокойное царствование», Валентайн Симмз, был хорошо знаком Шекспиру и отвечал за первые издания четырех из его пьес. Он не поставил бы на книге «У. Ш.», не имея на то оснований.

Сама пьеса оказалась на сцене во время непрекращающегося соперничества между драматургами. Она состояла из двух частей, по образцу «Тамерлана» Марло, поставленного годом раньше. Но в обращении «К благородным читателям», идущем, в подражание «Тамерлану», в качестве пролога, «скифский Тамерлан» осуждается как «безбожник» и, следовательно, неподходящий объект для постановки в христианской стране. Там, где Марло в своем «Прологе» насмехается над «плясками рифмованных острот», автор «Беспокойного царствования» старается сочинить побольше таких стихов. «Беспокойное царствование» пародировал в свою очередь Нэш спустя год. Все это было частью битвы молодых писателей, которая в тот момент проявлялась на уровне комических нападок и бурлеска. Однако она определяла и среду обитания Шекспира, и его личность.

Нелегкие попытки интерпретировать пьесу и установить ее авторство проливают заодно свет на некоторые особенности тогдашней театральной жизни. В «Беспокойном царствовании» есть сцена разграбления богатого аббатства; и она совершенно не похожа на что-либо написанное Шекспиром. Это комическая сцена, но очень низкого пошиба. Отсюда мы можем заключить, что она добавлена в текст кем-то еще – быть может, актером, исполнявшим одну из ролей. Для комедийных актеров было обычным делом писать для себя роли. Тот факт, что Шекспир не включил эту сцену в «Короля Иоанна», говорит о том, что писал ее не он. Таким образом, мы имеем дело с пьесой смешанного происхождения.

Мы видим, что шекспировские пьесы происходят из трех различных, но связанных между собой источников. Он написал несколько ранних пьес, которые потом переделал; он играл в каких-то пьесах, главным образом в составе труппы «Слуг Ее Величества королевы»; эти пьесы он потом воссоздавал в памяти и сочинял на их основе свою собственную версию; он сотрудничал с другими драматургами и актерами. В этой неразберихе за давностью времени невозможно разобраться; но по крайней мере становится понятно, какой запутанной и запутывающей была среда, из которой вышел Шекспир.

## Глава 30

### О дикое и кровавое зрелище!<sup>189</sup>

Мало кто сомневается в авторстве молодого Шекспира, когда речь идет о «Тите Андронике», классической, полной ужасов мелодраме, рассчитанной на спрос публики. Первый акт почти определенно был создан Джорджем Пилем, и Шекспир потребовался только для завершения работы – и это еще один пример раннего сотрудничества. Конечно, есть вероятность, что Шекспир написал всю пьесу, решив имитировать возвышенный стиль Пила, хотя непонятно зачем.

«Тит Андроник» – пьеса, в которой делается попытка побить Кида и Марло на их собственном поле, это трагедия мести во всем ее кровавом масштабе. Шекспир заимствует структуру и детали из «Испанской трагедии» Кида и делает их более красочными и театрализованными; уже тогда он владеет сценическим мастерством гораздо увереннее своего старшего современника. Отрицательный персонаж, злодей Аарон, создан по образцу Барабаса из «Мальтийского еврея» Марло, но у Шекспира он гораздо отвратительнее. Тень Марло, очевидно, присутствует там все время, так же как и в пьесе «Укрощение строптивой». Пьеса полна ссылок на Овидия и Вергилия, как будто для того, чтобы доказать, что автор получил классическое образование. В соответствии с принятой модой он цитирует строки из Сенеки, и в какой-то момент, как воспоминание о школьных днях автора, на сцену выносят том «Метаморфоз» Овидия. Но, вовлекая таким образом в действие Овидия, он занимается совсем новым для театра делом. В каком-то смысле он превращает в пьесу саму поэзию.

«Тит Андроник» изобилует жестокими смертями и в равной степени жестокими расчленениями и увечьями. Героине, Лавинии, отрезают язык и отрубают руки. Затем она вынуждена писать имя своего убийцы на песке – тростью, зажатой во рту. Титу отрубают правую руку прямо на сцене. Ужас достигает апогея в заключительной сцене, когда злодейка королева поедает пирог, начиненный мясом двух своих сыновей, перед тем как Тит закалывает ее и сам тоже погибает. Это столь экстравагантно для театра и до такой степени шокирующе даже для зрителей того времени, что предполагали, будто Шекспир спародировал худшие черты жанра. Но в пользу этого нет никаких доказательств. Пьеса также противоречит всей театральной практике шестнадцатого века, когда трагедия мести была все еще слишком нова и захватывающая, чтоб пародировать ее таким образом. Вряд ли вид Лавинии с отрубленными руками был так уж смешон для елизаветинской публики; подобные наказания все еще осуществляли в общественных местах на глазах у народа. Здесь уместно сказать, что Шекспир довел кровавое представление до высшей точки как раз потому, что писал для зрителей, привычных к насильственным и жестоким смертям. Он хотел, чтобы аудитория хлебнула «полную чашу» ужасов, и так вошел во вкус, что забыл или позволил себе забыть о театральном этикете. Но это скорее красивый оборот, нежели объяснение. Конечно, можно вообще сомневаться в существовании подобного этикета на театральных площадках, где происходили и травли медведей, и бои быков. На этой ранней стадии в профессиональном и народном театре позволялось все; там не было правил и не было условностей.

В любом случае Шекспир испытывает чистое наслаждение от творчества, невзирая на рамки комедии или трагедии. Он всецело поглощен тем, как выразить, высказать, представить на сцене. Вот почему он пишет свободно и быстро, даже заимствуя по ходу дела целые строки из «Беспокойного царствования». Там встречаются некоторые недочеты и драматургические несоответствия, но мы можем вспомнить слова немецкого критика Августа Шлегеля, писав-

<sup>189</sup> «Генрих IV», часть вторая, акт IV, сцена 1.

шего о «Тите Андронике»: «Высока вероятность, что у него [Шекспира] случилось несколько неудач, прежде чем он вышел на верный путь. Гениальности не научишься, она в известном смысле не ошибается; но искусству выражения приходится учиться, и мастерство достигается практикой и опытом».

Во всяком случае «Тит Андроник» в свое время не считался неудачей. Чрезвычайно популярная пьеса, все еще с успехом шедшая в театрах спустя тридцать лет со дня первого представления, создала молодому Шекспиру репутацию и авторитет. Сейчас невозможно установить точную дату первого представления; она могла сначала идти под названием «Тит и Веспазия», до того, как была переработана через три или четыре года. Она была музыкальной и зрелищной. Для различных обрядовых сцен и процессий требовалось большое количество актеров. Она была столь сценична, что на ее тему сделаны первые известные нам зарисовки шекспировских произведений; их сделал Генри Пичем, автор «Совершенного джентльмена», но вообще неясно, иллюстрация ли это к спектаклю или некоторое идеализированное воспроизведение увиденного.

Любопытно, что в ранних произведениях писателей и драматургов содержатся, подобно эмбрионам, зачатки будущих работ их авторов. Так, в «Тите Андронике» мы видим «первое шевеление» Калибана и Кориолана, Макбета и Лира, как будто борющихся за наше внимание. Шекспир неоднократно взывает к «пророческой душе». Великих писателей вдохновляет скорее неопределенное будущее, нежели известное и загнанное в определенные рамки прошлое. Гений Шекспира движим скорее ожиданиями, чем опытом.

Позднее, что, похоже, вошло у него в привычку, он переписал пьесу для иных актеров или же иных постановок. Он даже добавил туда целую сцену, не имеющую отношения к сюжету, но раскрывающую образ героя. Похоже, что он инстинктивно понимал особенности сценической постановки еще до того, как приступал к делу. В отличие от своих современников он заранее имел твердое представление о характерах в действии. Едва сошедшие с его пера, они уже были готовы к игре.

Итак, между тем, что можно считать ранней версией «Гамлета», и «Титом Андроником» молодой Шекспир в первые два года после его приезда в Лондон мог написать шесть или семь пьес – среди которых «Славные победы Генриха V», «Укрощение строптивой», «Эдмунд Железнобокий» и «Беспокойное царствование короля Иоанна». В прошлом слышались возражения, что он не мог написать столько за такой короткий промежуток времени, то есть по три или четыре пьесы в год. Но говорить так – значит совершенно не понимать особенности театра шестнадцатого столетия. Это не современная драматургия. Скорее можно удивляться, что он не написал больше. Правда, Шекспиру приписывают еще и другие пьесы или отрывки из пьес. Пьесы создавались, ставились и исчезали со сцены с поразительной скоростью – каждая труппа выпускала по семь-восемь спектаклей в сезон. Его современники, подобно Роберту Грину, сочиняли пьесы на заказ, и хорошо, если их работы держались на сцене месяц или неделю. Они ни в каком отношении не могли считаться литературой. К тому же Шекспир стремился сделать себе имя и разбогатеть на театральных подмостках. Скорость его письма в ранний период несопоставима с позднейшим творчеством. Он писал быстро, неистово, под влиянием первого порыва вдохновения.

Существует картина, где изображен молодой человек, известная как «Портрет Графтона». Она так названа по имени герцога Графтона, владевшего ею в восемнадцатом веке. На этом портрете стоит дата «1588 год» и обозначен возраст модели – 24. Сзади надпись: «W + S». Ассоциацию с Шекспиром легко можно считать ложной, если не считать, что молодой человек разительно напоминает изображение уже немолодого Шекспира с гравюры в Первом фолио. Те же челюсть и рот, те же крылья носа и миндалевидные глаза. И то же выражение лица. Этот юноша темноволос, строен и обладает приятной внешностью (что никоим образом не проти-

воречит облику полноватого и лысого джентльмена в годах); на нем модный камзол с воротником, но взгляд пристальный и даже задумчивый. Он мог бы при необходимости послужить романтическим образцом. Говорилось, что молодой Шекспир в возрасте двадцати четырех лет не мог позволить себе столь модную и дорогую одежду. И как он или его отец могли заплатить портретисту? А что, если он уже был успешным драматургом?

Во всяком случае эта гипотеза тешит душу.

## Глава 31

### Не отдохну, не перестану биться<sup>190</sup>

Итак, на картине молодой драматург, всего двадцати с чем-то лет, но уже достигший определенного успеха, написав исторические пьесы, комедии и мелодрамы. Он обращался к любым темам стремительно и уверенно, как тот, кто может приделывать словам крылья. Он писал, он сотрудничал с другими драматургами. Плодовитость и трудолюбие – качества, которые ему приписывали позднее, проявились с самого начала. Хотя он также зарабатывал на жизнь, нанимаясь актером. В 1588 году он перешел в труппу лорда Стрейнджа, что подтверждает позднейшую запись Хенслоу о том, что труппа владеет пьесой «Генрих VI». В начале 1589 года они путешествовали по стране, переезжая с места на место. Но в записях есть пробелы, и мы не можем точно восстановить их маршрут. Поздней осенью труппа вернулась в Лондон и выступала там в «Скрещенных ключах».

Некоторые фарсы на религиозные темы вызывали возмущение публики, и лорд-мэр Лондона постановил запретить «Слугам лорд-адмирала» и «Слугам лорда Стрейнджа» играть в городе. В этом отразились постоянные трения между городскими властями и театральными компаниями. Письмо лорд-мэра от 6 ноября гласит, что актеры лорд-адмирала подчинились требованию, а актеры лорда Стрейнджа, выйдя от мэра, «самым дерзким образом отправились в “Скрещенные ключи” и играли там дневной спектакль, уже узнав о запрете, что было тем более преступно». В результате лорд-мэру «ничего не оставалось делать, как в тот же вечер препроводить кое-кого из них в камеры». Возможно, Шекспир был одним из тех, кто понес наказание.

Затем «Слуги лорда Стрейнджа» переместились из «Скрещенных ключей», откуда их изгнали, в «Куртину», которая не подчинялась городским властям. «Куртина» была их «летним» прибежищем и, к счастью, в это время пустовала. В начале 1590 года они представляли такие вещи, как «*Vetus Comoedia*», а их конкуренты, «Слуги лорд-адмирала», играли по соседству в «Театре». Но к концу 1590 года они снова объединились. Актеры, игравшие спектакли при дворе для королевы в декабре 1590 года и феврале 1591-го, в одном документе официально именовались труппой Стрейнджа, в другом – труппой адмирала. Другими словами, они слились и стали неразличимы; вместе они могли достичь высот, недоступных в период прежнего соперничества. В этой-то объединенной труппе мы и находим Шекспира с его главными историческими пьесами.

Но где он находится в прямом смысле – где живет? Джон Обри описывает молодого драматурга таким образом: «Тем более вызывает восхищение, что он не водил компаний, жил в Шордиче, не участвовал в дебошах и, если его приглашали, ссылаясь на болезнь». Эти сведения получены из вторых рук, но довольно точны. Шордич был местом, где в наемных комнатах и тавернах собирались актеры и писатели. Были даже определенные улицы, где селились актеры. Так строилась лондонская жизнь в шестнадцатом веке – люди одного ремесла создавали свою среду обитания. Шекспир жил там же, где работал, вблизи от театров, по соседству с товарищами-актерами и их семьями.

Соседями Шекспира по Шордичу в конце 1580-х годов были Катберт и Ричард Бербедрж, жившие со своими семьями на Холиуэлл-стрит. На той же улице обитал комик Ричард Тарлтон с женщиной сомнительной репутации по имени Эм Болл. Гэбриел Спенсер, позже убитый в драке Беном Джонсоном, жил на Хог-Лейн, как и семья Бистон. Несколькими ярдами ниже по центральной улице жили Марло и Роберт Грин, а также Томас Уотсон.

<sup>190</sup> «Генрих VI», часть третья, акт III, сцена 3. Пер. Е. Бируковой.

Если бы Шекспир хотел «участвовать в дебошах», то для этого вокруг были большие возможности. Наличие театров привлекало в район гостиницы и бордели. Именно на Хог-Лейн Марло и Уотсон ввязались в убийственную драку, за которую были посажены в Ньюгейт. В известном памфлете на Томаса Нэша окрестности описываются как место, где «бедные школяры и солдаты бродят по задворкам в лохмотьях» в обществе «торговцев водой и штопальщиков чулок и проституток»; там были гадалышки, сапожники и «искатели приключений». Когда Шекспир вводил в пьесы сцены из «низкой жизни», сутенеров, сводников и проституток, он знал то, о чем пишет, из первых рук. По обеим сторонам Шордич-стрит тянулись ряды домов, и вполне вероятно, что молодой Шекспир жил в одном из них, в нескольких ярдах от выстроенной из камня и дерева старой церкви, где и были в конце концов похоронены многие актеры, с которыми он работал. Не вернись он перед смертью в Стратфорд, его последний приют мог оказаться здесь. Церковь славилась своим колокольным звоном.

В конце 1590-х годов «Слуги лорд-адмирала» снова играли в «Театре», а «Слуги лорда Стрейнджа» – в «Куртине»; есть свидетельство, например, что первая труппа ставила «Сокровище мертвеца» в одном театре, а вторая – «Семь смертных грехов» в другом. Шекспир работал бок о бок с величайшими трагиками своего поколения Аллейном и Бербедрем, а также с комическими и характерными актерами. Это была в высшей степени горячая смесь разных индивидуальностей, и существует много свидетельств о спорах, скандалах и драках между самими актерами, актерами и публикой, актерами и управляющими. Один такой случай произошел зимой 1590 года, когда вдова Джона Брейна, бывшего, как мы видели, одним из первых владельцев и строителей «Театра», вступила в спор с Джеймсом Бербедрем о дележе выручки. Как-то ноябрьским вечером вдова с друзьями встала у входа на галерею и потребовала свою долю. Бербедрем обозвал ее «назойливой шлюхой» и сказал, как свидетельствует запись суда, что «она ничего не получит». Тут трагик Ричард Бербедрем выскочил с метлой и начал избивать сторонников вдовы со словами: «Они пришли за своей долей, вот я им сейчас и выдам». Когда кто-то высказался в защиту миссис Брейн, «Бербедрем насмешливо и издевательски сообщил, что если он будет совать нос не в свои дела, то он, Бербедрем, побьет его тоже и укажет, где его место». Этот эпизод из шумной жизни Лондона шестнадцатого века и не заслуживал бы упоминания здесь, если бы не тот факт, что некоторые исследователи усмотрели отголоски этой ссоры в переделанном шекспировском «Короле Иоанне». Конечно, Шекспир включал в свои пьесы злободневные моменты на потеху публике. В данном случае вероятно, что Ричард Бербедрем играл мнимого героическую роль бастарда Фоконбриджа. Бербедрем, играющий Фоконбриджа и одновременно самого себя, – это могло позабавить зрителей. Нет никакой надежды восстановить в полной мере все намеки, скрытые в шекспировских текстах, однако важно понимать, что они там присутствуют.



Шестью месяцами позже, весной 1591 года, в театре случился скандал с более серьезными последствиями, когда Эдвард Аллейн поссорился с Джеймсом Бербедем. Точная причина ссоры не известна, но, без сомнения, дело было в деньгах. Бербедеж мог обращаться со своими актерами так же деспотично и высокомерно, как и со вдовой Брейн. В результате Аллейн переметнулся в «Розу», по другую сторону Темзы, которым владел и управлял Филип Хенслоу. Он увел за собой большую часть объединенной труппы, состоящей из актеров адмирала и актеров Стрейнджа, а также забрал некоторые костюмы и сценарии. Ричард Бербедеж остался, конечно, в северной части, в театрах, принадлежавших отцу, вместе с актерами, не пожелавшими идти с Аллейном на новое место. Среди оставшихся с Бербедежем были Джон Синклер, известный как Синкло, Генри Конделл, Николас Тули и Кристофер Бистон. Все они, за исключением Тули, также будут работать с Шекспиром всю его дальнейшую жизнь. Интересно, что в переработанном «Короле Иоанне» Шекспир предназначил Ричарду Бербедежу самую героическую роль. По дошедшим до нас экземплярам пьесы можно догадываться, что Шекспир был

одним из тех, кто остался в «Театре» с Бербедами. В конце концов они попали под крыло графа Пембрука и стали называться «Слуги графа Пембрука».

Нет сомнения, что Шекспир решил остаться с Бербедами и его труппой – в этом случае он становился их главным автором. Для писателя заманчиво иметь под рукой актеров, готовых выразить его видение мира. В качестве постоянного драматурга труппы он, кажется, принес несколько пьес с собой, как бы утверждая на них свои авторские права. Это было необычно, потому что пьесы в основном были собственностью театральных трупп или управляющих театров, однако это свидетельствовало о том, что даже на этом раннем этапе у него хватало деловых способностей и профессиональной ловкости. Таким образом, актеры Бербеда получили возможность ставить «Тита Андроника» и «Укрощение строптивой».

Они ставили и две другие пьесы – «Первую часть вражды между двумя славными домами Йорков и Ланкастеров» и «Правдивую трагедию Ричарда, герцога Йоркского», предвосхитившие вторую и третью части «Генриха VI». В сущности, они могли быть написаны еще до разлада между Аллейном и Бербедами. Вокруг этих двух ранних пьес, как и можно было ожидать, разгорелся другой спор: между теми, кто думает, что они были написаны и впоследствии переделаны молодым Шекспиром, теми, кто доказывает, что их авторы – один или два никому не известных драматурга, и теми, кто настаивает, что пьесы эти – позднейшая «реконструкция». Первое кажется наиболее вероятным. Обе пьесы были изданы почтенными книгоиздателями, и на позднейшем объединенном издании 1619 года стоит надпись «Сочинение Уильяма Шекспира, джентльмена». «Первая часть вражды» предваряла вторую часть «Генриха VI» почти во всем, от целых сцен до отдельных строк и мельчайших деталей. На «Правдивой трагедии» также лежит отпечаток сильного сходства с третьей частью исторической трилогии. Тот же порядок сцен, такие же длинные монологи, схожие диалоги. Едва ли можно сомневаться, что это прообраз позднейших, более цельных пьес.

Некоторые исследователи тем не менее полагают, что «Первая часть вражды» и «Правдивая трагедия» в действительности появились позднее и были, по существу, «реконструкцией» шекспировских пьес. Под «реконструкцией» подразумевается версия, по которой группа актеров, участвовавших в обеих частях «Генриха VI», собралась вместе и попыталась восстановить в памяти слова и сцены из спектаклей, с тем чтобы исполнять их или публиковать в своих интересах. Они вспомнили что могли, остальное досочинили. Эта любопытная гипотеза не подтверждается текстами. Многие длительные монологи повторяются слово в слово, тогда как более короткие сцены и отрывки не сохранились вовсе. Странно, что, несмотря на провалы в памяти, они смогли создать связный текст, демонстрирующий единство сюжета, языка и системы образов. Какому вдохновенному актеру, например, придет в голову строчка «И ты, Брут, пришел поразить Цезаря?». Он не смог бы «реконструировать» слова из «Юлия Цезаря», потому что его еще не было.

Самое простое решение – согласиться, исходя из текстов, что эти ранние пьесы написаны молодым Шекспиром, переработавшим их с течением времени. Ошеломительное сходство между «Враждой», «Правдивой трагедией» и третьей и четвертой частями «Генриха VI» опирается на тот факт, что все они написаны одним и тем же лицом, с теми же самыми навыками и предпочтениями. Нет никаких доказательств в пользу какого-то тайного театрального заговора, и трудно представить, зачем бы это могло понадобиться. Кто были актеры, «склеившие» пьесы, которые уже известны как шекспировские? Из какой они были труппы? И почему никто не помешал этому сомнительному и незаконному предприятию? Едва ли в 1619 году имя Шекспира появилось бы на мошенническом переиздании. Эта версия противоречит обычной логике.

Существенно также, что эти пьесы развивают дальше жанр исторической пьесы, вошедший в моду уже после «Беспокойного царствования короля Иоанна» и «Эдмунда Железнобо-

кого». Шекспир вернулся к хроникам и снова создал исторические полотна с процессиями и битвами. Он знал, что тут ему нет равных, и знал также, что это чрезвычайно популярно.

Все значимые черты второй и третьей части «Генриха VI» присутствуют в «Первой части вражды» и «Правдивой трагедии». Все они с эпической широтой повествуют о войнах и восстаниях, о битвах на полях сражений и столкновениях в парламенте; там поэтизируется сила и пафос, звенит оружие в поединках и спорах; там встречаем сражения морские и сухопутные, убийства и бесконечные отрубленные головы, смертные лежа и сцены черной магии, комедию и мелодраму, фарс и трагедию. Шекспир сочиняет исторические события – если они соответствуют его драматическим целям. В том же духе он пересматривает, изымает и укрупняет исторические эпизоды. Очевидно, что молодой драматург с наслаждением моделировал действие и выстраивал масштабные сцены битв или процессий. Он с самого начала обладал раскованным и богатым сценическим воображением. Законы театра тогда еще не устоялись; театр был подвижным, способным впитать что угодно. Не существовало теорий о том, как писать историческую драму; драматурги учились друг у друга, и пьесы копировали одна другую. На этих ранних этапах своей карьеры Шекспир все еще подражает Марло и Грину до такой степени, что один или двое из исследователей приписали им эти пьесы. Это в высшей степени неправдоподобно. Лучшая этим пьесам аналогия из нашего времени – исторические фильмы Сергея Эйзенштейна, в особенности две части «Ивана Грозного», где мрачные обряды и гротескный фарс объединяются на фоне грандиозного величия. Можно представить, что шекспировские актеры стилизовали свою игру так же, как и советские киноактеры. В пьесах было представлено ритуализированное общество, где безмерное значение придавалось геральдике и генеалогии. Сами пьесы представляют собой ритуал – так религиозная церемония сопровождается пением и заклинаниями.

Шекспир был сторонником королевской власти. Он проводил свойственное католикам разграничение между папством и паствой – слабому священнику или королю все равно должно повиноваться потому, что его сан священен. Его симпатии обнаруживаются и в том, что он описывает последователей Джека Кейда как «чернь» (*rabblement*), а совсем не так, как о них говорится в хрониках. Кейд был предводителем недовольных масс, поднявшим в 1450 году Кентское восстание против правления Генриха VI. Восстание не имело успеха, и самого Кейда Шекспир рисует черными красками, в манере, совершенно не согласующейся с подлинными источниками. Кажется, что Шекспиру претит любое движение толпы. Он высмеивает особо неграмотность лондонских ремесленников, как будто грамотность – единственное, что отличает и выделяет человека из общей массы. Он чувствовал, что стоит особняком.

Но он и его аудитория могли наблюдать любопытный парадокс. Театр шестнадцатого столетия демократичен. Простые актеры выступали в роли монархов. Пространство сцены объединяло аристократов и простолюдинов в совместном действии. В театре не существовало разницы общественного положения. В своих исторических пьесах Шекспир создает иронические ассоциации и параллели между рыцарскими поступками знати и комическими трюками простонародья, будто проверяя, насколько далеко заходят реальные возможности театра. В сущности, это было рассчитано на простой народ.

Переделывая позднее «Первую часть вражды между двумя славными домами Йорков и Ланкастеров» и «Правдивую трагедию Ричарда, герцога Йоркского», он изменил структуру фраз в некоторых сценах, добавил или убрал отдельные строчки или даже слова, изъял особые лондонские приметы и оснастил тексты дополнительными диалогами. Он также расширил и углубил образы. Например, в процессе переработки «Правдивой трагедии» он существенно расширил роль герцога Йоркского. Вероятнее всего, когда Шекспир занимался этой переработкой, он уже задумал или написал «Трагедию короля Ричарда III». В «Правдивой трагедии»

Ричард сравнивает себя с «устремленным» Катилиной. Катилина был благородным заговорщиком против Римской республики, но в исправленной версии Ричард сопоставляет себя уже с «жестоким и кровожадным Макиавелли».

Шекспир также изменил роли так, чтобы они подходили актерам. Например, он изменил характер Джека Кейда, чтобы использовать талант Уилла Кемпа, ставшего главным комиком труппы; к образу Кейда прибавилось то, что он лихо исполняет танец моррис. Кемп славился своим умением танцевать этот танец. В обновленной версии пьесы сценические ремарки обращены к «Синкло», «Синку» – это не персонаж пьесы, а фамилия актера Джона Синкло, или Синклера, известного своей гибкостью. Из этого видно, что Шекспир переделывал роль, мысленно видя перед собой Синклера.

Нет сомнения, что переделка и пересмотр пьес были неотъемлемой частью его творчества. Экземпляры «Первой части вражды», «Правдивой трагедии», «Эдмунда Железнобокого» и «Укрощения строптивой» по счастливой случайности сохранились. Шекспир также развивал свое мастерство и в другом смысле. Его позднейшие исторические драмы, в особенности две части «Генриха IV», демонстрируют гораздо больше тонкости и подлинности как в характерах героев, так и в их действиях. Зрелищный и риторический характер ранних пьес затмевается остроумием Фальстафа и печалью старого короля. Высказывалась даже идея, что исторический жанр подводил Шекспира непосредственно к экспериментам с трагедией и что одна форма неотделима от другой. Определенно, сам Шекспир не делал между ними различия. Восклицание «И ты, Брут!» в пьесе с подходящим названием «Правдивая трагедия» указывает на это; английские исторические пьесы ведут к «Юлию Цезарю», а тот, в свою очередь, – к «Гамлету».

## Часть IV «Слуги графа Пембрука»



## Глава 32

### В жужжащей, полной радости толпе<sup>191</sup>

Шекспир следовал вкусам публики, но он же и участвовал в их формировании. Он написал десять пьес, посвященных событиям английской истории, гораздо больше, чем кто-либо из его современников; и мы вполне можем допустить, что этот предмет был ему знаком и близок. Но, как это часто бывает с гениальными писателями, его вдохновение насыщалось образами эпохи. В известном смысле это было начало светского периода английской истории. Прежде сюжеты пьес заимствовались из Священной истории от сотворения мира до Страшного суда, но начиная с середины шестнадцатого века влияние Реформации и знаний периода Ренессанса заставило ученых и писателей шагнуть за пределы церковной эсхатологии. Если важные события могли случаться по воле человека, а не благодаря Божественному провидению, то для драмы нашелся новый предмет. Можно сказать, что Шекспир присутствовал при зарождении мотивации и целей человека в английской истории. Книга «Союз двух благородных и величественных семейств Ланкастеров и Йорков» Холла была напечатана в 1548 году, а первое издание «Хроник Англии, Шотландии и Ирландии» Холиншеда – в 1577 году. Шекспир с жадностью читал обе книги, хотя, кажется, он отдавал предпочтение более распространенному холиншедовскому взгляду на прошлое. Если мы хотим видеть в Шекспире типичного и даже сверхтипичного английского писателя, то его потребность в воссоздании исторических событий дает некоторые основания для такого взгляда. Шеллинг определял жанр исторической пьесы как сугубо английский. Конечно, это не длилось вечно, пьесы сошли со сцены после двадцати лет успеха; совпадение это или нет, но исторические пьесы держались на сцене ровно столько, сколько Шекспир продолжал писать их. О степени популярности, достигнутой им к 1591 году, можно судить по восторженным отзывам Эдмунда Спенсера. Весьма вероятно, что поэт уже встречался с молодым драматургом во время своих нечастых посещений Лондона и двора. Общались они в небольшом и тесном кругу. Спенсер был знаком с леди Стрейндж (утверждали, что она была его «кузиной») и мог познакомиться с Шекспиром через членов семей Стэнли и Дерби. В 1591 году Спенсер посвятил леди Стрейндж «Слезы муз»; в посвящении говорилось о «личных связях, которые Вашей светлости было угодно признать». В «Слезях муз» он упоминает комедии, поставленные в «раскрашенных театрах», приводившие в восторг «слушателей». Он мог видеть при дворе одну или две шекспировские пьесы, когда приезжал в Вестминстер на Рождество 1590 года; это вполне могли быть «Вражда» и «Правдивая трагедия». Это объясняет строчки из его стихотворения «Колин Клаут вернулся домой», где, возможно, выведен Шекспир под именем Action – от греческого «подобен орлу»: «Возвышенной не сыщешь пастуха, / Чья Муза героически звучит, полна высоких мыслей...»

Какое еще имя, кроме «потрясающий копьем», могло «звучать героически»? Это очень подходит тому, кто сочинил «Беспокойное царствование» вкупе с «Первой частью вражды» и «Правдивой трагедией». И вправду, это не мог быть никакой другой автор того времени. В черновом варианте «Колина Клаута» конца 1591 года фигурировали также леди Стрейндж как Амариллис и лорд Стрейндж как Аминтас. Так молодой Шекспир оказывается в окружении людей высокого звания и, соответственно, в высшем обществе. Утверждали, что к тому времени Шекспир не создал ничего значительного. Все вышесказанное, напротив, свидетельствует о том, что он написал уже много и пьесы его пользовались успехом и популярностью. Что может быть естественнее, чем признание другого поэта, принадлежащего к той же культуре и именно тогда опубликовавшего эпическую поэму «Королева фей»? В «Слезях муз» Спенсера

<sup>191</sup> «Венецианский купец», акт III, сцена 2. Пер. Т. Щепкиной-Куперник.

упоминался также «наш славный Уилли» – поэт, обладающий «благородным духом», из-под чьего пера струятся «потoki меда и нектара». Позднее эти слова станут привычными для описания шекспировских сладкозвучных стихов.

К 1591 году успех Шекспира был столь внушителен, что он мог обеспечивать жену с семейством. Появлялся ли он дома сам – другой вопрос. Он мог посылать деньги с оказией. Но происходящее в родном городе продолжало беспокоить его, особенно это касалось отцовских дел. Например, он был подробно осведомлен об отцовском решении подать жалобу в Королевский суд в Вестминстере в конце лета 1588 года, чтобы отобрать свой дом в Уилмкоте у упрямого родственника Эдмунда Ламберта. Дело было назначено к рассмотрению в 1590 году, но то ли заглохло, то ли было решено миром, и вернулись к нему лишь спустя восемь лет. Предполагалось, что Шекспир сам явится в Вестминстер для его продвижения; в судебных бумагах Джон и Мэри Шекспир дважды упомянуты «вместе с их сыном, Уильямом Шекспиром». Тот факт, что Джон Шекспир дошел со своим прошением до Вестминстера, говорит об имевшихся у него средствах. Он также поручился десятью фунтами за своего соседа и лишился в целом значительной суммы. Он участвовал и в других судебных тяжбах. Еще один стратфордский сосед требовал с него по суду десять фунтов. Джона арестовали, выпустили, затем снова арестовали; с помощью местного адвоката Уильяма Корта дело довели до Королевского суда. Едва ли Шекспир оставил свою семью в нужде. Дела Джона Шекспира не ограничивались теми, что решались в Вестминстере. У него также случился конфликт с одним из его арендаторов, Уильямом Бербедежем, из-за суммы семь фунтов. Затем последовали трудности, связанные с религиозной принадлежностью Джона Шекспира. Его имя бросается в глаза в списке, составленном весной 1592 года; там перечислены жители Стратфорда, которые «упорно отказываются посещать церковь». Блюстители веры привыкли к разнообразным отговоркам тех, кто не ходил в церковь, и отметили, что «по слухам, некоторые не ходят в церковь из страха перед заимодавцами», – церковь была местом, где мог появиться должник, но это едва ли относилось к отцу Шекспира. В том же году он дважды предстал перед местным судом. Знаменательно, что Шекспир в своих пьесах весьма снисходительно относится к клятвам и их нарушению, будто и то и другое не так уж и важно. Таков был опыт семейного нонконформизма: его близкие были вынуждены соглашаться или утверждать то, во что вовсе не обязательно верили. То есть, как говорит Гамлет, «слова, слова, слова». Среди девяти фамилий, соседствовавших с «мистером Джоном Шекспиром» в списке инакомыслящих, были Флуэллен, Бардольф и Корт; и эти же имена появляются в «Генрихе V». Отцовские трудности не прошли мимо внимания Шекспира. Подобно Блейку и Чосеру, он использовал реальные имена в вымышленных ситуациях. Он как бы посмеивался про себя.



Итак, Шекспир остался с труппой Бербеджа в «Театре», тогда как остальные актеры лорда Стрейнджа перекочевали с Аллейном в «Розу». Но в 1592 году будущее лондонского театра не представлялось ясным и безоблачным ни одной из трупп. В начале июня подмастерья, собравшиеся на спектакль в Саутуорке, устроили скандал; смута перекинулась на другую сторону реки. В результате Тайный совет издал приказ о закрытии театров на три месяца, запретив любые спектакли. Когда в июле актеры лорда Стрейнджа умоляли Тайный совет вновь открыть «Розу», их прошение бросало свет на положение всех актеров того времени. В результате закрытия лондонских площадок им приходилось колесить по стране, но в связи с этим «расходы становились непосильными», и труппа была близка к «расколу», что привело бы их к «погибели». В защиту «Розы» было сказано, что это «великое облегчение для лодочников, потерявших своих клиентов». К первой неделе августа лорды из Тайного совета были рады удовлетворить просьбу при условии, что Лондон «свободен от заразы». Но как раз когда разрешение было получено, в городе снова разразилась чума, и к 13 августа она «с каждым днем все больше распространялась в Лондоне». Варфоломеевскую ярмарку закрыли. И пока продолжалась эпидемия, в театрах не ставили никаких пьес. Актеры Бербеджа были в таком же затруднительном положении, как и их коллеги за рекой. Они не могли работать в городе с риском для жизни и были вынуждены ездить по стране. В связи с этим вполне вероятно, что Бербедж искал покровительства Генри Герберта, второго графа Пембрука, чтобы придать респектабельность труппе странствующих актеров, куда входил молодой Шекспир. В сценических ремарках сборников пьес, принадлежавших «Слугам графа Пембрука», упоминается некий Уилл, чья фамилия не указана. По мнению одного историка театра, это был, несомненно, мальчик, но возраст-то на самом деле не был указан.

Итак, мы видим, как Шекспир переходит от «Слуг Ее Величества» к «Слугам лорда Стрейнджа», а затем в труппу Пембрука, прежде чем окончательно найти свой дом в труппе «Слуг лорд-камергера». Это не означало, что он был «свободным художником» в современном значении этого выражения, как полагают некоторые исследователи; скорее он следовал за старыми товарищами-актерами, когда одна труппа отделялась от другой. Он был предан друзьям и невероятно работоспособен.

## Глава 33

### Актеры, ваша милость, свои услуги предлагают вам<sup>192</sup>

Летом 1592 года только что образованная труппа графа Пембрука была вынуждена покинуть Лондон. Сохранившиеся записи отмечают, что чума в том году особенно свирепствовала в окрестностях Шордича, где жили Бербедрж, Шекспир и другие актеры. Точный маршрут труппы неизвестен, но есть сведения о спектаклях «Слуг графа Пембрука» в Лестере, на одной из «остановок» в пути, пролежавшем через Ковентри, Уорик и Стратфорд-на-Эйвоне. Можно с некоторой долей уверенности сказать, что в конце лета 1592 года Шекспир воссоединился с семьей.

Шекспир и его товарищи путешествовали в повозке, примостившись возле корзин, куда были сложены костюмы и прочие сценические принадлежности. Одному из актеров труппы Пембрука, смертельно больному, пришлось продать свою часть «только что купленных костюмов». В лучшем случае преодолевали тридцать миль в день. Неудобный способ передвигаться в тесноте, но выбора не было – не идти же пешком. Одна из ремарок в «Укрощении строптивой» гласит: «Входят два актера с тюками на спине и с ними мальчик». Возможно, некоторые актеры пользовались лошадьми, но держать их на протяжении всей поездки было очень дорого. Актеры ночевали в гостиницах и платили представлениями за постой и ужин. Такой образ жизни, тяжелый и полный неопределенности, имел и хорошую сторону: он способствовал укреплению братства между актерами. Они были огромной семьей. Возможно, для Шекспира эта семья была желанной заменой его собственной.

Они везли с собой трубы и барабаны, каждый раз возвещавшие об их прибытии в новый город. Им приходилось предьявлять властям бумагу с разрешением на спектакли и письмо от графа Пембрука в подтверждение того, что они не нищие, которых надлежит вышвырнуть из города. Затем мэр или мировой судья просил их выступить перед избранной аудиторией. И только тогда они получали разрешение выступать в гостиничных дворах или в ратуше. Однако в крупных городах, таких как Бристоль или Йорк, существовали специально построенные театральные площадки.

Вот так, то и дело находясь в дороге, Шекспир повидал Ипсвич и Ковентри, Норидж и Глостер. «Слуги лорд-камергера», труппа, в которой он за свою творческую жизнь провел большую часть времени, объездила всю Восточную Англию и Кент, заглядывала и в Карлайл, и в Ньюкасл-на-Тайне, в Плимут и Эксетер, Винчестер и Саутгемптон. Актеры посетили около восьмидесяти городов и примерно тридцать поместий, добрались даже до самого Эдинбурга. Для Шекспира это было важным источником впечатлений, летом и осенью 1592 года – единственным способом заработать на жизнь. Но «Слуги графа Пембрука» были не просто странствующими комедиантами. Их пригласили выступить на Рождество перед королевой – большая честь для недавно образованной труппы. Они завоевали такое признание отчасти благодаря игре Ричарда Бербедржа, но успех мог быть связан и с исполнявшимися пьесами. Среди них, как мы видели, были «Укрощение строптивой», «Тит Андроник» и две пьесы о временах Генриха VI. Мы можем заключить, что, возможно, Шекспир достиг определенной известности как автор скорее среди своих товарищей, нежели среди зрителей, стекавшихся на спектакли, – и не в последней степени благодаря свирепым нападкам Роберта Грина.

Осенью 1592 года Грин в своем автобиографическом памфлете «На грош ума, купленного за миллион раскаяния» выносит приговор «этому потрясателю деревенских сцен» («Shake-scene in a country»), «который допускает, что способен греметь белым стихом,

<sup>192</sup> «Укрощение строптивой», пролог, сцена 1. Пер. А. Курошевой.

как лучшие из вас». Можно предположить, что Шекспир был склонен к соперничеству. Под «лучшими из вас» подразумеваются «университетские» драматурги, среди них Марло, Нэш и сам Грин. Иначе говоря, это было продолжение словесного поединка, начатого Нэшем и Грином за три года до этого.

Грин изображает соперника как одного из «тех марионеток, которые говорят нашими голосами, шутов, раскрашенных в наши цвета». Он говорит, что *Shake-scene* – актер, более того, актер, игравший в пьесах Грина и современников и, следовательно, не заслуживающий серьезного подхода. Оттого что молодой Шекспир – один из немногих, усвоивших обе роли – актера и драматурга, – Грин называет его *Johannes-factotum* – «мастером на все руки».

Он говорит также, что обкраден Шекспиром, забыт всеми на смертном одре. «Не доверяйте им [актерам]», – предупреждает он и называет Шекспира «вороной-выскачкой, украшенной нашими перьями», говорит, что у него «под оболочкой лицедея скрывается сердце тигра» (намек на «Правдивую трагедию Ричарда, герцога Йоркского»).

Названный невежественным плагиатором, Шекспир мог бы оспорить «невежество»: хотя он и не посещал университет, его пьесы полны классических реминисценций. Но обвинение в плагиате едва ли можно отвергнуть: ранние шекспировские пьесы изобилуют строками и отголосками из Марло.

Обвинение проясняет и короткую басню, включенную Грином в памфлет: она следует сразу после нападок на Шекспира, и в ней говорится о муравье и кузнечике. Грин сравнивает себя с кузнечиком, и мы остаемся в недоумении, кто бы это мог быть муравьем. Муравей запасливый и предусмотрительный, «собирает на зиму все, что встретится на дороге», тогда как кузнечик расточителен и беспечен. С приходом зимы кузнечик, оставшись без пропитания, молит удобно устроившегося муравья о помощи. Но муравей глумится над просьбой и обвиняет кузнечика в нерадивости и безделье. Кузнечик характеризует муравья следующим образом: жадное ничтожество, он крадет, обогащаясь, его благоденствие несет другим скорбь... Опять обвинение в воровстве и плагиате, но муравей также и «жадное ничтожество». Это и косвенный намек на ростовщичество. В поздний период своей жизни Шекспир, как мы увидим, запасался в голодное время продовольствием, также давал иногда деньги в рост и испытывал здоровый интерес к деньгам, что доказывают его коммерческие операции. Поэтому обвинения Грина, чрезмерно горячие и преувеличенные, можно считать нападками на характер Шекспира. С этой точки зрения он бережлив до мелочности, много работает и презирает тех, кто не столь усерден. «Настоящий работник, – провозглашает муравей, – ненавидит праздных гостей». Это правдивая картина жизни успешного молодого человека в Лондоне. Шекспир действительно в своих пьесах то и дело насмехается над праздностью и потворством собственным желанием.

В том же памфлете встречаем другой эпизод, когда к Грину, выступающему под именем Роберто, обращается некий богато и модно одетый актер. Он признается, что когда-то был «деревенским автором», однако Грин ему говорит: «Я принял бы вас за расточительного джентльмена, но, судя по манерам, вы человек основательный». Актер, оживившись, соглашается с ним и признается, что «не отдал бы свою долю в деле даже за двести фунтов». «Правильно, – отвечает Грин. – Однако преуспеть ни с того ни с сего было бы странно – кажется мне, что в вашем голосе нет ни капли любезности». Под «любезностью» здесь имеется в виду обходительность и утонченность. Итак, возможно, что актер – в прошлом «деревенский автор», все еще сохраняющий провинциальный акцент. Отрывок может иметь отношение к Шекспиру, чье влияние и успех тогда возрастали, а может и не иметь; по крайней мере он показывает, что актеры считались в Лондоне преуспевающими людьми.

Спорят, действительно ли Грин – автор этого предсмертного «раскаяния» или его именем воспользовались. Памфлет мог написать коллега Грина Нэш или же Генри Четтл. Четтл был издателем и малоизвестным драматургом; он и опубликовал памфлет Грина. Он также писал иногда стихи и «причесывал» или переписывал пьесы других авторов. Занимая место на

обочине лондонского литературного сообщества шестнадцатого века, он был бы частью Граб-стрит, если бы она в ту пору существовала. Шекспир был задет тем, как его изобразил Грин в своем памфлете, и высказал это Четтлу. Тот в конце 1592 года напечатал памфлет, предварив его извинениями. Там говорилось: «Я столь огорчен, словно и в самом деле виноват».

О Шекспире было сказано: «Я сам видел, что его умение вести себя в обществе не уступает его профессиональным качествам; кроме того, среди поклонников он славится честностью в делах, что доказывает его порядочность, и многогранным изяществом письма, подтверждающим его искусство». Говоря о «многогранном изяществе», Четтл не имел в виду современное значение этого слова; это было сродни восхищению, которое выражал Цицерон в отношении энергичного и свободного ума Платона.

Под «профессиональными качествами» Шекспира подразумевалось его актерское мастерство, но кто были «поклонники», поддерживавшие его, не известно. Но это хотя бы доказывает, что он заслужил признание и обрел почитателей среди именитых людей. К этому времени он и сам был уже достаточно влиятелен для того, чтобы вынудить Четтла попросить прощения.

А теперь мы приблизились к тому периоду, к которому шекспировские пьесы безусловно относятся, хотя и не подлежат точной датировке. И находим то, что ожидали, – он превосходит всех как автор комедий и исторических драм, трагедий и фарсов. Он воистину был «Johannes-factotum» – «the jack-of-all-trades», «мастер на все руки», как сказал Грин. Авторство Шекспира подвергается сомнению только в случае с пьесой «Эдуард III», но все остальные повсеместно признаны его работами. В начале 1590-х стоит особо выделить «Двух веронцев», «Комедию ошибок» и «Ричарда III».

«Два веронца» – одна из первых комедий Шекспира, написанная вскоре после «Укрощения строптивой». В ее лучших сценах появляется шут Лоне со своей собакой; Лоне то бранит пса, то увещевает, то защищает; пес же безмолвствует. Такое было свойственно интерлюдиям начала шестнадцатого века, в которые включали собак как комический элемент («pops» – «подпорку»), и в этом смысле корни «Двух веронцев» уходят глубоко в старину. Пьеса довольно неровная, со слабой концовкой, но она пронизана комедийным духом, который сродни кривой усмешке шута. Не сохранилось никаких сведений о ее постановке; это заставило некоторых исследователей предположить, что пьесу играли в частных домах.

Однако это представляется маловероятным, оттого что грубые комические сцены явно предназначались для невзыскательного зрителя общественных театров: «Матушка плачет, отец рыдает, сестра причитает, работница воет, кошка ломает руки, весь наш дом в превеликом смятении, а этот жестокосердный пес хоть бы одну слезинку выронил. Он камень, настоящий булыжник, хуже собаки»<sup>193</sup>.

Кажется, будто это писалось наспех – но все его ранние пьесы ввиду обстоятельств того времени созданы в том же духе. Как говорит один из персонажей, «отлично нагромождены слова, сеньоры, – и с такой скоростью!»<sup>194</sup> Повторяются образы и сравнения; несоответствия и противоречия явно указывают на то, что текст написан в спешке или сочинялся урывками. Император вдруг становится герцогом, а два совсем разных персонажа получают одинаковые имена. В «Двух веронцах», где действие происходит в Милане, Спид говорит Лонсу: «Добро пожаловать в Падую!» Были попытки доказать, что легко отделяемые от текста комические отрывки о человеке и собаке написаны позднее. Более вероятно, что эти вставки предназначались для определенного комика – сразу приходит на ум Уилл Кемп, – и становится понятно, сколь далеко простирались шекспировские импровизации. Он приспособливал свои пьесы к

<sup>193</sup> Акт II, сцена 3. Пер. М. Кузмина.

<sup>194</sup> Акт II, сцена 4.

определенной актерской труппе. Одним из излюбленных трюков Кемпа было притвориться, что он мочится как собака, подняв ногу, а затем сплясать свою знаменитую джигу.

На раннюю датировку пьесы указывает и то, что Шекспир имитирует или заимствует отрывки у модных сочинителей пьес 1580-х годов. Он заимствует персонажей и диалоги у Джона Лили, романтический сюжет у Роберта Грина, строки у Томаса Кида. Можно не соглашаться с тем, что он высмеивает романтическую драму 1580-х, но в то же время многим ей обязан. «Два веронца» – продукт своего времени, но в пьесе заметно влияние «Аркадии» сэра Филипа Сидни, поэмы Артура Брука под названием «Трагическая история Ромео и Джульетты», «Искусства английской поэзии» Джорджа Путнема и кургузной литературы, которой Шекспир, похоже, зачитывался. Есть даже некоторые свидетельства, указывающие на то, что он прочел в рукописи «Геро и Леандра» Марло.

Как видно из пьесы, молодой писатель неравнодушен к музыке, в которой выказывает определенные познания, и уже увлечен сонетной формой. Существуют и другие отчетливо заметные стороны шекспировского творчества – вернее, особенности, которые позже признали шекспировскими. Он помещает фарс и трагедию столь близко друг к другу, что они в конечном счете становятся неразделимы; любовника на сцене сменяет шут, и привязанность Лонса к своей собаке кажется сильнее, чем страсть романтических героев-соперников к возлюбленной. В пьесе представлены все формы человеческого опыта, но Шекспир предпочитает приносить героиню и романтику с помощью откровенной комедии. Приходится признать, что он был совершенно лишен сентиментальности. В «Двух веронцах» к тому же и события реальной жизни переплетаются с игровыми трюками; здесь (в первый раз в шекспировских пьесах) появляется фигура девочки, переодетой в мальчика, – весьма характерная примета его дальнейшего творчества. Пьеса содержит огромный словарный запас, главные герои пробуют самые разные формы обращений с единственной целью – показать мастерство автора. Она демонстрирует беспредельную изобретательность и богатство языка, насыщенного остротами и рифмами. Ни один из современных Шекспиру писателей не был столь свободен и разнообразен.

Здесь, как и в «Тите Андронике», мы встречаем ростки или зародыши его будущих работ. Шекспир сопоставляет герцогский двор и лес, расширяя английские подмостки далеко за границы единого времени и пространства. Сцена тайного бегства предвосхищает «Ромео и Джульетту». Некоторые элементы шекспировского воображения остаются неизменными.

То, что вскоре последовала другая скороспелая комедия – «Комедия ошибок», кажется почти predetermined. Во-первых, Шекспир смешал имена персонажей обеих пьес, потому что все еще думал о «Двух веронцах». Все герои в пьесе торопятся. Торопится автор. Вирджиния Вулф призналась однажды в своем дневнике: «Я не понимала, насколько ошеломителен его темп и сила слова, пока не почувствовала, как далеко он опережает меня в своей скорости... даже малоизвестные и слабые его пьесы более динамичны, чем любая динамичнейшая пьеса, написанная кем-либо еще. Он роняет слова столь быстро, что не успеваешь их подобрать». Существует ремарка к «Комедии ошибок», сделанная, возможно, самим Шекспиром и касающаяся ухода актеров со сцены: «Все убегают прочь, насколько возможно быстро».

«Комедия ошибок» – безумная пьеса о мнимом безумии и бесчисленных недоразумениях; в ней действуют две пары близнецов, которых постоянно путают, что создает комический эффект. Шекспир здесь возвращается к пьесам Плавта, читанным им в школе, но делает шаг вперед, усложняя интригу. Тем не менее если говорить о построении, то это совершенно «правильная» древнеримская пьеса. Соблюдены аристотелевские единство места, времени и действия, что необычно для Шекспира, – все происходит в одном месте в один и тот же день. На сцену, где играли пьесу, выходили три двери, или три «дома», выстроенные в ряд, как бывает в классической комедии. Как будто автор решил доказать своим образованным университетским современникам, что он не такой уж неуч, как им кажется.

Таким образом, «Комедия ошибок» стала для Шекспира не только школой мастерства, но и школой искусства комедии. Налицо шекспировский юмор, непосредственный, меткий и изобретательный. Это, по словам Колриджа, «точнейшее созвучие философских тем и фарсовых персонажей». В этом случае от писателя требуются высочайший интеллект и тонкость, чтобы поддерживать ритм и динамику действия. «Комедию ошибок» можно было бы рассматривать как слегка банальную и старомодную пьесу, написанную гениальным школьным учителем, поскольку ее композиция несет в себе элементы нравоучительной пьесы. Будучи школьником, Шекспир читал том Плавта, отредактированный Ламбином, в котором было множество ссылок на разнообразные «ошибки». Отсюда, возможно, произошло заглавие. Но пьеса не восходит всецело к школьным воспоминаниям. Шекспир все еще близок к Марло и Лили, у которых заимствует строки и ситуации. Т.С. Элиот как-то заметил, что плохие поэты заимствуют, в то время как хорошие крадут; у Шекспира получалось и то и другое.

Среди шекспировских работ пьесу отличает то, что она самая короткая, но разработка характеров при этом не лишена тонкости. Здесь мы видим то, что можно назвать природной склонностью шекспировского воображения: превосходство слуг над хозяевами, природное здравомыслие женщин, противопоставляемое упрямой бестолковости мужчин. Здесь, в комедии о двойниках, появляется также тема раздвоенности, которая проходит сквозь многие зрелые шекспировские произведения:

Как стало, что ты сделался чужим себе же?<sup>195</sup>

То, что эти слова принадлежат жене, уверенной, что ее бросил муж, добавляет сюда личную ноту. В этой пьесе, как и во многих других у Шекспира, семья, испытав много переживаний и невзгод, соединяется, и потерянных детей возвращают.

Самоотчуждение стало такой очевидной темой комментариев к Шекспиру, что его принято считать отличительной чертой его таланта. Разглядел ли Шекспир в себе игру противоречий, или это было плодом его размышлений – вопрос открытый. Деревенский паренек, пришедший в Лондон, актер, стремящийся к аристократизму, писатель в той же мере, что и актер, он получил достаточно материала для раздумий. Перед нами любопытная картина: чрезвычайно практичный и деловой человек, способный создавать мир страстей и фантазии. Возможно, в этом и заключается самая великая тайна. Внутри него собрались легионы. Он видел истину в любом споре или противоречии. Все в его пьесах свидетельствует: стоило ему высказать правду или же мнение, как другая правда или другое мнение приходили на ум – и он немедленно давал им слово. Драматургия была в природе его естества. Часто отмечалось, что в его пьесах не чувствуется личности автора, а герои размышляют сами по себе. Говорилось также о типичной «двойственности» пьес как о характерном и стойком их признаке, когда героическое или могущественное действие дублируется дураками и шутами. В каких-то случаях действие может толковаться двояко, или же страсть, такая как ревность в отношениях мужчины и женщины, может одновременно и находить и не находить оправдания. Но двойственность – не то слово. Короли и шуты – часть неповторимой цельности его видения мира.

<sup>195</sup> Акт II, сцена 2.

## Глава 34

### Поэтому решили: будет кстати занять вниманье ваше развлеченьем<sup>196</sup>

В 1591 и 1592 годах молодой Шекспир, вероятно, работал не над одной пьесой для «Слуга графа Пембрука». Почему бы ему было не перейти от комедии к исторической драме или трагедии, ведь он смешивал все это в отдельных сценах и даже монологах. Похоже, он приступил к «Трагедии короля Ричарда III» («Ричард III»), еще не закончив «Правдивую трагедию Ричарда, герцога Йоркского». Герой появляется в ранней пьесе, но в последующих редакциях, как мы видели, Шекспир, готовясь к созданию улучшенного варианта, рисует характер более глубокий и мрачный. Эта роль писалась для самого Бербеда.

Ричард Бербедж и в самом деле становится главным интерпретатором шекспировских пьес вплоть до конца жизни драматурга. Признанный лидер труппы, он играл в основном героические или трагические роли. О нем писали:

*«Как бы ни восхваляли трагического оратора – все хвалы абсолютно подходят к нему; ибо он пленяет наше внимание значительными и совершенными действиями. Посидите в переполненном театре – и вы подумаете, что видите множество ниточек, протянутых от зрителей к актеру... потому что он так играет роль, что кажется – все происходит взаправду».*

Именно Бербедж сыграл первого Лира, первого Гамлета и первого Отелло. Вероятно также, что именно он познакомил английскую сцену с Ромео и Макбетом, Кориоланом и Просперо, Генрихом V и Антонием. Столько не сделал ни один актер в мире. Часто упоминались живость и естественность его исполнения. Он казался Протеем, меняющим обличья, «настолько полно перевоплощаясь в своего героя, отрешившись от своего “Я” вместе со сброшенной одеждой, что никогда (даже за кулисами) не становился собой до конца спектакля... никогда не проваливал свою роль, но с помощью взглядов и жестов доводил ее до самых вершин совершенства». Возможно, это был самый близкий Шекспиру человек. Драматург оставил ему денег для приобретения памятного кольца, но имена детей Бербеда, возможно, лучшее доказательство их близости. Умершую в юности дочь Бербеда звали Джульеттой, у него был еще сын Уильям и другая дочь – Анна.

Итак, перед нами Бербедж в возрасте 21 года, который выходит на сцену в роли Ричарда III. Зло в средневековую эпоху традиционно воплощалось в фигуре Порока. Однако Ричард с самого начала предстает перед зрителями вооруженный до зубов, словно таким вырвался из шекспировского воображения, как из материнского чрева. Впервые на английской сцене Порок обрел способность набирать силу и меняться; Ричард начинает испытывать легкие угрызения совести накануне битвы при Босуорте. На одно лишь мгновение его речь становится предвестником мук Макбета и Отелло: «Кого боюсь? Себя? Здесь я один»<sup>197</sup>.

Шекспир был слишком велик, чтобы покорно следовать традициям. Оставаясь верным своему внутреннему видению, он должен был заново пройти по тропам человеческого сознания. Он поднялся над всеми, кто повлиял на него, – над Холлом, Холиншедом, Сенеккой и иже с ними, – объединяя их по-новому и неожиданно. Высокие ноты внешней риторики смешались с комическими репликами, мелодрама – с эротикой. Тут же вспоминается грубое оболыщение

---

<sup>196</sup> «Укрощение строптивой», пролог, сцена 2. Пер. М. Кузмина.

<sup>197</sup> Действие V, сцена 3. Пер. А. Дружинина.

леди Анны, хотя трудно представить себе шекспировскую сцену, где действуют мужчина и женщина, лишенную злобы или соперничества. Он не забыл уроков Марло, и в «Ричарде III» слышится эхо «Тамерлана» и «Мальтийского еврея».

Теперь пришла очередь Марло учиться у него. По всеобщему мнению, «Эдуард II» Марло частично заимствован у Шекспира. Почему бы и нет? Театр был местом, где все время подражали друг другу. «Трагедия короля Ричарда III» была самой длинной и претенциозной из шекспировских пьес (длиннее только «Гамлет»). В ней один взлет воображения и чувств следует за другим, не снижая темпа. В этой пьесе расцветает дарование Шекспира. Ему нравится преступное злодейство горбуна. Он упивается им. Тут рождается атмосфера тайны и пророчества – древнейших архетипов и мифических встреч, и это придает новое значение и смысл английской истории. Это был один из драгоценнейших даров, преподнесенных Шекспиром английской драме.

«Ричард III» быстро приобрел популярность, было издано восемь репринтов пьесы в кварто (три из них после его смерти) – случай почти беспрецедентный. Крик отчаяния «Коня, коня, полцарства за коня!»<sup>198</sup> – повторяли и обыгрывали в сотне различных контекстов. Так, мы встречаем: «A man! A man! A kingdom for a man!» («Бич злодейства», 1598), «A boat! A boat! A full hundred marks for a boat!» («Вперед, на восток!», 1605) и «A fool! A fool! My soxcomb for a fool!» («Паразит, или Пешка», Дж. Марстон, 1606). Не приходится удивляться, что эти слова стали крылатыми на лондонских улицах.

О том, каков был Бербедрж в роли Ричарда III, мы можем только догадываться. Есть тем не менее одна маленькая зацепка: «Король разгневан, видишь, он кусает губы». Это замечает Кетсби, но эту же деталь Бербедрж использует в роли Отелло. «Как ты кусаешь нижнюю губу!» – восклицает Дездемона<sup>199</sup>. В дневнике лондонского жителя Джона Мэннингема встречается анекдот, из которого явствует, насколько сильным актером был Бербедрж:

*Однажды, увидев Бербедржа в роли Ричарда Третьего, одна горожанка столь увлеклась его игрой, что назначила ему свидание ночью, с условием, что он придет к ней домой под именем Ричарда Третьего. Шекспир, слышавший этот разговор, опередил Бербедржа и был вознагражден. Когда пришел Бербедрж и слуга доложил, что у дверей стоит Ричард Третий, Шекспир послал сказать, что Ричарда Третьего опередил Вильгельм Завоеватель.*

Мы не знаем и не можем знать, насколько правдива эта история, но этот анекдот приводит в «Общем обзоре театра» Гомас Уилкс в середине восемнадцатого века. Уилкс не мог заимствовать его из дневника Мэннингема, потому что дневник был обнаружен только в девятнадцатом. Резонно предположить, что молодой Шекспир не оставался в стороне от лондонских увеселений, хотя по приведенному выше анекдоту скорее можно судить о его находчивости, нежели о распутстве.

Итак, есть две комедии и одна историческая хроника, которые можно с большой вероятностью связать со «Слугами графа Пембрука» и Ричардом Бербедржем. Существует еще нерешенный вопрос об «Эдуарде III». Многие исследователи считают, что он написан не Шекспиром, но там встречаются приметы его раннего таланта, не в последнюю очередь в подборе звучных фраз:

Так, в кубке золотом отравя гаже,  
При молнии черней ночная тьма,  
Гниющие лилеи сорных трав

<sup>198</sup> Пер. Я. Брянского.

<sup>199</sup> Акт V, сцена 2. Пер. М. Лозинского.

Зловоннее...<sup>200</sup>

Последняя строка появляется в девяносто четвертом шекспировском сонете и несет на себе следы глубоко дуалистического воображения поэта.

Поскольку некоторые сцены в пьесе – например, скорбь монарха по графине Солсбери – выглядят более законченными, чем другие, вновь возникает вопрос о совместном труде анонимных драматургов.

Считается, что Шекспир на разных этапах своей карьеры сотрудничал с Джонсоном и Флетчером, Пилем и Мунди, Нэшем и Мидлтоном. У него не было никаких причин от этого отказываться. Доказано, что от половины до двух третей пьес, созданных в шекспировское время, были написаны не одним автором, а двумя или несколькими. В создании некоторых участвовали не менее четырех-пяти авторов. Поэтому пьесы и становились скорее собственностью компании, нежели отдельных лиц. Важны были скорость и успешность постановки. Возможно даже, для сочинения пьес создавались группы, по образцу тех, что объединяли бродячих средневековых художников, которые специализировались в разных видах живописи. Сотрудничество было для драматургов знакомым и привычным делом – иными словами, разные акты попадали в разные руки, или сюжет и побочные линии разрабатывались по отдельности несколькими авторами. Кто-то специализировался на комедиях, кто-то – на трагедиях. Шекспир, видимо, был исключением, так как преуспел во всех жанрах драматического искусства. Он мог быть исключением и в том, что сохранял за собой авторство. Есть, конечно, вероятность, что отрывки или сцены добавлены к его пьесам позднее другими авторами. Такое, например, могло случиться с «Макбетом» и «Отелло».

Сотрудничество в его крайней форме представлено сохранившейся рукописью пьесы под названием «Сэр Томас Мор», датированной предположительно началом 1590-х годов. В этой пьесе имеется образец шекспировского почерка. О подлинности фрагмента, состоящего из 147 строк и написанного в манере, ставшей известной как «почерк D», палеографы спорят годами. Но сейчас доказательств больше в пользу Шекспира; написание слов, орфография, аббревиатуры – все несет на себе характерный отпечаток. Ключом служит разнообразие. Орфография Шекспира и способ написания букв все время меняются. Он укрупняет букву «С» и склонен к старомодному написанию; его почерк меняется от легкой секретарской манеры к более тяжелой судебной. Заметны признаки спешки и, как следствие, определенной нерешительности.

В сцене, для написания которой привлекли Шекспира, главный герой драмы Томас Мор разговаривает с некими гражданами Лондона о протесте против присутствия в городе иностранцев. Вероятно, после успеха сцены бунта в «Первой части вражды» считалось, что ему хорошо удастся изображение толпы. Мы можем развить эту мысль, отметив, что Шекспир превосходит в сценах противостояния властей беспорядку; используя коллоквиализмы и другие средства, представитель власти общается с обескураженной толпой. Опять же это говорит о двойственности его духа.

Он также считается автором отрывка, где Мор произносит монолог об опасности, которую таит в себе величие; это еще одно свидетельство того, что драматурга уже считали мастером медитативных рассуждений прославленных или благородных персонажей. Исторические пьесы могли оставить именно такое впечатление. Основным автором «Сэра Томаса Мора» был Энтони Мунди, но одним из соавторов числится Генри Четтл – тот самый Четтл, которому пришлось извиняться за нападки Грина в отношении Шекспира в пьесе «На грош ума, купленного за миллион раскаяния»<sup>201</sup>. Это был маленький мир, и в нем многое друг другу прощалось.

<sup>200</sup> Акт III, сцена 1. Пер. В. Лихачева.

<sup>201</sup> См. главу 33.

По-видимому, пьесу «Сэр Томас Мор» никогда не ставили на сцене, может быть, из-за того, что ее тема была слишком созвучна с лондонскими беспорядками 1592 года; сейчас она примечательна только тем, что в ней присутствует почерк Шекспира. Наличие шекспировского почерка важно само по себе, так как иного способа подтвердить его пребывание в этом мире не существует. Например, можно заметить, что во всех шести сохранившихся подлинных подписях фамилия Шекспира написана по-разному. Вдобавок он сокращает ее, словно недоволен ею. Подпись превращается в «Шакп», или «Шакпе», или «Шакспер». Конечно, краткость тоже может быть знаком спешки и нетерпения. Тщательный анализ одной из подписей показывает, что автор «должен был владеть пером ловко и писать достаточно быстро. Стремительные завитки в фамилии выведены на редкость четко... подпись выведена твердой и уверенной, хоть и небрежной рукой».

Конечно, разницу в подписях скорее можно приписать свободной и неустоявшейся орфографии того периода, чем усомниться в подлинности автора. Все же это как минимум дает пищу для размышлений о личном существовании Шекспира. Подписи на документах о займе или покупке, сделанных примерно в одни и те же часы, если не минуты, выглядят по-разному. Шекспир писал свое имя двумя совершенно разными способами. Некоторые каллиграфы даже предполагают, что три подписи на завещании сделаны тремя различными людьми, потому что расхождения «почти необъяснимы».

Автор исчез словно по волшебству!

## Глава 35

### Ушла великая душа. И этого я сам желал<sup>202</sup>

В начале 1593 года «Слуги графа Пембрука» возобновили представления в «Театре». В репертуар входили и шекспировские ранние пьесы. Текстам «Тита Андроника», «Правдивой трагедии Ричарда Йорка» и «Укрощения строптивой», наконец изданным в виде книг, предпосланы слова о том, что они были «несколько раз сыграны перед достопочтенным графом Пембруком его слугами». В рукописных текстах «Правдивой трагедии» и «Первой части вражды» имеются чрезвычайно четкие сценические ремарки, что говорит о вмешательстве автора.

Но в Лондоне труппе пришлось выступить недолго. Двадцать первого января вследствие эпидемии чумы Тайный совет предписал лорд-мэру запретить «все представления, медвежьей травлю и бои быков, игру в шары и другие развлечения, приводящие к скоплению народа». Шекспир с товарищами снова были вынуждены покинуть столицу. Они отправились на запад, в Ладлоу, во владения графа Пембрука, и путь их лежал через Бат и Бьюдли. В Бате они заработали 16 шиллингов за вычетом двух – компенсации за сломанный лук. Возможно, это был один из тех, что упоминаются в «Правдивой трагедии Ричарда Йорка»: «Входят два сторожа с луками и стрелами». В Бьюдли они получили 20 шиллингов как «Слуги лорд-президента». Граф Пембрук официально считался президентом Уэльса. В Ладлоу им досталась та же сумма, а также они были пожалованы «квартирой белого вина и сахаром». В Шрусбери об их прибытии говорилось: «Актеры лорд-президента ожидают в городе»; здесь они заработали не меньше 40 шиллингов.

По возвращении в конце 1593 года в Лондон они оказались менее удачливы.

«Театр» так же, как и другие площадки, был еще закрыт из-за «болезни». Был конец июня или начало июля, начиналась летняя жара. В тот год эпидемия убила пятнадцать тысяч лондонцев, более десятой части населения. Гастролируя в Бате, Эдвард Аллейн наставлял в письме жену: «Каждый вечер поливай водой улицу перед домом и задний двор и держи на окнах охапки руты».

В Лондоне происходило и кое-что еще. На улицах были расклеены листовки с угрозами в адрес французских, голландских, бельгийских иммигрантов. Пятого мая к стене, окружавшей двор голландской церкви, прибили лист с пятидесятистрочной поэмой резко ксенофобского содержания. Под ней стояла подпись: «Тамерлан». Ничего удивительного, что это посчитали делом писателей-профессионалов. Авторы этих «непристойных и злобных пасквилей» следовало арестовать и допросить, а если не признаются, «принять неотложные меры и подвергнуть их тюремным пыткам». Одним из первых был арестован и подвергся пыткам автор «Испанской трагедии» Томас Кид. Он показал на Кристофера Марло. Предполагали, что таков был ловко разработанный властями план: заманив в ловушку Кида, арестовать и Марло. Марло вызвали и два дня допрашивали в Тайном совете; затем освободили при условии, что он будет ежедневно являться к их светлостям. Десять дней спустя он умер от удара в глаз ножом, якобы подравшись в Депфорде. Сам Кид умер в следующем году. Трудно переоценить влияние этих событий на братство актеров. Один из ведущих драматургов убит при самых подозрительных обстоятельствах, другого замучили почти до смерти по наущению Тайного совета. Ужасные события следовали одно за другим, и никто не видел выхода. При такой неопределенности волнение только усиливалось и страх в городе, где свирепствовала чума и были закрыты театры, возрастал.

<sup>202</sup> «Антоний и Клеопатра», акт I, сцена 2. Пер. Мих. Донского.

Но у Шекспира была еще и другая забота. Марло погиб, когда Шекспир гастролировал с труппой графа Пембрука, но новость дошла быстро. Это было для него переломным моментом. Умер драматург, которым он более всего восхищался и которому подражал. Выражаясь точнее, умер его главный соперник. Отныне и впредь ему будет открыта зеленая улица. Возможно, не стоит удивляться, что великие лирические произведения – «Ромео и Джульетта», «Сон в летнюю ночь», «Бесплодные усилия любви» и «Ричард II» появляются в следующие четыре года. В этих пьесах он избавляется от поэтического духа Марло и превосходит последнего. Безвременная смерть Марло сделала Шекспира первым среди известных драматургов в Лондоне конца шестнадцатого века.

Эпидемия чумы продолжалась все лето, и «Слугам графа Пембрука» пришлось снова отправиться в путь. Они продали текст «Эдуарда II» Марло книгоиздателю Уильяму Джонсу, выручив скромную, но необходимую им сумму. Известие о смерти Марло могло увеличить продажи. Затем они отправились на юг Англии, где выступали в городе Рай в графстве Сассекс за относительно небольшую плату – 13 шиллингов и 4 пенса. В августе актеры вернулись в Лондон, и труппа распалась. Они разорились и не покрывали больше своих расходов. Двадцать восьмого сентября Хенслоу писал Аллейну, который все еще был «в турне»: «Что до моих актеров лорда Пембрука, о которых ты желаешь узнать, – они все дома, и тому уже пять или шесть недель; насколько мне известно, путешествие вышло им в убыток и пришлось заложить наряды».

Итак, Шекспир стал безработным. Но невозможно представить, чтобы такой предприимчивый и энергичный молодой человек долго оставался без дела. Еще в начале года, когда закрылись театры, он должен был задуматься о будущем. Кто мог сказать, когда прекратится чума и прекратится ли вообще? Или двери лондонских театров останутся закрытыми навсегда?

Он должен был серьезно думать об изменении жизненного пути, так как начал в это время работать над длинной поэмой. И с самого начала должен был понимать выгоды, которые сулит наличие богатого покровителя. В трудное для театра время такой покровитель, кроме подарков, мог предложить еще и работу. Так, летом 1593 года его старый стратфордский знакомец Ричард Филд издал «Венеру и Адониса». Книга стоила около 6 пенсов и продавалась под вывеской «Белая борзая» во дворе собора Святого Павла, где собирались книготорговцы. В лавку Филда наверняка заходил и Шекспир – там он мог найти новые книги, и среди них – «Искусство английской поэзии» Джорджа Путнема. В этом трактате предлагалось использовать в английских поэмах строфы из шести строк, как раз такие, какими была написана «Венера и Адонис» Шекспира. В лавке Филда он мог увидеть «Жизнеописания» Плутарха в переводе Томаса Мора, а мог, что не менее важно, прочитать или одолжить новое филдовское издание Овидия. Он взял оттуда две строки для эпиграфа к «Венере и Адонису». Маленькая лавка при дворе собора Святого Павла, пропахшая чернилами и бумагой, помогла произвести на свет одну из самых ярких и выразительных английских эпических поэм.

На ее титульном листе нет имени автора, но под посвящением подпись: «Покорный слуга Вашей милости Уильям Шекспир»; адресат – молодой аристократ по имени Генри Райотсли, граф Саутгемптон. Это посвящение – первый образчик сохранившейся шекспировской прозы.

Уже первая фраза обнаруживает мастерство автора: умение подчеркнуть и выдержать ритм.

*Ваша милость, я сознаю, что поступаю очень дерзновенно, посвящая мои слабые строки Вашей милости, и что свет меня осудит за соискание столь сильной опоры, когда моя ноша столь легковесна; но если Ваша милость подарит мне свое благоволение, я буду считать это высочайшей наградой и даю обет употребить все мое свободное время и неустанно работать до*

*тех пор, пока не создам в честь Вашей милости какое-нибудь более серьезное творение*<sup>203</sup>.

Далее Шекспир называет поэму «первенцем моей фантазии». Еще ни одна из пьес не публиковалась под его именем, а анонимные копии не могли, конечно, служить свидетельством его «фантазии». Довольно любопытно, что он как будто отстраняется от театральной карьеры. Его эпиграф из Овидия начинается словами «*Vilia miretur vulgus*», что в переводе Марло звучит: «*Let base-conceited wits admire vile things*» – «Пусть помышляющие о низком любят низкопробным [Меня же прекрасный Аполлон ведет к источнику муз]»<sup>204</sup>. «*Vilia*» имеет еще значение «публичные зрелища», их выдающимся примером был публичный театр в Лондоне шестнадцатого века. Шекспир говорит, что «прекрасный Аполлон» поведет его «к источнику муз», разрывая таким образом свою связь с «низкими зрелищами» театральных подмоств. Биографы пишут, что в этих строках ощущается его двойственное или неопределенное отношение к себе в роли драматурга или актера. В конце концов, ни первое, ни второе не относилось к благородным профессиям. Но более вероятно, что Шекспир позволял себе подпасть под особое покровительство. Написав посвящение к «Венере и Адонису», он просто входил в новую роль – роль поэта, ищущего покровительства аристократа с помощью витиеватого обращения. Он старался произвести хорошее впечатление. Не следует забывать, что Шекспир всю свою жизнь во многом оставался актером, принимающим на себя необходимую роль.

Саутгемптону было тогда двадцать лет, он заканчивал обучение в колледже Сент-Джонс в Кембридже и в Грейз-инне. Он происходил из знатной католической семьи, но после смерти отца находился под опекой лорда Берли и лорд-казначея. В шестнадцатилетнем возрасте его пытались заставить жениться на внучке Берли, но он отказался. «Венера и Адонис», история о преследовании красивого юноши зрелой женщиной, могла быть задумана для Саутгемптона. Она, возможно, была написана вдогонку к поэме под названием «Нарцисс», в которой один из секретарей Берли косвенно укоряет Саутгемптона за холостяцкое житье. отождествление юного лорда с Адонисом весьма правдоподобно, потому что все соглашались, что он столь же красив, сколь и образован, хотя размеры того и другого, несомненно, преувеличивались сочинителями панегириков того времени. Благородные юноши всегда казались более привлекательными, чем их сверстники менее знатного происхождения. Как и у многих отпрысков елизаветинских знатных семей, у Саутгемптона широта натуры (и возможностей) сочеталась с неуравновешенным и пылким характером; королева говорила о нем: «Его рассуждения приносят малую пользу, а опыт – еще меньшую».

От публикации «Венеры и Адониса» выгадывали обе стороны. Поскольку Саутгемптону была посвящена поэма, которая к тому же стала невероятно популярной, молодого человека стали воспринимать как покровителя учености и поэзии. Так, например, в следующем за публикацией году Нэш обращался к нему: «Драгоценный ценитель искусства как среди поэтов, так и среди любителей поэзии». В напряженном мире придворных милостей и интриг такая репутация не могла послужить во вред.

Поэма принадлежит к жанру эротических эпических поэм, в значительной степени восходящих к Овидию. Шекспир мог читать о злосчастных любовниках в первой части «Королевы фей» Спенсера, напечатанной тремя годами раньше, и, конечно, в «Геро и Леандре» Марло, ходившей тогда в рукописи. Лодж издал поэму «Главк и Силла», еще немного – и Дрейтон предьявит миру своего «Эндимиона и Фебу». Работы Шекспира нельзя рассматривать вне контекста, ибо именно в контексте они обретают свой истинный смысл. Он заимствовал строфическую форму у Лоджа, а тему мог найти у Марло, но писал поэму отчасти для демонстрации своей учености. Поэтому главным источником стали «Метаморфозы» Овидия. Так же как и

<sup>203</sup> Пер. А. Курошевой.

<sup>204</sup> Любовные элегии, кн. 1,15.

в «Комедии ошибок», ему хотелось показать, что он может использовать классические источники с тем же блеском, что и Марло, а то и Спенсер. Нападки Грина, изображавшего его деревенским мужланом<sup>205</sup>, могли в какой-то степени подтолкнуть воображение. Но он все еще был не прочь перенять что-то у других. Описание коня Адониса, которое часто приводят в подтверждение знания Шекспиром лошадей, почти дословно взято из перевода Джошуа Сильвестра поэмы «Неделя, или Сотворение мира» французского поэта Гийома дю Бартаса.

«Венера и Адонис» была чрезвычайно популярна. Сохранился лишь один экземпляр издания 1593 года; первое издание зачитали буквально до дыр. В последующие двадцать пять лет поэму издавали не менее одиннадцати раз, могли быть и другие издания, которые попросту исчезли. При жизни Шекспира поэма была гораздо популярнее, чем любая из его пьес, и больше, чем что-либо, послужила его литературной репутации. Инстинкт, подсказавший ему создание такой поэмы, особенно в пору «театрального голода», не обманул его.

В сущности, это драматическое повествование, которое, как и пьесы у Шекспира, переходит от комического к серьезному, и наоборот. Половина строк задумана как диалоги или драматическая речь. Противоборство сладострастной Венеры и равнодушного Адониса становится предметом типично английской пантомимы: «И падает, держа его за шею, / Он – к ней на сердце, увлеченный ею»<sup>206</sup>. Но за фарсом следует торжественное погребение мертвого юноши. Шекспир не может долго пребывать в одном настроении. Это стоит того, чтобы прочесть вслух, и Шекспир мог, на манер Чосера, исполнять поэму в кругу друзей. Она динамична и полна энергии. Поэма отличалась тем, что называлось непристойностью.

Хотя она и вполнину не несла на себе тех порнографических черт, какими отличались некоторые поэмы, ходившие тогда в списках, она вызвала порицание Джона Девиса как «грязный вздор». Томас Мидлтон включил ее в список «непристойных памфлетов».

«Венера и Адонис» – поэма о всепоглощающем вожделении к молодому человеку, значительно превосходящая по страстности даже «Смерть в Венеции» Томаса Манна, и кажется, будто Шекспир писал ее с великим удовольствием. Эротическая литература, возможно, единственный жанр, где личные вкусы и пристрастия автора жизненно важны для успеха произведения. Однако будет неразумно приписывать похожие чувства и страсти Шекспиру. Конечно, он очень выразителен, но он также и отстранен. Страсть – это из арсенала его эффектов. У читателя возникает смутное впечатление, что автор здесь и в то же время отсутствует. Чувствовать с такой силой и уметь высмеять это чувство – признак высочайшего интеллекта. Поэтому, возможно, часто считают, что в этой поэме шекспировское драматическое воображение превзошло себя. Никогда не было в Англии писателя более свободного или более искусного.

«Венера и Адонис» стала особенно популярной среди студентов университетов и юридических школ – иннов, читавших ее поодиночке или, возможно даже, в компаниях. В 1601 году Гэбриел Харви все еще мог писать, что «молодняк находит большое удовольствие в “Венере и Адонисе”». Шекспир отнюдь не был, как часто предполагают, анонимным или незамеченным писателем. «Венера и Адонис» стала почти что олицетворением самой поэзии. В «Самовлюбленных выходках из жизни Джорджа Пиля» буфетчик в гостинице на Пай-корнер «премного предан поэзии, так как с головой погрузился в “Рыцаря солнца”, “Венеру и Адониса” и другие памфлеты». Поэму называли «лучшей книгой в мире», а в пьесе «Немой рыцарь» 1608 года встречается следующий диалог: «Умоляю, сэ, скажите, какую книгу вы читаете? – Книгу, в которую ни один клерк во всем королевстве ни разу не заглянул; она называется “Философия служанки, или Венера и Адонис”». С некоторой определенностью можно сказать, что Шекспир к этому времени был одним из самых знаменитых поэтов в стране. Он не был обезличен в толпе и не сидел незаметным посетителем в гостиничном углу.

<sup>205</sup> См. главу 33.

<sup>206</sup> Пер. А. Курошевой.

## Глава 36

### В его мозгу – источник новых фраз<sup>207</sup>

Шекспир и Саутгемптон могли встретиться в театре – или при посредстве театра. Саутгемптон регулярно ходил на представления. По-видимому, это было главным его развлечением в Лондоне. Есть и другие связующие нити. В следующем за публикацией «Венеры и Адониса» году мать Саутгемптона, графиня Саутгемптон, вышла замуж за Томаса Хениджа; Хенидж был королевским казначеем, а следовательно, отвечал за выплату жалованья придворным актерам. Связь, конечно, слабая, но заметная, если говорить об узком и тесном мире английской придворной знати.

Поэт мог также повстречаться с графом при помощи лорда Стрейнджа; Саутгемптон был в близкой дружбе с младшим братом лорда Стрейнджа, который и сам был драматургом-любителем. Что могло быть естественнее представления молодого графа самому обещающему автору современности? Причем игру которого граф видел на сцене? Лорд Стрейндж и граф Саутгемптон входили также в группу сочувствующих католикам, о чем подозревал лорд Берли; несомненно, многие смотрели на Саутгемптона как на «надежду католического сопротивления». Шекспир хорошо вписывался в такую группу. Вдобавок молодой граф, по ряду сложных обстоятельств, оказался через жену в родстве со стратфордскими Арденами. Следовательно, Шекспир мог напомнить и об этом свойстве. Занятно и то, что поэт и иезуит Роберт Саутвелл, бывший некогда духовным наставником Саутгемптона, также приходился родственником Арденам. Предполагалось, не без оснований, что Шекспиру приходилось читать и даже копировать какие-то из стихов Саутвелла. Поэму Саутвелла «Жалобы святого Петра» предвляло посвящение: «Моему достойному доброму кузену, мастеру У. Ш.» от «любящего кузена Р. С.». Чувствуются родственные сближения и не нашедшие письменного отражения связи, которые нынче глубоко скрыты от нашего взора. Возможно также, что они познакомились через Джона Флорио, учившего Саутгемптона французскому и итальянскому языкам. Флорио, уроженец Лондона, происходил из семьи протестантов – беженцев из Италии. Он превосходно знал несколько языков, был способным ученым и в некотором роде придирическим любителем театра; он заявлял, что живет в «захватывающую эпоху, когда готовы народиться открытия и каждый куст плодоносит». Эта «захватывающая эпоха» и была эпохой Шекспира. Флорио также переводил на английский язык Монтеня, и эта его работа предоставила фразы и аллюзии для «Короля Лира» и «Бури». Сам Флорио, сейчас почти забытый, был для Шекспира фигурой очень значимой. Комедии Шекспира этого периода – итальянские по месту действия, если не сказать по духу, и это смело можно приписать влиянию Флорио, который был на одиннадцать лет старше драматурга. Есть случаи, когда Шекспир демонстрирует такое подробное знание Италии, что некоторые считают – он наверняка должен был побывать в этой стране в молодые годы. Но опять же такие познания могут объясняться присутствием Флорио. Флорио помогал и другим драматургам. Во вступлении к своей пьесе «Вольпоне», действие которой происходит в Венеции, Бен Джонсон ставит посвящение-автограф, обращенное к Флорио, «помощнику его Муз». У Флорио была большая библиотека со множеством итальянских книг. Нам больше нет нужды искать, откуда взялись итальянские реалии в шекспировских пьесах. Шекспир заимствовал многие фразы и образы из итальянского словаря Флорио «Мир слов». «Напрасный труд – говорить о любви», – пишет Флорио; и возможно, что Шекспир сочиняет вступительный сонет к его труду «Вторые плоды» (Second Frutes), опубликованному в 1591 году. Флорио –

<sup>207</sup> «Бесплодные усилия любви», акт I, сцена 1.

одна из тех ускользающих фигур, которые время от времени возникают в шекспировской биографии и роль которых в его судьбе куда заметнее, нежели они сами.

Таким образом протягивается много нитей между Шекспиром и Саутгемптоном. То, что они встречались, несомненно. Следующее шекспировское посвящение Саутгемпτονу в поэме «Обесчещенная Лукреция» носит еще более личный характер. Выдвигалось предположение, что Шекспир адресовал свои сонеты какому-то знатному юноше, но достоверно это не известно. Недавно обнаруженный портрет ясности не внес, а только всколыхнул тему. Он был создан в начале 1590-х и изображает юношу, одетого несколько женоподобно, в румянах, губной помаде, с серьгами в ушах и с длинными волосами. Много лет он ошибочно считался портретом «леди Нортон», но не так давно установили, что это изображение Саутгемптона. Если Саутгемптон и вправду, как предполагают некоторые, был адресатом шекспировских любовных сонетов, то внимание поэта могла привлечь такая андрогинная внешность.

Возможно также, что в течение короткого времени в 1593 году Шекспир был секретарем Саутгемптона. В «Эдуарде III» есть комическая сцена между королем и его личным секретарем, которая наводит на мысли об ироническом отражении некоторого авторского опыта. Он мог работать секретарем молодого аристократа в Саутгемптон-хаусе на Чансери-Лейн, но многие ученые находили в текстах того периода скрытые аллюзии на фамильное поместье Тичфилд в Хэмпшире. Было разумнее и удобнее переехать на время чумы из Лондона в деревню. Может быть, как раз там Шекспир сочинил вторую длинную эпическую поэму с посвящением Саутгемпτονу – «Обесчещенную Лукрецию».

Не было ничего странного в том, что молодой писатель находился на службе у знатного лорда. Томас Кид служил какое-то время в секретарях у графа Сассекса, Лили – у графа Оксфорда, а Спенсер выполнял сходную работу при епископе Рочестерском. Позднее Саутгемптон завербовал на ту же роль в свое хозяйство поэта и драматурга Томаса Хейвуда. То, что Шекспир находился на такой службе, недоказуемо и представляет лишь гипотезу, но эта гипотеза никак не противоречит хронологии и подтверждает умение Шекспира вести письменные дела. Он был бы превосходным секретарем.

Зафиксирован исторический факт, что в 1593 году Саутгемптон присутствовал на обеде в Оксфорде вместе с четырьмя главными покровителями английского театра: графом Эссексом, лордом Стрейнджем, графом Пембруком и лорд-адмиралом Ховардом. Все свидетельства о елизаветинском обществе или театре оставляют ощущение необычайно тесного круга. Отзвуки этой близости слышатся в созданной Шекспиром в тот период пьесе. «Бесплодные усилия любви» – своего рода загадка. Отчасти это сатира на известных современников, с таким избытком намеков и иронии, что она вряд ли могла быть предназначена для широкого зрителя. Предполагается, что в некотором смысле она сочинялась по заказу Саутгемптона, и даже высказывались догадки, что первое ее исполнение прошло в доме Саутгемптона в Тичфилде. В плане дома в Тичфилде, наверху, слева от главного входа, значится «комната для представлений».



Пьесу с выведенными в ней знатными молодыми людьми и благородными леди, манерными педантами и школьными учителями, с ловкими остряками и тупицами понимали по-

всякому: как веселую сатиру на Саутгемптона и его окружение; на лорда Стрейнджа и его сторонников; на Томаса Нэша, на Джона Флорио, на сэра Уолтера Рэйли и пресловутую «Школу ночи»<sup>208</sup>. Упоминались также и прогремевший поэт-соперник Джордж Чэпмен, и другие знаменитости елизаветинского времени, известные нам сейчас менее, чем персонажи шекспировской пьесы. И она могла относиться ко всем ним сразу. Но столь насыщенная намеками пьеса могла быть адресована только очень осведомленной аудитории. Шекспир мог даже заимствовать тон и построение пьесы у Джона Лили – типичнейшего придворного драматурга, а также иметь в виду цикл сонетов сэра Филипа Сидни «Астрофил и Стелла». Его ум и воображение занимала аристократическая сфера. Пьесу сыграли перед королевой Елизаветой в 1597 году, а восемь лет спустя Саутгемптон поставил ее в Саутгемптон-Хаусе для королевской семьи в правление Якова I. Саутгемптон имел к пьесе особенный, возможно, даже собственнический интерес. Все же это была не только элитарная драма. Она шла также и в публичном театре, и есть стихотворение 1598 года, которое начинается словами:

Я видел как-то пьесу под названием  
«Бесплодные усилия любви»...

Основной сюжет прост. Фердинанд, король Наварры, уговаривает трех своих приближенных в течение трех лет заниматься вместе с ним изучением наук; на это время они отказываются от всяких контактов с женщинами. Как раз тогда в его королевство приезжает принцесса Франции с тремя благородными придворными дамами; результат предсказуем. Король и его подчиненные влюбляются и нарушают обет. В финале пьесы гонец приносит известие о смерти отца принцессы, и всем развлечениям приходит конец. На крепкую, но тонкую нить сюжета в придачу к разным комическим ситуациям нанизывается широкий круг аллюзий, характеров и остроумий. Ряд параллелей и отсылок действительно широк. Королевский двор в пьесе свободно выкроен по образцу реального королевского двора в Наварре, откуда Шекспир даже заимствовал имена для своих придворных. Бирон, Лонгвиль, Дюмен восходят к герцогу де Бирону, герцогу де Лонгвилю и герцогу де Майенну (Duc de Mayenne). Вряд ли Шекспир намекает на политическое соперничество французов между собой; гораздо вероятнее, что он нашел их имена в современных памфлетах и вынул из контекста. Это вообще был его типичный прием – вдохновенно использовать все, что оказывалось под рукой. Характер Армадо, который представлен как «хвостун-испанец», списан, похоже, с Гэбриела Харви, особо склонного к аффектации ученого и поэта. Почти не вызывает сомнений, что его паж Мотылек – карикатура на Томаса Нэша; когда Армадо обращается к Мотыльку «мой добрый Ювенал», это выпад в сторону Нэша, примерявшего на себя роль римского сатирика Ювенала. Шутка состоит в том, что Харви и Нэш в действительности были злейшими врагами и на протяжении нескольких лет вели друг с другом памфлетную войну. Тем комичнее оказалась выдумка вывести их на сцену в образах испанского гранда и его пажа. Шекспир всегда подмечал наметанным глазом странности современников. Возможно, имеет значение и то, что Нэш в это время претендовал наряду с Шекспиром на покровительство Саутгемптона. Шекспир нашел остроумный способ разобраться с соперником.

Роль Олоферна, или «Педанта», как он определяется в перечне действующих лиц, столь же очевидно восходит к образу Джона Флорио; он говорит так, будто проглотил составленный Флорио словарь, цитирует взятые оттуда определения и использует итальянские фразы из книги Флорио «Вторые плоды». Есть и другие связи с контекстом современности. Дать королю Наварры имя Фердинанд значило провести параллель между ним и лордом Стрейнджем, которого звали Фердинандо; Стрейндж мог смотреть пьесу в компании Саутгемптона. Также в тек-

<sup>208</sup> См. главу 24.

сте имеется отсылка к «Школе ночи» («school of night»), хотя некоторые исследователи полагают, что это «мрак» («scowl») или одеяние («suit») ночи. Если это в самом деле школа, то, возможно, имеется в виду ученый кружок вокруг сэра Уолтера Рэйли<sup>209</sup>, чьи авантюрные занятия алхимией снискали кружку название «школа безбожия».

«Бесплодные усилия любви» написаны в самом изощренном шекспировском стиле, напоминая сонеты и длинные эпические поэмы, которые он уже написал или писал в то же самое время. Из всех шекспировских пьес эта – с самыми трудными рифмами; рифмованные двустишия в особенности подчеркивают замкнутость предлагаемого пьесой пространства. Это искусственный мир, где заметнее всего закономерность и симметрия. Но в пьесе также более сорока раз встречается слово «wit» – «остроумие». Это игровой мир. И потому эта пьеса в то же время и пьеса каламбуров. Драматическая и языковая виртуозность Шекспира в ней граничит с чудом. Устремляясь вперед за композицией, он иногда спотыкается на образе, который появится в его творчестве позже. Уилл Кемп в роли шута Башки произносит: «My sweet ounce of man's flesh, my in-conie Jew»<sup>210</sup>, предваряя строки из «Венецианского купца».

В романе Томаса Манна «Волшебная гора» композитор Адриан Леверкюн задумывает эту пьесу в музыкальном варианте как «возрождение оперы-буфф, в духе самой изощренной насмешки и пародии на изощренность; что-то в высшей степени шутовское и сногшибательное». Рассказчик в романе называет это «бурным юношеским сочинением Леверкюна», как можно сказать и о самой пьесе. Хотя «Бесплодные усилия любви» и есть почти что опера-буфф. С ее экстравагантностью и сладострастностью, с ее бурной изобретательностью, изобильностью, украшательством, быстрой сменой ритма, с испытанием всех возможностей и нюансов английского языка шестнадцатого столетия – это одна из умнейших пьес, сочиненных когда-либо. Так, один из французских придворных рассуждает об остроте женских насмешек: «Мысль тщетно ловит смысл их разговора, / Но как его осмыслишь, если мчится / Он побыстрей, чем ветер, пуля, птица»<sup>211</sup>. Шекспир написал несколько сонетов для этой пьесы, которые были потом включены в антологию «Страстный пилигрим»<sup>212</sup>, куда вошли два «настоящих» сонета Шекспира. «Смуглая леди» этих сонетов имеет, как кажется, некоторое отношение к одной из приближенных принцессы, Розалине, о которой сказано: «Она лицом черна, как эбонит»<sup>213</sup>. Связи налицо. Другой вопрос, реальные они или надуманные.

Интерпретировать текст сложно еще и потому, что через пять лет после первого спектакля в 1593 году Шекспир, прежде чем показывать пьесу при дворе Елизаветы, переделал ее. Многое изменил или выбросил, многое добавил. Опубликованный текст пьесы, игравшейся перед королевой, объявлялся как «вновь исправленный и дополненный У. Шекспиром». Печатник тем не менее не всегда отражал внесенные изменения. Похоже, что драматург делал пометки на полях или вставлял добавочные листы, слегка выделяя то, что собирался выкинуть. Так, в этом тексте одна за другой могут идти две версии одного и того же монолога.

Загадка пьесы «Бесплодные усилия любви» становится еще загадочнее, если обратиться к ее продолжению под названием «Вознагражденные усилия любви». Она входит в перечень шекспировских пьес, составленный современником в 1598 году, и книжный каталог 1603 года подтверждает, что она была напечатана и распродана. Но до нас не дошло ни одного экземпляра. Были попытки идентифицировать ее с «Укрощением строптивой» и «Как вам это понравится», но разница в названиях решительно препятствует этому. Остается просто допу-

<sup>209</sup> См. главу 24.

<sup>210</sup> «О, лакомый кусочек! Лукавства перл бесценный». Акт III, сцена 1. Пер. Ю. Корнеева.

<sup>211</sup> Акт V, сцена 2. Пер. Ю. Корнеева.

<sup>212</sup> Издатель У. Джаггард в 1599 г. выпустил книжечку, куда вошли два ранее не публиковавшихся сонета Шекспира и песня из «Бесплодных усилий любви», а также стихотворения нескольких второстепенных поэтов. Он дал сборнику название «Страстный пилигрим» (The Passionate Pilgrim) и объявил его целиком принадлежащим перу Шекспира.

<sup>213</sup> Акт IV, сцена 3.

стить, что это еще одна «утраченная» пьеса Шекспира наряду с другой «утраченной» пьесой, озаглавленной «Карденио».

Шекспир чувствовал себя легко среди придворной аудитории и с сочинением придворной комедии «Бесплодные усилия любви» оказался в роли привилегированного слуги. Он знал формальности и неформальности придворной жизни и знал, каким тоном знатные господа говорят друг с другом. Он был как дома среди самых значительных ученых и литераторов – иными словами, входил в один из достаточно влиятельных кругов елизаветинского общества. В «Бесплодных усилиях любви» находим также намеки на военные походы графа Эссекса; один биограф предположил даже, что пьеса частично «отдает ему дань», и, конечно, сам Саутгемптон был верным союзником Эссекса в мире дворцовых интриг. Если Шекспир и не принадлежал к «кругу Эссекса», то хорошо знал тех, кто составлял этот круг. Говоря о близости интересов, можно также отметить, что, не будучи диссидентом, Шекспир тесно общался с ярыми приверженцами старой веры. Саутгемптон, Стрейндж, католичество – вот где сосредоточены его личные интересы.



## Часть V «Слуги лорд-камергера»



## Глава 37

### Стой, иди, делай всё, что пожелаешь<sup>214</sup>

Шекспир не задержался надолго в ближайшем окружении Саутгемптона. После распада труппы графа Пембрука в конце лета 1593 года побывав, возможно, во время чумы в секретарях у Саутгемптона, он поступил в другую театральную труппу. Ряд пометок в рукописных экземплярах его пьес решительно дает понять, что короткое время он работал со «Слугами графа Сассекса», пока в следующем году не образовалась труппа лорд-камергера. Если Шекспир и в самом деле поступил в труппу Сассекса вскоре после ухода от Пембрука, то осенью и зимой 1593 года он, вероятно, гастролировал с ними. В конце августа они были в Йорке, потом в Ньюкасле и Винчестере. В начале года труппа вернулась в Лондон, где театрам разрешили открыть рождественский сезон. Прежде чем из-за чумы театры закрылись вновь, труппа сыграла три раза в «Розе» шекспировского «Тита Андроника». Хенслоу в своем дневнике отмечает эту пьесу как «не», но значение записи неясно. Это не может значить «new» («новая»), как иногда предполагали, поскольку пометка встречается дважды на экземплярах одной и той же пьесы. Вполне может быть, что пьеса заново получила разрешение распорядителя дворцовых увеселений, осуществлявшего в то время цензуру, или же что она была новой в репертуаре именно этого театра. Другие историки театра предполагали, что это аббревиатура театра «Ньюингтон Батс». Судя по содержанию «Тита Андроника», это, вероятнее всего, была переделка оригинальной пьесы, озаглавленной Хенслоу «Тит и Веспасия» и поставленной «Слугами лорда Стрейнджа» тремя годами раньше.

Перед самой постановкой, 6 февраля, «Тит Андроник» был внесен в издательский реестр для публикации. Шекспир носил пьесу от лорда Стрейнджа к графу Пембруку, от графа Пембрука к графу Сассексу; когда он влился в труппу лорд-камергера летом 1594 года, новая труппа поставила пьесу еще раз. Проследив за успешными постановками пьесы, мы увидим, как шли дела у Шекспира. Публикация «Тита Андроника», последовавшая сразу же после закрытия театров, заставляет думать, что Шекспир рассчитывал в случае удачи на прибыль; издатель и книготорговец Джон Дантер, к слову сказать, друг и лендлорд Нэша, заодно выпустил и балладу на ту же тему в надежде иметь от этого дополнительный доход. В пасхальный сезон 1594 года театры вновь ненадолго открылись. В течение восьми вечеров актеры графа Сассекса, объединившись со «Слугами Ее Величества королевы», давали спектакли в «Розе»; совместно предпринятые ими усилия, быть может, объяснялись тяготами предыдущих месяцев. В первую неделю апреля дважды играли «Короля Лира». Это была пьеса, в которой Шекспир сам участвовал и которую позднее целиком переделал.

В это же время он сменил адрес, из сохранившихся записей следует, что он, вероятнее всего, жил в Бишопсгейте, а не в Шордиче. Между этими двумя районами не более пяти минут ходьбы – но в Бишопсгейте жизнь была здоровее, без привкуса борделя и дешевых таверн. Шекспир был прихожанином церкви Святой Елены в Бишопсгейте, расположенной прямо у северной городской стены, и жил близко от церкви, которая, как считалось, была основана императором Константином. В церкви Святой Елены он был обязан бывать и в знак своего присутствия клал на общинный стол металлический жетон. В имущественном списке прихода его имя стоит девятнадцатым, а его мебель и книги оцениваются относительно скромной суммой 13 шиллингов и 4 пенса. Шекспир располагался в нескольких комнатах одного из здешних многоквартирных домов.

<sup>214</sup> «Генрих VI», часть первая, акт IV, сцена 5.



В этом районе любили селиться богатые купцы, и в их числе сэры Джон Кросби и сэры Томас Грэшем. Кросби-Плейс находился на территории прихода. Усадебный дом конца пятнадцатого столетия, в котором жил Ричард III в бытность свою лорд-протектором, был хорошо знаком Шекспиру, и он сделал его одним из мест действия «Трагедии короля Ричарда III». Томас Мор тоже владел Кросби в свое время, а в годы, когда Шекспир жил неподалеку, там обосновался лорд-мэр. В приходе также нашли приют несколько семей французского и фламандского происхождения; это было не очень приятное место, известное как «Маленькая Франция». Позднее Шекспир снимал жилье у гугенотов на Силвер-стрит; в беспокойной лондонской жизни он предпочитал общество тех, кого называли «чужаками». Другим соседом был Томас Морли, сочинитель мадригалов и член Королевской капеллы<sup>215</sup>; они были знакомы с Шекспиром с тех пор, как Морли сочинил музыку к двум или трем его песням. Как и всякий актер, Шекспир обучался пению, и по его пьесам можно судить о том, что он был знаком с музыкальными терминами. Отчего бы не предположить, что они с Морли объединялись, чтобы предаться музицированию – занятию, столь характерному для всех елизаветинцев?

Джон Стоу, топограф, живший в шестнадцатом веке, так рассказывает о приходе: «Там есть разные красивые дома солидной постройки для торговцев и им подобных... много красивых домов для сдачи внаем, разнообразные красивые гостиницы, где хватает места для путешественников, и несколько домов для людей высокого звания». Поблизости проходил новый акведук, что, учитывая состояние санитарии тех времен, являлось большим достоинством этого места. Таким образом, Бишопсгейт имел определенные преимущества перед Шордичем. Крупные местные гостиницы – среди них «Бык», «Зеленый дракон» и «Борцы» – славились своими

---

<sup>215</sup> Хоровая капелла при британском дворе.

просторными помещениями. В одной из них, «Быке», имелась собственная сцена, на которой случалось выступать «Слугам Ее Величества».

Если Шекспир и не вполне еще принадлежал, в понимании Стоу, к «уважаемым людям», двигался он, несомненно, в этом направлении. Его переезд в Бишопсгейт, возможно, совпал с вступлением в труппу лорд-камергера, где он быстро преодолел путь от наемного актера до совладельца. Труппу основал в 1594 году лорд Хансдон, лорд-камергер, намеревавшийся ликвидировать беспорядок, царивший в лондонских театральные труппах. Не стоит забывать о связях между театром и королевским двором; основным предназначением актеров было развлекать Ее Величество. Качество и регулярность этих развлечений оказались под угрозой. Из-за чумы и последовавшего за ней закрытия театров пострадали все труппы. Некоторые из них, подобно «Слугам Ее Величества», распались, и актеры разбрелись по другим труппам. В апреле при таинственных обстоятельствах скончался лорд Стрейндж, и «Слуги лорда Стрейнджа» перешли под менее надежное покровительство его вдовы. Так получилось, что обязанность развлекать королеву прочно и надолго закрепилась за лорд-камергером.

И Хансдон развил честолюбивый план. Он основал в городе две конкурирующие труппы. Замысел состоял в следующем: он берет под свое крыло новую труппу под названием «Слуги лорд-камергера», в то время как его зять, лорд-адмирал Чарльз Ховард, оказывает покровительство и поддержку актерам труппы «Слуги лорд-адмирала». Ведущим актером «Слуг лорд-адмирала» становится Эдвард Аллейн; выступать они будут в театре «Роза» Филипа Хенслоу в Саутуорке, а спектакли «Слуг лорд-камергера» во главе с Ричардом Бербедежем пойдут на сценах Джеймса Бербедежа в Шордиче. Одна труппа должна была работать на южном берегу реки, в распоряжении другой была северная сторона. По договоренности с властями, недовольными, что формально театры оказались в пригороде, Хансдон обещал, что ни одна гостиница не будет занята под спектакли.

Хансдон набрал новую труппу, переманив лучших актеров других компаний – в том числе из трупп лорда Стрейнджа, лорда Эссекса, лорда Сассекса и «Слуг Ее Величества королевы». Из труппы лорда Сассекса он взял Уильяма Шекспира. Кое-кто из актеров Сассекса перешел к лорд-камергеру вместе с Шекспиром; среди них Джон Синклер и сам Ричард Бербедеж. Причем, судя по всему, произошло еще одно распределение добычи. Аллейн принес с собой в труппу лорд-адмирала большую часть пьес Марло, Шекспир пришел в труппу лорд-камергера со всеми своими пьесами. Для труппы это была большая удача. Начиная с этого времени труппа «Слуги лорд-камергера» – единственный исполнитель пьес Шекспира. На протяжении всей его дальнейшей карьеры никто, кроме них, эти пьесы не ставил. Вскоре после появления Шекспира труппа ставит «Тита Андроника», «Укрощение строптивой» и пьесу под названием «Гамлет». Когда труппа создавалась, она могла унаследовать разные пьесы от разных компаний. Такие пьесы, как «Гамлет» или «Король Лир», могли отдать постоянному драматургу «Слуг лорд-камергера», с тем чтобы он их переписал и приспособил для нового состава исполнителей. При этом Шекспир мог счесть нужным переписать для новой труппы и свои ранние пьесы. В конце концов, они все начинали заново. Компания была новшеством; она заслуживала новых текстов. Подсчитано, что 90 процентов пьес не выдержало испытаний временем; почти половина из сохранившихся текстов принадлежит Шекспиру, что свидетельствует в пользу их жизнестойкости и популярности. Одни выжили и переиздавались, другие попросту канули в забвение.

## Глава 38

### Мы счастливы, нас мало, мы – как братья<sup>216</sup>

Компания выдающихся актеров, известная под именем «Слуги лорд-камергера», сопровождала Шекспира на протяжении всей его дальнейшей жизни. Он писал исключительно для них и играл исключительно с ними. Они были его коллегами, но, судя по завещаниям и другим документам, также и близкими друзьями. Они оказались самой устойчивой группой в истории английского театра, сохранившей своеобразие и просуществовавшей почти пятьдесят лет, с 1594 по 1642 год, и сыгравшей за это время величайшие пьесы в истории мирового театра.

Некоторых из них мы знаем. Кроме Ричарда Бербеда там играли Огастин Филипс, Томас Поуп, Джордж Брайан, Джон Хемингс, Джон Синклер, Уильям Слай, Ричард Каули, Джон Дьюк и комик Уилл Кемп. Хемингс был известен не только как актер, но и как деловой человек; он взял на себя финансовые дела труппы и часто упоминается в завещаниях своих товарищей как доверенное лицо. Умер он богатым и уважаемым жителем города, получив дворянский титул и герб, утвержденный Геральдической палатой; он также был чиновником в приходе Сент-Мери-Олдерменбери – свидетельство того, что статус актерской профессии значительно возрос за время жизни Шекспира. Хемингсу хорошо удавались роли стариков, такие как Полоний или Капулетти.

Огастин Филипс – еще один актер, получивший, как и Шекспир с Хемингсом, дворянский герб. Он также умер состоятельным человеком, владельцем поместья в Мортлейке. Филипс был одним из ведущих актеров в труппе, и именно его вызвали однажды в Тайный совет в качестве представителя своих коллег по театру. Он был, по-видимому, в первую очередь «традиционным» актером, дублером Ричарда Бербеда в таких ролях, как Кассио и Клавдий, но был способен развлечь зрителей и в фарсе. В книжном реестре есть запись, датированная весной 1595 года, об «импровизации в башмаках в исполнении Филипса»: импровизация представляла собой интермедию с музыкой, танцем и остроумными репликами. Елизаветинскому актеру приходилось быть разноплановым. Он должен был уметь танцевать, петь, играть на музыкальных инструментах и, если необходимо, убедительно изобразить дуэль на сцене. Томас Поуп, к примеру, был не только актером, но и превосходным акробатом и клоуном; он тоже получил дворянский герб. Джон Синклер, известный как Синкло, отличался необычайной худобой и благодаря своей неординарной внешности играл комические роли, такие как Пинч в «Комедии ошибок» и судья Шеллоу во второй части «Генриха IV». Вероятно также, что его репертуар включал таких персонажей, как аптекарь из «Ромео и Джульетты». Не вызывает сомнений, что Шекспир написал множество ролей, имея в виду Синклера.

И все же самым разнообразным комическим актером в труппе был, несомненно, Уильям Кемп. Самый известный в стране клоун, он был низкорослым и плотным, особенно в накладках, но живым и подвижным. В частности, он был известен своими импровизациями и исполнением моррисданса<sup>217</sup>. О его танцах много писали. Если он не надевал платье уличной торговки, то облачался в костюм деревенского дурака. Волосы у него были лохматые и непослушные; он отпускал нелепые и часто непристойные шутки и обладал даром импровизации. Мог изобразить «жалкое лицо» и «перекосить рот», и это означает, что комические приемы не сильно меняются на протяжении веков. Такова одна из неизменных черт английского воображения.

Кемп часто исполнял собственные интермедии по ходу спектакля, и это давало временную передышку действию. Гамлет, указывая актерам, как играть, выражает недовольство:

---

<sup>216</sup> «Генрих V», акт IV, сцена 3.

<sup>217</sup> Танец моррис (*morris dance*) – народный танец в костюмах героев легенды о Робин Гуде.

*И пусть шуты говорят ровно столько, сколько им предписано. Некоторые из них сами начинают смеяться, чтобы развеселить тунищ из публики<sup>218</sup>.*

Это был прямой выпад против Кемпа, который как раз тогда оставил труппу лорд-камергера после какого-то конфликта с коллегами-актерами. Ссора могла случиться как раз из-за комических импровизаций. Быть может, Кемп слишком часто «выходил» из своих ролей, играя шута и гробовщика в постановке ранней версии «Гамлета»; с точки зрения автора, справедливо было отпустить в его адрес критическое замечание в позднейшей редакции пьесы.

Однако до этого другие драматурги приветствовали его танцы и импровизации. Они избавляли их от лишнего труда. По некоторым признакам, авторы просто отмечали в рукописи выход Кемпа и дальше оставляли дело за ним. В одном из вариантов «Гамлета» (в этом тексте, как и во многих других, видны следы постоянной переработки) Шекспир даже цитирует какие-то излюбленные выражения Кемпа: «Можешь ты подождать, пока я доем овсянку?» или «У тебя пиво скисло!» – последняя фраза, несомненно, исходила из пресловутых «скривившихся» уст. Несомненно также, что, когда они начинали работать вместе, Шекспир выстраивал роли специально для Кемпа. В таком же профессиональном ключе Моцарт писал оперные партии для определенных певцов и часто сочинял арию только после того, как слышал голос ее будущего исполнителя. Так, когда Грумио пилит кинжалом сыр, а Кейд танцует моррис или жадно лакает воду прямо с земли, Шекспир представляет себе шуточки Кемпа. Кемп играл Основу в «Сне в летнюю ночь» и Кизила в «Много шума из ничего». Он же играл Фальстафа в двух частях «Генриха IV». Во второй части есть ремарка: «Входит Уилл», а несколькими строками раньше Фальстаф поет балладу «Когда Артур к двору явился...»<sup>219</sup>. Итак, тут должен был выходить Кемп, конечно же, к восторгу аудитории, на минуту-другую прерывая песню. В конце пьесы Кемп появляется на сцене все еще в костюме Фальстафа и спрашивает публику: «Если моего языка мало, чтобы умиловать вас, позвольте пустить в дело мои ноги»<sup>220</sup>. Это сигнал для джиги, к которой присоединяются остальные актеры. Шекспир тоже пляшет со всеми, и в этом, по выражению елизаветинцев, «веселом миге» перед нами встает на мгновение подлинный елизаветинский театр.

В том же эпилоге Шекспир обещает публике очередной эпизод «с сэром Джоном». Но в следующей пьесе, «Генрихе V», Фальстаф загадочным образом отсутствует, и публике просто объясняют, что он где-то за сценой умер. Этому исчезновению находили много объяснений с точки зрения критической и художественной, но, вероятно, подлинная причина более прозаична. С отсутствием в театре звездного комика не было смысла снова выводить в пьесе Фальстафа. Никто, кроме него, не мог сыграть эту роль. Вспомним лучше, что пьесы Шекспира зависели от театральных возможностей. Может быть, представление о Фальстафе с его танцами и импровизациями как о характере чисто комическом идет вразрез с общепринятой интерпретацией, но опять же – это персонаж более контрастного елизаветинского театра. Деревянная палка Фальстафа, его красное лицо и огромный живот сразу вызвали в зрительской памяти типичного клоуна; Фальстаф, хоть это анахронизм, сохраняет в себе многое от Панча. Но клоун – это ведь еще и театральная версия «князя беспорядков»<sup>221</sup>, можно ли лучше охарактеризовать самого Фальстафа?

Уйдя из труппы лорд-камергера, Кемп выкинул удивительный номер, протанцевав всю дорогу от Лондона до Нориджа, и объявил себя в памфлете «кавалеро Кемпом, верховным магистром танца моррис, главным управляющим гип-гипов, браво-бисов и единственным жон-

<sup>218</sup> Акт III, сцена 2. Пер. В. Рапопорта.

<sup>219</sup> Акт II, сцена 4.

<sup>220</sup> Пер. П. Каншина.

<sup>221</sup> «Князь беспорядков» («Lord of Misrule») – распорядитель праздничных увеселений в Англии XV–XVI вв.

глером тру-ля-ля и первым шутом гороховым от Сиона до горы Сарри» – фраза, наводящая на мысль, что какая-то часть английского юмора утеряна навсегда. Если в самом деле он покинул труппу, поссорившись с другими актерами, это придает дополнительный оттенок его обращению в том же памфлете к «моим замечательным шекстожествам» («My notable Shakerags»); к ним он относил всех недругов, или, как он выражался, «безмозглых насекомых» и «тупейшеств», распространявших сплетни о нем или клевету в его адрес. Там же он обращается к грошовому поэту, который начал с «мрачных украденных рассказней о Макдуле, или Макдобете, или Маке каком-то там; по крайней мере это наверняка был Мак». Принято считать, что это написано не о Шекспире с его «Макбетом», а о какой-то балладе под тем же названием. Тем не менее это интересно отметить.

В труппе лорд-камергера было около шестнадцати актеров, включая пять или шесть мальчиков, исполнявших женские роли. Хотя в шестнадцатом веке в Лондоне не было гильдии актеров, эти мальчики неофициально считались «подмастерьями»; их ученичество длилось не семь лет, как в других профессиях, а по-разному – то три года, а то и двенадцать. У каждого из учеников был «наставник» из старших актеров, который делил с ним кров и учил мастерству. В одном контракте сказано, что мальчик, а вернее, его родители заплатили оговоренную сумму 8 фунтов за то, чтобы его взяли в обучение; мастер в свою очередь обязывался платить мальчику 4 пенса в день и учить его «играть в интерлюдиях и пьесах». Заветным желанием такого юноши было постепенно овладеть профессией и по возможности влиться в ту труппу, где он обучался. Судя по размерам состояний, указанных в завещаниях товарищей Шекспира по актерскому цеху, это становилось весьма выгодным делом. К мальчикам относились как к членам семьи актера-наставника, часто они становились предметом заботы и привязанности. Жена Эдварда Аллейна, когда тот был на гастролях, просит мужа в письме: «Если Ник и Джеймс будут хорошо себя вести, похвали их». Шекспир не мог иметь учеников, потому что, в отличие от некоторых коллег, не принадлежал ни к одной гильдии.

Принято считать, что женские роли на елизаветинской сцене играли одни лишь мальчики, но есть кое-какие основания усомниться в этом. Молодой мужчина вполне мог сыграть взрослую роль Клеопатры, а даже самый способный мальчик вряд ли оказался бы в этом случае убедителен. Не вызывает сомнения, среди мальчиков могли быть очень способные актеры. Известно, что в шекспировской труппе был один высокий блондин и один низенький темно-волосый актер; это видно по ремаркам к рукописным текстам пьес. Есть ряд замечательных комедий, где зрительским вниманием завладевают две девушки – это Елена и Гермия в «Сне в летнюю ночь», Порция и Нерисса в «Венецианском купце», Беатриче и Геро в «Много шума из ничего», Розалинда и Селия в «Как вам это понравится», Оливия и Виола в «Двенадцатой ночи». Если принять во внимание, насколько зависимо было творчество Шекспира от реальных возможностей труппы, кажется вероятным, что все эти роли исполняла одна и та же пара одаренных подростков.

Члены труппы могли предлагать Шекспиру свои истории, годные для театральной постановки; они могли делиться с ним книгами или текстами старых пьес. На репетициях от них наверняка поступали предложения переделать сцены или диалоги. Шекспировские пьесы – не плод одинокого труда или одинокой мысли. Без всяких сомнений, труппа лорд-камергера помогала драматургу в его становлении.

Помимо актеров и их учеников в труппе лорд-камергера были: постановщик, который одновременно выступал как суфлер; смотритель сцены, костюмер, музыканты, плотники (один или два), «сборщики», которые собирали со зрителей деньги у входа перед началом каждого спектакля, и, конечно, рабочие сцены. Все они различались между собой статусом и размером жалованья. Особенно отличались друг от друга актеры-«пайщики» и нанятые актеры. Полноправный член труппы, каким был Шекспир, вносил при поступлении 50 фунтов, и тогда ему

причиталась часть общего дохода, остававшегося после оплаты помещения и выдачи жалованья остальным участникам представления. Это был театральный вариант тех «акционерных обществ», что играли такую большую роль в экономике конца шестнадцатого столетия. Позднее Шекспир сам сделался «владельцем помещения», когда они с товарищами-актерами стали хозяевами театра «Глобус». Это был способ избавиться от театральных антрепренеров вроде Хенслоу; дело к тому же весьма выгодное, так как хозяева помещения получали половину доходов от спектаклей.

Все девять «пайщиков» труппы были одновременно и ведущими актерами; подсчитано, что на их роли приходилось 90–95 процентов диалогов каждой пьесы. «Нанятые» актеры играли менее значительные роли, которые можно было выучить без особых усилий и долгих репетиций. Похоже, «совладельцы» решали денежные и творческие вопросы с помощью большинства голосов. Хемингс и Шекспир были известны своей деловой хваткой, и с Шекспиром, скорее всего, советовались по поводу новых пьес или драматургов. Ему, например, труппа была обязана пьесами Бена Джонсона. Как пишет Николас Роу, труппа лорд-камергера собиралась отвергнуть комедию «Всяк в своем нраве» но, к счастью, «на нее упал взгляд Шекспира, и он нашел в ней что-то такое, что прочел ее всю насквозь». Может быть, это апокриф, но он в точности отражает задачу Шекспира «прочитывать насквозь» поступающие пьесы, определяя возможность их постановки. «Пайщики» также организовывали репетиции, приобретали костюмы, устанавливали плату за вход, намечали будущие постановки и выполняли множество всяких административных обязанностей, сопровождающих насыщенную театральную жизнь. Конечно, они платили всем, кто был задействован в театре, – от постановщика до сборщика денег; деньги также выплачивались за новые пьесы, новые костюмы и за постановочные лицензии от распорядителя дворцовых увеселений. По елизаветинскому обычаю некоторая сумма обязательно выдавалась беднейшим членам прихода.

Труппа представляла собой маленькое товарищество, состоявшее из друзей и коллег – иными словами, их объединяли общие интересы и общие обязанности. Это была разросшаяся семья, члены которой жили по соседству. Актеры и женились тут же, на сестрах, дочерях и вдовах своих товарищей. По завещанию оставляли друг другу деньги и памятные вещи. Они играли вместе на сцене и не расставались после представлений. Они были «собратями», как сами себя называли.

«Слуги лорд-камергера» отличались усердием и трудолюбием. Они единственные среди компаний своего времени избежали столкновений с властями и арестов. Когда некий современный им сатирик решил не злословить над кое-кем из актеров, назвав их рассудительными, здравомыслящими, хорошо образованными, почтенными гражданами, снискавшими уважение соседей, он писал как раз о таких людях, как Шекспир или Хемингс. В издании, получившем название *Historia Histrionica* («Исторический обзор английского театра»), оба они названы «людьми, умеющими вести себя серьезно и рассудительно». Больше, чем любая труппа того поколения, эти люди способствовали тому, что статус актеров повысился и их перестали воспринимать как бродяг и акробатов.

## Глава 39

### Господи, как ты переменялся!<sup>222</sup>

Как они играли на самом деле, до сих пор не вполне ясно. К примеру, существует мнение, что в елизаветинском театре соперничали традиционализм и реализм. Имелся ли в запасе у актеров только набор чисто технических приемов или они использовали теперь более естественные способы контакта со зрителем? В опубликованных отзывах о Бербедже, например, подчеркиваются его естественность и живость. Его метод называли «перевоплощением»; считалось, что с помощью «выразительных действий» характер героя «оживает» на сцене и действие претворяется «в жизнь». Эта манера исполнения «симулировала» страсти, стараясь избежать того, что было известно как «пантомимическая игра».

Шекспир часто обращается к тому, что определенно считалось старомодным стилем исполнения, – когда актеры пилили руками воздух, топали по сцене, прерывали речь вздохами и тарасили глаза, изображая страх. Старая манера предписывала расхаживать по сцене с важным видом. Слово *ham* (лядвез, ляжка), обозначавшее плохую игру, образовалось от *ham-string* (подколенное сухожилие) – у актера, неестественно вышагивавшего по сцене, обнажалась подколенная область. Ясно, что подобная походка должна была сопровождаться напыщенной речью. Томас Нэш описывал это как «шумогромогласие и показуху с выкрутасами».

Стиль игры Бербеджа можно было описать как сдвиг от показной символики к имитации. В ранний период главной целью актера было представить на сцене страсть; вероятно, Бербедж с актерами его окружения начали внедрять такой стиль игры, при котором страсть должно было прочувствовать и выразить. Этот новый акцент соотносился с развитием индивидуализма в социальной и политической жизни.

Влияние шекспировских пьес на современников можно объяснить новой, основанной на эмоциях игрой, которую практиковали Бербедж и его коллеги. Возможно, он стал писать в новом стиле, отражающим внутренний мир героев, потому, что были актеры, готовые играть в такой манере. Шекспира отличает от его предшественников выраженный индивидуализм его персонажей. Это тоже могло быть следствием новой манеры исполнения. Хотя не стоит забывать, что труппа исполняла и другие пьесы, сочиненные в расчете на более привычное исполнение и жестикуляцию.

Конечно, представление о естественности меняется с приходом каждого нового поколения. В шестнадцатом веке существовали «Правила, определяющие, что считать *естественным*». С уверенностью можно сказать лишь то, что Шекспир владел языком психологии того времени. От актеров требовалось, по словам современного им драматурга, «очертить каждый персонаж» так, чтобы «его натуру можно было верно распознать». Под «натурой» подразумевался темперамент героя. Сангвиник он или холерик, флегматик или меланхолик – каждое из этих качеств требовало традиционного раскрытия образа. Целью актера шестнадцатого столетия было воплотить какое-то чувство или набор чувств в определенном характере. Например, в большинстве коллизий елизаветинского театра рассматривается противоборство человеческого рассудка и страсти со всеми комическими либо трагическими последствиями. Для актера также было важно суметь разыграть «повороты» или «перепады», когда одно чувство вдруг внезапно сменяется другим. Актеры играли роли, а не живых людей. Вот почему на сцене обрели такую популярность «двойники», а мальчишки-актеры отлично подходили для женских ролей; зрители видели несоответствие пола, но больше их занимало развитие действия. Поэтому у персонажей пьес того времени очень мало «мотивации» или «развития образа»,

<sup>222</sup> «Венецианский купец», акт II, сцена 2.

если они вообще есть. Почему Яго – злодей? Почему Лир разделил королевство? Почему ревнив Леонт? Таких вопросов не возникает. В то время не было потребности в реализме в его современном понимании; поэтому действие пьес Шекспира могло располагаться в самых отдаленных или заколдованных местах.

Так, нынешняя аудитория была бы, несомненно, удивлена количеством формальных приемов, сопровождающих все виды елизаветинского театрального действия. Временами они могли бы показаться смехотворными или карикатурными. То, что в «Глобусе», да и повсюду, ставили по шесть новых пьес в неделю, предполагает постановку «на скорую руку», что воспринималось актерами как нечто само собой разумеющееся.

Импровизация называлась «*thribbling*»<sup>223</sup>. Актеры вставали рядом или друг против друга, как предписывала традиция. Были испытанные условные способы выражения любви или ненависти, ревности или смущения. Для актера было совершенно естественным обратиться к аудитории или к самому себе, но скорее в формальной, нежели доверительной или разговорной манере. Хорошо отрепетированные монологи сопровождались традиционной жестикуляцией. Сцена освещалась только дневным светом, и актеру, чтобы выразить те или иные чувства, приходилось напускать на лицо нарочитое и искусственное выражение. Актеру рекомендовалось «смотреть прямо в лицо партнеру». Зритель, побывавший на представлении «Отелло» в 1610 году, вспоминает, что «зрители, глядя на распростертое на кровати тело убитой мужем Дездемоны, испытывали к ней жалость лишь благодаря выражению ее лица». И все же подобные эффекты сопровождались в «Глобусе» столь высокой поэзией и словами столь захватывающими, что они околдовывали зрителей.

В то же время следует отметить размеры аудитории, насчитывавшей даже не сотни, а тысячи зрителей. О камерности не могло быть и речи. Действие было живым, оглушающим и захватывающим. По некоторым сохранившимся текстам ясно, что они слишком длинные и актеры должны были говорить очень быстро, чтобы уложиться в три или даже два часа. Представление было живым и энергичным. Голоса звучали в полную силу и громко без всяких технических ухищрений, речь была отчетливой и звучной. Само слово *acting* (выступление, сценическая игра) в старину обозначало действия человека, произносящего речь, и на сцене все еще требовались определенные ораторские способности. Поэтому Ричард Флекноу утверждал, что Бербеджу «присущи все свойства превосходного оратора» (он слова оживляет речью, а речь – действием). Бербедж знал, например, как изменить высоту голоса или тона; умел сокращать или удлинять слова, подчеркивая их эмоциональную выразительность. Его исполнение могло быть ритмичным или «музыкальным», явно отличным от ритмов современной ему речи. Шекспир часто использует очень короткие предложения, ставя их в ряд одно за другим, – риторический прием, называемый «стихомифия» (*stichomythia*)<sup>224</sup>. Это требует чрезвычайной театризации диалога. В елизаветинском театре не было такого понятия, как «нормальный» голос, и практически невероятно, чтобы на сцене звучал современный вариант диалога.

Каждому оратору было известно, что движения и жестикуляция важны не меньше голоса. Техника движений оратора называлась «*visible eloquence*» – «видимое красноречие» или «красноречие тела». Сюда входили «изящные и чарующие движения», когда голова, руки и тело включаются в общий спектакль. Большинству аудитории удавалось увидеть лицо актера лишь изредка, поэтому приходилось играть телом. Опустить голову – означало изобразить скромность. Ударить себя по лбу – знак стыда или восхищения. Сплетенные руки – знак раздумья. Нахмуренное лицо могло выражать гнев или любовь. Надвинутая на глаза шляпа обо-

<sup>223</sup> Ср. слова *thrilling* (волнующий) и *throbbing* (пульсирующий, ритмичный).

<sup>224</sup> Словесный поединок с правильно чередующимися вопросами и ответами в отрывистой, лаконической форме фразы-загадки. В стихомифии участвуют два противника, из которых один задает вопросы, другой отвечает, либо один высказывает краткие, гномического характера, суждения, а другой возражает. Правильная стихомифия переходит в середине в свою противоположность, и отвечавший начинает задавать вопросы, а задававший – отвечать.

значала уныние. Рукой положено было двигать справа налево. Насчитывалось пятьдесят девять разнообразных жестов, призванных обозначать разные состояния, от возмущения до спора. Так, Гамлет, говоря сам с собой, простирает вперед правую руку, произнося «Быть», и – в противовес – левую руку, продолжая: «или не быть»; и затем сводил обе руки вместе, выражая задумчивость, – «вот в чем вопрос». Шейлок в самых важных сценах сжимал кулаки. Физические движения были важным – может быть, самым важным – аспектом театрального эффекта. Как учил елизаветинцев врач Гален, ум и тело находятся в жизненно важном союзе. Тогда верили, что четыре телесных жидкости на самом деле изменяют лицо и тело, а от печали сердце в буквальном смысле сжимается и кровь стынет. Если актер внезапно перевоплощался, он совершенно менялся внешне. Это было магическое перевоплощение, вызывавшее в памяти фигуру легендарного Протея. Верили также, что буйная чувственность актера может повлиять на дух аудитории. Играть означало воздействовать на зрителей. Поэтому пуритане и считали театр местом весьма опасным.

В таком случае мы можем допустить, что актеры лорд-камергера не порвали полностью с условностями или традициями театра. Совершенно новый, более того – революционный стиль мог вызвать враждебную реакцию. Конечно, публика вряд ли разбиралась в различиях между «искусственным» и «подлинным»; в те первые дни зарождения публичного театра зрителям не приходило в голову интересоваться, правда или вымысел лежит в основе конкретной пьесы. Достаточно было и того, что театр воздействовал на их чувства. Итак, «Слугам лорд-камергера» предстояло совместить новую технику исполнения и новый подход к делу со старым театром. Такой театр, разумеется, совмещал в себе условное и натуралистическое, что выглядело бы весьма странно в театре современном, но могло производить впечатление на зрителя конца шестнадцатого столетия. Такая комбинация стилей никогда больше не повторялась и повториться не может.



## Глава 40

### Лишь повели, речами очарую<sup>225</sup>

Интересно представить себе Шекспира-актера. В классической школе он должен был получить начальные представления об искусстве красноречия. Некий теоретик-педагог того времени писал, что от школьников требовалось «произносить слова с приятностью и разнообразными интонациями». Упор делался на «речь, приятную для слуха»; Шекспир, судя по его положению и репутации, умел говорить красиво. Он, как и его коллеги, должен был иметь поистине феноменальную память, чтобы выучивать наизусть в буквальном смысле сотни ролей. В школьной риторике был раздел, посвященный именно этому. Он назывался мнемоникой.

Шекспир работал актером более двадцати лет, что предполагало немалую энергию и устойчивость. Он знал, что актерам рекомендовалось тренировать тело, умеренно потреблять мясо и вино и петь кантус плянус<sup>226</sup>. С самого начала он учился петь и танцевать, возможно, играть на музыкальном инструменте и кувыркатся, как акробат. В континентальной Европе английские актеры славились искусством «танца и прыжка», так же как и умением музицировать. В таких странах, как Германия или Дания, спектакли шли на английском языке, но все равно вызывали восхищение публики. Считалось, что английским актерам «нет равных в целом мире» – утверждение, которое, быть может, верно до сих пор. Еще Шекспира обучали борьбе. Кроме того, он должен был научиться по-настоящему владеть оружием: рапирой, кинжалом или мечом. Актеры часто тренировались в школе фехтования Рокко Бонетти в Блэк-фрайерз, и Шекспир тоже вполне мог посещать эти занятия. В его пьесах много поединков. Ни один современный ему драматург не обращался к ним так часто и не добивался такого сценического эффекта; вероятно, автор испытывал к ним особый интерес. Как бы то ни было, его публика была отлично знакома с фехтованием. Это была часть каждодневной жизни. Большинство мужчин старше восемнадцати лет носили кинжал.

Число догадок о том, какие роли играл Шекспир, начиная от Цезаря в «Юлии Цезаре» до монаха в «Ромео и Джульетте», от Пандара в «Троиле и Крессиде» до Орсино в «Двенадцатой ночи», бесконечно. Предполагалось, что в «Ромео и Джульетте» вдобавок к роли монаха он играл Хор; он был Эгеоном в «Комедии ошибок», Бранцио в «Отелло» и Альбани в «Короле Лире». Прошедшая сквозь века театральная легенда гласит, что он исполнял роли Призрака в «Гамлете» и старого слуги Адама в «Как вам это понравится». Также ему будто бы доставляло удовольствие исполнять «королевские» роли. Он предположительно играл короля в обеих частях «Генриха IV». Допустим, что он был монархом и в «Генрихе VI», «Короле Иоанне», «Генрихе IV» и «Цимбелине», а также герцогом в «Комедии ошибок» и «Сне в летнюю ночь». Это дает нам основания предполагать, что держался он величественно и даже по-царски, а голос у него был звучный. Похоже, ему также хорошо удавалось сыграть достоинство и старость. В сонетах он размышляет о надвигающейся старости – может быть, он, играя стариков, изгонял свои страхи? Говорят, что «в роли немощного старика он выходил с длинной бородой и был столь слаб и изможден, что не мог ходить и передвигался с чьей-то помощью». Если это не апокриф в чистом виде, то можно думать, что речь идет об Адаме из пьесы «Как вам это понравится». Перечисленные выше герои участвуют и в то же время отстранены от непосредственного действия.

---

<sup>225</sup> «Венера и Адонис». Пер. А. Курошевой.

<sup>226</sup> *Cantus planus* – плавный распев (*лат.*): одноголосный богослужебный распев с нотируемым ритмом в средневековой церковной практике.

Один биограф описал это как «смесь концентрированности и отстраненности», интересно, что это совпадает с мироощущением Шекспира. Не приходится сомневаться, что, сочиня свои пьесы, он хорошо знал, какие роли будет исполнять сам.

Шекспир редко выступал в комических ролях и чаще исполнял в одном спектакле две или три второстепенные, а не играл центральную или важную роль. Иногда высказываются предположения, что Шекспир произносил первую фразу пьесы или заключительную. Идея любопытная, но не всегда выполнимая. Тем не менее в пьесах, где имелись пролог, эпилог или хор, он мог брать их на себя. В этом смысле он был, как говорят французы, «голосом» труппы, выходящим на сцену в начале и конце спектакля, чтобы представить актеров. То же самое делал Мольер, который, подобно Шекспиру, был и автором, и актером в театре Пале-Рояль. О Мольере говорят, что «он был актером с головы до пят; казалось, что у него разные голоса; все в нем “говорило”: улыбка, походка, взгляд или кивок выражали больше, нежели величайший оратор мог высказать в течение часа». Скинув со счетов национальную и культурную принадлежность, можно было бы подумать, что речь идет о Шекспире.

Резонно предположить, что Шекспир играл роли, позволявшие ему наблюдать за другими актерами и наставлять их во время репетиций, подобно дирижеру оркестра. Во многих ролях, которые он предположительно исполнял, его персонаж присутствует на сцене большую часть времени. Он мог ставить танцевальные «выходы» и «уходы» и выстраивать ход поединка. Мольер также считался очень умелым режиссером, и кто-то из его товарищей сказал, что он мог заставить играть полено. Возможно, Шекспир обладал тем же даром.

Хорошо известно, что авторы иногда вмешивались в ход постановки. Во введении к «Пирам Синтии» Джонсон упоминает о том, как автор «торчит за кулисами, чтобы громко подсказывать нам, топтать ногами на постановщика, бранить реквизит, проклинать несчастного костюмера, сбивать с ног музыкантов и ругаться из-за каждой мелочи». Вряд ли Шекспир бранился и топал ногами – сам Джонсон гораздо больше подходил к этой роли, но, будучи не только автором, но и актером, вероятно, вмешивался в первую постановку своих пьес.

В соответствии со старой театральной традицией Шекспир сам давал актерам пояснения к пьесе. Хроникер труппы сэра Уильяма Давенанта, образованной во время Реставрации, отмечает, что роль Генриха VIII в пьесе «Всё это правда»<sup>227</sup> была верно и точно исполнена мистером Беттертоном, который получил инструкции от сэра Уильяма, а тот, в свою очередь, от старого мистера Лоуэна, получившего наставления от самого «мистера Шекспира». Когда Томас Беттертон играл также Гамлета, «сэр Уильям (видавший, как играл его мистер Тейлор из труппы Блэкфрайерз, который получал указания от самого автора, мистера Шекспира) учил мистера Беттертона каждой мелочи». Такого рода сценические традиции часто содержат в себе куда больше, чем крупицу истины.

Об актерских способностях Шекспира существуют противоречивые свидетельства. Джон Обри сообщает, что он «играл исключительно хорошо», и Генри Четтл описывает его «превосходные профессиональные качества». Николас Роу, напротив, полагает, что он не был «выдающимся» актером и «вершина его мастерства – это Призрак в его собственном «Гамлете». В конце семнадцатого столетия говорилось, что Шекспир «был куда лучшим поэтом, чем актером». Но все-таки он был полностью занят в самой значительной театральной труппе своего времени и играл там самые разные роли в течение двадцати лет. По крайней мере разносортным актером он не мог не быть. Возможно, свидетельство его современника Генри Четтла – самое точное.

Успешное продвижение Шекспира в театральном и литературном мире сделало его объектом колкостей завистливых современников. Том, посвященный памяти Роберта Грина, содержал нападки на тех, кто «затемняет его славу и похищает триумф». В пьесе 1593 года о

<sup>227</sup> Альтернативное заглавие к пьесе «Прославленная история короля Генриха VIII».

Гае из Уорика в одном из диалогов есть такие строки: «Я, благородный сэра, родился в Стратфорде-на-Эйвоне в Уорикшире... У меня, скажу я вам, чудесное, изысканное имя, потому что меня зовут Sparrow – Воробей, но я высоко залетевший, умнейший Воробей». Возможно, это совпадение, но возможно, и нет. Слово «sparrow» произносится похоже на «sreare» и было жаргонным, означающим «распутник»; воробьи были известны своей похотливостью. У человека из Стратфорда, назвавшего себя «птицей Венеры» (автор «Венеры и Адониса»), были жена и ребенок, брошенные в Уорикшире. Можно также вспомнить историю о Вильгельме Завоевателе, опередившем Ричарда Бербеда<sup>228</sup>. В пьесе того времени Шекспир сатирически изображается в виде персонажа по имени Прикшафт<sup>229</sup>. Таким образом, прослеживается, мягко говоря, тенденция связывать имя Шекспира с распутством.

Вдобавок он назван «fipical», что значит «разборчивый» или «привередливый»; тут можно вспомнить заверения Обри, что Шекспир в Шордиче не участвовал в «дебошах» своих товарищей. Это замечание относится к пирушкам и гульбе, а не к сексуально неблаговидному поведению; итак, мы получаем портрет человека, склонного к распутству, но щепетильного в других отношениях. По любопытной случайности это хорошо соотносится с образностью его пьес, содержащих много отсылок к непристойностям, но обнаруживающих явную чувствительность к неаппетитным зрелищам или запахам.

Дальнейшие предположения о любвеобильности Шекспира возникают с появлением необычной графоманской поэмы с прозаическим прологом, озаглавленной «Уиллоуби и его Авиза». Ее автором считается Генри Уиллоуби, который приходился родственником по линии жены другу Шекспира сэру Томасу Расселу, хотя в данном случае совпадение может быть случайным. В поэме действует дочь хозяина гостиницы Авиза, которую осаждают поклонники. Одному из них, Г. У., помогает друг У. Ш., или, если иметь в виду игру слов, – Уилл<sup>230</sup>. В значительной части текста нам внушают, что У. Ш. охвачен любовной страстью.

*Г. У. доверил причину своего недомогания близкому другу У. Ш., который сам недавно пережил такое, а ныне избавился от любовной заразы; найдя своего друга в плачевном состоянии, он немного позабавился на его счет... оттого, что теперь втайне смеялся над недомыслием, которое не так давно давало повод друзьям смеяться над ним самим.*

Далее автор продолжает: «Он был исполнен решимости узнать, будет ли у этой любовной комедии более счастливый конец с новым актером, нежели со старым».

Это одна из тех елизаветинских загадок, что допускают разные решения. По одной теории дочь хозяина гостиницы – это сама Елизавета. Но ситуация, в которой Г. У. и У. Ш. добиваются одной и той же молодой женщины, вполне напоминает историю «смуглой леди» сонетов. Г. У. может быть Генри Ризли, графом Саутгемптоном, а У. Ш., или «старый актер», – Шекспиром. Тема сладострастия и, как результат, венерической болезни тоже включена в сюжет. Если сонеты основываются на подлинной истории, то этот отрывок подтверждает, что Шекспир не оставался равнодушным к близости с женщинами. Но все это только домыслы, тем более что в предисловии к поэме есть такие слова: «Под вымышленными именами здесь кое-что скрыто».

В это время Шекспира часто обвиняли в ветрености, помимо склонности к плагиату. Но в плагиате обвиняли всех, в театральном мире это был распространенный выпад против коллег. Подражание и заимствование входило в искусство композиции. Такие приемы воспринимались как влияние или развитие некой темы. Великий френолог восемнадцатого века Франц Йозеф

<sup>228</sup> См. главу 34.

<sup>229</sup> «Prickshafte». Игра слов: «Prick» – острое, колючка. В вульгарном английском – ругательство, обозначение полового члена. «Shaft» – древко, рукоятка.

<sup>230</sup> Will – желание (англ.).

Галль полагал, что та часть мозга, которая ответственна за грабежи, ответственна и за создание драматических сюжетов; и это может быть одним из объяснений. Не следует также забывать, что в качестве актера Шекспир был обязан учить наизусть строки других драматургов, включая и Марло, и мог воспроизводить их неосознанно. Но ему было неинтересно изобретать сюжеты; за ними он обращался к разнообразным источникам, истории из которых заимствовал оптом. Иногда он воспроизводил источник строка в строку и даже слово в слово, когда знал, что не может его превзойти. Ему было интересно воссоздавать заново события и характеры.

Но кажется, будто Шекспир заимствовал главным образом у самого себя. Он плагиатор, повторяющий свои же фразы, сцены и ситуации. Фраза «ступай в холодную постель, погрейся» встречается как в «Укрощении строптивой», так и в «Короле Лире»; маленький пример, но он показывает, что одни и те же слова оставались в памяти драматурга многие годы. В поздних пьесах Шекспир иногда обращается к своему раннему творчеству, будто все пройденные этапы живы в его сознании. Он снова и снова использует свои старые сюжеты, например об отце, вскрывающем письмо сына. В «Двух веронцах» мы находим моменты, предвосхищающие сцены и события «Ромео и Джульетты», «Венецианского купца», «Двенадцатой ночи» и «Как вам это понравится». Не меньше параллелей и в построении пьес, а именно – в «Как вам это понравится» и «Короле Лире», «Сне в летнюю ночь» и «Буре». Так работало воображение Шекспира. Оно принимало архетипические формы. Повторяя себя, он тем не менее себя пересматривает; он инстинктивно чувствует, что стоит сохранить; таким образом идет непрерывный процесс самокоррекции.

## Глава 41

### Он восхищает, как чарующая гармония<sup>231</sup>

«Слуги лорд-камергера» начали свои выступления в июне 1594 года, а перед тем Шекспир закончил вторую по счету длинную поэму. «Обесчещенная Лукреция» могла быть написана в Тичфилде, где писатель работал под покровительством графа Саутгемптона, во всяком случае ей предпослано пылкое посвящение юному графу. «Любовь, которую я посвящаю Вашей светлости, – пишет Шекспир, – бесконечна». Далее он продолжает: «Все, что я сделал, – Ваше, что должен буду сделать – Ваше». «Сделал» он вот что: сочинил поэму об изнасиловании Лукреции, жены Коллатина, Секстом Тарквинием. Случилось это, как гласит легенда, в 509 году до новой эры и послужило предлогом для восстания римлян. Шекспир взял этот сюжет из поэмы Овидия «Фасты» и из римской истории Тита Ливия. Это были хорошо ему знакомые типичные учебные тексты классической школы. Тем не менее это не прямое подражание Овидиевой латыни. Он заимствует сюжет, но не стихи. Об этом свидетельствует один метод, который он использовал. Взяв экземпляр «Фаст», он быстро прочитывал поэму, а затем отложив в сторону, больше ни разу туда не заглядывал. Чтобы воображение пробудилось, нужен был всего лишь необработанный материал.

Однако история поэта не интересует. Шекспира волнует игра чувств двух главных действующих лиц пьесы: как Тарквиний готовится изнасиловать Лукрецию и как потом ускользает. Самое замечательное в поэме – горестные раздумья Лукреции после того, что с ней случилось, приводящие ее к решению убить себя в присутствии мужа. Энергия и свобода шекспировского стиха незамедлительно проявляются и тут. Поэма, как и его пьесы, начинается *in medias res*<sup>232</sup> и до конца сохраняет свою драматическую напряженность. Шекспир даже вводит в действие слово «актер». Каждое движение исполнено жизни. «Обесчещенная Лукреция» оригинальна по стилю, звучанию, полна парадоксов и противоречий, восклицаний и причудливых образов; в ней сочетаются смелый ритм и захватывающая рифмовка. Другими словами, это одухотворенное произведение, в которое Шекспир вложил свой восторг и красноречие. И вновь удовольствие, полученное читателем, сравнимо лишь с удовольствием автора. Общую эволюцию драматического шекспировского стиха можно охарактеризовать как движение от соблюдения формальных правил к их несоблюдению. Например, рифмы встречаются реже. В своих поздних пьесах Шекспир также противопоставляет естественную интонацию английской речи мелодической форме ямбического пентаметра; он вводит вставные фразы, восклицания и «бегущие» строки, которые продолжают ритм там, где он обычно заканчивается. Он также завершает фразу в середине строки, используя цезуру, имитируя сбивчивость мыслей и несвязность речи героев. В шекспировской композиции удалось проследить характерный поворот сюжета, эволюцию ритма, отражающую непрерывность мелодики его собственного существования. Как заметил Пастернак, «основа шекспировских текстов – ритм»; мир в его воображении, так же как и на бумаге, ритмичен; его голова наполнилась ритмами, ждущими воплощения.

«Обесчещенную Лукрецию» также можно рассматривать как золотой рудник для шекспировских позднейших пьес; его стала занимать идея беспокойной совести и убиения невинных. Поэма могла предвосхищать сцены убийства в спальне, например Дункана или Дездемоны. Размышления насильника Тарквиния могли перекликаться с внутренними переживаниями Ричарда III, которым не нашлось места на сцене. Таков способ познания мира у большого писателя: Шекспир приходил к пониманию того, что его интересует, только уже написав что-то на эту тему.

<sup>231</sup> «Бесплодные усилия любви», акт I, сцена 1.

<sup>232</sup> В середине дела (*лат.*).

Посвящение в «Лукреции» может пролить свет на материальное положение Шекспира в то время. Откуда у него взялись 50 фунтов, необходимые для вступления «пайщиком» в труппу лорд-камергера? Основной заработок уходил на содержание жены и детей в Стратфорде. Возможно, его освободили от платы, поняв, что он будет писать для них по несколько пьес в год; он мог предоставить «Слугам лорд-камергера» права на созданные раньше пьесы. Кроме того, он мог одолжить эти деньги или получить их от кого-то безвозмездно. Николас Роу сообщает: «Мой господин Саутгемптон однажды дал ему тысячу фунтов для совершения сделки, которую тот обдумывал». Роу слышал эту историю «от некоего человека, хорошо осведомленного о его [Шекспира] делах». Саутгемптон был известен своей щедростью, но сумма кажется невероятной даже при его расточительности. Не сохранилось никаких сведений о том, что Шекспир когда-либо обладал огромной суммой денег или сразу во что-то ее вкладывал. Фактически «тысяча фунтов» – широко используемая самим Шекспиром гипербола; такую сумму предполагает получить Фальстаф после коронации Хэла<sup>233</sup>. Можно говорить о сумме от 50 до 100 фунтов. Молодой граф мог вознаградить этой более скромной суммой автора «Лукреции» и «Венеры и Адониса».

И еще одна любопытная связь существует между «Обесчещенной Лукрецией» и знатным семейством. Выдвигалось предположение, что поэма задумывалась и сочинялась под руководством – или по крайней мере под влиянием Мэри Герберт, графини Пембрук. Она была сестрой сэра Филипа Сидни и культивировала литературные идеалы брата в своем кружке. Она закончила его поэтические переложения псалмов и сама была известной переводчицей. Ее стараниями образовалась неформальная сеть литературного патроната, и под ее руководством были написаны или переведены с французского три неоклассические трагедии. Одну из них перевела сама Мэри Герберт. В центре сюжета каждой трагедии – страдания благородных героинь, среди которых Клеопатра и Корнелия; они носили почти «феминистский» характер – пьесы о женщинах, преданных враждебным миром мужчин. «Обесчещенная Лукреция» очень хорошо вписывается в эту традицию. Иначе непонятно, почему Шекспир выбрал такой очевидно невыигрышный сюжет. Сэмюел Дэниел написал поэму «Жалоба Розамунды» и посвятил ее графине Пембрук; эта поэма также выражала скорбь страдающей женщины. Шекспир заимствовал «чосеровскую строфу» у Дэниела для своего повествования. В такой форме драматизм шекспировской поэмы ставит ее в один ряд с неоклассическими трагедиями, популярными в литературном кругу Мэри Герберт. Итак, связь налицо. Тут надо вспомнить, что Шекспир какое-то время входил в состав труппы «Слуг графа Пембрука», а Мэри Герберт принимала в актерах личное участие. Один из них назначил ее доверенным лицом в своем завещании. Такие связи придают дополнительное значение шекспировским ранним сонетам, которые могли быть написаны по поручению Мэри Герберт.

«Обесчещенная Лукреция» была почти так же популярна среди читающей публики, как раньше «Венера и Адонис». Она выходила шестью изданиями при жизни Шекспира и двумя – после его смерти; в год публикации на нее ссылались в различных поэмах и эклогах. Университетский каламбур тех времен звучал так: «Кто же не любит любовь Адониса или бесчестие Лукреции!» В «Полимантейе» Уильяма Коуэлла говорится, что «Лукреция» «сладчайшего Шекспира» «достойна всяческих похвал», а элегия 1594 года, посвященная леди Хелен Бранч, ставит автора «Лукреции» в ряд «наших больших поэтов». «Молодежь восторгается “Венерой и Адонисом” Шекспира, – писал Гэбриел Харви, – но умудренные жизнью получают удовольствие от его Лукреции». «Обесчещенная Лукреция» широко цитируется в поэтических антологиях того времени; так, например, в сборнике «Английский Парнас» 1600 года, к удовольствию читателей, представлено не менее тридцати пяти отрывков оттуда.

<sup>233</sup> См. «Генрих IV».

Это, в свою очередь, вызывает интересный, хотя, возможно, не имеющий ответа вопрос: почему Шекспир в тридцатилетнем возрасте решительно оставляет карьеру поэта и возвращается к драматургии? После всех комментариев и похвал в адрес его поэм его будущее в качестве первого поэта Англии не вызывало сомнений. В статье об английском языке, написанной в 1595 году, он помещен в одну компанию с Чосером и Спенсером. Но он выбрал другой путь. Возможно, Шекспир рассудил, что жизнь в труппе лорд-камергера обеспечит ему финансовую стабильность вдали от опасностей мира и чьего-нибудь личного покровительства; тут он оказался прав. Как писал Джонсон в «Рифмоплете»: «Назовите мне поэта, чьи стихи могли бы обеспечить его благополучие». Шекспиру было этого мало. В любом случае ему нравилось быть актером и автором пьес в своей собственной компании. Иначе он не стал бы продолжать там работать.

Хотя творческая интуиция могла стать более веской причиной: он инстинктивно понимал, что своеобразие его таланта с наибольшей полнотой может выразиться в драматургии. Надо также принять во внимание силу его литературного честолюбия и изобретательности. Он преуспел в комедии, мелодраме и исторической драме. Что еще осталось покорить его гению? Он знал, что легко и свободно владеет повествовательной формой стиха, но основной его интерес лежал не там, а в области новой драматургии. Как высказался Донн в частном письме, «испанская пословица гласит, что глуп тот, кто не может сочинить сонета, но безумец – кто вслед за первым сонетом сочиняет второй». Шекспир мог счесть это слишком легкой задачей для себя; вот почему, возможно, он доводит до предела поэтические эффекты и почему в «Венере и Адонисе» лирический пафос перемежается с подчеркнутым фарсом. Он начал даже сочинять цикл сонетов, чтобы выжать из этого жанра все, что можно, но и этого было недостаточно. Возможно, он мог бы выбрать жизнь «поэта-джентльмена», подобно Майклу Дрейтону, но это его также не устраивало.

## Глава 42

### Словами мир наполнить<sup>234</sup>

Вскоре после образования труппы лорд-камергера Шекспир с коллегами-актерами объединились со «Слугами лорд-адмирала» для выступлений в помещении театра в Ньюингтон-Баттс. Их союз с главными конкурентами продлился недолго; стояло очень дождливое лето, и сборы были плохие. Прошло около десяти дней, и «Слуги лорд-адмирала» переместились в «Розу».

Уникальное положение двух компаний елизаветинского театра создавало, конечно, обстановку соперничества. На постановку шекспировских «Ричарда III» и «Генриха V» труппой лорд-камергера труппа лорд-адмирала ответила «Ричардом Горбуном» и собственной версией «Генриха V». «Слуги лорд-адмирала» ставили «Знаменитые сражения Генриха I», чтобы затмить перед широкой публикой шекспировские эпизоды из жизни Генриха IV. Когда эта пьеса не возымела успеха, они попробовали поставить «Правдивую историю достойной жизни сэра Джона Олдкасла» – отзвук имени Джона Фальстафа, настоящее имя которого было Олдкасл. Но движение не было односторонним. Когда «Слуги лорд-адмирала» поставили как минимум семь пьес на библейские сюжеты, «Слуги лорд-камергера» выпустили в ответ «Эсфирь и Агасфера» и другие спектакли в том же роде.

«Слуги лорд-адмирала» поставили в театре «Роза» две пьесы о жизни кардинала Вулси; эту же тему использовал затем Шекспир в пьесе «Всё это правда». В том же театре шел спектакль «Троил и Крессида», поставленный труппой лорд-адмирала еще до того, как Шекспир сочинил свою вариацию на эту тему. Одна труппа ставила «Виндзорских насмешниц», другая – спектакль о «женушках из Абиньдона». «Женщина, убитая добротой» Хейвуда в театре «Роза» соперничала с «Отелло» в «Глобусе». И их, без сомнения, одинаково воспринимала аудитория, посещавшая оба театра. Две пьесы о Робин Гуде Манди и Четтла с успехом шли в «Розе» в 1598 году; театр Шекспира в ответ поставил «лесную» романтическую сказку «Как вам это понравится». Так между труппами происходил плодотворный обмен темами и идеями, а движущей силой были мода и соперничество. Успех «Гамлета» подтолкнул «Слуг лорд-адмирала» к восстановлению на сцене другой трагедии мести – «Испанской трагедии» со специальными вставками, написанными Беном Джонсоном. Популярность шекспировской пьесы вызвала поток подражаний, таких как «Хоффман, или Месть за отца», «Атеистическая трагедия, или Месть честного человека». Нередко случалось, что завсегдатаи театров посещали спектакли в соперничающих театрах и потом сравнивали их возможности. Превзошел ли Бербедр Аллейна в такой-то и такой-то роли? Был ли мистер Шекспир – на билетах появилось слово «мистер», когда он стал одним из компаньонов – так же хорош, как Кид?

После появления в Ньюингтон-Баттс «Слуги лорд-камергера», перед тем как вернуться в Лондон на зимний сезон, отправились гастролировать по разным частям страны, в том числе в Уитшир и Беркшир. Восьмого октября их патрон лорд Хансдон писал лорд-мэру, прося разрешить его слугам выступать в Сити; его новая труппа уже давала представления в «Скрещенных ключах» на Грейсчерч-стрит, и он хотел продлить ангажемент. Любопытно, что речь не шла о «Театре» и «Куртине», но вероятно, эти театральные площадки находились в плохом состоянии или же не годились для выступлений зимой, в темное время года. Хансдон обещал, что спектакли они станут начинать не в четыре, а в два часа дня и что барабанов и труб, возвещающих о начале, у них не будет. Лорд-мэр с коллегами пошли навстречу пожеланиям лорд-камергера, но больше ни одна театральная труппа не выступала в городской гостинице. «Слуги

<sup>234</sup> «Король Генрих VI», часть третья, акт V, сцена 5.

лорд-камергера» той зимой давали представления и при дворе, два раза на них присутствовала Елизавета – 26 и 28 декабря в своем дворце в Гринвиче.

Актеры не просто явились туда со своими костюмами и музыкальными инструментами. Сперва им надлежало провести репетицию пьесы, предназначенной для Ее Величества, перед распорядителем дворцовых увеселений Эдмундом Тилни. Он со своим штатом располагался в бывшей больнице Святого Иоанна в Клеркенуэлле; по одному из странных совпадений лондонской жизни, именно в Клеркенуэлле когда-то игрались мистерии. Оттого что спектакли в театрах начинались в два часа дня, для репетиций оставались раннее утро или поздний вечер. В счете из свечной лавки, предъявленном к оплате в канцелярию увеселений, значится большое количество свечей, дров и угля. Тилни взял на себя роль цензора, запрещая строки, которые могли оскорбить королевский слух. Он также снабдил труппу роскошными костюмами, так как некоторые костюмы могли показаться двору совсем ветхими. Существуют свидетельства, что актеры одалживали «королевскую мантию», чтобы не ударить в грязь лицом перед «оригиналом», и «доспехи для рыцарских поединков», чтобы не вызывать насмешек воинственных придворных. Распорядитель дворцовых увеселений также одалживал им «палатки», «охотничьи принадлежности» и «приспособления для грома и молнии».

Когда все было готово, они отправились на лодке вниз по реке от одной из лондонских пристаней; следом шла барка, груженная костюмами и реквизитом. Большой зал в Гринвиче приготовили для спектакля; с одной стороны – выступающая вперед сцена с установленным на ней задником с изображением пейзажа, полученным от распорядителя увеселений, с другой – невысокий помост для королевского трона. В ранние зимние сумерки и по вечерам зал освещался фонарями и свечами. Музыканты располагались на деревянном балконе над сценой, а костюмерной служил проход за задником. Перед прибытием самой королевы в зале собрались по королевскому приглашению избранные зрители в парадных нарядах. Это было самое модное развлечение года, и Шекспир с товарищами могли испытывать естественное волнение. Названий пьес, которые игрались перед королевой, не сохранилось, но предполагается, что Елизавета видела «Бесплодные усилия любви» и «Ромео и Джульетту». Что может быть лучше для стареющей королевы, чем сказки о молодых любовниках?

«Слуги лорд-камергера» имели успех и стали своего рода королевскими фаворитами. Подробные записи свидетельствуют о том, что в эту первую зиму «Слуги лорд-адмирала» играли перед королевой три раза, а «Слуги лорд-камергера» – два, но в последующие годы «Слуг лорд-камергера» приглашали чаще. Например, зимой 1596/97 года труппа лорд-камергера играла перед королевой шесть раз, а труппа лорд-адмирала – ни разу. Шекспир находится в списке тех, кому выплатили королевский гонорар за выступления в Гринвиче в 1594 году: 20 фунтов было пожаловано «Уильяму Кемпу, Уильяму Шекспиру и Ричарду Бербедежу» за «две комедии, представленные перед Ее Величеством в прошедшее Рождество». Имя Шекспира стоит здесь прежде имени ведущего актера; это указывает на его главенство в труппе, при условии, конечно, что сам он не был ведущим актером. В любом случае это свидетельствует о том, что он с самого начала был лидером труппы и активно участвовал в ее делах. Запись в казначейском архиве – единственная из доступных нам официальных записей, подтверждающая связь Шекспира со сценой.

Вечером того же дня, когда перед королевой был дан последний спектакль, 28 декабря 1594 года, «Слуги лорд-камергера» играли «Комедию ошибок» в зале Грейз-инна<sup>235</sup>. Пьеса была частью рождественских увеселений, которыми руководил «князь дураков» этого инна. Шекспира могли выбрать в качестве драматурга благодаря его связям с Саутгемптоном; Саутгемптон был членом Грейз-инна. Пьеса о близнецах, путанице из-за их внешнего сходства и необходимых свидетельствах, чтоб их различить, естественно, привлекала студентов, изуча-

<sup>235</sup> Один из четырех Судебных иннов.

ющих право. Для спектакля в инне Шекспир переделал «Комедию ошибок». Он ввел туда побольше юридических терминов и две сцены в суде. Чтобы сыграть пьесу, выстроили специальную сцену, а «позади дома возвели виселицу до самой крыши», чтобы усилить напряжение. И так, в самом приготовлении был элемент зрелищности. Но слова пьесы вряд ли были хорошо слышны. Приглашенных гостей было так много, а представление так плохо организовано, что развлечение не удалось. Старейшины Иннер-Темпла, приглашенные коллегами, покинули зал «удрученными и разочарованными», а зрители осаждали сцену, явно намереваясь расправиться с актерами. В «Геста Грайорум»<sup>236</sup> так сказано об этом событии: «Этот вечер от начала и до конца был полон недоразумений и неудач; вследствие этого его стали называть не иначе как “вечер ошибок”». Два дня спустя члены инна устроили характерную для иннов «репетицию суда», на которой «компания мужланов» из Шордича подверглась разносу за устройство «беспорядков из-за пьесы ошибок». Это обвинение не было серьезным, и обращение к «низким мужланам» – замысловатая судейская шутка. Фактически ответствен за неудачу был член и «оратор» инна Фрэнсис Бэкон, пламенный поклонник театра и литератор, которому иногда приписывалось авторство сочинений Шекспира.

Их одновременное существование само по себе вело к «замешательству и ошибкам». Шекспиру приписывали работы Бэкона, Бэкону – работы Шекспира, что не мешало критикам подозревать третьих лиц в написании текстов того и другого.

Между судебными иннами и театром существовала тесная связь. Многие поэты и драматурги эпохи имели отношение к какому-либо из четырех иннов, готовящих адвокатов, – Линкольнз-инну, Грейз-инну, Миддл-Темплу и Иннер-Темплу, поэтому справедливо отмечалось, что английская драма как таковая зародилась именно в таком окружении. Одна из самых ранних английских трагедий «Горбодук» была написана двумя членами Иннер-Темпла и впервые представлена в Судебных иннах. Учебные судебные процессы, или «суды понарошку», разыгранные студентами дебаты и диалоги носили любопытное сходство с интермедиями начала шестнадцатого столетия. Инны славились также устройством зрелищ и маскарадов. Те, кто придумывал маскарады, начинали потом писать для мальчиков-актеров частных театров – «Сент-Пола» и «Блэкфрайерз». Миддл- и Иннер-Темплы примыкали к театру «Блэкфрайерз», так что и соседство играло тут свою роль.

Судебные церемонии в судах Вестминстер-Холла тоже, конечно, являлись своего рода театром. Юристам, как и актерам, приходилось изучать искусство риторики и игры перед публикой. Это называлось «представлять дело». В ходе прений студентам предлагалось говорить за разных лиц, приводить различные доказательства; их учили, как включать в речь все возможные и невозможные варианты, чтобы придать убедительность *suasoria controversia*<sup>237</sup>. Таким образом, на определенной стадии развития монолога английской драмы и риторические приемы английского правосудия оказались очень схожими. В Лондоне шестнадцатого столетия, так же как и в пятом веке до новой эры в Афинах, публичные представления воспринимали как соперничество и состязание.

В некоторые из своих пьес Шекспир вводил понятия и аллюзии, понятные лишь студентам, изучающим право; на самом деле из них состояла большая или по крайней мере ощутимая часть аудитории. Это было поколение «идущих на смену» – будущих судей, чиновников и дипломатов. Многие знакомые и друзья Шекспира вышли из этой среды. Широко распространено мнение, что члены иннов тайно симпатизировали папистам; например, лорд Берли был вынужден писать в 1585 году казначею Грейз-инна, что «к великой нашей скорби, нам

<sup>236</sup> Записи юридической корпорации «Грейз-инн», опубликованные в 1688 г.

<sup>237</sup> Свазории (от лат. *suasoriae*, букв.: споры, противоречия) и контроверсии (от лат. *controversiae*, букв.: убеждающие речи) – риторические упражнения в судебных прениях. Восходят к трудам Луция Аннея Сенеки-старшего (I в. до н. э. – I в.).

стало известно, что паписты не только нашли в Грейз-инне приют, но собираются там и служат мессы».

Членов иннов называли также «сумеречными людьми» за их обыкновение посещать театр в эти часы; один из современников называет их «шумливым молодняком», толпящимся в проходах вместе с простонародьем или «заполняющим дорогие ложи». Моралист Уильям Принн утверждал, что «смотреть спектакли – первое, чему они обучались, поступив в инны». На одном из заседаний суда член Грейз-инна привлекался к ответу «за то, что привел в театр буйную компанию джентльменов из Судебных иннов». Они производили много шума, свистели и шикали со своими приятелями и вдобавок громко подсказывали актерам злободневные темы, на что те отвечали остроумной и смешной импровизацией. Это было продолжением их «практики» в иннах и опять же свидетельствовало о связи лондонской юриспруденции и театра.

Важно иметь представление об этой связи. Такую пьесу, как «Венецианский купец», можно до конца понять только в контексте противостояния гражданского права Порции и общего права Шейлока. Это одна из определяющих конструкций шекспировского воображения.

## Глава 43

### Смотри, смотри, слились, как в поцелуе<sup>238</sup>

Новая труппа располагала новыми, или почти новыми, пьесами. Очевидно, что Шекспир переделывал «Комедию ошибок» и, скорее всего, «улучшал» и другие, уже написанные пьесы. Но стоит также отметить новый настрой романтических пьес, созданных в ту пору. Главные из них «Ромео и Джульетта», «Ричард II», «Бесплодные усилия любви» и «Сон в летнюю ночь». Порядок их написания невозможно установить точно, да это и не имеет большого значения. Гораздо важнее общее направление его творчества. Колкие остроты ранних комедий в итальянском стиле и пышную риторику первых исторических пьес сменяют глубокий лиризм и более гибкие или даже сложные характеры. Шекспир писал в расчете на актеров, способных передать любое чувство и любое состояние души. Он был теперь первым драматическим поэтом своего времени, и наличие постоянного состава актеров, для которых можно было писать, давало ему неисчислимые преимущества.

Можно с большой степенью вероятности представить себе актерский состав в «Ромео и Джульетте». Мы знаем, что Уилл Кемп играл Пьетро, слугу Капулетти, а Ричард Бербедр был занят в главной роли – Ромео. Один из мальчиков был Джульеттой, а другой – или, возможно, это был взрослый актер – играл болтливую няню. Считается, что Шекспир играл роль монаха и Хора, но Драйден в «Защите эпилога» к «Завоеванию Гренады» говорит, что «Шекспир показал все свое мастерство в роли Меркуцио и сам утверждал, что был вынужден убить его в третьем акте, а то бы тот убил его». Меркуцио – озорной, храбрый, быстрый, как ртуть, друг Ромео, чей монолог о королеве Маб – один из самых фантастических и ярких у Шекспира; ему присущ парящий, жизнерадостный, причудливый, свободный от идей и заблуждений дух, однако автор должен убить Меркуцио, чтобы пьеса завершилась как романтическая трагедия. Такой вольный дух не очень-то совмещался со сказкой о любовных страданиях. В речах Меркуцио меланхолия сочетается со сквернословием, и становится ясно, что эта меланхолия во многом происходит от сексуального отталкивания. По мнению Драйдена, этот голос близок к авторскому. Драматург не мог сочинить трагедию, не привлекая элемент фарса; сам же проявлял все признаки того же отталкивания. Критики часто рисовали Меркуцио бессердечным и даже холодным, но то же говорили и о самом Шекспире. Возможно, по этой причине даже в середине душераздирающей трагедии отчетливо прослеживается комедия дель арте; высказывались даже предположения, что определенные сцены ставились как пантомима. Образы и настроение пьесы напоминают молнию в летнем небе,

Которая, сверкнув, исчезнет прежде,  
Чем скажем мы, что молния блесит<sup>239</sup>.

В «Эдуарде II» Марло встречается выражение «стремительный галоп». Шекспир слышал его и запомнил; он вложил эти слова в уста Джульетты, жаждущей окончания дня. «Входит Джульетта, – делает ремарку Шекспир, – весьма быстрым шагом и обнимает Ромео». Это пьеса о юности, юношеской импульсивности и юношеском сумасбродстве, пьеса, где танцуют и сходятся в поединке, внезапно переключая энергию в поле жестокости. В этой пьесе Шекспир соединяет внезапные смены настроения и мыслей; следует за ртутным столбиком сознания. Но коль скоро пьеса в плену у мимолетности, то ее не обошла и таинственность. Когда Джульетта с

<sup>238</sup> «Генрих VI», часть третья, акт II, сцена 1. Пер. Е. Бируковой.

<sup>239</sup> «Ромео и Джульетта», акт II, сцена 2. Пер. Д. Михаловского.

няней говорят о Ромео, не назвавший себя, незнакомый голос зовет из-за сцены: «Джульетта»; как будто ангел-хранитель предупреждает ее.

Часто говорилось, что Ромео и Джульетта воплощают собой любовников, какими они были и будут во все времена. Но важно отметить искусство, с которым Шекспир соединяет их. Они откликаются на речи друг друга, словно сияние их душ отражается на лицах, а в одном удивительном отрывке в их диалоге рождается сонет с его формальными признаками, подобно тому, как рождается из пены морской Афродита:

Я ваших рук рукой коснулся грубой.  
Чтоб смыть кощунство, я даю обет:  
К угоднице спаломничают губы  
И зацелуют святотатства след<sup>240</sup>.

Такого английская сцена еще не видала; и тогдашние зрители наверняка были столь же очарованы, как и последующие поколения. Шекспир воспользовался приемами традиционной куртуазной поэзии и облек ее в форму драмы для посетителей лондонских театров, к которым, возможно, никогда не попадали сонеты с прилавка книготорговца. В шекспировской пьесе затрагиваются и другие мотивы – изгнание, честь, непостоянство, но драматическая жажда любви – вот главное и непреходящее впечатление.

Пьеса заканчивается скорбью, но таков обычно удел мечтаний. Формально пьеса завершается похоронной процессией, что типично для елизаветинской драмы, но траурную музыку перебивает веселая джига. Ее исполнял Уилл Кемп в последней трагической сцене. Он сопровождал Ромео на свидание со смертью и, несомненно, потешался по дороге над его монологами о прахе и кончине. Это еще один признак жесткости, присущей елизаветинскому театру, где не существовало полутонов. Любые крайности возможны. «Ромео и Джульетту» можно воспринимать не только как трагедию, но и как комедию, хотя, конечно, там присутствует и то и другое.

Шекспир заимствовал сюжет из поэмы Артура Брука, озаглавленной «Трагическая история Ромео и Джульетты», но уплотнил его; сократил время действия с девяти месяцев до пяти дней и внес в повествование тщательно выстроенную и замысловатую симметрию. И что, вероятно, более существенно – изменил этический подход, открыто сочувствуя любовникам. Таково различие между поэзией и драмой. Часто обсуждался религиозный настрой пьесы, в частности присущая ей атмосфера старой веры. Конечно, любая пьеса, действие которой происходит в Италии, будет неизбежно затрагивать католицизм, но дело далеко не в этом. Речь идет о тех, кто отрекся от своей веры, но сохранил ее язык, и это особенно ярко проявляется, когда речь идет о богохульнике. Шекспир ввел элементы непристойности и комизма, увеличив роль Меркуцио, а также изменил возраст Джульетты с шестнадцати лет, как было в поэме Брука, до тринадцати. Он понимал, что таким образом потакает развратным вкусам публики, но этот мастер эффектов не знал стыда. Он понимал также, что зрители будут в восторге от поединка, открывающего «Ромео и Джульетту».

Итак, пьеса имела успех, и на титульном листе первого ее издания написано, что ее «часто представляли (под аплодисменты) для публики». Фразы из «Ромео и Джульетты» были у всех на устах. Впоследствии студенты Оксфордского университета зачитали до дыр «Ромео и Джульетту» в Первом фолио, тщательно изучая и копируя страницы. При жизни Шекспира были выпущены два варианта пьесы. Первый значительно короче второго. Вероятно, его и использовали актеры. В этой версии имеется даже шутка по поводу того, что актер (еле-еле произносящий пролог «без книжки») нуждается в суфлере, чтобы справиться с текстом. В таких

---

<sup>240</sup> Акт I, сцена 5. Пер. Б. Пастернака.

ремарках оживает елизаветинский театр. Вторая версия, похоже, перенесена с шекспировских листов до того, как текст подвергся сокращению и переработке, или в процессе работы. Например, после того как пьесу сыграли, были добавлены некоторые сцены и некоторые строки перешли от одних персонажей к другим; похоже, что Шекспир работал над монологом Меркуцио о королеве Маб, вписывая слова на поля своего экземпляра, что издатель ошибочно принял за прозаический вариант.

Но Шекспир именно так и работал: менял, увеличивал или сокращал, посмотрев постановку. В точности так поступают и другие драматурги. И дальше он отважился на еще более откровенную комедию, в которой незадачливые любовники обретают в конце концов счастье.

Предполагалось, что «Сон в летнюю ночь» был написан в честь бракосочетания Мэри, графини Саутгемптон, вдовствующей матери графа Саутгемптона, с сэром Томасом Хениджем. Оно состоялось 2 мая 1594 года, и, возможно, летом драматург отметил это событие. Времени для создания полноценной пьесы маловато, но не за пределами возможностей. Как полагает Саймон Форман, в самой пьесе есть свидетельство того, что лето в тот год выдалось «очень мокрое и на удивление холодное», в длинном монологе Титания жалуется, что «времена года смешались». Но среди знати отмечались и другие бракосочетания, которые могли послужить причиной создания гимна во славу семейной жизни. В начале 1595 года новоиспеченный граф Дерби Уильям Стэнли женился на леди Элизабет де Вер. Оба были связаны с Шекспиром. Уильям Стэнли унаследовал титул после внезапной смерти графа Дерби, лорда Стрейнджа, покровителя Шекспира, а леди Элизабет прежде собиралась выйти за Саутгемптона. Сближения, прямо скажем, не самые удачные; более подходящие кандидатуры – вступившие в брак 19 февраля 1596 года Томас Беркли и Элизабет Карей. Невеста была внучкой лорд-камергера Хансдона, который мог бы использовать по такому случаю своих актеров. Прежде Элизабет считалась невестой Уильяма Герберта, наследника графства Пембрук, и есть доказательства, что самые ранние шекспировские сонеты были созданы в знак поощрения этого союза. Поэтому его могли счесть самым подходящим драматургом для прославления ее теперешнего брачного союза. Забавно, что историки, искавшие свадебное торжество, которому могла быть посвящена пьеса «Сон в летнюю ночь», нашли всего-навсего три. Но общество, в котором вращался Шекспир, было малочисленным, связи в нем проследить нетрудно; однако дело в том, что все эти подлинные елизаветинские свадьбы не имеют никакого отношения к «Сну в летнюю ночь».

Пьесу, действие которой происходит в лесу, с ее благородными героями и феями, можно считать поистине шекспировской; это и есть тот самый, по определению современников, «сладкозвучный Шекспир», Шекспир бурлеска, лирики и фантазии. Все, кого он читал в жизни, Чосер и Овидий, Сенека и Марло, Лили и Спенсер, объединились, чтобы создать один зачарованный пейзаж – где мифический Тезей празднует свадьбу с Ипполитой; где король и королева фей, Оберон и Титания, ссорятся из-за *changeling child* – «подмененного ребенка»; где ткач Основа и его актеры-мастеровые готовят представление и где неудачливые любовники падают под конец друг другу в объятия. Хозяйка всего этого – луна, и все в ее серебряном царстве овеяно тайной. Это пьеса пересечений и параллелей, музыки и гармонии. Одно из ее привлекательнейших свойств заключено в условности и непринужденности замысла.

Три пьесы Шекспира, как представляется, не имеют первоначального «источника»: «Бесплодные усилия любви», «Буря» и «Сон в летнюю ночь». Все они скроены по одному образцу, свойственному английской фантазии; каждая из них выстроена тщательно и симметрично, на всех – отпечаток волшебства или таинственности, в двух содержатся элементы сверхъестественного, и по ходу каждой из них персонажи разыгрывают еще и внутренний спектакль, как бы пародируя искусственные сюжеты.

Они – окно в мир шекспировского искусства и таким образом, возможно, в сам мир английского воображения. «Сон в летнюю ночь» – первый серьезный взгляд на драму как таковую, столь неожиданно и артистично выраженный, что вполне мог привести зрителя в крайнее изумление. Внутри него все возможно.

Как все шекспировские пьесы того периода, «Сон в летнюю ночь» написан в высшей степени отточенным и искусным английским языком, где лирическое изящество не исключает использования сотни разнообразных риторических приемов. Как следует из названия, пьеса проникнута атмосферой сна, и тем не менее это великолепное театральное произведение. Герои засыпают на сцене и, проснувшись, обнаруживают, что преобразились. Какая связь между сном и театром? В снах все нереально, никто ни за что не отвечает, ничто не имеет смысла. Это имитирует отношение Шекспира к театру как таковому. В пьесах, как и в снах, проблемы разрешаются способами, отличными от рациональных. Часто говорят о загадочности его трагедий. Но то же можно сказать и о комедиях, где абсурд и недоразумение влекут за собой большие последствия, чем можно предполагать. Мотивы и побуждения созданных им образов подчиняются только блестящей фантазии и интуиции, а не законам здравого смысла или совести.

Сам «Сон в летнюю ночь» дает возможность Тезею предположить, что

Безумец, и влюбленный, и поэт  
Пронизаны насквозь воображеньем<sup>241</sup>.

Еще интереснее представить самого Шекспира в роли Тезея. И вдвойне интересно, что строки о воображении добавлены в текст позднее, на полях, как запоздалая мысль. Все это позволяет нам строить догадки о природе шекспировской фантазии.

---

<sup>241</sup> Акт V, сцена 1. Пер. М. Лозинского.

## Глава 44

### Откуда красноречия поток?<sup>242</sup>

Воображение Шекспира отчасти книжное. Порой он просто держал источник перед глазами и переписывал строку за строкой, но под воздействием алхимии его воображения все преобразуется. При посредничестве Шекспира в словах и ритмах жизнь начинает бить через край. Для него было в высшей степени естественно работать с уже существующим материалом – извлекать ассоциации и подтексты. Поэтому, совершенствуясь, Шекспир был готов переделывать собственные пьесы так же, как и пьесы других драматургов.

Иногда он читал разные книги на одну и ту же тему, и они соединялись в его воображении, образуя новую реальность. Временами он опирается более на книжный опыт, чем на собственный. Образ мошенника Автолика в «Зимней сказке» скорее заимствован из городских памфлетов Роберта Грина, чем из собственных наблюдений Шекспира над городской жизнью. Он выучил еще со школьной скамьи, что в основе изобретения лежит подражание, и был гениальным имитатором. Помимо того, в высшей степени цепкая память позволяла ему воскрешать в уме фразы и цитаты, вычитанные в детстве; он мог без усилий воскрешать устаревший драматический или риторический стиль.

Он работал не столько с мыслями или образами, сколько со словами. Слова притягивались друг к другу волшебным образом. Но тут вдруг какое-то слово тащило за собой иное, с совершенно противоположным значением. Во второй части «Генриха IV» встречается как раз такой случай:

*Justice*: There is not a white hair in your face, but should have his effect of gravity.

*Falstaff*: His effect of gravity, gravie, gravie<sup>243</sup>.

(Верховный судья: Хоть бы седая борода устыдила этого повесу!

Фальстаф: Да, я всех превзошел по весу, по весу, по весу<sup>244</sup>.)

Сочетание *gravity* – «тяжести» и *gravy* – «подливки» ярко выражает настроение пьесы и, что более важно, чуткость Шекспира. Раньше, при подготовке к созданию «Тита Андроника», ему случилось читать Овидия в переводе Артура Голдинга и там найти строчку «desyrde his presence too thentent»; последнее слово таинственным образом превратилось в «the Tharcian Tyrant in his Tent». Кажется, что одно слово способно извлечь из себя целый пучок аллитераций, часто слова соотносятся по звучанию скорее, чем по смыслу. *Geese* (гуси) постоянно ассоциируются с *disease* (болезнь), *eagle* (орел) с *weasel* (горноста́й). Есть и другие странные, неочевидные сближения. Почему-то *peackoks* (павлины) упоминаются в связи с *fish* (рыбами) и *lice* (вшами). В двенадцати случаях слово «hum» (жужжать; мистифицировать) тесно связано со смертью, как в «Отелло»:

*Desdemona*: If you say so, I hope you will not kill me.

*Othello*: Hum.

И в «Цимбелине»:

*Cloten*: Humh.

*Pisanio*: Ple write to my Lord she is dead.

<sup>242</sup> «Бесплодные усилия любви», акт IV, сцена 3. Пер. М. Кузмина.

<sup>243</sup> Игра слов: *gravity* – важность, тяжесть; *gravy* – подливка к мясу.

<sup>244</sup> Акт I, сцена 2. Пер. Е. Бируковой.

Как будто язык сам собой что-то тихо бормочет. Все же слова вылетают так легко, что Шекспир им не доверяет; во многих случаях он обеспокоен их двусмысленностью и многозначностью. Бывает, что ему противна свобода. Прекрасная поэзия может быть притворством; клятвы, произнесенные на сцене, – лицемерием. «Увы, мне стоило большого труда заучить их [строки хвалебной речи], – говорит Виола в «Двенадцатой ночи», – и они поэтичны». – «Тем более должны они быть притворны, – отвечает Оливия. – Я вас прошу, оставьте их про себя»<sup>245</sup>. Возможно, поэтому Шекспир во многих своих пьесах подчеркивает их нереальный, искусственный характер; то, что в них происходит, неправдоподобно и даже невозможно.

Похоже также, что он не вполне осознавал, что пишет, пока вещь не была окончена. Смысл прояснялся для него, только будучи облеченным в слова. Колридж в «Застольных беседах» от 7 апреля 1833 года замечательно отметил, что «у Шекспира каждое предложение естественным образом рождает следующее; смысл “соткан”. Он пронесется сквозь темноту, как метеор». Шекспир открывал значения своих слов, глядя, как из них вырастают метафоры, начинающие жить собственной жизнью; как одно слово ведет за собой другое, созвучное ему; как мелодия фразы или стиха уводит в ту или иную сторону. Самое тонкое наблюдение за шекспировским методом содержится, как ни странно, в трактате конца восемнадцатого столетия. В «Опыте комментария к Шекспиру» Уолтер Уайтер отмечает, что драматурга словно ведет какая-то сила, побуждающая связывать слова и идеи «по принципу, непонятному ему самому, и независимо от предмета изложения». Он не знает, какая сила водит его рукой, иными словами, что побуждает его писать так, а не иначе. Сила эта будто кроется в самих словах.

Его образную систему изучали неоднократно и делали разнообразные заключения: он был привередлив, обладал особой чувствительностью к запахам и звукам, занимался спортом на открытом воздухе, хорошо знал деревенскую жизнь и так далее. В игре его фантазии мы сталкиваемся со странными совпадениями; у него фиалки связаны с воровством, а книги – с любовью. Его воображение полно до краев кентаврами, снами и кораблекрушениями – частью волшебного мира, который всегда окружал его. Но важнее, быть может, заметить, что всякий его образ с легкостью возникает из предыдущего, как из материнской утробы. У каждой пьесы есть свой, присущий только ей набор образов и метафор. С их помощью передается скорее единство чувства, нежели мысли; это касается даже самых незначительных героев и объединяет все роли вместе в один зачарованный круг. В «Сне в летнюю ночь» «простые мастеровые» («the rude mechanicals»)<sup>246</sup> вряд ли напоминают фей, но они часть той же реальности. Их коснулся тот же стремительный свет.

Однако этот свет был для Шекспира источником непрестанной новизны и таил в себе сюрпризы. Он сам не знал наверняка, чего от себя ожидать.

В «Генрихе IV» есть момент, когда Пистоль начинает цитировать, правильно или неправильно, строки из старых пьес Шекспира. Шекспиру, должно быть, это понравилось, так как далее Пистоль не занимается ничем – или почти ничем другим. Женщина из Бата появилась и застала Чосера врасплох; Сэм Уэллер в «Записках Пиквикского клуба» выскочил из ниоткуда<sup>247</sup>. Это то же самое явление.

В творчестве Шекспира прослеживается еще одна линия. Он начинал как честолюбивый и плодовитый драматург, готовый взяться за любую тему и любую форму. Мелодрама давалась ему не хуже, чем историческая пьеса, фарс – не хуже лирики. Он мог делать всё. Кажется, Шекспир обладал природным комедийным даром, позволявшим импровизировать без усилий, но он быстро понял, как использовать в работе другой материал. Только в процессе

<sup>245</sup> Акт I, сцена 5. Пер. М. Лозинского.

<sup>246</sup> Гурьба шутов, простых мастеровых. Кормящихся трудами рук своих. Разучивала пьесу, вожделя сыграть ее на свадьбе у Тезея. (Акт III, сцена 2. Пер. М. Лозинского.)

<sup>247</sup> Женщина из Бата – персонаж «Кентерберийских рассказов» Чосера. Сэм Уэллер – слуга мистера Пиквика из романа Диккенса. Из второстепенного персонажа, тип которого автор использовал ранее, превратился в одного из главных героев.

создания новых пьес удалось ему открыть собственное видение мира. Оно все время было рядом, но обнаружило себя лишь в середине его жизни. Только тогда его пьесы стали по-настоящему «шекспировскими». Собственные великие творения в позднейшие годы порой изумляли и пугали его.

## Глава 45

### Я говорю, на стол облокотясь<sup>248</sup>

Джон Китс писал, что поэтическая личность «не есть отдельное существо – она есть всякое существо и всякое вещество, все и ничто – у нее нет ничего личностного; она наслаждается светом и тьмой – она живет полной жизнью, равно принимая уродливое и прекрасное, знатное и безродное, изобильное и скудное, низменное и возвышенное». И таким образом, «поэт – самое непоэтическое существо на свете, ибо у него нет своего “Я”: он постоянно заполняет собой самые разные оболочки»<sup>249</sup>.

Во всех шекспировских героях присутствует победная и независимая энергия, которая ставит их высоко над реальным миром. Поэтому величайшие трагические характеры так близки к комедии. Их экспансивность и самонадеянность восхищают. Это объясняет, почему Шекспира в действительности не заботят мотивы поступков. Его герои настолько полны жизни с первой минуты появления на сцене, что нет никакой необходимости оправдывать их действия. Он даже устраняет мотивы, уже обозначенные в источниках, просто чтобы усилить внутреннюю всепоглощающую энергию. Герои становятся загадочными и притягательными, побуждающими аудиторию удивляться или пугаться.

Их слова и действия неразделимы, высказывания до того прочно связаны друг с другом, что ясно показывают состояние души. Сама модуляция голоса создает неповторимую узнаваемую личность. Во второй сцене «Отелло», когда герой впервые появляется перед зрителями, ритм его существования впечатан в структуру стиха с отрывистыми строками: «’Tis better as it is... Let him do his spite... Not, I must be found... What is the news?... What's the matter, think you?»<sup>250</sup>

Что касается великих трагических героев, то они движимы некой внутренней силой. Их судьба не начертана в звездах бесстрастным Роком и менее всего – Божественным провидением. Они исполнены такой неодолимой внутренней жизни и движутся столь безудержно, набирают силу по ходу действия пьесы. Даже в своем падении они прекрасны.

Гений должен найти свое время и способен расцвести только в его атмосфере. Шестнадцатый век объявлялся, например, эпохой авантюристов и сильных личностей. На английской сцене мы впервые видим такого героя в «Фаусте» и «Тамерлане». В промежутке между императивами религиозной культуры шестнадцатого века и «общественными» требованиями семнадцатого в центре изысканий Монтеня, как и в пьесах Марло, оказалась человеческая личность. Это было и время Шекспира.

Главные шекспировские герои обладают мощью своего создателя. Их жизненная сила изумляет. Они обладают как физической, так и умственной энергией. Даже Макбет сохраняет некий мистический оптимизм. Они существуют в согласии с силами вселенной. Подлинные шекспировские злодеи – пессимисты, они отвергают человеческую силу и человеческое величие. Они погружены в себя и мрачны, враги развития и жизненной силы. И здесь, если не повсюду, можно увидеть, на чьей стороне симпатии Шекспира. Изучение его образной системы показывает, что он любит активное движение во всех его проявлениях, будто, только ускоряя события, можно постичь суть вещей.

Естественно и неизбежно, что в его героях присутствуют черты его собственного характера, именно поэтому они живые. Источник их жизни – он сам. Подтверждение можно найти

<sup>248</sup> «Король Иоанн», акт I, сцена 1. Пер. Н. Рыковой.

<sup>249</sup> Из письма к Ричарду Вудхаусу, 17 октября 1818 г. Пер. С. Сухарева.

<sup>250</sup> «И лучше так, как есть... Пусть вредит, как хочет... Нет. Мне нельзя скрываться... Вы ко мне?... Не знаете зачем?». Пер. М. Лозинского.

в самих пьесах. Ричард III провозглашает: «Тысяча сердец живут в моей груди»<sup>251</sup>; а Омерль в «Ричарде II» восклицает: «У меня в одной груди тысяча душ»<sup>252</sup>; в той же пьесе сам король признается: «Один играю роли многих». Шекспир настойчиво подчеркивает эту странную мысль. Как сказал о Шекспире Хэзлит, «чтобы стать кем-то, со всеми сопутствующими подробностями, ему стоило только об этом подумать». Шекспир обладал сверхъестественно чутким воображением, помогавшим ему проникать в существование другого человека. Этот плодотворный дар выражается в другой извечной шекспировской теме. Я не то, что я есть. Кто скажет мне, кто я?

Поскольку в мириадах героев и героинь Шекспира присутствует он сам, они должны в основе своей оставаться загадочными. Ими правит не разум; их логика – всегда логика интуиции и сновидения. Их двойственность часто определяется ролью, которую они должны играть, и ролью, которую принимают на себя в жизни. Таков секрет его героинь. Его характеры остры, загадочны и причудливы. Зачастую их невозможно понять, их фантазии – за пределами постижимого. Офелия говорит отцу о поведении Гамлета: «Я не знаю, милорд, что и подумать». Они неотъемлемы от своего создателя. Вот почему шекспировские герои по-прежнему «современны» – в их основе разнообразие и неоднозначность. Иногда говорят, что Шекспир «вывел на сцену сознание индивидуума», но будет вернее сказать, что вслед за Монтенем он воплотил идею переменчивого сознания. Почти наверняка он не делал этого намеренно, скорее так проявился его природный гений.

Здесь также отражается и мироощущение актера. Как говорил герой пьесы Сартра «Грязные руки», «вы думаете, я в отчаянии? Ничуть. Я ломаю комедию». Отмечалось, что в шекспировских пьесах самопознание основано на действии; изображая других, он все больше становится собой. Или, выражаясь иначе, Шекспиру, чтобы понять себя, нужно было воплотиться в кого-то еще. Он часто прибегает к театральным метафорам, и одно из любимых его выражений – «играть роль». Герои-любовники учатся импровизировать и играть друг перед другом. Самые интересные его герои в глубине души актеры. Ни один драматург той эпохи не подчеркивал постоянно этот аспект. Шекспир не обязан интересом к драматургии тому, что сам был актером; скорее он стал актером оттого, что испытывал интерес к построению драматического действия. В истории мирового театра его пьесы более всего пригодны для сцены, за исключением, быть может, пьес Мольера.

В монологе Тезея из «Сна в летнюю ночь» о природе воображения говорится четко и прямо:

Перо поэта придает им форму  
И место обитания, и имя<sup>253</sup>.

Но в словаре елизаветинского театра слово «shape» обозначало сценический костюм, «habitation» – место, где должен был стоять актер, а «name» – свиток с именем персонажа, висевший на его груди.

Когда Гамлет в своем монологе говорил о «прекрасной хранилище, земле», «пустынном мысе», «величественной кровле, выложенной золотым огнем»<sup>254</sup>, его аудитория знала, что он обращается поочередно к стенам театра, к голой сцене и к навесу над головой, усыпанному звездами. Театр был местом, где можно было высказаться. Шекспир пропитан языком сцены.

<sup>251</sup> Акт V, сцена 2.

<sup>252</sup> Акт IV, сцена 1.

<sup>253</sup> Акт V, сцена 1.

<sup>254</sup> Акт II, сцена 2. Пер. М. Лозинского.

Кто распознает во всех его упоминаниях о «теньях» театральный термин? Так, в «Сне в летнюю ночь», когда Пак под конец говорит

Если тени оплошали,  
То считайте, что вы спали<sup>255</sup>,

он имеет в виду актерский состав. Когда актер, играющий Букингема в пьесе «Всё это правда», говорит «Я тень несчастного Букингема», его слова имеют откровенно театральный смысл. На память приходит также замечание Макбета о том, что

Жизнь – ускользающая тень, фигляр,  
Который час кривляется на сцене  
И навсегда смолкает.

В одной из самых зрелищных пьес Шекспира, «Ричарде II», идет постоянная переключка между тенью, отражающей реальность, и тенью – признаком иллюзорности или нематериальности. В шекспировских пьесах тени – повсюду. У них имеется любопытное свойство, которое очень хорошо понимал Шекспир: тени, как бы иллюзорны они ни были, придают глубину и контрастность любой картине.

Шекспир видел своих героев, как увидел бы их актер, а не поэт. Стоит заметить, к примеру, что многие его герои покрываются румянцем. Это сценический эффект. Диккенс говорил, что стоит ему только представить себе героя, как он появляется перед ним. Шекспир обладал этим свойством в полной мере. И главное в том, что Шекспир видит перед собой не просто своего героя, а актера, играющего эту роль. Вот почему из всех современных ему драматургов у него самые точные ремарки. У него это получалось инстинктивно. Он представлял себе жесты актеров, то, как они ходят по сцене. Где-то преобладает одно движение, где-то – сразу несколько. Характерно, что сценам с участием многих действующих лиц предшествуют сцены, где они малочисленны; это делается и по принципу контраста, и чтобы дать время большой группе актеров собраться вместе. Девяносто пять процентов строк у Шекспира предназначались четырнадцати основным актерам труппы; отчасти это вопрос приоритета, но одновременно и практический вопрос экономии средств. Такое распределение ролей позволяло проводить репетиции без участия актеров, нанятых на время.

Одна из ремарок к «Тимону Афинскому» содержит весь спектр шекспировской мизансцены: «Затем, отстав от остальных, входит раздосадованный Апемант». В «Антонии и Клеопатре» есть ремарка: «Торопливо входит стражник». Шекспир не только видит героев, но и слышит их. В таком деле, как писал он сам, движение само по себе красноречиво. Должно быть, он мысленно видел и костюмы, так как в елизаветинском театре одежда «делала» человека. Есть сцены, в которых он предписывает надеть маски или одеваться во все черное. Для него было крайне важно «увидеть» пьесу мысленно. Вот почему он столь внимательно относился к времени и дневному освещению открытой площадки и предназначал сцены, происходящие в сумерках, для реальных лондонских сумерек. В последнем акте «Ромео и Джульетты» Ромео и его слуга входят «с факелом»; в заключительном акте «Отелло» мавр входит «с огнем». Таким образом, каждая сцена или эпизод имеют собственную форму и ритм, где главным является продолжительность и последовательность действия. Поэтому в Первом фолио он был назван «знаменитым сценическим поэтом», а Толстой считал, что главный дар Шекспира заключается в «мастерском видении сцен».

---

<sup>255</sup> Акт V, сцена 1. Пер. М. Лозинского.

Становится ясно, что он видел определенных актеров, Кемпа или Бербеджа, Каули или Синклера, в ролях, которые предназначил для них в своем воображении. У большинства актеров были свои особенности, и Шекспир использовал их с большим искусством. Он слышал их голоса; он заранее знал, какими они будут на сцене. Зачем Гертруде говорить, что Гамлет «толст и одышлив», наблюдая его схватку с Лаэртом, если бы Бербеджу не предстояло покрыться испариной во время сцены дуэли? О том, сколько весит Гамлет, больше нигде не упоминается. Возрастающая глубина и сложность трагических образов Шекспира были напрямую связаны с ростом актерского мастерства Бербеджа. Они росли постепенно вместе с ним. Шекспир сочинял все более сложные роли и для Кемпа, вершиной мастерства которого стала роль ткача Основы в «Сне в летнюю ночь», где его гениальная клоунада приобрела налет лиризма и таинственности.

Случается, что персонаж приобретает дополнительные черты благодаря какому-то одному актеру. Например, Чарлз Гилдон писал в 1694 году: «Мне известно из достоверного источника, что актер, играющий Яго, весьма популярен как комик, что заставило Шекспира добавить к его роли некоторые слова и выражения (возможно, не соответствующие характеру)». По той же причине «Отелло» иногда ошибочно причисляют к одной из форм комедии дель арте.

Некоторые историки театра объясняют развитие шекспировского мастерства сотрудничеством с разными актерами и разными театральными компаниями. Утверждали, например, что в ранний период он писал «веселые» комедии для Кемпа, а повзрослев, – «сладкие с горчинкой» для его преемника. Это утверждение имеет то несомненное преимущество, что его нельзя доказать. Тем не менее его достоинство в том, что оно подчеркивает тесную связь между пьесой и актерами. Так же несомненно и то, что бывали случаи, когда Шекспир принимал советы своих товарищей-актеров, относившиеся к постановке и даже репликам.

Достаточно очевидно, что Шекспир уделял много внимания «дублированию»: когда один актер играл в одном спектакле две или больше ролей, ему нужно было следить, чтобы персонажи не оказались на сцене одновременно, что само по себе было подвигом в условиях, когда двадцати одному актеру приходилось выступать в шестидесяти ролях. Но, дублируя роли, он добивался замечательных сценических эффектов. Так, при исполнении одним актером ролей Корделии и Шута в «Короле Лире» Шут загадочным образом исчезает, когда по ходу действия верная и добрая дочь короля появляется снова, – углубляя тем самым подспудную иронию. Шекспир, как мы уже знаем, писал роли для себя, и в каждой пьесе найдется персонаж, которого он намеревался сыграть. Персонаж мог вовсе не иметь сходства с автором, но Шекспир хотел играть именно его.

То, что он подстраивался под актеров, видно и из других источников. Актеры на протяжении поколений замечали, что его строки, раз выученные, остаются в памяти. Они, говоря словами великого актера девятнадцатого столетия Эдмунда Кина, «приклеиваются накрепко». Это, конечно, было необыкновенным преимуществом для первых исполнителей, вынужденных играть разные пьесы в течение одного театрального сезона. Звучание слов было так настроено на модуляции человеческого голоса, будто Шекспир, записывая слова на бумаге, мог слышать, как их произносят актеры. В них ощущается естественная речевая выразительность, чего никак не скажешь о неподатливых фразах Кида или Марло. Вдобавок актеры замечали, что сигнал к движению или к какому-то действию на сцене заключался в самом диалоге. Во многих шекспировских пьесах используется прием драматического молчания. Для обозначения поворота сюжета Шекспир применяет шум за сценой, или звуки вроде стука в ворота в «Макбете», или крик толпы в «Юлии Цезаре». Никто никогда не обнаруживал более профессионального и совершенного владения всеми театральными приемами.

Будучи актером, он хорошо чувствовал аудиторию. Его целью было доставить публике удовольствие, и каждая сцена в пьесе построена так, чтобы привлечь внимание зрителей. В

диалогах есть места, которые явно должны сообщить той части зала, которой плохо видно со своих мест, что происходит на сцене. Когда Макбет спрашивает «Куда исчез котел?»<sup>256</sup>, он дает понять зрителям, что сосуд только что провалился в люк. Бен Джонсон писал свои пьесы преимущественно для чтения; Шекспир писал их для сцены.

Если здесь есть определенная скромность, то этой добродетели Шекспир научился рано. В конце концов, ему приходилось играть во многих дурно написанных пьесах своих современников; величайший драматург вынужден был смиряться и произносить слова, сочиненные авторами куда более слабыми, чем он сам. В одном и том же сезоне он выходил на сцену в «Короле Лире» и в «Дьявольской грамоте» Барнаби Барнса, в «Укрощении строптивой», «Комедии странствий». Этому можно приписать временами прорывавшееся недовольство выбранной профессией.

Еще одно свойство Шекспира – свободный поток мыслей. Он восхищает параллелями, двойным смыслом, противопоставлениями. Он не может постичь мысль или чувство, не рассмотрев их со всех сторон. Датский философ Сёрен Кьеркегор, обладавший сверхъестественным чувством стиля и интонации, возможно, лучше всего выразил это, сказав: «Искусством создания строк, выражающих страсть во всей полноте и силе воображения и в которых тем не менее можно уловить нечто противоположное, не владел ни один поэт, за исключением уникального Шекспира». Его занимают контрасты и перемены, как будто жизнь можно выразить только лишь игрой противопоставлений. Шут продолжает паясничать, когда Ромео входит в склеп Джульетты или когда Гамлет стоит у могилы Офелии. Декорации важного придворного совета быстро сменяются веселой пантомимой в таверне «Голова вепря» в Истчипе. Король и Шут вместе попадают в бурю – истинные товарищи по несчастью. Толстой полагал, что в этой сцене из «Короля Лира» отсутствует смысл, но для Шекспира смысл заключен в соседстве этих двух фигур на сцене. Лир не может существовать без Шута, равно как и Шут не может существовать без Лира. Таков дух различия и противоречий.

В самых высоких образцах шекспировского искусства полностью отсутствует морализаторство. Существует лишь возвышенная человеческая воля и воображение.

Беспристрастность шекспировского гения заставляла многих критиков восемнадцатого века думать, что он сродни самой природе: он, так же как и она, равнодушен к своим созданиям. Нет оснований думать, что автора глубоко огорчила, например, смерть Дездемоны – конечно, он был взволнован, поскольку употребил всю силу доступных ему выразительных средств. Но не тронут глубоко. Отмечали, что в тот день он был особенно весел.

---

<sup>256</sup> Акт IV, сцена 1. Пер. М. Лозинского.

## Глава 46

### ...В жизни не слыхала стройней разлада, грома благозвучней!<sup>257</sup>

Пьесы легче понять, приняв во внимание дух перемен и различий. Тот факт, что они рождают противоречивые толкования, не вызывает сомнений. «Генриха V», например, можно принять за героический эпос или жестокую мелодраму. Шекспировское искусство в равной степени открыто для той и другой интерпретации. Природа Гамлета – вечный вопрос. Концовка «Короля Лира» – предмет нескончаемых дебатов. Замысел «Троила и Крессиды» попросту затерялся в тумане противоречивых комментариев. В этой пьесе Шекспир с помощью монологов Улисса выстраивает систему ценностей, которую потом подрывают или отвергают все персонажи.

Шекспир вырос с глубочайшим ощущением неопределенности бытия. Это один из основополагающих принципов его жизни и его искусства. В самих пьесах темы и ситуации бесконечно проигрываются в основной и побочных сюжетных линиях, так что читателю или зрителю предлагается ряд вариантов, ни одному из которых не отдается предпочтения. Шекспир начинает две или три истории сразу, и все они пересекаются друг с другом. Например, связь между Гамлетом и его отцом отзывается эхом как в отношениях Лаэрта с Полонием, так и в родстве Фортинбраса с отцом Гамлета. Кажется, будто определенные характеры (один – из высоких слоев общества, а другой – из низких) намеренно сопоставляются или пародируют друг друга.

Шекспир использовал все приемы, типичные для елизаветинской сцены, включая параллельные подмостки; это показывало, сколь запутан и неопределен мир театра. Кажется, что целые пьесы состоят из сплошных параллелей, контрастов и отражений. Все герои Шекспира – натуры сложные. Несмотря на гармонично выстроенные концовки пьес, выводы делаются очень редко. Заключительные сцены намеренно неоднозначны, кто-то из героев обычно оказывается за пределами счастливой картины всеобщего умиротворения. Поэтому некоторые критики, соглашаясь с Толстым, утверждали, что Шекспиру «нечего сказать». Он просто представляет действие и сценические монологи ради самого показа, для развлечения, притом что читатели, поколение за поколением, бывают поражены очевидной глубиной его творчества. В Англии не было ни одного великого драматурга, чье творчество оставалось бы столь загадочным в своей сущности. Вот почему сила его воздействия сохраняется до сих пор.

Содержание пьес Шекспира бесконечно разнообразно, но связи и ассоциации становятся все более смутными. Комические слуги из первых пьес превращаются в Яго или Мальволио; шут из ранних комедий становится Шутом в «Короле Лире» или могильщиком в «Гамлете»; ревность в «Виндзорских насмешницах» становится смертоносной в «Отелло»; жизнерадостная бестолковость Фальстафа оборачивается разложением и желчностью в Терсите и Тимоне. Его воображение снова и снова возвращается к одним и тем же примерам. Часто можно догадаться по небольшим отступлениям или аллюзиям, что Шекспир думает о следующей пьесе, еще не дописав предыдущую. В «Макбете», например, есть переключки с «Антонием и Клеопатрой». Язык «Генриха V» предвосхищает язык «Юлия Цезаря». Все пьесы – как бы части целого, и лучше всего их рассматривать в сопоставлении друг с другом.

Большинство пьес начинаются «*in medias res*»<sup>258</sup>, как если бы аудитория только что присоединилась к уже идущему разговору. Шекспир создает мир, который уже находится в действии. В елизаветинском театре не существовало формального деления на акты; постановоч-

---

<sup>257</sup> «Сон в летнюю ночь», акт IV, сцена 1. Пер. М. Лозинского.

<sup>258</sup> В середине дела (*лат.*).

ное искусство определялось искусством выхода на сцену. У Шекспира актеры выходят на сцену из параллельного мира, существующего в каком-то заколдованном месте. Действие задумано как ряд напряженных эпизодов, но ритм столь легок и свободен, что они легко переходят из одного в другой. Это непрерывный поток, имитирующий течение самой жизни.

Становится ясно, что Шекспир был непревзойденным драматургом и в то же время необычайно практичным человеком театра; вернее сказать, он стал непревзойденным драматургом, потому что хорошо понимал практические нужды театра. Актер, драматург, наконец, совладелец театра. Похоже, он был озабочен тем, чтобы занять в своих пьесах всех актеров, и, возможно, сводил к минимуму дополнительные расходы. Отсюда подозрительное отсутствие дорогих «спецэффектов» в его драмах. Подобные эффекты в любом случае отвлекают зрителя от сюжета, основанного на человеческом конфликте. Тем не менее великое преимущество его положения заключалось в том, что он мог писать как хотел; он не был нанятым автором, обязанным подчиняться давлению и писать то, что модно в настоящий момент. Поскольку успех и популярность пришли к Шекспиру в молодости, прошедшей в труппе лорд-камергера, он мог продвигаться в том направлении, какое его привлекало. Этим отчасти объясняется смелость и разнообразие его пьес. Если ему хотелось написать пьесу, где трагическим героем был мавр, или пьесу, действие которой происходило на заколдованном острове, остальные члены труппы доверяли ему. Раз уж он снабжал труппу двумя или тремя новыми постановками каждый год, его товарищи были удовлетворены.

Таким образом, общественная, финансовая и творческая жизнь Шекспира была связана со сценой. Ни у кого из его современников не было стольких связей, его погруженность в театр уникальна. Были и другие драматурги, которых не заботила постановка их пьес. Джордж Чэпмен величественно провозглашал: «Я не смотрю собственные пьесы». Шекспир же проживал каждую минуту своих произведений: с первых слов, написанных в пылу вдохновения, до последних, отточенных на репетиции. Он знал о каждом восклицании и каждом вздохе публики, смотревшей представление.

У него были и другие обязанности. Это он рассматривал пьесы, представленные в театр другими авторами, и можно не сомневаться, что его задачей было отредактировать и подготовить принятую рукопись к постановке. Его просили переделать сложные места или написать какой-нибудь монолог. Он сочинял прологи для оживления старых пьес и переписывал вызывавшие сомнения места во избежание столкновения с цензурой. Он работал быстро. Всегда следует помнить, что подавляющее большинство написанных в этот период пьес не сохранилось. К сотням исчезнувших пьес мог прикасаться сам Шекспир.

Возможно, равнодушие к прижизненным публикациям объяснялось той ролью, которую Шекспир играл в труппе.

Актерское братство было столь тесным, что сами пьесы могли рассматриваться как общественное достояние, не выходящее за пределы театрального круга. Публикацию работ под собственным именем могли считать выступлением против духа актерского братства. Сохранился контракт с каким-то драматургом, в котором оговаривается, что автор не должен публиковать «любую написанную им или незаконченную пьесу без разрешения данной труппы или ее большинства». Договор с Шекспиром вряд ли облекался в форму контракта, но Шекспир полагал своим долгом отдавать пьесы театру, где он работал. Как оказалось, большим преимуществом этих неформальных отношений стало то, что компания сохранила его пьесы; не было ни одного драматурга, за исключением Джонсона, чьи пьесы сохранились нетронутыми.

Разница между Шекспиром и Джонсоном в любом случае поучительна. Джонсон хотел быть независимым автором и не иметь связей с какой бы то ни было компанией или актерским братством. Шекспир, будучи представителем старшего поколения, чувствовал себя гораздо свободнее в атмосфере актерского цеха, каким была труппа лорд-камергера, где личность подчинялась сообществу. Он был в труппе скорее «мастером», чем «художником», в современном

понимании этих слов. Лишь после его смерти друзья-коллеги опубликовали его пьесы в знак общей скорби.

## Глава 47

### В твоих словах я ощущаю ярость<sup>259</sup>

Как свидетельствует рукопись «Сэра Томаса Мора», Шекспир писал быстро и с большим напряжением; создается впечатление, что он усилием воли мог сконцентрировать энергию и вызвать вдохновение; слова и ритмы словно исходили из самой глубины его существа. Захваченный творчеством, он оставлял незаконченными некоторые строки. В «Тимоне Афинском» герой хочет одолжить «столько-то» денег; очевидно, что Шекспир собирался определить сумму на более поздней стадии. Но ему было не до того. Он даже не ставил знаков препинания. Создается впечатление, что он местами оставлял между словами пробелы, где можно будет их вставить, когда покинет вдохновение. Он не размечал акты и сцены. У Людвиг Витгенштейна возникло впечатление, что его стихи «вырывались из-под пера, которое могло, попросту говоря, позволить себе все». Сэмюел Джонсон заметил, что финальные сцены шекспировских пьес иногда написаны чрезмерно торопливо, словно что-то вынуждало его в этот момент спешить.

Похоже, он писал на отдельных листах бумаги и мог останавливаться на эпизодах, которые казались ему наиболее важными. Например, мог сперва сочинить начало и финал пьесы, а затем взяться за промежуточные сцены. В заметках Бена Джонсона встречается запись, которая может иметь к этому некоторое отношение. В ней говорится о современном писателе, который «начав писать, писал день и ночь без остановки и доводил себя до обморока». Но если эти слова сказаны о Шекспире, странно, что Джонсон не называет его прямо.

Конечно, существуют более точные описания его деятельности, оставленные современниками. Джон Хемингс и Генри Конделл в совместном предисловии к Первому фолио подводят итог: «Его ум и перо сливались воедино: он выражал мысли с такой легкостью, что в его бумагах едва ли найдется хоть одна пометка». Возможно, это некоторое преувеличение, но Хемингсу и Конделлу хотелось подчеркнуть поразительную легкость, с какой он писал. Непринужденность, или «легкость», отчасти обеспечивала поразительный эффект: речь любого персонажа звучит свободно и естественно.

Бен Джонсон был менее уверен в его легкости. В своих «Открытиях» (Timber or Discoveries Made upon Men and Matter) он писал: «Я помню, актеры часто с уважением говорили о Шекспире, что он никогда не вымарывал строчки в том, что писал (не важно, что это было). Я ответил: лучше бы он вычеркнул тысячу, – что они сочли за недоброжелательность с моей стороны. Я бы не стал рассказывать это потомкам, если б актеры не стали по невежеству превозносить своего друга как раз за то, в чем его больше всего можно упрекнуть».

Далее он продолжает: «Его слова струились с такой легкостью, что иногда было необходимо его остановить; “Sufflam inandus erat<sup>260</sup>”, как сказал Август о Гатерии. Его ум был в его власти; хорошо бы, он мог им управлять». Возможно, Шекспир не был самым плодовитым писателем среди современников – Томас Хейвуд написал около двухсот двадцати пьес, среди которых есть и незавершенные, – но вполне очевидно: Шекспир славился тем, что сочинял вдохновенно и быстро.

Итак, мы можем достаточно ясно представить себе его за работой, он сидит за столом на классическом стуле со спинкой. Если он работал в кабинете, то сам устраивал его в тех местах в Лондоне, где снимал жилье. Иногда предполагают, что он вернулся в свой дом в Стратфорде, чтобы спокойно сочинять в тишине, но это маловероятно. Он писал в привычной обстановке, там, где находился всегда, – рядом с театром и актерами. Сомнительно, что ему мешал шум или какие-то иные причины, когда он с головой уходил в работу. Будучи занят днем в театре, он

<sup>259</sup> «Отелло», акт IV, сцена 2. Пер. М. Лозинского.

<sup>260</sup> «Его надо сдерживать» (лат.).

почти наверняка работал по ночам; в разных пьесах упоминаются «давно высохшие лампы», «мерцанье фитиля, чадающего в зловонной плошке с салом»<sup>261</sup>.

Вероятно, у Шекспира был маленький ящик в столе, перья, нож для их очистки и чернильница, а также сундук с книгами и подставка, на которую их ставили, чтоб было удобно читать объемистые исторические труды и книги, откуда он черпал материал. Он мог делать заметки в так называемых таблицах (*table-books*) или в записных книжках со сшитыми листами; Гамлет после разговора с призраком восклицает: «Мои таблички – надо записать!»<sup>262</sup> Шекспир мог набрасывать заметки или отрывки, приходившие на ум в течение дня; некоторые писатели находили, что прогулки по шумным улицам способствуют вдохновению.

Сидя за столом, он писал на толстой, грубой бумаге отточенными перьями или карандашами; пользовался твердым и надежным традиционным гусиным пером. Писал на обеих сторонах сложенного вдвое листа – бумага была дорогая, – примерно по пятьдесят строчек на странице; на полях слева – имя говорящего, справа – торопливые ремарки. Часто, спеша продолжить, он опускал имя персонажа и добавлял его позднее.

Время в его пьесах подвижное и емкое. Он сокращал или удлинял его по своему желанию, подгоняя к сюжету. Он настолько погружался в пьесу, что создавал собственное время внутри нее; это «сценическое время», к которому «реальное время» имеет лишь косвенное отношение. В «Юлии Цезаре» промежуток длиной в месяц между ночью Луперкалий<sup>263</sup> и кануном мартовских ид<sup>264</sup> укладывается в одну полную страстей ночь. Это время не ньютоновское, а средневековое, сформированное сакральным смыслом. В «Отелло» и «Ромео и Джульетте» используется прием, известный сейчас как «двойное время». Он заключается в том, что в одно и то же время быстро происходит событие и медленно разрастается чувство; о его успехе говорит то, что ни один зритель его не замечает.

Как мы убедились, Шекспир находился в постоянной спешке, торопясь закончить пьесу. Но его могли сдерживать сомнения и необходимость внести исправления в текст. Часто кажется, что он остановился посередине стиха и поднял перо, готовый вычеркнуть слово и заменить его более подходящим. Случается, он теряет нить повествования и возвращается к началу. Проблема в том, что ему трудно совладать с нетерпением. В ранних пьесах Шекспира временами чувствуется излишняя перегруженность там, где истощаются вдохновение и энергия, но эти *longueurs*<sup>265</sup> почти исчезают по мере становления его мастерства. Чаше всего Шекспир работает словно в горячке. Иногда он сам не знает, пишет он прозу или стихи. Например, во второй части «Генриха IV» Фальстаф произносит строчки, которые можно напечатать как стихи и как прозу. В «Тимоне Афинском» прозаические отрывки фактически зарифмованы, фразы насыщены естественным ритмом английского пентаметра, и различие между поэзией и прозой могло казаться ему несущественным. В некоторых случаях стихотворные строки идут подряд, ради экономии места на бумаге; по той же причине сливаются строчки песен. В рукописи пьесы «Сэр Томас Мор» он сжимает три с половиной рифмованные строки в две линейные, чтобы уместить все на одной странице. Есть серьезные основания утверждать, что шекспировские тексты оставались незавершенными, дожидаясь, пока актеры добавят им выразительности и уточнят смысл.

Это приводит к путанице. Иногда Шекспир путает имена или же называет по-разному одного и того же персонажа. Один и тот же персонаж может быть описан по-разному или иметь разные профессии, в «Кориолане» Коминий в одном месте назван консулом, в другом – гене-

<sup>261</sup> «Цимбелин», акт I, сцена 6. Пер. П. Мелковой.

<sup>262</sup> Акт I, сцена 5. Пер. М. Лозинского.

<sup>263</sup> Луперкалии – праздник в честь бога Луперка, покровителя стад в Древнем Риме.

<sup>264</sup> Иды – середина месяца по римскому календарю; 15 марта был убит Юлий Цезарь.

<sup>265</sup> Длинные (*фр.*).

ралом. Часто теряются связи: сюжетная линия, начавшись, обрывается. Не согласуются время и место. Промежуток в девятнадцать лет в «Мера за меру» вдруг сжимается в следующих сценах до четырнадцати, и это заставляет предположить, что текст писался не подряд; в противном случае автор помнил бы, какое время указано в предыдущем отрывке. Герой или героиня вдруг «забывают», о чем только что шла речь, и в изменившейся ситуации задают те же самые вопросы. В «Юлии Цезаре» Брут узнает о смерти Порции после того, как сам сообщает эту новость Кассию; он же по-разному отвечает на один и тот же вопрос. Создавая образ Брута, Шекспир мог случайно оставить на бумаге первый и второй варианты.

В финале «Тимона Афинского» в эпитафии на могиле Тимона одна строка гласит: «Не старайтесь узнать мое имя», а ниже сказано: «Здесь лежу я, Тимон»<sup>266</sup>. Снова мы видим, что Шекспир пробует два варианта, оба из которых каким-то образом оказались напечатанными и сохранились для потомков. Когда Гамлет в своем знаменитом монологе в начале третьего акта описывает смерть как

Безвестный край, откуда нет возврата  
Земным скитальцам...<sup>267</sup>

кажется, он уже забыл, что видел призрак отца. Монолог «Быть или не быть», возможно, вставной. Не исключено, что Шекспир написал его для ранней редакции «Гамлета» или какой-нибудь другой пьесы или внес в записную книжку, чтобы использовать потом. В любом случае он был слишком хорош, чтобы от него отказаться, и Шекспир поместил его в этот вариант.

Сценические ремарки Шекспира позволяют увидеть его метод. Иногда они оказываются не на месте. Он сокращает или случайно опускает ремарки, будто стремительность повествования опережает их. Отсутствие четких указаний – верный признак уверенности в своем непременном участии в будущих репетициях. Там все станет понятным. Шекспир забывает написать, что кто-то из персонажей «уходит» – пропуск, который, на репетиции будет наверняка исправлен. Обозначения второстепенных персонажей иногда безнадежно запутаны, так что становится трудно понять, кто с кем говорит. В «Короле Иоанне» французский король иногда зовется Филиппом, а иногда Людовиком. Шекспир вводит персонажей, которые не произносят ни слова; вероятно, он намеревался написать их роли, но стремительная работа воображения заставила его о них забыть. В пьесе «Много шума из ничего» у Леонато есть жена по имени Имогена, но зритель ее ни разу не видит. Это имя встречается вновь в «Цимбелине». Иногда появляется ремарка: «с другими» – и только постепенно эти неизвестные персонажи обнаруживают себя. Некоторые пьесы кажутся слишком длинными для обычного спектакля. Высказывались предположения, что это варианты, предназначавшиеся для чтения, но скорее он просто не обуздывал разыгравшееся воображение. Во всяком случае у него не было необходимости останавливать бегущее по бумаге перо; он знал, что сокращения можно будет сделать на репетиции. Как сказано в предисловии к изданию пьес Бомонта и Флетчера 1647 года, «когда эти комедии и трагедии представлялись на сцене, актеры, с согласия автора, пропускали некоторые куски, сообразуясь с обстоятельствами». Нет оснований полагать, что Шекспир действовал как-то иначе.

Иногда говорят, что сомнения и непоследовательность присущи каждому драматургу. Но так бывает не всегда. У Мольера, например, такого практически не бывает. Куда вероятнее, что это свойство шекспировского подвижного воображения и уникальной языковой свободы. Он не был ни осторожным, ни расчетливым художником. Как признается Поэт в «Тимоне Афинском»,

<sup>266</sup> Акт V, сцена 4. Пер. П. Вейнберга.

<sup>267</sup> Акт III, сцена 1. Пер. М. Лозинского.

Поэзия похожа на камедь,  
Струящуюся из ствола-кормильца.  
Не высекут огонь – он не сверкнет,  
А пламень чистый наш родится сам  
И катится лавиной, все сметая  
Со своего пути<sup>268</sup>.

Поэзия создает сама себя в процессе творчества; она не нуждается во внешних стимулах, но стремится вперед, движимая собственной настойчивой силой. Шекспир, по-видимому, всегда находился в состоянии напряженного внимания, не зная точно, куда движется. Этим можно объяснить его более чем необычные ошибки на письме; например, в рукописи «Сэра Томаса Мора» слово «*sheriff*» написано пять раз по-разному в пяти следующих одна за другой строчках. Фамилия *More* трижды упомянута в одной и той же строке и всякий раз написана по-разному. Можно подумать, что Шекспир хотел сделать значения слов неопределенными, открытыми любому толкованию. Это тоже входило в его профессиональный метод – оставить как можно больше для репетиции и актерской интерпретации. От этого эффект так называемого авторского «неприсутствия» усиливается, слова, будто древесная смола, сами вытекают из природного источника.

Однако здесь просматривается очевидный парадокс. Пересматривая или переделывая текст, Шекспир часто меняет совсем незначительные детали, желая придать стихам большую яркость. Быть может, он поступал так инстинктивно и почти незаметно для себя самого, но, конечно, в некоторых случаях он меняет и содержание сцены. Уже было замечено, что Шекспир переделывал свои пьесы на всем протяжении своего творчества. Например, в новом оксфордском издании опубликованы два варианта «Короля Лира», созданные в разное время. Все говорит о том, что некоторые из его самых завершенных пьес, такие как «Укрощение строптивой» или «Король Иоанн», представляют собой переделанные варианты более ранних работ. «Отелло» был переписан ради усовершенствования роли Эмилии; следовало сделать ее более привлекательной, чтобы не вызвать неудовольствие зрителей тем, что она дает платок Яго. Только Яго должен был нести ответственность за все зло. По-видимому, Шекспир заметил неоднозначную реакцию первых зрителей на эту роль и соответственно изменил ее. Во многих пьесах имеются вставные эпизоды; отступление о несчастной судьбе актеров в «Гамлете» – один из примеров. В «Ромео и Джульетте» начало монолога «В ночь хмурую, смеясь, глядится день»<sup>269</sup> перешло от Ромео к брату Лоренцо со значительной перестановкой акцентов. В «Бесплодных усилиях любви» Бирон произносит одну и ту же речь дважды, причем в одном случае она гораздо поэтичнее; один из вариантов, возможно, был записан на полях или на отдельном листке бумаги позже, и типограф не заметил, что первый вариант вычеркнут.

В шекспировских пьесах это обычное явление. В одной строке сохраняются нетронутыми как первая, так и последующая мысли. Во втором кварто «Ромео и Джульетты», например, существует странная и выпадающая из размера строка «*Ravenous dovefeatherd raven, wolvishravening lambe*»<sup>270</sup>, ход его мысли, от «*ravenous*» (жадный, алчный) через «*dove*» (голубь) до «*raven*» (ворон), становится понятен; если издатель убирает первое слово «*Ravenous*», смысл проясняется. Финал «Троила и Крессиды» был решительно перекроен, и будет справедливо сказать, что лишь немногие пьесы не несут следов переработки текста или композиции. Пересматривая их, Шекспир часто выбрасывает строки. Есть основания предполагать, что в две

---

<sup>268</sup> Акт I, сцена 1. Пер. П. Мелковой.

<sup>269</sup> Акт II, сцена 3. Пер. А. Радловой.

<sup>270</sup> «О, ворон злой, но в перьях голубицы! Свирепый волк во образе ягненка!» Акт III, сцена 2. Пер. Д. Михайловского.

связанные между собой исторические пьесы о Генрихе VI и Генрихе IV он добавил монологи, которые должны были связать их прочнее и образовать более целостную структуру. Шекспир вносил в пьесы дополнения перед постановкой их при дворе и иногда был вынужден переписывать уже готовый текст. Так, Олдкасл превратился в позднейшей редакции в Фальстафа. Текст приходилось приспособлять и к менявшемуся составу актеров. Это никак не противоречит мнению современников, утверждавших, что Шекспир писал легко и быстро; это всего-навсего означает, что его пьесы практически никогда не носили законченного характера. Достаточно очевидно, что время от времени он возвращался к написанному. Это могло происходить, когда он переписывал начисто рукописные страницы или готовил пьесу к постановке в новом сезоне. Один пример стоит многих. В первой редакции «Гамлета» актер, играющий королеву, произносит:

For women fear too much, even as they love,  
And womens fear and love hold quantitie,  
Eyther none, in neither ought, or in exremitie.

Но эти строки были слишком длинными и запутанными, и он уплотнил их в следующем варианте:

For women fear and love, holds quantitie,  
In neither ought, or in extremity.

Ведь в женщине любовь и страх равны:  
Их вовсе нет, или они сильны<sup>271</sup>.

Шекспир не мог знать наверняка, одобряют ли эти изменения актеры, которым, конечно, пришлось бы учить текст заново; следовало также убедиться, что переделка не слишком радикальна и ее утвердит распорядитель дворцовых увеселений. Из-за таких ограничений пьесы никогда не обретали законченного вида; Шекспир не переставал их переделывать, к ужасу издателей, предпочитающих окончательный вариант текста.

Некоторые идеи он отбрасывал как непригодные или неосуществимые. И конечно, менял по ходу дела сюжет и характеры персонажей. За недели или даже месяцы до начала работы что-то уже было прочитано и основные сюжетные линии продуманы. Нет оснований предполагать, что Шекспир писал подробный план будущего произведения, прежде чем приступить к сочинению, скорее всего, его необъятная память вмещала всю пьесу. Поэтому, приступив к работе, автор мог менять сюжет, те или иные мотивы или героев, создавать новые сцены и возбуждать новые споры. Обобщенные имена персонажей медленно уступали путь именам собственным, когда Шекспир углублял или расширял их характеристики. Так, например, в пьесе «Все хорошо, что хорошо кончается» Шут стал Лавашем и Управитель – Ринальдо. Они ожидали под его рукой.

Случалось, что, построив сюжетные линии, автор утрачивал к ним интерес. Например, в начале «Бесплодных усилий любви» говорится о требованиях принцессы отдать земли Аквитании; в дальнейшем это ни к чему не приводит. Сделка между Лоренцо и Бассанио в «Венецианском купце» остается незавершенной. В той же пьесе Шекспир явно все больше и больше увлекается образом Шейлока, тогда как интерес к Антонио заметно убавляется. Антонио открывает пьесу в интригующе загадочном ключе, но дальше этого дело не идет. Общественный фон «Кориолана» быстро сменяется частными переговорами; характер Гамлета меняется

---

<sup>271</sup> Акт III, сцена 2. Пер. М. Лозинского.

в двух последних актах пьесы. Конечно, можно доказывать, что Шекспир решил все заранее, но налицо приметы импровизации и внезапных решений.

## Глава 48

### Хоть мы в тревоге, от забот бледны<sup>272</sup>

Летом 1595 года «Слуги лорд-камергера» двинулись в путь. В июне они побывали в Ипсвиче и Кембридже, заработав в каждом из этих мест не самую незначительную сумму – 40 шиллингов. Прежде университетские города, такие как Кембридж, чурались актеров, но их положение со временем укреплялось. У Уильяма Шекспира, как мы видели, уже сложилась жаждущая его пьес аудитория, состоявшая из образованной молодежи; вполне можно предположить, что он мог быть «приманкой» для членов разных колледжей.

Лондон они покинули, поскольку театры снова закрылись. Там, в период перехода от весны к лету, происходили «голодные бунты» из-за выросших цен на рыбу и масло; только в июне было двенадцать случаев беспорядков. Подмастерья захватили рынок в Саутуорке, а затем рынок в Биллингсгейте, чтобы продавать необходимые товары по подходящей цене. Затем, 29 июня, тысяча лондонских подмастерьев двинулась в сторону Тауэр-Хилла грабить оружейные лавки. Позорные столбы в Чипсайде повалили, а напротив дома лорд-мэра воздвигли самодельные виселицы. По городу ходили сатирические памфлеты о беспорядках, и в последовавших за этим судебных процессах подмастерьев обвиняли в попытках «отобрать меч власти» у мэра и олдерменов. Пятерых зачинщиков бунта постигло чрезвычайно жестокое наказание – их повесили, выпотрошили и четвертовали. Фактически Лондон находился на военном положении в его елизаветинском варианте, и театры, конечно, не работали.

В любом случае начало деятельности «Слуг лорд-камергера» в Лондоне пришлось на беспокойный период. Один олдермен жаловался в 1596 году в Тайный совет на «великую нехватку провизии, которая тянется уже три года, не считая предыдущих трех лет чумы». Подмастерья-ткачи участвовали в летнем мятеже 1595 года, и один из них, заподозривший мэра в умопомешательстве, сам был заключен в Бедлам. В «Сне в летнюю ночь» глава ремесленников – ткач Основа. Высказывалась идея, что Шекспир преображал насилие в фарс и комедию. Это похоже на правду. Конечно, в его пьесах присутствует множество аллюзий, которые были понятны его современникам, но сейчас невозможны. Шекспир мог использовать паузу в работе, чтобы приехать в Стратфорд: есть стратфордская запись о том, что в конце августа «мистер Шакспер» приобрел «одну книгу» у «Джона Пера» (John Perat). Обри сообщает со ссылкой на неизвестный источник, что Шекспир «посещал родные места раз в году».

Когда в конце августа труппа возобновила выступления в Лондоне, лорд-мэр потребовал, чтобы их основные площадки, «Куртина» и «Театр», были уничтожены во избежание скопления народа и возможных беспорядков в окрестностях. Однако образованная публика ценила актеров гораздо выше, чем отцы города. В начале декабря сэр Эдвард Хоби писал своему двоюродному брату, сэру Роберту Сесилу, члену Тайного совета, прося «оказать любезность посетить Кэнон-роу, где будет накрыт ужин, когда пожелаете, и сам король Ричард предстанет вашему взору». Это может относиться к вечернему представлению «Трагедии короля Ричарда III», но обычно интерпретируется как намек на только что написанную «Трагедию короля Ричарда II». В этой скандальной в определенном отношении пьесе говорилось о вынужденном отречении и убийстве законного правителя; Сесила могли пригласить, чтобы проверить, подходит ли пьеса с таким содержанием для придворного представления. Сцены, имеющие прямое отношение к этим событиям, возможно, исполнялись, но никогда не печатались при жизни Елизаветы I. Риск мог оказаться слишком велик.

<sup>272</sup> «Генрих IV», часть первая, акт I, сцена 1. Пер. В. Морица, М. Кузмина.

Тем не менее прошедшая цензуру пьеса имела успех, за три года вышли три ее издания в кварто; на последних двух стояло имя автора – Шекспира. Возможно, благодаря пьесе жизнь Ричарда II стала предметом общего внимания. Существует письмо Рэйли к Роберту Сесилу, написанное летом 1597 года, незадолго до публикации пьесы в кварто, в котором он сообщает: «Я ознакомил милорда генерала [графа Эссекса] с вашим письмом ко мне и вашим любезным одобрением этого развлечения, его также весьма развеселила ваша шутка о Ричарде II». Здесь имя покойного короля играет роль шуточного псевдонима для здравствующей королевы.

Шекспир написал «Трагедию короля Ричарда II» стихами, и в ней отразился весь блеск его лирического дара. Оттого она и ассоциируется со «Сном в летнюю ночь» и с «Ромео и Джульеттой». Стих воспаряет, когда к истории Англии примешивается волшебство – не волшебство легенд и сказок, а драма настроенного на лирический лад правителя, который оплакивает конец своего царствования, униженный и полный отчаяния. Он повелитель метафор и сравнений. Его образ во всех смыслах удивителен. Шекспир следует за символической логикой своей драматургии, соединяя в одном образе короля и актера, со всей зрелищностью и тщеславием, которые предполагает такая комбинация. Вот почему это также и условно-риторическая пьеса с постановочными эффектами, разработанными столь же тщательно, как и язык. Ричард находит глубочайший смысл существования, погружаясь в размышления о своем месте в мире. Он производит в высшей степени яркое впечатление. Он единственный в пьесе ведет сам с собой разговоры, тогда как его враг, узурпатор Генрих Болингброк, внешне решительно непоколебим. Падший король, приближаясь к поражению и смерти, начинает вызывать интерес, иначе говоря, Шекспиру становится более интересен его темперамент и состояние. В начале пьесы он предстает грубым и алчным, но по мере того, как в переносном смысле и буквально клонится к земле, вдохновляет Шекспира на величайшую поэзию. Драматурга всегда привлекали неудачи такого космического масштаба. Все лучшее в его натуре отзывалось на них, что отчасти могло быть связано с отношением к отцу, и в этой пьесе он показывает себя безусловным мастером эмоционального сострадания.

Возможно, что Шекспир сам играл роль падшего короля, а роль Болингброка досталась Бербеджу. Характерно, что Шекспир не делает различия между свергнутым королем и тем, кто оказался на его месте. Узурпатор Генрих Болингброк предстает победителем, но в этих состязаниях не бывает героев. Вот почему Шекспир только намекает на возможность причастности Ричарда II к убийству его дяди Томаса Вудстока, герцога Глостера, хотя это и было главной темой очень популярной тогда пьесы под названием «Томас Вудсток». Пьеса, возможно, входила в репертуар труппы лорд-камергера; ясно, что Шекспир полагался на осведомленность аудитории, ее подготовленность к восприятию менее тенденциозной драмы. Это был не вопрос истины, а вопрос величия. Английский зритель любил зрелища и декламацию, благозвучные и торжественные речи. Это и было квинтэссенцией театра шестнадцатого века.



Высказывались догадки, что «Ричарду II» предшествовала некая утерянная пьеса, но исторический материал все равно был под рукой. Разумеется, речь идет о хрониках Холла и Холиншеда, откуда взяты почти дословно некоторые строки. Вдобавок имелся исторический труд «Гражданские войны между Йорками и Ланкастерами» Сэмюела Дэниела, опубликованный в 1595 году, хотя не вполне ясно, кто у кого заимствовал. Дэниел был поэтом скорее придворных, чем театральных кругов; его цикл сонетов «Делия» был напечатан в 1592 году и оказал некоторое влияние на Шекспира. Прослеживаются и другие связи с драматургом. До этого времени Дэниел жил в доме графини Пембрук в Уилтоне, будучи гувернером ее сына Уильяма Герберта, с которым Шекспир мог быть напрямую связан теми же сонетами. Дэниел также приходился родственником Джону Флорио, которого хорошо знал Шекспир. Он горячо поддерживал графа Эссекса; снова связи с Эссексом появляются в нашем повествовании.

Если Шекспир заимствовал что-то у Дэниела, то поэт в свою очередь заимствовал у Шекспира; некоторые приемы «Антония и Клеопатры» Дэниел использовал в своей стихотворной пьесе на ту же тему. В каком-то смысле они были единомышленниками. Путь Шекспира

мог бы быть точно таким же, как и у Сэмюэла Дэниела, – писатель родом из деревни, с помощью учености и мастерства сделавший карьеру поэта и частного педагога. Рассказывали даже, что в 1599 году Елизавета выбрала его неофициальным поэтом-лауреатом вслед за Эдмундом Спенсером; как бы то ни было, несомненно, что Дэниела высоко ценили при дворе.

«Слуги лорд-камергера» вернулись ко двору на Рождество 1595 года после трехнедельных представлений в доме сэра Эдварда Хоби в Кэнон-роу. Неизвестно, игралась ли пьеса «Ричард II» перед стареющей королевой. Шесть лет спустя она сказала гостю в Гринвич-Пэлас «Разве вы не знаете? Ричард Второй – это я» и пожаловалась, что трагедию «играли сорок раз в домах и под открытым небом». Что она имела в виду, говоря «под открытым небом», – неясно, но «в домах», вероятно, означало спектакли для частных лиц. Это косвенно указывает на то, что актеров в самом деле нанимали для представлений в домах знатных или состоятельных людей. Итак, королеве во всяком случае пьеса была известна. Могло ли быть, что ее в конце года играли при дворе?

С 28 декабря до 6 января в представлениях театра случился перерыв, во время которого труппа побывала в Рэтленде. В доме сэра Джона Харрингтона, в Берли-он-зе-Хилл, «Слуги лорд-камергера» сыграли в честь нового, 1596 года старую любимую пьесу – «Тита Андроника». Спектакль состоялся сразу по прибытии труппы, и на завтра актеры уехали. Должно быть, их хорошо вознаградили. Может показаться странным, что вся труппа отправилась за сотню миль, чтобы выступить всего один раз, но в шестнадцатом веке родственные или дружеские связи являлись веской причиной. Сэр Джон Харрингтон был близким другом того самого Хоби из Кэнон-роу, они вместе учились в Итоне. Вдобавок ко всему губернёр-француз из его семейства месье Леду позднее не раз ездил на континент в качестве агента разведки за счет графа Эссекса. Загадка становится еще запутаннее, когда мы узнаем, что Жак Пети, личный секретарь Энтони Бэкона, также находился в это Рождество в Берли-он-зе-Хилл и, как говорится в одной записи, выдавал себя за лакея месье Леду. Это он был автором письма, где рассказывалось о представлении «Тита Андроника».

Итак, мы видим, что Шекспир и его труппа оказывали особый почет человеку, близкому к графу Эссексу. Это еще одно подтверждение тому, что сам Шекспир был близок к кружку сторонников Эссекса, самым заметным из которых был молодой граф Саутгемптон. Семейные связи Хоби и Сесила – дядей Хоби по материнской линии был Уильям Сесил, лорд Берли – делают эту цепочку друзей и родственников еще более значимой, потому что в это время Эссекс и Сесилы были в дружеских отношениях. Хоть и ненадолго, но Шекспир попадает в мир секретных агентов и тайных миссий. Многие из современников – и первый среди них Кристофер Марло – были хорошо знакомы с этим миром. Должно быть, он был знаком и самому Шекспиру.

Итак, его появление в рэтлендском великосветском доме несет на себе налет загадки и даже некой тайны. Предполагалось, что под именем «месье Леду» скрывался английский секретный агент, чуть ли не объявленный мертвым Кристофер Марло. На более приземленной ноте обратим внимание на то, что Жак Пети заметил в своем письме: «В трагедии “Тит Андроник” зрелище интереснее, чем сюжет». То же самое можно сказать и о собраниях с особыми целями. Сцена Рэтленда внезапно освещается, и Шекспир мелькает перед нами в компании людей, с кем его имя обычно не связывают. Если когда-либо и существовала «тайна Шекспира», как утверждает сотня биографов, то она скрыта в таких малопонятных эпизодах, как этот.

## Глава 49

### Ах нет, нет, нет. Единственный мой сын!<sup>273</sup>

Расположение королевы или представителей знати не разрешало житейских трудностей «Слуг лорд-камергера». Городские власти по-прежнему готовы были закрыть «Театр» и «Куртину». Джеймс Бербедж вынашивал план превращения части Блэкфрайерз в крытую сценическую площадку, с тех пор как Блэкфрайерз стал «свободной зоной»: там нельзя было производить аресты, так как он не подчинялся официальным властям. Бербедж вел также сложные переговоры с владельцем земли, на которой стоял «Театр», Джайлзом Алленом, желавшим получать прибыль от спектаклей. Он увеличил ежегодную ренту с 14 фунтов до 24, и Бербедж принял условие, по которому здание со временем должно было перейти к Аллену. Но Аллен, похоже, зашел слишком далеко в своих требованиях: он хотел завладеть «Театром» уже через пять лет. Бербедж колебался и начал вкладывать деньги в Блэкфрайерз. Все лето 1596 года он расселял жильцов и преобразовывал старое каменное здание, бывшую трапезную на территории древнего монастыря. В этом сказалась его предусмотрительность. Он даже устроил так, чтобы его старший плотник Питер Стрит перебрался жить вниз по реке, поближе к строительной площадке.

Двадцать третьего июля 1596 года Генри Кэри, лорд Хансдон, скончался в возрасте семидесяти лет в Сомерсет-Хаусе. Его преемник в качестве лорд-камергера лорд Кобем куда меньше поощрял театральное дело; один из его предков, сэр Джон Олдкасл, высмеивался в первой части «Короля Генриха IV». Таким образом, отношения между лорд-камергером и «Слугами лорд-камергера» не были безоблачными. Актеры могли даже опасаться, что Кобем будет решительно поддерживать лорд-мэра в его желании закрыть публичные театры. Как замечает Томас Нэш в письме, написанном в то время, «при старых лордах все было ясно, а сейчас никто не знает, на что рассчитывать». Вскоре после смерти Хансдона актеры отправились в турне по Кенту – 1 августа они играли в Маркет-Холле в Фавершеме, снова ощущая ненадежность своей профессии.

Однако через несколько дней после выступления в Фавершеме Шекспира постигает куда более тяжелый удар. Умирает его одиннадцатилетний сын Гамнет Шекспир. Есть все основания полагать, что Шекспир поспешил из Кента в Стратфорд на похороны, которые состоялись 11 августа. Смерть мальчика повлекла за собой разнообразные последствия. Чувствовал ли Шекспир вину или ответственность за то, что оставил семью в Стратфорде? И как оправдывался перед горюющей женой, вынужденной растить детей без него? Ответить на эти вопросы, конечно, невозможно. Во второй части «Генриха IV» есть сильные строки, написанные вскоре после этих событий. Жена Нортумберленда обвиняет его в смерти сына<sup>274</sup>, который в битве

На север часто взор бросал: не видно ль  
Отца с подмогой, и смотрел напрасно<sup>275</sup>.

В шекспировских позднейших пьесах звучит настойчивая тема соединения семьи и возрожденной любви. В «Зимней сказке» поведение отца становится причиной смерти его сына Мамиллия; мальчик, исполняющий эту роль, играет также дочь Утрату, которую в конце пьесы вновь обретает заблуждавшийся отец. В ее образе оживает также и умерший сын.

<sup>273</sup> «Генрих VI», часть третья, акт II, сцена 5. Пер. Е. Бируковой.

<sup>274</sup> Эти слова произносит леди Перси, обращаясь к своему свекру, лорду Нортумберленду.

<sup>275</sup> Часть вторая, акт II, сцена 3. Пер. В. Морица, М. Кузмина.

Смерть детей в шестнадцатом веке была гораздо привычнее, чем в двадцать первом. Елизаветинские семьи с их разветвленными родственными связями были в то же время более обширны, и это помогало пережить горе, вызванное внезапной смертью. Не нужно думать, что в шестнадцатом веке родители были более равнодушны и менее чувствительны, чем их потомки, но важно понимать, что смерть ребенка в то время не была редким явлением. Мы не знаем, отчего умер сын Шекспира, хотя в конце того года в Стратфорде отмечалась высокая смертность от тифа и дизентерии. Тем не менее Джудит, сестра-близнец Гамнета, дожила до семидесяти лет – возраста весьма почтенного.

Итак, Шекспир лишился единственного сына, своего будущего наследника. В шестнадцатом столетии к наличию наследника по крови относились весьма серьезно. Позже, в своем завещании, Шекспир отдаст немало места вопросу о наследнике мужского пола, и это позволяет думать, что отсутствие прямого наследника продолжало заботить его. Он словно утратил самого себя. Разумеется, нет возможности узнать, как повлияло на драматурга это событие. Был или не был он безутешен. Искал ли, подобно другим, спасения в тяжелом и неустанном труде. И все-таки принято считать, что на пьесы этого периода смерть сына повлияла. Один критик писал, что «Ромео и Джульетта» – «реквием по умершему сыну»; но это не соответствует хронологии и не вызывает доверия. В «Улиссе» Джеймса Джойса Стивен Дедалус заявляет, что смерть его «мальчика-сына – это смерть юного Артура в “Короле Иоанне”. Гамлет, черный принц, – это Гамнет Шекспир». На самом деле то, что позднее Шекспир взялся за трагедию Гамлета, принца датского, преследуемого тенью покойного отца, не случайность. В конце «Двенадцатой ночи», истории о похожих друг на друга близнецах – мальчике и девочке, – чудесным образом появляется умерший мальчик. Близнец возвращен к жизни. Как замечает у Джойса Стивен Дедалус, в период, последовавший сразу после смерти сына, Шекспир переписал пьесу о короле Иоанне. Одно из сделанных дополнений – плач Констанции по безвременно ушедшему юному сыну, который начинается так:

Оно сейчас мне сына заменило,  
 Лежит в его постели и со мною  
 Повсюду ходит, говорит, как он,  
 И, нежные черты его приняв,  
 Одежд его заполнив пустоту,  
 Напоминает милый сердцу облик.  
 А полюбила горе – и права.  
 Прощайте, я б утешила вас лучше,  
 Когда бы вы познали ту же долю<sup>276</sup>.

Вероятно, неправильно проводить прямые параллели между реальной жизнью и искусством, но и делать вид, что плач Констанции никак не связан с потерей Шекспиром сына Гамнета, означает грешить против здравого смысла.

Начало пьесы «Комическая история о купце из Венеции, или венецианском еврее», сочиненной тогда же для «Слуг лорд-камергера», звучит печально, может быть, печальнее, чем во всех других пьесах:

Не знаю, отчего я так печален.  
 Мне это в тягость; вам, я слышу, тоже<sup>277</sup>.

<sup>276</sup> Акт III, сцена 4. Пер. Н. Рыковой.

<sup>277</sup> Пер. Т. Щепкиной-Куперник.

Часто предполагали, что Шекспир сам играл здесь роль Антонио, находящегося под влиянием своего друга Бассанио. Антонио появляется в решающие моменты, но вообще-то он персонаж второго плана, и играющий его роль актер на репетициях мог давать указания другим участникам. Пьеса не задерживается на его переживаниях, история кровавой сделки Шейлока поднимает ее на другие высоты.

Шекспиру было свойственно соединять элементы, взятые из, казалось бы, несовместимых источников, и таким образом создавать новые формы гармонии. Несомненно, что для «Венецианского купца» он использовал старую пьесу «Еврей», которая ставилась в театре «Бык» почти двадцать лет назад; по словам зрителя того времени, в ней говорилось о «скупости суетных людей и кровожадных умах ростовщиков». Такая характеристика, пускай чрезмерно краткая, вполне подходит и для шекспировской пьесы. Для Шекспира было в порядке вещей взять старую литературную «поделку», которую он когда-то видел и запомнил, и вдохнуть в нее новую жизнь. Он видел также постановку «Мальтийского еврея»: роль Шейлока основана частично на образе Барабаса из этой пьесы Марло. Инстинкт подражания смешался здесь с желанием превзойти покойного соперника. История Шейлока послужила катализатором, с помощью которого эти две пьесы слились в новое и необычное сочетание. Он использовал также итальянскую новеллу из сборника «Баран» Джованни Фиорентино<sup>278</sup>; в то время она не была переведена на английский; отсюда следует вывод, что Шекспир либо знал итальянский, либо узнал эту историю из вторых рук. Из школьного Овидия он помнил рассказ об аргонавтах. Конечно, были и другие источники, послужившие пищей для его ума, многие из которых ныне неизвестны либо забыты; но сочетание пьесы, итальянской новеллы и школьного чтения позволяет нам получить хотя бы поверхностное представление о силе шекспировского воображения.

Образ Шейлока породил столько толкований, что превратился в «Вечного жида», прошедшего через тысячи научных работ и критических статей. Он мог послужить прообразом для диккенсовского Фейджина<sup>279</sup>. Но в отличие от дельца с Саффрон-Хилла никогда не превращался в карикатуру; он слишком полон жизни и духа, его язык слишком насыщен, чтобы позволить ему стать условной фигурой. Вместе с этим он – фигура слишком мощная и сложная. Как если бы Шекспир решительно намеревался создать характер, основанный на традиционных предрассудках против чужой расы, но обнаружил, что не в силах побороть симпатию к такой фигуре. Он просто не мог создать стереотип. Позднее он разовьет тему благородства человека «из другого мира» в «Отелло». Вероятно, что голос и внешность Шейлока сами вели Шекспира вперед, в то время как он не осознавал в точности, в каком направлении движется. Поэтому его образ, как и образы многих других шекспировских героев, и не поддается толкованию. Он вне добра и зла. Он просто великолепное и насыщенное сценическое воплощение характера.

Но никогда не следует забывать о контрастах елизаветинского театра. Шейлока следовало играть в рыжем парике и с длинным носом. В конце концов, пьеса преподносилась как «комическая история». Она сохраняла отчетливые черты комедии дель арте, и ее можно рассматривать как гротеск, где действуют Панталоне, Доктор, первая и вторая пара любовников и, конечно, слуги и шуты. Но Шекспир непременно вносит в традиционные театральные ситуации некоторые изменения. В «Венецианском купце» привычные правила комедии дель арте нарушены. То, что к действию привлечены также причудливые фрагменты из других источников, такие как шкатулки-загадки Порции, только подчеркивает театральность и условность мира, где разворачивается действие. Возможно, по ходу повествования вводилась маска, и это вполне может означать, что хотя бы один вариант пьесы предназначался для постановки в пере-

<sup>278</sup> Сборник новелл «Баран» Джованни Фиорентино (1378).

<sup>279</sup> Персонаж романа Ч. Диккенса «Оливер Твист».

строенном Бербеджем театре «Блэкфрайерз»; закрытый театр был подходящей площадкой для изысканного развлечения такого рода. Конечно, весь спектакль сопровождала музыка, достигавшая апогея в последней сцене в Бельмонте:

Смотри, как небосвод  
Усеян золотистыми кружками!  
Мельчайшее из видных нам светил  
В движении своем поет, как ангел<sup>280</sup>.

Все сцены несут на себе отпечаток условности шестнадцатого века, которая скорее созвучна мелодраме и пантомиме века девятнадцатого, чем натурализму двадцатого.

В Лондоне шестнадцатого столетия иудеев, как и тех, кого называли «марранос» (принявшие христианство и живущие под вымышленными именами), было немного. В 1594 году, всего за два года до первой постановки «Венецианского купца», граф Эссекс участвовал в аресте, пытках и казни Родриго Лопеса, доктора-иудея, обвиненного в попытке отравить королеву. Отзвуки этого дела слышны в пьесе. Но сценический образ иудея пришел из пьес-мистерий, где иудеев выставляли на поругание как мучителей Иисуса. В таких мистериях на Ирода, например, надевали красный парик, отсюда происходит шут в пантомиме. Так выглядел и Барабас в «Мальтийском еврее» Марло. Это образ, над которым Шекспир неминуемо должен был работать. Созданный им характер оказался интереснее и привлекательнее стереотипа; в результате Шейлок занял свое место в ряду мировых образов.

---

<sup>280</sup> Акт V, сцена 1. Пер. И. Мандельштама.

## Глава 50

### «Ты что за человек?» – «Я не простого рода»<sup>281</sup>

Не прошло и трех месяцев со дня смерти Гамнета, как Джон Шекспир получил право иметь герб. Он стал дворянином, и, конечно, его сын наследовал титул. Вообще-то почти наверняка Шекспир был инициатором возобновления прошения, которое отец подал – а потом отказался от него – за двадцать восемь лет до того. Тогда за приобретение герба нужно было заплатить непомерную цену, но в новых, более благоприятных обстоятельствах, когда в жизни Шекспира установился материальный достаток, этого препятствия больше не было. Трудно сказать, сколько времени занимала такая процедура, но, должно быть, Шекспир взялся за это дело до смерти сына. Естественно, что он желал передать титул единственному сыну-наследнику; но надежда рухнула из-за смерти Гамнета.

Герб представлял собой ребус – зашифрованное имя Шекспира. На нем был изображен сокол, сидящий на щите с копьем в лапах. Сокол распростер крылья, что понималось как «shaking» (потрясение). Девиз гласил: «Non sains droit», что означало – «не без права». Копье было золотым, с серебряным наконечником, как придворная или церемониальная принадлежность, и сам сокол считался благородной птицей. В отличительные знаки графа Саутгемптона входили четыре сокола, и возможно, что Шекспир хотел обозначить свою близость к нему. В целом герб выглядит немного самонадеянно; несомненно, он отражал уверенность мужчин из рода Шекспиров (по крайней мере одного из них) в собственном благородстве.

Глава Геральдической палаты пожаловал этот герб Джону Шекспиру, «по ходатайству и получив достоверные сведения», что его «предок за свою верную службу был отмечен и награжден славной памяти рассудительнейшим королем Генрихом VII». Похоже, что это выдумка Шекспира; нет никаких сведений о каком-либо Шекспире, награжденном Генрихом VII. Не исключено, что это одна из «семейных историй», которые обычно принимаются на веру.

Похоже, что Шекспира сильно занимала геральдика. В «Ричарде II» он демонстрирует значительные познания в этой области, а Катарина в «Укрощении строптивой» говорит:

Прибив меня, лишитесь вы дворянства,  
А кто не дворянин, тот без герба.

На что Петруччио отвечает:

Впиши же и меня ты в свой гербовник<sup>282</sup>.

В той же пьесе есть эпизод, очевидно взятый из книги по геральдике Джерарда Ли; что заставляет думать, что Шекспир читал такие книги уже в 1580-х годах. Шекспир хотел продемонстрировать миру свой «благородный» статус. Таков был способ исправить сомнительную репутацию, которой пользовалось большинство актеров. К тому же это косвенно связывало его по материнской линии с Арденами. Проще сказать, он восстанавливал таким образом семейную честь после внезапного и загадочного устранения от дел Джона Шекспира.

По прошествии стольких лет такой поступок может показаться проявлением тщеславия, обретением бессмысленных знаков отличия, но в конце шестнадцатого века дворянский титул указывал на хорошее происхождение.

<sup>281</sup> «Кориолан», акт IV, сцена 5. Пер. Ю. Корнеева.

<sup>282</sup> Акт II, сцена 1. Пер. М. Кузмина.

За носившим титул признавалось право иметь надежное место в общественной иерархии. Геральдика с ее сочетанием знака и реальности, почитания и зрелища стала воистину навязчивой идеей тюдоровской эпохи. Существовало не менее семи стандартных геральдических описаний. В этом по крайней мере Шекспир был человеком своей эпохи. Действие его пьес разворачивается в крупных поместьях или при дворе; никто из его главных героев не принадлежит к «низкому сословию», как говорили в то время; все они – дворяне, знать или короли. Единственное исключение составляют «Виндзорские насмешницы», где все действующие лица – обычные горожане. Народ в массе своей характеризуется им как «чернь».

Но права Джона Шекспира на дворянский герб не были бесспорны. Начиная с конца 1590-х годов герольд Йорка сэра Ральф Брук оспаривал решения герольдмейстера ордена Подвязки сэра Уильяма Детика, обвиняя его в присвоении дворянского звания недостойным лицам. Речь шла если не об откровенном мошенничестве, то во всяком случае о должностном преступлении. В перечне Брука, состоявшем из двадцати трех «ничтожных лиц», которые получили герб не по праву, имя Шекспира стояло пятым. На вопрос о его заслугах Уильям Детик отвечал, что тот «был членом магистрата Стратфорда-на-Эйвоне: мировым судьей. Он женился на дочери и наследнице Ардена, хорошего происхождения и способной». Здесь слышна по крайней мере одна фальшивая нота. Мэри Арден была отпрыском весьма скромной ветви клана, и, похоже, Шекспиры преувеличивали знатность ее происхождения. Так же, как и в утверждении, что их предка наградила Генрих VII, тщеславие оставляло позади реальность.

То обстоятельство, что спор стал достоянием общества, мягко говоря, вызывало у Шекспира досаду, его благородный герб и девиз были поставлены под сомнение. Тем не менее это не помешало ему три года спустя подать прошение об объединении гербов Шекспиров и Арденов. Он мог сделать это «в угоду матери; но отчасти и из-за своей спеси», как говорили горожане о Кориолане<sup>283</sup>, что предполагает настойчивость и осведомленность в подобных делах.

Шекспир подвергся ядовитой критике также со стороны коллег. В пьесе «Всяк в своем нраве» Бен Джонсон вывел тщеславного деревенского простака Солиардо, получившего собственный герб. «Я теперь могу писать, что я дворянин, – говорит он, – вот моя грамота, она обошлась мне в тридцать фунтов, клянусь!» На гербе красовалась голова вепря и девиз: «Не без горчицы». Есть основания полагать, что это намек на шекспировское «не без права». Горчица могла означать сверкающее золото на шекспировском гербе. Итак, обретение знатного происхождения не обошлось без злобных комментариев.

Однако, что достаточно характерно, Шекспир умел подшучивать и над самим собой. В «Двенадцатой ночи», появившейся в период, когда Брук призывал к ответу Детика за присвоение герба Шекспирам, дворецкий Мальволио претендует на благородное происхождение. Его убеждают носить желтые чулки с подвязками наискось – и низенький человек превращается в пародию на шекспировский герб. Тоже желтый, с черной лентой по диагонали. Мальволио (несомненно, самый простодушный и смешной персонаж пьесы) в эпизоде с подвязками жеманно прохаживается по сцене, пародируя изысканность манер. «Иные рождаются великими, иные достигают величия», – читает он полученное им письмо<sup>284</sup>. Если Шекспир, что вполне вероятно, играл Мальволио, то шутка едва ли могла быть выразительнее. Это было вполне в духе Шекспира – пародировать собственные притязания на дворянство и в то же время добиваться его со всей серьезностью, высмеивать то, что было для него наиболее важным. Так проявлялась его инстинктивная двойственность во всех мирских делах.

<sup>283</sup> Акт I, сцена 1. Пер. Ю. Корнеева.

<sup>284</sup> Акт II, сцена 5. Пер. М. Лозинского.

## Глава 51

### В компании невежд пустых и грубых<sup>285</sup>

План Джеймса Бербеджа превратить часть Блэкфрайерз в частный театр и таким образом перехитрить отцов города застопорился. В начале зимы 1596 года тридцать один человек – жители ближайших окрестностей – подали прошение, в котором возражали против «публичного театра... из-за которого случится много неприятностей не только у порядочных господ, живущих поблизости, но и у всех, кто населяет означенную территорию, по той причине, что там собираются всякие бродяги и распутные особы». Они ссылались на «перенаселенность местности» и шум, создаваемый трубами и барабанами, доносящийся со сцены.

Следующее письменное свидетельство о Шекспире связано также с театральным предпринимательством. Он был одним из участников прерванных переговоров относительно выступлений «Слуг лорд-камергера» в театре Фрэнсиса Лэнгли «Лебедь», на южном берегу Темзы. Лэнгли выстроил театр «Лебедь» за два года до этого вблизи Пэрис-Гарден. Это был самый новый и самый большой из публичных театров. Существует известный рисунок с его изображением, сделанный Иоганнесом де Виттом; он был настолько растиражирован, что многие годы считался образцом театра шестнадцатого столетия. Поскольку каждый театр чем-то отличался от других, это был ненадежный источник. В комментарии к рисунку де Витт поясняет, что «Лебедь» был «крупнейшим и самым величественным» из лондонских театров, вмещавшим три тысячи зрителей; он построен из «кремневого камня (которого в Британии огромное количество), поддерживают его деревянные колонны, так похоже расписанные под мрамор, что обмануться может даже самый искушенный». Кроме того, де Витт сообщает, что «его [театра] вид напоминает римские постройки». Лэнгли намеревался создать нечто вроде показного великолепия. Несмотря на внешнюю роскошь, «Лебедь» никогда не достигал вершин театральной славы. Если бы «Слуги лорд-камергера» переехали туда зимой 1596 года, история здания могла бы стать иной.

Имена Шекспира и Лэнгли встречаются в жалобе некоего Уильяма Уэйта, который осенью 1596 года упоминает их обоих наряду с Дороти Соьер и Анни Ли. В судебном иске «ob metum mortis»<sup>286</sup> Уэйт утверждает, что над ним нависла угроза смерти или физической расправы, исходящая от Шекспира и прочих упомянутых лиц. В такой форме обычно писали жалобы; это не означало, что Шекспир на самом деле собирался убить его. Как выяснилось, сам Фрэнсис Лэнгли подавал раньше в суд на Уэйта и его отчима Уильяма Гардинера; Гардинер, мировой судья с особыми полномочиями в Пэрис-Гарден, славился по всей округе взыскательством и крючкотворством и явно стремился закрыть театр «Лебедь». При этом он мог натолкнуться на сопротивление со стороны Шекспира и его соотечественников. Но это лишь предположение. Мы знаем наверняка только то, что Шекспир каким-то образом был задействован в этой истории. Некоторые историки театра полагают, что «Слуги лорд-камергера» короткое время все же выступали в «Лебеде», но этому нет доказательств, за исключением случайной ссылки в пьесе «Бич сатирика» Томаса Деккера: «Меня зовут Гамлет Отомсти: ты был в Пэрис-Гарден, не так ли?»

Возможно, стоит заметить, что сам Лэнгли пользовался сомнительной славой денежного маклера и мелкого чиновника, которому удалось сколотить большое состояние; за насилие и вымогательство королевский прокурор возбудил против него дело ни много ни мало в суде

<sup>285</sup> «Генрих V», акт I, сцена 1. Пер. Е. Бируковой.

<sup>286</sup> Ради страха смерти (*лат.*) – юридический термин того времени. Если истец клялся в суде, что ответчик грозил ему смертью или членовредительством, ответчика призывали в суд и обязывали внести денежную сумму в залог мирного поведения.

Звездной палаты<sup>287</sup>. Лондон всегда славился своими хитроумными дельцами. Лэнгли купил поместье в Пэрис-Гарден с целью построить там многоквартирные дома для сдачи внаем; и конечно же, по соседству находились бордели. Одно из имен, названных в петиции Уэйта, Дороти Сойер, принадлежало владелице собственности на Пэрис-Гарден-Лейн; дешевые меблированные комнаты так и назывались «Soer's rents» или «Sore's rents»<sup>288</sup>. Почти наверняка некоторые дома на этой улице имели сомнительную репутацию.

Шекспир, вполне возможно, как раз там и жил. Исследователь восемнадцатого столетия Эдмунд Мэлоун оставил такую запись: «Из бумаги, лежащей передо мной, а ранее принадлежавшей актеру Эдварду Аллейну, следует, что наш поэт в 1596 году жил в Саутурке, возле Беар-Гарден». Эта бумага впоследствии так и не обнаружилась. Но когда бы Шекспир ни переехал жить на южный берег Темзы, в заявлении Уэйта бросается в глаза одна деталь. Шекспир упоминается рядом с людьми, имеющими нечто общее с комическими сводниками и шлюхами из его пьес. Он был хорошо знаком с жизнью лондонских «низов». Это неизбежная и неотъемлемая часть актерской профессии. Говоря о «благородном» Шекспире, часто забывают, что знания о городских «низах» и «верхах» он добывал из первых рук.

В тот зимний сезон он снова играл перед королевой. «Слуги лорд-камергера» дали шесть представлений при дворе, среди них – «Венецианский купец» и «Король Иоанн». Возможно, что тогда же перед властительницей в первой части «Генриха IV» предстал и Фальстаф. Существует предание, согласно которому Елизавету настолько пленил забавный пройдоха, что она попросила сочинить пьесу о влюбленном Фальстафе. О том, чтобы не исполнить просьбу королевы, не могло быть и речи: так появились «Виндзорские насмешницы». Очаровательная, хоть и не имеющая подтверждения история.

Происхождение «Истории Генриха IV», иначе известной как первая часть «Генриха IV», тоже стало предметом споров. Неясно, писал ли ее Шекспир имея в виду вторую часть или сюжет рождался по ходу работы. Во всяком случае первая часть вызвала полемику иного рода. Лорд-камергер, сэр Уильям Брук, лорд Кобем, был встревожен тем, что главного комического персонажа звали сэр Джон Олдкасл. Вполне вероятно, что лорд-камергер увидел пьесу впервые при дворе в присутствии королевы. Он был в родстве с настоящим Олдкаслом и остался недоволен фарсом о его театральном тезке. Настоящий Олдкасл был сторонником лоллардов, возглавившим неудавшееся восстание против Генриха V, его казнили за измену. Однако в глазах многих он был одним из ранних протестантов и, таким образом, мучеником за дело Реформации. Его потомок неодобрительно отнесся к появлению своего предка на сцене в качестве вора, хвастуна, труса и пьяницы.

Итак, Кобем написал распорядителю увеселений Эдмунду Тилни, который, в свою очередь, передал жалобу в шекспировскую труппу; Шекспир был вынужден во второй части пьесы переименовать своего комического героя Олдкасла, назвав его Фальстафом, и публично отречься от своего создания. Неясно, почему вначале он выбрал имя Олдкасл. Высказывались предположения, что тайные католические симпатии Шекспира побудили его высмеять этого лолларда и противника католицизма. Томас Фуллер в своей «Истории церкви» пишет об использовании Шекспиром имени Олдкасл: «Но то, что писали о нем дерзкие поэты, значило не больше, чем сочинения злобных папистов». И все-таки не похоже, чтобы в пьесе явно отразились какие-либо католические пристрастия. Имя Олдкасл уже появлялось в «Славных победах Генриха V», и Шекспир мог просто использовать его, вовсе не связав с Кобемом.

<sup>287</sup> В Англии с 1487 по 1641 г. особый трибунал, созданный для борьбы с мятежной знатью. Назван по Звездной палате, где происходили заседания, – ее потолок был украшен звездами.

<sup>288</sup> Игра слов: «Сойер – внаем» или «болячки – внаем».

Во всяком случае оно было изменено, и нельзя сказать, что Шекспира это несколько не задело. В эпилоге ко второй части он сам выходил на сцену и объявлял, что в следующей истории «насколько я знаю, Фальстаф умрет от испарины, если его еще не убил ваш суровый приговор; как известно, Олдкасл умер смертью мученика, но это совсем другое лицо»<sup>289</sup>. Затем он танцевал и после танца кланялся под аплодисменты.

Тем не менее история не была совсем забыта. В письме к Роберту Сесилу граф Эссекс сообщает новость, что некая леди «вышла за сэра Дж. Фальстафа» – такое прозвище при дворе получил теперь лорд Кобем. Имя Олдкасл все еще ассоциировалось с «Генрихом IV», и надо сказать, что «Слуги лорд-камергера» сыграли перед послом Бургундии пьесу, озаглавленную «Сэр Джон Олд Каstell». Выдумки Шекспира имели обыкновение долго носиться в воздухе.

Действие пьесы разворачивается вокруг Олдкасла, или Фальстафа. Он главное божество лондонских таверн, принимающее в раскрытые отеческие объятия наследника трона принца Хэла; он обескуражен только тогда, когда Хэл, став королем, грубо прогоняет его. Здесь Хэла сравнивали с Шекспиром, отвернувшимся от пьющих приятелей, таких как Роберт Грин и Томас Нэш. Возможно, стоит отметить, что у Грина была жена по имени Долл, а Фальстаф в пьесе питает слабость к проститутке, известной как Долл Тершит – «Долл Рваная Простыня» («Doll Tere-Sheete»), но не исключено, что это простое совпадение. В любом случае Фальстаф слишком огромен, слишком монументален, чтобы отождествить его с кем-нибудь из реальных людей. Он такой же миф, как и Зеленый Человек<sup>290</sup>.

Он стал, возможно, самым узнаваемым из шекспировских характеров; он появляется в тысячах разных контекстов, от романа до оперы. Он стал знаменит почти с первого выхода на сцену. В одном стихотворении говорится: «Стоит появиться Фальстафу» – и «вы едва ли найдете свободное место» в театре, другой автор радуется, что Фальстаф надолго «удерживал толпу от шелканья орехов»: когда Фальстаф выходил на сцену, публика замирала в ожидании. Несомненно, присутствие Фальстафа принесло пьесам такой успех; первая часть «Генриха IV» переиздавалась чаще, чем любая другая пьеса. Первое издание в кварто, можно сказать, зачитали до дыр, поэтому оно сохранилось только во фрагментах; в год публикации были сделаны три переиздания.

В громогласном, необычном, напыщенном персонаже немедленно увидели национальный тип; Фальстаф казался таким же английским, как мясной пудинг и пиво, великий разоблачитель властей и помпезности, пьяница, не знающий меры, жулик, скрывающий прегрешения за остроумием и бравадой. Он враг серьезности во всех ее проявлениях и таким образом воплощает одну выдающуюся черту английского воображения. Он полон свежего юмора и добродушен, даже когда ведет новобранцев на верную смерть, и в этом смысле он поднимается над чувствами; он подобен одному из гомеровских богов, чье своеобразие ни в коем случае не ставит под сомнение их божественную природу. Он свободен от зла, свободен от самознания; он, в сущности, свободен от всего. Он шип на стебле розы, шут при короле, тень от пламени. Спонтанное сквернословие и свержение устоев – часть его языка, пародирующего высокопарную речь окружающих и следующего собственной архаичной цепочке ассоциаций. Мы уже видели, как «тяжесть» (*gravity*) трансформируется у него в «соус» (*gravy*). Что только ни придет на ум, о том Фальстаф и говорит. Шекспир максимально использует комедийные приемы.

Фальстафа играл Уильям Кемп, выдающийся английский комик, а его современник Иниго Джонс приводит тонкое описание «сэра Джона фолл стаффа» («a sir John fall staff») в

<sup>289</sup> Пер. Е. Бируковой.

<sup>290</sup> Изображения так называемого Зеленого Человека встречаются на средневековых зданиях Европы (в виде головы в обрамлении листьев) или на вывесках пабов (в полный рост, одетый в зеленое). Толкования разнообразны: от фольклорного лесного жителя *Jack-in-the Green* до божества плодородия или, наоборот, демона.

«домотканой, низко подпоясанной хламиде... с большим брюхом... большой головой и лысиной» и «на больших распухших ногах башмаки на толстой подошве».

Он был «велик» во всех смыслах, и Кемп создал прекрасный образ комического толстяка. Актер также славился исполнением джиги, и Фальстаф у него пел и плясал. В Кемпе от природы было заложено лицедейство, и, как сформулировал Уильям Хэзлит, «он играет в жизни почти так же, как на сцене».

Случайное написание «fall staff» у Иниго Джонса создает каламбур, наподобие *shakespeare*<sup>291</sup>, и более дотошные критики предполагали, что Шекспир в образе Фальстафа создает свое *alter ego*, которое пропускает через себя всю его неуправляемую энергию, все его ниспровергающие порывы. Из-за плеча Фальстафа нам улыбается Шекспир. Фальстаф «выпускает пар» из истории и героики, даже когда его создатель пишет об этом пьесе. Как может тот, кто создал «Генриха V», еще и веселиться с Фальстафом на его абсурдных пирушках на поле боя, пародируя воинственный пыл и даже саму смерть? В этом смысле Фальстаф олицетворяет сущность Шекспира, свободную от всех идеологических и традиционных устоев. Он и его создатель парят в заоблачном пространстве, где не существует земных ценностей. Конечно, было бы нелепостью и анахронизмом в наше время изображать Шекспира нигилистом; тем не менее беспутный и свободный от нравственных ценностей Фальстаф силен и энергичен благодаря живущей в нем шекспировской силе и энергии. Также стоит отметить, что в первой части «Генриха IV» некоторые слова произносятся на диалекте графства Уорик, среди них «a micher» – «мрачный бродяга»<sup>292</sup>, «a dowlas» – «холст»<sup>293</sup> и «God saue the mark» – «помилуй Бог»<sup>294</sup> (слова, сохранившиеся со времен древнего королевства Мерсии, в состав которого входил Уорикшир). В пьесе, где речь идет об отцах и образах отцов, Шекспир обращается к языку предков.

Гегель сказал, что великие шекспировские герои «свободные творцы самих себя»; они удивляются собственной гениальности, так же как Шекспира удивляли слова Фальстафа, слетевшие с его пера. Он не знал, откуда к нему явились эти слова; они пришли – и все тут. Теперь немодно обсуждать шекспировских героев так, будто они – независимые личности, существующие вне границ пьесы; но для того времени это было естественно. Фальстаф и его комические партнеры имели такой успех, что перекочевали под аплодисменты в другую пьесу Шекспира – «Виндзорские насмешницы».

Возможно, связь между Фальстафом и Шекспиром прослеживается и далее. Отношение толстого рыцаря к принцу Хэлу часто воспринимали как комическую версию отношений Шекспира и «юноши» его сонетов, в которых на смену страстному увлечению приходит предательство. Двойное действие в этом цикле сонетов связывали также с тоской Шекспира по умершему сыну. То была часть жизненных сил, направлявшая его тогда к наивысшим поэтическим достижениям.

---

<sup>291</sup> Игра слов: «fall» – падать, «staff» – дубина, посох.

<sup>292</sup> Акт II, сцена 4.

<sup>293</sup> Акт III, сцена 3.

<sup>294</sup> Акт I, сцена 3.

## Глава 52

### При вас ли мой сборник загадок?<sup>295</sup>

Отразился ли внутренний мир Шекспира в сонетах или они всего лишь упражнения в поэтическом искусстве? Или принадлежат какому-то иному, двойственному миру, где искусство и жизнь не разделимы? Могло ли случиться, что сначала в них отражались реальные люди, а затем все это постепенно становилось поэтическим спектаклем, выражаясь театральным языком?

Существовало множество образцов построения сонетов. Шекспир выходил на переполненную арену, где самые разные поэты и графоманы то и дело публиковали циклы сонетов, посвященные реальным или вымышленным лицам. По незаконной публикации «Астрофила и Стеллы» сэра Филипа Сидни в 1591 году можно судить о востребованности этого жанра; пиратское издание было изъято, но в предисловии к нему Нэш так характеризовал сонеты: «Бумажная сцена, усеянная перлами... где трагикомедия любви представлена при свете звезд». Это предполагает чрезвычайную искусственность жанра, для которого выражение личных чувств было отнюдь не обязательно. Изначально форма сонета предназначалась для выражения остроумия и мастерства поэта и проверки его умения обращаться с изысканными размерами и пространными метафорами. За публикацией Сидни последовали «Делия» Сэмюэла Дэниела, «Партенофил и Партеноф» Барнаби Барнса, «Коэлия» Уильяма Перси, сборник из пятидесяти сонетов Дрэйтона, озаглавленный «Зеркало мысли», «Фидесса» Бартоломею Гриффина, «Диана» Генри Констебля и масса текстов других подражателей. Сочинение сонетов стало в Англии модным литературным занятием.

Характерно, что многие из авторов сонетов использовали для поэтического выражения своих любовных чувств юридические фигуры речи. Возможно, это объяснялось тем, что они входили в различные Судебные инны, но это наводит на размышление об инстинктивной общности подхода к любви и праву в Англии шестнадцатого века. Сонеты самого Шекспира изобилуют судебно-правовыми образами и соответствующими языковыми формами. Но коммерческая и правовая сметка не в ладах со щедрой музой; так же в его пьесах часто сталкиваются вера и скепсис, порождая тем самым размах и силу воздействия. Конечно, Шекспир мог не предназначать свои сонеты для печати, тем более что между сочинением и публикацией прошло около пятнадцати лет. Подобно Фулку Гревиллу, чей цикл сонетов «Кэлика» (*Caelica*) «томился» в столе, он мог считать их тайными упражнениями для избранной аудитории. Но упражнения не подразумевали подлинной страсти; стихотворения Фулка Гревилла навеяны скорее вымышленной, а не реальной возлюбленной.

Один из сочинителей, Джайлз Флетчер, признавался, что занялся сонетами, «только чтобы испытать собственный юмор»; может быть, это служит объяснением и для Шекспира. Очевидно, что на протяжении всего творческого пути он старался экспериментировать с разными формами в литературе, просто чтобы доказать, что может успешно использовать их в своих целях. Его натуре была присуща склонность к соревнованию, что уже выразилось в достижении превосходства над Марло и Кидом, а сонетная форма в то время служила главным мерилем поэтического мастерства. Итак, Шекспир использовал многие сонетные темы: красоту предмета любви; его или ее жестокость; желание обессмертить его или ее в великих стихах; тему возраста поэта и так далее – и придал им драматическое звучание, облекая в то же время в совершенную сонетную форму. Он просто сел и написал сонеты – лучшие из лучших.

---

<sup>295</sup> «Виндзорские насмешницы», акт I, сцена 1.

Первые из них открыто обращены к молодому человеку, которого автор уговаривает жениться и растить потомство, чтобы его прекрасный образ продолжился на земле. Об адресате этого любовного напутствия идут бесконечные споры, и пальма первенства принадлежит здесь, как считают многие, графу Саутгемптону. Он отказался от женитьбы на леди Элизабет де Вер, внучке лорда Берли; существует гипотеза, что это событие и послужило основой для ранних сонетов – созданных, как говорят, по поручению его разгневанной матери. Но эта история случилась в 1591 году, слишком рано для сонетов, а более вероятная дата – 1595 год, когда Саутгемптон вступил в нашумевшую связь с Элизабет Верной.

Более подходящим адресатом представляется Уильям Герберт, будущий граф Пембрук. В 1595 году, в возрасте пятнадцати лет, он отказался исполнить волю семьи и жениться на дочери сэра Джорджа Кэри. Возможно, это событие послужило для Шекспира толчком к созданию его ранних сонетов. Поскольку отец Уильяма Герберта был покровителем труппы, в которой играл и для которой писал Шекспир, было бы вполне естественно, если бы он попросил Шекспира попробовать в поэтической форме как-то убедить сына. Или же идея сочинения стихов могла, наоборот, исходить от матери Уильяма Герберта, знаменитой Мэри Герберт; она была сестрой сэра Филипа Сидни и душой литературного кружка, в который входил Шекспир.

В 1597 году семья попыталась осуществить еще один план женитьбы Уильяма Герберта, встретивший такое же сопротивление. Отказ пятнадцатилетнего Герберта, как представляется, служит более убедительным поводом для шекспировских советов. Эта гипотеза к тому же лучше разъясняет сомнения относительно напечатанного позднее посвящения: мистеру У. Г. Не зашифрованный ли это Уильям Герберт? Это помогло бы пролить свет на таинственное посвящение Герберту «Эпиграмм» Бена Джонсона в 1616 году: «Когда я писал их, я не имел в виду ничего такого, что требовало бы зашифровки».

Уильям Герберт вошел в жизнь Шекспира в подходящий момент, но об отношениях между ними можно только строить догадки. Первое фолио шекспировских работ было посвящено ему и его брату Филипу, графу Монтгомери, и в этом посвящении Пембрукам говорится об авторе: «Ваш слуга Шекспир». О пьесах сказано, что братья Пембруки «были так благосклонны к ним и их автору при жизни», что издатели просят проявить к этой книге «такое же снисхождение, как к ее создателю». Там также указывалось, что их светлостям «нравились некоторые роли в поставленных пьесах».

Это подразумевает глубокую привязанность и уважение к Шекспиру. Говорилось, что такие знатные господа, как братья графы Пембруки, не стали бы поддерживать никаких отношений с актером и драматургом, но это не так. В частности, Уильям Герберт оплакал смерть Ричарда Бербеджа в 1619 году и писал графу Карлайлю: «Сегодня вечером здесь дан большой прием в честь французского посла, и вся труппа сейчас играет пьесу, которую я, будучи мягкосердечен, все еще не в силах смотреть так скоро после утраты моего старого знакомого Бербеджа». Тремя годами раньше утрата другого старого знакомого – Шекспира, без сомнения, вызвала сходные чувства.

Предпринималось много попыток выстроить шекспировские сонеты в связное повествование. Первые семнадцать явно относятся к очаровательному юноше и направляют его на путь супружества, но затем сонеты приобретают более интимный и свободный тон. Юноша представляется возлюбленным поэта, со всем спектром возникающих в связи с этим противоречивых чувств. Поэт обещает ему бессмертие, но затем горюет из-за того, что оно невозможно; он восхищается адресатом сонетов, но затем укоряет его в жестокости и пренебрежении; он даже прощает ему, что тот уводит его возлюбленную.

Далее сонеты снова меняют направление, и последние двадцать семь посвящены чувству к вероломной «смуглой леди», которым охвачен поэт. Сонеты проникнуты духом времени, с его доносчиками и лъстцами, шпионами и придворными, с елизаветинской пышно-

стью, скрывающейся за страстным обращением поэта к предмету любви. Некоторые сонеты объединяет скорее общее настроение и интонация, а не сюжет, и в цепочке имеются отдельные пробелы, делающие интерпретацию не больше чем гипотезой. Не ясно даже, являются ли адресаты сонетов на протяжении всего цикла одними и теми же лицами. Похоже, что один из них, под номером 145, посвящен Анне Хатауэй и написан много раньше, чем другие; возможно, были и другие неизвестные нам адресаты. И конечно, многие сонеты могли и не содержать личного обращения. Порой Шекспир, как кажется, в скрытом соревновании с другими поэтами принимается за общие для жанра сонета темы, такие как вечный конфликт между душой и телом, любовью и разумом. Последние сонеты из цикла «К смуглой леди» читаются как упражнение в антисонетной форме, где с помощью традиционной формы опровергается привычное содержание. В триумфальном мастерстве, с каким написаны сонеты, проглядывает тень высшей театрализации и легкости. Шекспир уже был хорошо известен своим мастерством драматического монолога – мы находим такой в его добавлениях к пьесе о Томасе Море, – и совершенно естественно, что он выбрал эту форму внутренней полемики и сделал из нее цикл стихотворений. Можно сказать, что в этих сонетах он пробовал, какими окажутся чувства в той или иной ситуации. Виртуозный актер, пишущий стихи, должен был это делать именно так.

Просматриваются явные параллели между шекспировскими сонетами и некоторыми его ранними пьесами, что противоречит утверждению, будто Шекспир начал писать свои сонеты в середине 1590-х, когда мода на них достигла своего расцвета. Особенно заметна связь с «Комедией ошибок», «Двумя веронцами», «Бесплодными усилиями любви» и спорной пьесой «Эдуард III». Драматический поворот сюжета в стихах, когда смущенный поэт ищет любви знатного юноши, присутствует в отношениях Елены и Бертрама в пьесе «Все хорошо, что хорошо кончается». Это одна из схем, созданных шекспировским воображением. В «Бесплодных усилиях любви» есть, конечно, сонеты, дополняющие этот ряд; смуглая красавица Розалин из этой пьесы, возможно, имеет какое-то отношение к «смуглой леди» сонетов. Определенно можно сказать лишь то, что Шекспир опробует варианты сценического образа темнокожей возлюбленной. И в «Двух веронцах» Валентин отказывается от Сильвии ради дружбы с Протеем – еще одна сюжетная линия, повторенная в сонетах. Когда в 93-м сонете рассказчик говорит о себе как об «обманутом муже», он следует схеме многих шекспировских пьес.

Может быть, стихи лучше всего рассматривать как развернутый спектакль. Кажется, что Шекспир мог «думать» и писать катренами без усилий, а это предполагает очень высокий уровень поэтического дара. Никто не стал бы искать в таком цикле автобиографических откровений – это не типично для жанра, и с точки зрения нашего времени было бы анахронизмом видеть там изливания страсти и вспышки гнева. Фактически только в начале девятнадцатого столетия, когда романтизм ввел в обиход поэтическую индивидуальность, сонеты стали средством выражения личных эмоций. Мы можем вспомнить слова Донна о его собственной любовной лирике: «Вы знаете лучшее из всего, что я написал, и даже тут мне более всего удалось те стихи, где я не сказал правды о тех, кому посвятил их». Любопытно, что в пяти случаях в своих пьесах Шекспир связывает поэзию с «вымыслом». Итак, о сонетах мы можем повторить вслед за Шутом из «Как вам это понравится?», что «чем поэзия правдивее, тем больше в ней вымысла»<sup>296</sup>.

То, что начиналось как упражнения по заказу Пембруков, превратилось в продолжительный проект; сонеты сочинялись с перерывами, добавлялись вплоть до 1603 года, когда Шекспир сам подготовил их к публикации. Фактически первое упоминание о шекспировских сонетах, «ходящих среди близких друзей», появилось в 1598 году. Некоторые из них были

<sup>296</sup> Акт III, сцена 3. Пер. В. Левика.

напечатаны в антологии 1599 года «Страстный пилигрим»<sup>297</sup>; позднее предполагалось, что Шекспир был «сильно оскорблен» тем, что издатель выпустил неофициальное, или пиратское, издание, «которое полностью неизвестно ему», и «обошелся слишком вольно с его именем». Шекспир мог быть особенно разгневан, потому что книга включала в себя другие, явно худшие стихотворения, ему не принадлежащие.

Позднее он добавлял в собрание какие-то сонеты, а какие-то исключал из него, добиваясь подобия драматического единства. По крайней мере в последних четырех сонетах видны следы переделки, предпринятой позднее, чтобы унифицировать цикл. Также наблюдаются скопления слов, которые исследователи называют «early rare words» («ранние редкие слова») и «late rare words» («поздние редкие слова») <sup>298</sup>; это заставляет думать, что Шекспир работал над сонетами в начале и середине 1590-х, а потом вернулся к ним в начале семнадцатого столетия, решив переработать. Другие сонеты, по-видимому, были добавлены в промежутке между этими датами. Прерывистая композиция также позволяет усомниться в том, что цикл основан на какой-то конкретной истории любви и предательства.

В первом издании 1599 года за сонетами следует поэма «Жалоба влюбленной», в духе «Аморетти» Спенсера и «Делии» Дэниела. Возможно, для Шекспира это был способ заявить о себе как о поэте. Мучивший многие поколения исследователей вопрос, являются ли сонеты попыткой драматизированных монологов или это страстные любовные послания, становится таким образом неразрешимым. И это, возможно, существеннее всего. Как бы пристально мы ни вглядывались в сонеты Шекспира, мы не найдем в них ни конкретного адресата, ни неуязвимого значения.

Последнее, разумеется, не дает покоя тем, кто ищет в личной жизни Шекспира прототипы его стихов. Обращения к поэту-сопернику, ищущему благосклонности молодого человека, истолковывались как намеки на Сэмюела Дэниела, Кристофера Марло, Барнаби Барнса, Джорджа Чэпмена и других стихотворцев. «Прекрасного юношу», предмет страсти поэта, отождествляли с графом Саутгемптоном. Однако в конце шестнадцатого столетия стала очевидна ошибочность этого предположения; обвинить молодого графа в развращенности и неверности, как обвиняет безымянного юношу из сонетов Шекспир, было невысказано. «Смуглой леди» в разное время считали Мэри Филтон, Эмилию Ланьер, а также чернокожую проститутку с Тернмилл-стрит в Клеркенуэлле. Были написаны замысловатые истории о любовной связи Эмилии Ланьер с Саутгемптоном и брошенной ею Шекспире. Высказывалась идея, что горечь утраты омрачалась еще и угрозой подхватить венерическую болезнь от этой вероломной женщины. Очень драматичное предположение, но это не предмет искусства. Похоже, что эти закулисные биографы забыли, что один из мотивов сонетного цикла состоит в том, что поэт великодушно передает возлюбленную своему другу. Шекспир верен себе – он, следуя традиции, подрывает ее. То, что сборник, опубликованный в 1609 году, был встречен почти вселенским молчанием, свидетельствует о том, что вокруг него не было ни намека на какую-то дискуссию либо скандал; скорее можно подумать, что аудитория сочла стихи несколько старомодными.

Шекспир, безусловно, хорошо знал Эмилию Ланьер. Молоденькая любовница лорда Хансдона, покровителя «Слуг лорд-камергера», была связана также с музыкантом Робертом Джонсоном, сотрудничавшим в нескольких случаях с драматургом. Она тоже писала стихи и впоследствии посвятила томик своих произведений графине Пембрук. Урожденная Эмилия Бассано, она была незаконной дочерью Баптисты Бассано – выходца из венецианской еврейской семьи, члены которой стали придворными музыкантами. Отец рано умер, и юная Эми-

<sup>297</sup> См. главу 36.

<sup>298</sup> «Early rare words», по определению шекспироведов, – слова, встречающиеся в сонетах только до 1600 г., «late rare words» – только после 1600 г.

лия оказалась под опекой графини Кентской, прежде чем попасть ко двору, где она была «под покровительством Ее Величества и многих знатных лиц». Среди этих знатных лиц был лорд Хансдон, пятьюдесятью годами ее старше; но, когда она забеременела, ее выдали замуж «для приличия» за «менестреля» по имени Альфонс Ланьер.

Члены семьи Бассано аккомпанировали шекспировским пьесам, игравшимся в королевских дворцах. Они были смуглокожими венецианцами, и кого-то из родственников Эмилии описывали как «черного человека». Поэтому едва ли то, что Шекспир написал пьесу о еврейской семье в Венеции и одного из центральных персонажей пьесы назвал Бассанио, просто совпадение. Здесь проявляется творческий метод Шекспира: Баптиста Бассано раздвоился, став венецианским евреем-купцом Шейлоком и венецианцем Бассанио. Шекспиру нравился процесс «разделения личности». Конечно, здесь могут возникнуть и другие ассоциации, например с «Отелло», действие которого происходит тоже в Венеции. И уже отмеченная связь с Розалиной из «Бесплодных усилий любви», о которой говорится, что она «черна как смоль».

Эмилия Ланьер, урожденная Бассано, появляется в записях Саймона Формана, елизаветинского мага, с которым она советовалась об успехах своего мужа. Судя по этим записям, добрый доктор соблазнил ее, будучи не первым и не последним из тех, кто поступил так же. Невозможно узнать, была ли она когда-либо любовницей Шекспира, а даже если и так, ее ли увековечил Шекспир в образе неверной леди сонетов. Одна деталь, впрочем, наводит на размышления. Саймон Форман упоминает, что у основания шеи Эмилии Ланьер было родимое пятно; в «Цимбелине» Шекспир описывает родинку под грудью у прекрасной (и целомудренной) Имогены.

## Глава 53

### Вы хотели бы исторгнуть сердце моей тайны<sup>299</sup>

Вместо того чтобы размышлять о прототипах персонажей, уместнее поразмышлять об авторе. Единственное, что можно сказать точно: Шекспир адресует сонеты самому себе; у его музы здесь скорее роль акушерки, нежели матери. Вот почему его любовь к кому-то постоянно преобразуется в любовь к идее или сущности. Сами стихи сохраняют форму прямого обращения, пронзительного красноречия, убедительного и свободного. В них явлена сильная мысль, четко выраженная и упорядоченная. Наряду с необыкновенной талантливостью – огромная уверенность в себе. Лирического героя чрезвычайно увлекает игра слов. Налет ложной скромности присутствует в его стихотворной речи, но звучит она, как правило, вольно. Создатель сонетов превозносит себя и настаивает, что этим стихам суждена бессмертная слава. В стихах мы слышим человека, озабоченного сексуальными отношениями и способного на любовную одержимость и не менее острую ревность. Это не обязательно Уильям Шекспир; это Уильям Шекспир – поэт.

Конечно, будет неправильно утверждать, что множество внешних параллелей означает, что параллелей нет вообще. Вполне вероятно, что чувства Шекспира повлияли на его стихи так же, как и на пьесы. Можно отметить, для примера, присущий ему дух соперничества. Создается впечатление, будто он окрылял его. Скорее он выдумывал или составлял себе образ соперника-поэта, чтобы подстегнуть собственное воображение. Представление о «высшем и лучшем» ставило перед ним некий барьер, который нужно было преодолеть.

Интересно, что на протяжении всего творческого пути Шекспир ни разу не похвалил коллегу-драматурга. Он был в высшей степени честолюбив, энергичен и изобретателен. Кто еще мог в столь раннем возрасте задумать ряд исторических пьес? В своих ранних произведениях он успешно пародировал модных авторов, таких как Марло и Лили, что, конечно, можно считать выпадом против них. Ему очень хорошо удавались действовавшие открыто или исподтишка агрессивные персонажи, такие как Ричард III и Яго. Любопытно, что многие из диалогов в его пьесах приобретают форму состязания в остроумии. В его сонетах присутствует немало язвительности, досады и гнева. В непрекращающемся совершенствовании мастерства Шекспира подстегивали его предшественники и книги, служившие источником для его фантазии. Надо добавить, что Шекспир стал самым выдающимся драматургом Лондона не по прихоти случая; он активно желал этого.

Возможно, по той же причине звучит и другая настойчивая нота в сонетах, где повествователь совершенно одинок. Существенно, что «предмет любви», если таковой был, ни разу не назван по имени – особенно если принять во внимание уверения Шекспира, что он обеспечил ему бессмертие. Шекспир хочет, чтобы в людской памяти осталась скорее сама его любовь, нежели тот, на кого она направлена. В сонетах Шекспир размышляет главным образом о сущности своей натуры. Предмет его внимания – он сам, и в этом коварном и тонком солипсизме его любовь к другим доставалась им в той мере, в какой он был сам любим.

Можно вспомнить замечание Обри о том, что в Шордиче он отказался присоединиться к «дебошам» своих товарищей. Большую часть своей творческой жизни Шекспир провел на съемных квартирах, вдали от семьи.

Никаких его писем не сохранилось. Возможно, их было очень мало. О нем встречается немного упоминаний, а сам он был особенно скрытен в том, что касалось его самого. Шло ли это от застенчивости, или от сдержанности, или от высокомерия? Все эти определения могли

<sup>299</sup> «Гамлет», акт III, сцена 2. Пер. М. Лозинского.

относиться к нему в равной степени. Судя по рассказам, он был также влюбчивым, остроумным и раскованным. Одно не противоречит другому. Надо помнить, что он играл в жизни свою собственную роль с величайшим успехом; он с радостью наделял жизнелюбием своих героев, которые, подобно Фальстафу, творили самих себя для всякой мыслимой ситуации.

Еще одна примета его присутствия – то, что сонеты, со всеми их темами и интонациями, – насквозь «шекспировские». Возможно, это звучит банально, но подобное явление заслуживает, чтобы над ним поразмыслить. Ни у кого из писателей не находим такой отчетливо выраженной индивидуальности, проходящей через все произведения – комедию и трагедию, стихи и прозу, романтические либо исторические тексты. Он подражает сам себе; он пародирует себя. Его бурные речи в сонетах о любви и страсти перекликаются с речами Ричарда III, замурованного в темнице; где бы Шекспир ни решил предаваться раздумьям, он возвращается к манере речи этого короля-лицедея. В сонетах так много отзвуков «Двенадцатой ночи», что угловатую фигуру мужчины/женщины Виолы можно рассматривать почти как аналог возлюбленного/возлюбленной из сонетного цикла.

В 101-м сонете есть слова, которые проходят через шекспировские пьесы: «Я есть тот, кто я есть» («I am that I am»). Это, конечно, повторение слов Господа, обращенных к Моисею на горе Синай. Но выражение можно также сравнить со словами Яго: «Я не тот, кто я есть» («I am not what I am»). Шекспир одновременно все – и ничто. В нем многие – и никого. Это почти определение самого принципа творчества, который, в сущности, подразумевает отсутствие ценностей и идеалов. Вирджиния Вулф охарактеризовала Шекспира как «безмятежно отсутствующе-присутствующего» («serenely absent-present»), и в этом странном равновесии, похоже, заключается неуловимый и вездесущий гений его творчества. Его нет – и тем определяется его присутствие. Отречение от собственного «Я» так глубоко, что становится своей противоположностью. Оно могло возникнуть инстинктивно или по причине жизненной необходимости, но в какой-то момент превратилось в рассчитанный прием.

Таким образом, мы имеем дело с секретом его авторской неразличимости, ухода в тень. Мы не погрешим против истины, если скажем, что он приспособляется к каждой ситуации и к каждому человеку, попадающемуся на пути. У него нет «морали» в общепринятом смысле, так как мораль предполагает приязнь или антипатию к каким-либо явлениям. В нем нет ничего от личного тщеславия или экстравагантности.

Вдобавок в сонетах Шекспира встречается элемент самоуничижения и даже отвращения к себе. В некотором смысле это ключ к пониманию всего цикла. Чувствуя вину, он тянется к тому, кто причинит ему боль. И тогда, испытав удар (пускай это всего лишь равнодушие), он ищет утешения в мысли. Большую часть своей жизни он был скорее актером Шекспиром, чем господином Шекспиром, и налет игры на публику никогда полностью не покидал его. В 110-м сонете автор сожалеет, что «делал из себя шута в глазах людей», а в следующем сетует, что «площадным запятнан ремеслом»<sup>300</sup>. Поэтому многие критики отмечали в Шекспире отвращение к сцене и к сочинению пьес, так же как и к игре в них. Театр в его творчестве – один из устойчивых образов суетного тщеславия и претенциозности. Когда он сравнивает кого-то из своих героев с актерами, сравнение, как правило, носит негативный оттенок. Особенно это характерно для его поздних пьес. Трудно определить, насколько тут проявляется дух эпохи и насколько – личное отношение Шекспира. Возможно, это была всего лишь обыкновенная придирчивость, которую не надо принимать слишком всерьез. Если видеть здесь искренность, то она может указывать на раздвоение собственного «Я». Если Шекспир что-то презирал, он в то же самое время ощущал и себя объектом этого презрения.

В стихах к «смуглой возлюбленной» присутствует оттенок сексуального отторжения и ревности, тот же, что и в пьесах. В «Венецианском купце», «Двенадцатой ночи», «Отелло»,

<sup>300</sup> Пер. В. Микушевича.

да и везде, содержится намек на гомосексуальную страсть, страсть, вполне сходную с той, что обнаруживает автор сонетов к любимому юноше. В связи со «смуглой леди» встречаются скрытые намеки на венерическую болезнь. Шекспировские сонеты пронизаны сексуальным темпераментом и сексуальными реминисценциями. Сам по себе язык стихотворений энергичен, быстр, целенаправлен и аморален. Из одних только пьес уже видно, что автора занимает сексуальность в любых ее проявлениях. В употреблении обсценной лексики Шекспир превосходит Чосера и романистов восемнадцатого века. Из всех елизаветинских драматургов он самый непристойный, а в этом ему было с кем соревноваться. В его пьесах насчитывается более трехсот сексуальных аллюзий, а также повторяющихся жаргонных выражений. В том числе шестьдесят шесть наименований вагины, среди них «ruff», «scut», «crack» «lock», «salmon's tail» и «clack dish», и множество обозначений пениса, равно как постоянных отсылок к мужеложеству, содомии и минету.

Шекспир нигде не бывает живее, выразительнее и остроумнее, чем когда оперирует сексуальными образами. Они настолько всеобъемлющи, что почти затмевают финал «Венецианского купца», где в заключительном диалоге преобладают непристойные каламбуры. Английская толпа всегда получала удовольствие от непристойного фарса, и Шекспир знал, что такая комедия удовлетворит интересы зрителей как «высшего», так и «низшего» сорта. Но в его пьесах сексуальный подтекст и сексуальные каламбуры не просто техническое средство, они входят в состав живой ткани его языка.

Можно доказывать, что отчасти это спровоцировано целибатом или разлукой верного мужа с женой, но здравый смысл подсказывает другое. Из отзывов (или сплетен) современников ясно видно, что Шекспир пользовался репутацией волокиты. Он мог испытывать постоянный интерес к женскому полу в мире, где секс как таковой считался темной и опасной стихией. Создается впечатление, что писавший эти сонеты находился под властью страха перед венерической болезнью, и некоторые биографы даже предполагали, что Шекспир и умер от последствий венерического заболевания. Жизнь Шекспира и его характер не исключали такой возможности.

В елизаветинскую эпоху процветал промискуитет. Лондонские женщины славились своим любезным обращением по всей Европе, и путешественники признавались, что поражены раскованностью и фривольностью разговоров между мужчинами и женщинами. Это относилось не только к столице. Сохранились записи, что в графстве Эссекс из сорока тысяч взрослых жителей около пятнадцати тысяч предстали перед судом за сексуальные правонарушения с 1558 по 1603 год. Это ошеломляюще высокая цифра, и можно представить, сколько же возможностей и соблазнов заключала в себе жизнь в городе. В то время не шло речи о соблюдении гигиены тела, особенно такой, какой она понимается сейчас, и во избежание неприятных ощущений в сексуальные контакты обычно вступали почти не раздеваясь. Это происходило по большей части быстро, украдкой и было простым удовлетворением животного инстинкта. Некоторые сонеты обнаруживают стыд и отвращение перед этим актом. Гамлет – женоненавистник. Отвращение к сексу проглядывает в «Мере за меру» и в «Короле Лире», в «Тимоне Афинском» и в «Троиле и Крессиде». Конечно, оно связано с сюжетом и не может считаться выражением мнения Шекспира по этому поводу (если таковое у него было), но отражает реалии, окружавшие его.

Страстная привязанность поэта, реальная или мнимая, к юноше из сонетов наводит на мысль, что Шекспир знал толк в мужских привязанностях. Мы уже замечали следы подобных отношений в его пьесах. Также несомненно, что он был «прирожденным» актером, а на протяжении веков стало ясно, что зачастую сексуальность актера трудноопределима. У великих актеров особенно чувствительный и податливый темперамент, способный принять тысячи разных форм, а психологи часто усматривают в этом «женский» компонент, происходящий от любви

к матери или имитации ее черт. Чтобы сделать это весьма здоровое наблюдение, нет нужды углубляться в дебри психологии. Со времен греческой драмы пятого века прошлой эры актеров причисляли к женоподобным распутникам, и в конце шестнадцатого века лондонские священники и моралисты яростно обличали неопределенную сексуальную принадлежность актеров. Актерство считалось занятием противоестественным, попыткой бегства от природы и вызовом Богу. Это не доказывает ничего в биографии Шекспира, но помогает уяснить черты общества, в котором он жил и работал.

Он знал, сочиняя свои пьесы, каково было родиться Клеопатрой и Антонием, Джульеттой и Ромео. Он превращался в Розалинду и Селию, Беатриче и миссис Куикли. Он создал больше запоминающихся женских ролей, чем любой из его современников. Это ни в коей мере не свидетельствует о его гомосексуальности, а скорее выдает сексуальную неопределенность и изменчивость. Он был способен становиться как мужчиной, так и женщиной, и масштаб его искусства мог оказывать влияние на его жизнь. Мы можем вспомнить недавно открытый портрет графа Саутгемптона, одетого как женщина. В конце шестнадцатого столетия для высокородных вельмож было естественно и вполне прилично подчеркивать в себе женские черты – для ренессансной культуры это был неотъемлемый признак хорошего тона. Идея божественной андрогинности входила в модное тогда учение, возникшее под влиянием платонизма Возрождения. Это контекст, позволяющий лучше понять шекспировские воззвания к «двуполному» предмету его страсти. Было бы неверно воспринимать это как призыв к содомии, которая в Англии шестнадцатого века оставалась в ряду тягчайших преступлений, вместе с колдовством и ересью. Даже заподозренные в гомосексуализме поэты вроде Марло обряжали свои фантазии в подобающие классические одежды. Существуют доказательства того, что в текстах шестнадцатого века привилегией родовитой знати было явление, которое можно назвать «теоретическим» гомосексуализмом; поэтому нет ничего удивительного, что у Шекспира, как у поэта «благородного происхождения», встречаются поэтические аллюзии на эту тему. Любовь здесь движет не фаллос, но умственное расположение духа.

Поучительно сравнить героинь его пьес со «смуглой леди» сонетов. Комические женские персонажи полны жизни и уверены в себе, они обладают необычайной силой воли в мире, где «воля, желание»<sup>301</sup> обозначало также сексуальную энергию и могущество пола. Шекспир хорошо это понимал. Но у него есть и другие женские образы, движимые более опасными силами. Тед Хьюз заметил в пьесах признаки отвращения к развратным женщинам и «одержимость целомудрием». Это можно отнести и к поздним пьесам, где у героинь – Миранды, Пердиты и Имогены – отсутствует плотское начало. Но при таком анализе не вполне ясно, что тут идет от Шекспира и что – от его комментаторов. Говоря иначе, у Шекспира действительно не существует типичного женского образа, и, может быть, интереснее рассмотреть реакцию мужчин в его пьесах на женские характеры. Самая очевидная и распространенная реакция – ревность, ревнует ли Отелло Дездемону или Леонт – Гермиону. Ревностью также рождено драматическое напряжение в сонетах. Там много говорится о подозрении в предательстве и о реальной измене. Общим местом шекспировской биографии стало предположение, что Шекспир подозревал отсутствовавшую жену в неверности. Возможно, это правда, но она недоказуема. Мы можем только говорить о том, что измена, подлинная или предполагаемая, играет столь же большую роль в сюжетах шекспировских пьес, как и в его сонетном цикле.

Верно, конечно, что большинство пьес Шекспира включает в себя все мыслимые стороны любви и что это – самая выдающаяся трактовка любовной темы на английском языке. Естественно и неизбежно, что сексуальные отношения как часть любовной привязанности занимали его мысли. Но это не объясняет, почему секс часто вызывает стыд, ужас и отвращение. Говоря о любви, Шекспир часто использует символику военных действий. Единственная пара,

<sup>301</sup> *Will* – воля; желание (англ.).

кажущаяся счастливой в браке, – это Клавдий и Гертруда в «Гамлете», хотя, конечно, Макбет с женой тоже относятся друг к другу не без нежности. Но эти удачные пары едва ли представляют собой то, что в современном мире назвали бы образцом для подражания. Несчастливая любовь или конфликт любящих становятся стержнем пьесы, и драматическая коллизия совсем не обязательно отражает личные переживания Шекспира. Нет необходимости усматривать здесь пронзительную автобиографическую ноту.



## Глава 54

### Короче – всё, что счастьем мы зовем<sup>302</sup>

Джеймс Бербедж умер в конце января 1597 года и был похоронен в маленькой церкви в Шордиче в присутствии семьи и актеров. Кто-то предположил, что он скончался от огорчения, когда провалился его план по превращению «Блэкфрайерз» в настоящий театр, но, думается, он был слишком жестким и опытным организатором, чтобы так реагировать на мелкие трудности. В любом случае ему было уже хорошо за шестьдесят, а для шестнадцатого века это большое достижение. Он оставил все двум сыновьям, продолжившим отцовское театральное дело. «Театр» достался Катберту Бербеджу, который был совладельцем компании, но не играл на сцене, а «Блэкфрайерз» – актеру и совладельцу Ричарду Бербеджу; это наследство могло показаться обоим сыновьям «отравленной чашей», особенно когда Катберт никак не мог договориться с хозяином земли, занятой под «Театр». Срок аренды истекал в апреле 1597 года; Джайлз Аллен соглашался продлить его, но возражал против Ричарда Бербеджа в качестве поручителя. Итак, похоже, что в конце весны и начале лета 1597 года, пока шли переговоры вокруг заброшенного «Театра», «Слуги лорд-камергера» играли в «Куртине». Именно в «Куртине» были представлены две завершенные части «Генриха IV».

Фактически Шекспир приостановил работу над второй частью «Генриха IV», чтобы сосредоточиться на «Виндзорских насмешницах». Принято считать, что эта последняя из комедий была написана для ежегодного праздника в честь ордена Подвязки, состоявшегося в Уайтхолле 23 апреля 1597 года. В этом году чествовали новоизбранного рыцаря ордена Джорджа Карея, лорда Хансдона; он только что был назначен лорд-камергером вместо покойного лорда Кобема, и «Слуги лорд-камергера», таким образом, перешли под его покровительство. Зима правления Кобема для актеров перешла в сияющее лето под покровительством сына их прежнего патрона. Старший лорд Хансдон очень привечал театр, и, скорее всего, его сын продолжил эту достойную традицию. Говорили, что королева (как мы уже отмечали) попросила пьесу о влюбленном Фальстафе<sup>303</sup>, таковая была написана Шекспиром за две недели. Очевидно, лорд Хансдон довел до его сведения королевскую просьбу, и Шекспир немедленно взялся за работу. Если принять во внимание количество спектаклей, сыгранных «Слугами лорд-камергера» при дворе, становится достаточно очевидным, что труппа пользовалась королевской благосклонностью. Хотя Шекспир и не был придворным поэтом, но его пьесам явно оказывали предпочтение.

Действие «Виндзорских насмешниц» разворачивается в Виндзоре просто потому, что церемония посвящения в рыцари происходила в часовне Святого Георгия при Виндзорском замке. Ничто не указывает на то, что на таких празднествах какую-либо пьесу играли целиком, если бы не сцена маскарада в последнем акте с миссис Куикли, переодетой в царицу фей<sup>304</sup>, которая могла скорее исполняться в замке, чем на празднике в Вестминстерском дворце. За две недели вполне можно придумать композицию вместе с какими-то второстепенными эпизодами и отрывками диалогов. Впоследствии Шекспир дописал пьесу, доведя ее до праздничной кульминации. Роли Фальстафа и Шеллоу, Пистоля и Барндольфа были слишком хороши, чтобы их бросить; восторженное отношение публики возродило их. Первое печатное издание пьесы привлекает внимание читателей следующей характеристикой: «Превосходная, смешная, изобретательная комедия о Джоне Фальстафе и веселых вдовушках из Виндзора». Шекспир мог включить туда материал, не использованный в исторических пьесах. У него ничего зря

<sup>302</sup> «Укрощение строптивой», акт V, сцена г. Пер. М. Кузмина.

<sup>303</sup> См. главу 51.

<sup>304</sup> Акт V, сцена 5. В этой сцене – подробное упоминание ордена Подвязки.

не пропадало. Он также внес в пьесу и современную ноту. Один из разгневанных мужей, озабоченный предполагаемой изменой своей жены с Фальстафом, называет себя вымышленным именем Брук. Это кажется очевидным, пусть и безобидным, выпадом против семейного клана Бруков, глава которого, лорд Кобем, недавно скончался. Впрочем, тут можно усмотреть также и выпад против сэра Ральфа Брука, йоркского герольда, который оспаривал право Шекспира на ношение герба. Как бы то ни было на самом деле, распорядитель королевских увеселений обязал Шекспира заменить «Брука» на «Брума». В любом случае смысл шутки утрачен для потомства. Там были и другие шутки, одна – о немецком графе, заочно посвященном в рыцари, – свидетельствует о внимании Шекспира к происходящим вокруг событиям.



То, что пьеса так легко вышла из-под пера автора, говорит о присущем ему от природы остроумии, последнее же означает, что ее можно рассматривать как традиционную английскую комедию. Там есть все составляющие английского юмора – постоянное сводничество, непристойные словечки и курьезное переодевание мужчины в женскую одежду, как это делает Фальстаф, изображая толстуху из Brentforda, чтобы его не узнали. Есть в пьесе и комический француз, а в конце самым естественным образом происходит поворот к сверхъестественному. И, что еще важнее, плотские устремления неуклонно преобразуются в фарс. На этом строятся сотни английских комедий, и в данном случае сексуальный намек и скабрзная шутка находят

свое законное место. Не раз замечали, как в комедии сотнями разных способов искажается и коверкается английский язык в устах Француза и Валлийца; но это лишь еще одно проявление разнообразия и гибкости шекспировского стиля, когда автор достигает высот своего творчества. В мире, где в качестве нормы предлагаются абсурд и нелепость, слова сами по себе превращаются в фарс. В каком-то смысле «Виндзорские насмешницы» напоминают ставшие к тому времени очень популярными городские пьесы; но тут мы имеем дело с более добродушным настроением. Разворачивая действие в провинциальной городке, за пределами Лондона, Шекспир избегает приемов городской сатиры, свойственных Джонсону и Деккеру.

Комедия, с ее внезапными поворотами сюжета и мистификациями, не могла не стать подарком и для актеров. Кемп, сыграв роль Фальстафа, тут же переодевался в наряд брентфордской толстухи и имел «бешеный» успех; худощавый Синкло играл Слендера<sup>305</sup>. Часто говорилось о том, что Шекспир заимствовал свои комические сюжеты из итальянского театра; но, переправившись через моря, они совершенно изменялись. Так проявилось свойство воображения англичан: впитывать и менять по-своему, величайшим примером чего явились пьесы Шекспира.

---

<sup>305</sup> «Слюнтяй» в пер. Т. Щепкиной-Куперник. Ср.: *slender* – стройный, тонкий (англ.).

## Часть VI «Нью-Плейс»



## Глава 55

### Поэтому я из благородного дома<sup>306</sup>

В начале мая 1597 года Шекспир приобрел один из самых больших домов в Стратфорде. Он назывался «Нью-Плейс» и был выстроен в конце пятнадцатого столетия самым известным жителем города – сэром Хью Клоптоном. Владение собственностью подтверждало укорененность Шекспира в родном городе. Дом был около 60 футов в ширину, около 70 футов в глубину и высотой 28 футов. Он был сложен из кирпича, с фундаментом из камня, островерхой крышей и окнами-эркерами, выходящими на восток, в сад. Топограф Джон Леланд назвал его «внушительным домом из кирпича и дерева», и среди стратфордских жителей он был известен как «Большой дом». Мальчиком Шекспир каждый день проходил мимо него по дороге в школу, и дом запомнился ему как идеальное место для житья. Он был воплощением детских грез о процветании и успехе. В точности то же чувство руководило Чарльзом Диккенсом при покупке «Гэдсхилл-Плейс» в Кенте; для него дом также был мерилем детской жажды успеха и известности. «Если будешь как следует работать, – сказал сыну Джон Диккенс, – то в один прекрасный день сможешь купить себе такой дом». Может быть, нечто подобное говорил и Джон Шекспир.

Дом стоял на углу Чэпл-стрит и Чэпл-Лейн, просторное жилище с пристройкой для слуг на Чэпл-стрит; за ней размещались внутренний двор и основное помещение. Это был респектабельный, но нельзя сказать чтобы тихий район. На Чэпл-стрит стояло много хороших домов, но на Чэпл-Лейн царили бедность и зловоние, шедшее от свинарников и навозных куч; возле глинобитных стен теснились крытые соломой амбары. Как раз напротив «Нью-Плейс» была охотничья гостиница, а прямо у входа располагался сырный рынок. Дальше, вниз, на другой стороне улицы находилась часовня гильдии и школьный класс, где он когда-то сидел. Он вернулся в то самое место, где провел детство.

Шекспир купил дом и землю за «шестьдесят фунтов серебром», это было его первое крупное вложение капитала. В этом он отличался от своих театральных товарищей, которые старались на накопленные деньги приобретать для себя и своих семей жилье в Лондоне. Судя по тому, с какой готовностью Шекспир купил дом в родном городе, в Лондоне он оставался, как выражались греки, «жителем-чужаком». Впрочем, никому не известно, чувствовал ли он себя дома хоть где-то.

В бумагах указана сумма 60 фунтов, но продажа имущества в елизаветинское время была таким запутанным делом, что реальная цена могла вдвое превышать названную. Правда, до того как Шекспир купил дом, его оценивали как «основательно поврежденный и разрушенный, непригодный для жилья». Другими словами, он продавался дешево, и Шекспир усматривал в этом хороший способ вложения денег. По словам потомка Клоптона, Шекспир «привел дом в порядок и устроил по собственному разумению». Ему виделся дом каменный, поэтому строительные работы, должно быть, тянулись долго и почти на уровне подсознания проникли в пьесу, которую он сочинял в то время. Во второй части «Генриха IV» трижды упоминается строительство дома, план, чертежи и стоимость.

Дом включал в себя по меньшей мере десять комнат (и в них десять каминов, за которые впоследствии пришлось платить налоги), при доме было два сада и два амбара. Позднейшие упоминания о фруктовых деревьях, видимо, говорят о том, что Шекспир и его семейство использовали часть садов в практических целях. Похожее, хотя и менее просторное строение, на расстоянии двух дверей от первого, состояло из холла, спальни для гостей, «парадной ком-

<sup>306</sup> «Генрих VI», часть вторая, акт IV, сцена 2.

наты» и двух других – возле кухни с чуланом. Были ли в «Нью-Плейс» кабинет хозяина дома, а может быть, и библиотека? Об этом документы, конечно, молчат. Но если, по кое-каким догадкам, Шекспир теперь чаще бывал в Стратфорде, ему требовалось место для чтения и работы.

Шекспир расширил сад, купив дополнительно землю и снеся коттедж. Были там и два старых колодца, которые все еще видны на пустом ныне участке. Шекспир чувствовал себя легко в этих краях, и не важно, часто или не часто он сюда возвращался. Весьма вероятно, что у него был экземпляр книги «Травник, или Общая история растений» Джона Джерарда, напечатанной в том же году, когда он купил «Нью-Плейс». В этом сборнике сведений по ботанике встречается вероника с голубыми лепестками, которую валлийцы называли *fluellen*. Это имя – Флюэллен – Шекспир дает валлийскому капитану в «Генрихе V». Вероятно также, что он посадил в саду тутовое дерево, которое позднее стало служить неиссякаемым источником материала для изготовления изделий «для туристов», например пресс-папье или трости для прогулок. Если он в самом деле посадил шелковицу, то это было сделано двенадцать лет спустя после покупки дома; в 1609 году некий француз по имени Вертон, выполняя желание Якова I, продавал молодые тутовые деревья в графствах Средней Англии. В хозяйстве Шекспира были и виноградные лозы, приносившие хороший урожай. Через несколько лет после его смерти местное высокопоставленное лицо просило выдать ему с «Нью-Плейс» «два или три лучших отростка прошлогодних лоз».

В двух амбарах хранилось зерно и ячмень, хотя в неурожайные годы на Шекспира с его запасами продовольствия могли смотреть косо. Когда покупался дом, шел четвертый по счету неурожайный год, и цена на зерно возросла вчетверо. Шекспир всегда очень ловко вел свои дела. Некоторые историки называли его одним из первых «стихийных капиталистов» в зарождающейся «рыночной экономике», готовым рассчитывать наличными или в кредит; но, возможно, это слишком научное определение для того, что обычно называют здравым смыслом. Через несколько месяцев после покупки «Нью-Плейс» у него в запасе, согласно записям, хранилось 10 четвертей, или 80 бушелей, солода, который шел на изготовление пива, чем занимались миссис Шекспир с дочерьми, хотя это и вызывало неодобрение.

Любопытная история связана с семейством Андерхиллов, у которых Шекспир приобрел дом. Уильям Андерхилл был убежденным католиком, которого часто штрафовали и «брали под наблюдение» за отказ посещать англиканскую церковь. Похоже, что ему пришлось продать «Нью-Плейс» вследствие долгов, что опять же свидетельствует скорее о деловой хватке Шекспира, чем о его религиозных наклонностях. Через два месяца после продажи «Нью-Плейс» Андерхилл скончался при неясных обстоятельствах; обнаружилось, что он был отравлен собственным сыном и наследником Фулком Андерхиллом, которого впоследствии казнили за это преступление. По странной случайности прежний, до Андерхиллов, владелец дома Уильям Ботт был обвинен в убийстве своей дочери: он подсыпал ей крысиного яду, и ее «раздуло до смерти». По-видимому, для Шекспира не существовало предрассудков насчет «плохих» или «несчастливых» домов.

Этого дома давным-давно уже нет; позднейший владелец, устав от непрошенных посетителей, желавших взглянуть на место обитания покойного драматурга, сровнял его с землей. Но сохранилось одно его описание, сделанное со слов маленького мальчика из Стратфорда в конце семнадцатого века; он вспоминает «что-то вроде зеленого дворика перед домом... обложенным спереди кирпичом, с простыми окнами из стекол в свинцовых рамах, как делали в то время». Имеется также несколько набросков начала восемнадцатого века работы Джорджа Вертью, который, видимо, основывался на рассказах потомков сестры Шекспира. Здание, изображенное на основном рисунке, в самом деле совпадает с описанием «Большого дома». Понятно, что оно оказалось достаточно просторным для Генриетты Марии, жены Карла I, разместившей там свой двор на три недели летом 1643 года. Мы можем не сомневаться, что в то время, как и раньше, дом был оплотом монархистов. Следует помнить, что Шекспиру, когда

он стал владельцем этого солидного жилища, было всего тридцать три года. Он очень быстро достиг успеха. И теперь покупка «Нью-Плейс» подкрепляла дворянский титул, пожалованный Шекспирам. Это был способ продемонстрировать соседям собственное благородное происхождение. Покупка дома разрушала привычное представление окружающих о лондонском актере и утверждала его положение как одного из богатейших жителей Стратфорда.

## Глава 56

### Пират награбленным не дорожит<sup>307</sup>

Разразившийся летом того же года театральный скандал поставил под угрозу заработок всех актеров. В июле 1597 года «Слуги графа Пембрука» представили в «Лебеде» сатирическую пьесу «Собачий остров». Пьеса высмеивала некоторых высокопоставленных чиновников и тем самым навлекла на себя гнев властей. Ее сочли «непристойной» и усмотрели в ней «мятежное и клеветническое содержание». Одного из авторов и кое-кого из актеров арестовали и посадили в тюрьму на три месяца. Этим пострадавшим автором был молодой Бен Джонсон; он к тому же принимал участие в спектакле как актер, и его немедленно препроводили в тюрьму Маршалси<sup>308</sup>. В то время Джонсону было двадцать пять лет, и «Собачий остров» был, хоть и в соавторстве, первой его пьесой; представление оказалось воистину «креплением огнем». Позже он вспоминал «время своего строгого заключения», когда «судьи не могли ничего добиться от меня, кроме “да” и “нет”». Трудно себе представить Шекспира в таких малоприятных обстоятельствах, ему бы просто не пришло в голову писать что-либо хоть в какой-то мере бунтарское или злонамеренное. Он не был бунтарем и возмутителем спокойствия и не преступал границ елизаветинской дозволенности.

Тайный совет потребовал, чтобы «никакие пьесы не ставились в Лондоне... в это лето», и более того, «те театры, что построены единственно с этой целью, были бы снесены». Таково было одно из тех требований, которые высказывались вопреки фактам городской жизни – наподобие воззваний, обращенных к половине города, никогда не имевших продолжения. Тюдорские указы иногда больше походили на упражнения в риторике, а не на подтвержденные законом приказы. Возможно, указ был направлен против «Лебеда», потому что в нем высказывалось требование снести театры, построенные «единственно» для исполнения пьес. Хенслоу в «Розе», например, мог возразить, что его театр использовался также и для других развлечений публики. Так или иначе, он продолжал действовать, как будто ничего неприятного не случилось. Судьи графств Мидлсекс и Сарри специальным определением обязали владельцев «Куртины» «снести до основания подмостки, галереи и комнаты», но снова распоряжение не было выполнено. Если «Слуги лорд-камергера» все еще играли там, что кажется вполне вероятным, – они могли укрыться в тени своего могущественного покровителя.

Тем не менее труппа решила уехать на гастроли. В августе актеры отправились в рыбацкий порт Рай, выстроенный на холме из песчаника; затем в Дувр; в сентябре их путь лежал оттуда в Мальборо, Фавершем, Бат и Бристоль. Есть все основания полагать, что Шекспир был с ними во время этого путешествия.

Запрет на игру в Лондоне к октябрю «рассеялся», и труппа лорд-камергера вернулась в «Куртину». Возможно, в этом сезоне «аплодисменты в “Куртине” звучали в честь “Ромео и Джульетты” – одной из трех пьес, изданных Шекспиром в этом году. Это были три наиболее популярные драмы, вероятно, все они тогда исполнялись на сцене. Публикация стала еще одним проявлением их успеха. В августе на книжных прилавках появилась «Трагедия короля Ричарда II». За ней последовала в октябре «Трагедия короля Ричарда III». Эта пьеса при жизни Шекспира переиздавалась четыре раза. В следующем месяце появились «Ромео и Джульетта».

Однако история этих изданий различна. Первые две готовил к изданию Эндрю Уайз и печатал Валентин Симмз, но «Превосходная возвышенная трагедия Ромео и Джульетты» просто отпечатана Джоном Дантером без указания имени издателя. Ранее в том же году типография Дантера подверглась атаке со стороны властей, и владельца обвинили в печатании «Иисусу-

<sup>307</sup> «Генрих VI», часть вторая, акт I, сцена 1.

<sup>308</sup> Тюрьма на южном берегу Темзы.

совой псалтыри» и «других вещей без согласования». Издание «Ромео и Джульетты» было одним из таких, напечатанных без официального разрешения. Два годами позже появилось другое издание под заголовком «Самая прекрасная и печальная трагедия Р и Д» с добавлением: «Исправленная и дополненная». Это расширенное издание печаталось с текста, который использовали в театре актеры, ремарка для Уилла Кемпа дает основание предположить, что у автора не было собственного экземпляра пьесы. Типографию Дантера обыскивали весной 1597 года, и вполне вероятно, что «Слуги лорд-камергера» отдали после этого «Ричарда II» и «Ричарда III» Эндрю Уайзу, желая предотвратить таким образом возможное воровство. Впоследствии они наняли печатника Джеймса Робертса для занесения произведений в реестр гильдии книгоиздателей и печатников; рукопись регистрировалась с условием, что она не будет публиковаться «без разрешения, полученного в первую очередь у достопочтенного лорд-камергера».

Представляется вполне вероятным, что тот вариант текста «Ромео и Джульетты», что использовал Дантер, был поврежденным или испорченным. Например, его мог соорудить какой-нибудь автор-ремесленник в компании с кем-то, кто хорошо знал пьесу и видел ее много раз в театре. Таким человеком мог быть Томас Нэш, у которого имелись связи как со «Слугами лорд-камергера», так и с печатником Джоном Дантером. Другой предполагаемый виновник появления испорченного текста – Генри Четтл, драматург, который полемизировал с Шекспиром по поводу замечания Грина о «вороне-выскочке»<sup>309</sup>. За свою короткую жизнь Четтл успел поучаствовать в создании сорока девяти пьес; он был одним из тех писателей-елизаветинцев, которые едва сводили концы с концами, работая непрерывно на потребу прожорливой толпы зрителей. Его современник-путешественник заметил: «По моему мнению, в Лондоне больше пьес, чем в любой из частей света, которые я повидал». Подсчитано, что между 1538 и 1642 годами было написано и поставлено около трех тысяч пьес.

Шесть изданий шекспировских пьес специалисты-текстологи считают «плохими» («bad quartos») – это «Вражда»<sup>310</sup>, «Правдивая трагедия»<sup>311</sup>, «Генрих V», «Виндзорские насмешницы» и первые издания «Гамлета» и «Ромео и Джульетты». Они значительно короче, чем варианты, опубликованные в конце концов в фолио, то есть в собрании пьес, вышедшем после смерти автора. В этих изданиях переставлены строки, отсутствуют некоторые персонажи, а сцены расположены в ином порядке, нежели в других вариантах. Возможно, что редактор с неизвестной нам целью сократил их; и не исключено, что этим редактором был сам Шекспир. Все согласны, что фолио печаталось с шекспировских черновики или рукописных вариантов, а сокращенные тексты отражают звучание пьесы со сцены; сценические ремарки в них зачастую необычно подробны и четки. Сохраняя общий дух спектакля, сокращения в таких изданиях придают темп и простоту действию, устраняют ненужную усложненность и постановочные трудности. Поэтическая речь уводит в сторону от сюжета, поэтому изымаются чересчур длинные диалоги и описания.

Не совсем ясно, кто вносил эти изменения. Они могли быть сделаны постановщиком или самим Шекспиром. Высказывалась, как мы видели, идея, что они возникли с помощью «реконструкции по памяти» участвовавших в первых постановках актеров. Однако и в этом случае неясно, почему и с какой целью это делалось. Кроме того, предполагали, что эти тексты – результат деятельности кого-то из зрителей; некто, пожелавший присвоить тексты, записывал слова актеров, делая при этом пропуски. Один драматург жаловался на пиратское издание, говоря, что текст, «записанный со слуха... едва ли содержал хоть одно верное слово».

<sup>309</sup> См. главу 33.

<sup>310</sup> См. главу 31.

<sup>311</sup> См. там же.

Однако, учитывая достаточно строгие условия публикации, эта гипотеза представляется несостоятельной.

Называть эти шесть укороченных пьес «плохими», конечно, нет оснований; просто они другие. Тем не менее на их примере заметно, как грубо порой обходились с шекспировскими текстами. На первой же репетиции или спектакле можно было изъять оттуда целые монологи, переставить строки и сцены ради убедительности повествования. Если все так и было на самом деле, Шекспир вынужден был соглашаться с изменениями. И это лишь еще раз подтверждает, что во всем, что касалось театра, он был человеком чрезвычайно прагматичным и сговорчивым.

## Глава 57

### Прошу: ни слова больше<sup>312</sup>

Став постоянным драматургом при труппе лорд-камергера, Шекспир избежал печальной участи тех драматургов, кто, будучи вольным художником, зависел от своего обветшавшего остроумия. Их было не так много, и все они знали друг друга. При таких обстоятельствах ставший респектабельным и «знатным» Шекспир мог быть объектом как скрытой зависти, так и издевательства и насмешек на сборищах в тавернах. Писателей нанимали либо актеры, либо управляющий театра; писали в одиночку либо группами, в зависимости от необходимости. В дневниках Филипа Хенслоу из «Лебеда» имеется запись, которая свидетельствует о том, что из восьмидесяти девяти пьес, которые он выпустил, тридцать четыре были написаны сочинителями в одиночку, а пятьдесят пять в соавторстве. Создать пьесу в соавторстве с кем-то было проще всего. Именно по этой причине мы не встретим слов «автор» или «драматург» ни в одной пьесе, созданной до 1598 года. В ранний период актеры сочиняли пьесы сами, и текст был куда менее значим, чем само зрелище. В «Биче актера» (*Histrionmastix*) актеры приезжают в город, объявляют о спектакле, и их спрашивают: «Как называются ваши пьесы? И чьи вы слуги?» Имя автора никого не интересует.

Писатель или писатели могли предложить свой замысел, или замысел мог быть подсказан актерами или управляющим театром; тогда они садились работать над «сюжетом» или планом, из которого в случае успеха задуманного получалась сама пьеса. Они старались писать пьесу частями, получая деньги за каждую готовую сцену. «Я получил пять листов пьесы, – писал Хенслоу кто-то из труппы лорд-адмирала, – и я не сомневаюсь, что это будет очень хорошая пьеса». Но там же драматург признавался, что они «не все так хорошо написаны, как хотелось бы».

В величайшей степени важно отметить, что эти люди были пионерами в своем деле. Никаких правил не существовало. Профессиональных писателей раньше не было – имеются в виду писатели, зависящие от коммерческого успеха своей продукции. Четтл, Нэш и Шекспир, сознавали они это или нет, были первыми ласточками новой литературной эпохи.

Драматурги быстро завершали работу над «листами». Это был эквивалент серийного производства в словесности, и, когда Джонсон признался, что работает над пьесой пять недель, над ним смеялись. Писателям также поручали расширять и переделывать уже существующие пьесы и приспособлять их к разным актерам и обстоятельствам. Нужда в новых пьесах была постоянной, но не менее необходимы были и новые жанры. В недавно созданном мире драматургии и театра мгновенно возникали новые выдумки и манеры письма. Целое десятилетие в моде были исторические пьесы, трагедии мести и пасторальные комедии. Потом их сменили комедии положений и городские комедии; в городских комедиях стали все больше и больше обыгрывать сексуальные отношения, выдвинулась на первый план и сатира. Затем пришла мода на пьесы из римской жизни. Были популярны пьесы об изгнанных правителях. Одно время было принято скрывать персонажей под масками. Шекспир тоже не избежал влияния эпохи, и мы увидим, как его пьесы почти неуловимо приспособляются к требованиям времени.

Вот почему создание пьес оказалось более выгодным занятием, чем сочинительство любого другого рода. Драматург получал за пьесу в среднем 6 фунтов, и можно прикинуть, что у самых успешных и популярных драматургов выходило по меньшей мере пять пьес в год. Таким образом, их годовой доход больше чем вдвое превышал заработок школьного учи-

<sup>312</sup> «Кориолан», акт III, сцена 1. Пер. Ю. Корнеева.

теля. Были, впрочем, и другие, не столь удачливые, кто опускался до поденной литературной работы ради нескольких шиллингов и бутылки вина. То был динамичный, бурлящий, хмельной и порой жестокий мир, естественным образом пропитавший все связанные с театром профессии.

О выдающейся «карьере» вне театральных стен не могло быть и речи; эти люди не были прославленными поэтами, как Сэмюел Дэниел и Эдмунд Спенсер, находившиеся под покровительством двора и получавшие у знати финансовую поддержку. Они странствовали и трудились. Вопрос о том, причислял ли себя к ним Шекспир, остается без ответа. То, что он добивался дворянского титула, заставляет видеть в нем большие амбиции, но в своем театральном деле он, несомненно, был столь же практичным тружеником, как любой из его современников.

Однако публикация шекспировских пьес принесла большие перемены. 10 марта 1598 года вышла «Забавная и остроумная комедия, называемая Бесплодные усилия любви», «исправленная и дополненная» «У. Шакспером». Это была первая из пьес Шекспира, изданная под его именем, что указывало на возрастающую роль авторства для продаж.

Шекспиру удалось преодолеть анонимность профессии драматурга и стать «узнаваемым автором». В том же году новые издания «Ричарда II» и «Ричарда III» провозглашали, в отличие от своих анонимных предшественников, что их единолично сочинил «Уильям Шейк-спир». В следующем году была опубликована подделка под названием «Страстный пилигрим»<sup>313</sup>, на которой стояло имя Шекспира, – явно для привлечения читающей публики. Высказывались предположения, что «Слуги лорд-камергера» продали эти пьесы издателям, полагая с помощью ловкого хода добыть недостающие деньги. Предположение весьма сомнительное: продажа пьес ни в коем случае не составляла основную часть дохода книгоиздателей, и за них нельзя было запросить очень высокую цену. Скорее можно допустить, что публикация пьес, совпадавшая с их исполнением на сцене, служила им хорошей рекламой.

Таким образом, выход в свет «Бесплодных усилий любви» представляется весьма значительным событием для создания современной концепции писательского труда. Не в последнюю очередь благодаря Шекспиру повысились (или, можно сказать, сформировались) статус и репутация автора, зарабатывающего литературным трудом. После весны 1598 года количество чужих пьес, вышедших под его именем, умножилось. Историки театра отмечали, что начиная с этого времени драматурги стали более «решительно» отстаивать свое место и среди актеров, и среди издателей. Автора узнавали скорее по книге, чем по театральной постановке, и пренебречь им было уже нельзя.

Осенью того же года появился первый хвалебный отзыв о Шекспире, скорее как о драматурге, а не как о поэте, и мы можем предположить, что это не было случайным совпадением. В «Сокровищнице ума» Фрэнсис Мерез отметил, что «как Плавт и Сенека считались лучшими мастерами комедии и трагедии у римлян, так Шекспир в обоих этих жанрах превосходит всех среди англичан». Среди шекспировских комедий он упоминает «Сон в летнюю ночь» и «Венецианского купца», а среди трагедий – «Короля Иоанна» и «Ромео и Джульетту». В довершение похвалы сказано: «Кажется, музы говорили бы отточенными шекспировскими фразами, умея они говорить по-английски». И далее он упоминает имя Шекспира в пяти местах. Эта высокая оценка, лишь в малой степени преувеличенная общим приподнятым настроением панегириков Мереза, означает, что Шекспир был выдающимся мастером в своей области и как автор мог занять место рядом с упомянутыми в книге «Филипом Сидни, Спенсером, Дэниелом, Дрейтоном». Шекспир сделал профессию драматурга уважаемой в культурных слоях общества, что трудно было вообразить двадцать лет назад.

<sup>313</sup> См. главу 36.

Незадолго до этого Мерез напечатал проповедь, озаглавленную «Божественная арифметика», и в том же году, что и «Сокровищницу», выпустил религиозную книгу под названием «Молитва Гранады»<sup>314</sup>; позднее он стал ректором в Рэтленде. Итак, Шекспир теперь привлекал внимание не только зрителей «второго сорта», населяющих партер, но и людей благочестивых. Мерез был строг к Марло, Пилю и Грину, ведущим распутную жизнь, но Шекспира ставил на более высокую ступень, рядом с Сидни, Дэниелом и Спенсером. Публикация «Сокровищницы» знаменовала также очень важный этап в литературной репутации Шекспира; с этого момента критики начали серьезно комментировать его пьесы.

К похвальному отзыву Мереза имеется любопытное дополнение. Среди упоминаемых им комедий Шекспира одна называется «Вознагражденные усилия любви». Это название также фигурирует позднее в издательском каталоге. Такой пьесы не сохранилось. Предполагалось, что это альтернативный заголовок к какой-то из известных пьес, например к «Много шума из ничего», но вполне возможно, что это одно из тех шекспировских произведений, что, подобно таинственной пьесе «Карденио», канули в пучину времени.

Вскоре после публикации отзыва Мереза ученый и близкий друг Эдмунда Спенсера Габриель Харви сделал пометку в только что купленном экземпляре издания Чосера. Он писал, что «молодежь восторгается “Венерой и Адонисом” Шекспира; но его “Лукреция” и трагедия о “Гамлете, принце датском” услаждают умудренных жизнью». Он включает Шекспира в ряд «процветающих стихотворцев» вместе с Сэмюэлом Дэниелом и своим другом Эдмундом Спенсером. Оставляя в стороне относительно раннее упоминание Гамлета и то, что Харви, похоже, судит по пьесе в ее печатном варианте, это также важная оценка со стороны представителя, если можно так сказать, елизаветинской высокой поэзии. Харви уже давал оценку жизни и трудам пишущих для театра авторов того времени, в особенности Томаса Нэша и Роберта Грина, но в этой пометке для себя он помещает Шекспира в гораздо более возвышенное общество, объединяя со своим любимым Спенсером.

Имеется еще один текст, подтверждающий отношение «молодежи» к Шекспиру. В это время какие-то студенты из колледжа Сент-Джонс в Кембридже задумали трилогию, состоящую из трех пьес, пародирующих модные литературные стили. Они известны как «Парнасские пьесы», или трилогия «Парнас», и вторая из них представляет существенный интерес для изучающих Шекспира. В этой пьесе есть безвольный персонаж по имени Галлио, который, как можно предположить, пародируя Саутгемптона, поет дифирамбы Шекспиру, к удивлению более осторожного Инжениозо. «Ну, сейчас-то мы слышим настоящего Шекспира, – говорит Инжениозо, выслушивая излияния Галлио, – и обрывки поэзии, которые он подобрал в театрах». Выслушав Галлио, он ядовито восклицает: «Сладкозвучный Шекспир!» и «Прямо Ромео и Джульетта! Что за безобразный плагиат!». Далее Галлио просит: «Дай мне послушать что-нибудь в стиле мистера Шекспира» – откуда видно, что «стиль Шекспира» был достаточно хорошо известен, чтобы им восхищались, подражали ему и подчас развенчивали. «Пусть одуроченный мир почитает Спенсера и Чосера, – продолжает Галлио. – Я буду поклоняться сладостному мистеру Шекспиру и в честь него положу “Венеру и Адониса” под подушку». Не приходится сомневаться, что Шекспир был «в моде». Другой герой трилогии «Парнас», Студиозо, похоже, задумывался как пародия на самого драматурга. Он одновременно драматург и школьный учитель и разговаривает в шекспировской манере со множеством понятных аналогий и звучных метафор. Узнаваемый шекспировский стиль можно было пародировать перед аудиторией, которая точно знала, кто или что имеется в виду.

В 1599 году студент Куинз-колледжа, еще одного кембриджского колледжа, написал панегирик «медоречивому» Шекспиру, восхваляя «Ромео и Джульетту», а также две длинные поэмы – «Венеру и Адониса» и «Обесчещенную Лукрецию». «Ромео и Джульетта» упомина-

<sup>314</sup> Перевод книги испанского богослова-мистика Луиса де Гранады.

ется и во «Второй части возвращения с Парнаса», что свидетельствует о несомненной ее популярности среди молодых ученых университета. Шекспир славился «сладкозвучием», но в следующей части трилогии «Парнас» говорится также о «Ричарде III». То, что Габриель Харви назвал в числе главных произведений «Гамлета», дает основание думать, что драматурга стали воспринимать всерьез в самых разных кругах. В том же году Джон Марстон высмеивает современника, который «только и говорит, что о “Джюльетте и Ромео”». Шекспир в конечном итоге стал уникальным явлением.

## Глава 58

### Прямой, правдивый, честный дворянин<sup>315</sup>

Купив «Нью-Плейс», Шекспир очутился в самом центре стратфордской жизни. Его жена с дочерьми переехали в обновленный дом и, вероятно, надеялись проводить теперь больше времени с главой семейства. Шекспир, конечно, руководил семейными финансовыми делами. Например, он, должно быть, проявил деятельное участие, когда в ноябре 1597 года в Вестминстер-Холле возобновился процесс о возвращении Шекспирам собственности Арденов в Уилмкоте, родной деревне его матери; тяжба шла с родственниками, Ламбертами, которые отказывались отдавать дом. Это была непростая и в каком-то смысле изобретательная юридическая уловка, разговор шел, видимо, об уплате суммы 40 фунтов или обещании ее уплатить. В заявлении говорилось о «невеликом недостатке» Джона и Мэри. Возможно, это «невеликий недостаток» побудил Джона Шекспира в том же году продать соседу за 50 шиллингов полоску земли, примыкающей к его дому на Хенли-стрит.

Свидетель, предъявленный суду в деле против Ламбертов, был связан скорее с Уильямом, а не с Джоном Шекспиром, что подтверждает личное участие драматурга в этом деле. Из этого запутанного процесса ясно, что Шекспиры неутомимо и решительно добивались своего до такой степени, что Джон Ламберт обвинил их в вымогательстве. Он заявил, что они «причиняют обвиняемому неприятности и допекают его несправедливыми судебными разбирками» – подразумевается, что его вызывали и в другие суды. Процесс тянулся больше двух с половиной лет, пока, к очевидному удовольствию Ламберта, стороны не пришли к мировому соглашению. Однако Шекспиры получили по ходу дела выговор за «трату судебного времени». Это показывает, насколько далеко был готов зайти Шекспир в защите семейной чести и семейной собственности. В таких делах он мог быть непреклонен. С потерей поместья в Уилмкоте он лишился сорока акров земли, но довольно скоро начал скупать землю в Стратфорде.

В самом начале 1598 года бейлиф Стратфорда Эйбрахам Стерли собирался обсудить с Шекспиром возможность вложения денег. Он сообщил своему близкому родственнику, олддермену Ричарду Куини, что «этот наш земляк мистер Шекспир желает купить около 30 акров земли в Шоттери или поблизости; он считает, что с этой сделкой получит хорошую возможность войти в наши десятинные дела»<sup>316</sup>. «Мы думаем, – продолжает Стерли, – что если вы наставите его в этом деле, то оно не безнадежно. Это принесет выгоду ему и было бы очень хорошо для нас». Итак, новый хозяин «Нью-Плейс» уже был способен влиять на финансовые дела в Стратфорде. Представляется вероятным, что ему предлагали купить дом и землю мачехи его жены Джоан Хатауэй в Шоттери; старая женщина умерла в следующем году, оставив около 75 акров земли, а также ферму, известную ныне как «дом Анны Хатауэй». Шекспира считали также возможным покупателем «десятин», то есть десятой части денежной выручки от урожая, который землевладельцы получали с ферм, расположенных на их землях; это обязательство вошло в жизнь из церковного обихода.

Неясно, какие «десятины» имели в виду Куини и Стерли, – важно, что Шекспир не принял их предложения. Фактически он не приобретал «десятины» вплоть до 1605 года, что говорит о его изрядной осмотрительности. В 1590-х Стратфорд пребывал в состоянии экономического и социального упадка. Эйбрахам Стерли в том же письме замечает: «Наши соседи ощущают нужду, связанную с дороговизной зерна, и все более недовольны». Неурожайные годы ослабили финансовую мощь города, а после двух разрушительных пожаров, охвативших большое пространство, цена на собственность еще больше упала. Это одна из причин, почему

<sup>315</sup> «Ричард II», акт I, сцена 3. Пер. А. Курошевой.

<sup>316</sup> Речь идет о праве на сбор с фермеров церковной десятины.

Шекспир смог так дешево купить «Нью-Плейс». Когда Ричард Куини получил письмо Эйбрахама Стерли, он находился по делам в Лондоне. На нем, как на олдермене, лежала обязанность довести прошение горожан до правительства. Город просил снять некоторые налоги и снабдить его провизией из фонда помощи пострадавшим от огня.

Позднее в том же году Ричард Куини решил обратиться к Шекспиру по другому делу. Стратфордская корпорация нуждалась в денежном займе. Кого еще просить об этом, как не человека, который, возможно, является самым богатым домовладельцем в Стратфорде? Итак, в октябре 1598 года из лондонских апартаментов «Белл-Инн» на Картер-Лейн Куини пишет письмо своему «любезному земляку»: «Осмеливаюсь считать вас другом и молю ссудить мне 30 фунтов... Вы окажете дружескую услугу, если поможете выпутаться из долгов, которые я наделал в Лондоне. Я благодарю Господа и успокаиваю себя надеждой, что они не останутся неоплаченными». Дальше он упоминает, что собирается в Ричмондский суд по делам Стратфорда, и уверяет: «Волей Божьей, вы не потеряете на этом... и если наша договоренность продлится, вы сами будете казначеем». Кажется вполне вероятным, что Ричарду Куини нужны были деньги для защиты стратфордского дела в столице. Новость, что Куини пытается занять деньги у Шекспира, достигла Стратфорда. И одиннадцать дней спустя (почта тогда шла медленно) Эйбрахам Стерли написал ему, что слышал, будто «наш земляк мистер Шекспир предоставит нам деньги, о чем хотелось бы, если можно, знать – когда, где и каким образом». Не требуется особо чувствительное ухо, чтобы уловить в этих словах Стерли скептическую или предостерегающую ноту. Быть может, Шекспир пользовался репутацией коварного или скупого человека? Такое предположение нельзя исключить. Он привлекал к суду даже незначительных должников. Хотя более вероятно, что репутация, если таковая имела, зиждилась скорее на осмотрительности, а не на скупости. Соображение насчет того, что Шекспир якобы «предоставит» нужную сумму, основано на предполагаемой готовности Шекспира брать деньги у ростовщиков от имени Куини. Высказывались предположения, что Шекспир, подобно своему отцу, сам время от времени давал деньги в рост. В условиях того времени, при отсутствии банков, в таком занятии для богатого человека не было ничего необычного. Оно может показаться предосудительным только тем, у кого чересчур романтическое представление о знаменитых писателях.

Письмо к Шекспиру не было отослано и нашлось позднее среди бумаг Куини. Возможно, олдермен решил нанести своему земляку визит. Но как он мог это сделать? В ноябре 1597 года драматург не заплатил сборщикам налога с Сент-Хелен-Бишопгейт пять шиллингов налога на собственность. Он был одним из тех, кто «умер, уехал и выбыл из этого района».

Возможно, он уже перебрался в Саутуорк, подальше от бишопгейтских сборщиков. В следующем, 1598 году его снова внесли в список неплательщиков, на сей раз составленный приходскими властями, за неуплату тринадцати шиллингов и четырех пенсов. К 1600 году он уже точно переехал в Саутуорк, потому что в этом году в канцелярию епископа Винчестерского было доложено, что он все еще не заплатил налога на собственность. Район Саутуорка, известный как Клинк, находился в ведении епископа. Это было довольно распространенное правонарушение, но все же трудно понять, почему такой богатый человек, как Шекспир, упорно уклонялся от уплаты обычного налога. Был он ленив или скуп? Или полагал, что свободен от обязательств выплачивать налог, поскольку платил за дом в Стратфорде? А может, он не думал, что окончательно переехал в Лондон и стал его жителем? Чувствовал, что ничего не должен Лондону или, вернее, ничего не должен миру?

## Часть VII «Глобус»



## Глава 59

### Прекрасен этот план для наших целей<sup>317</sup>

Летом 1598 года все еще действовало требование властей, а именно Тайного совета, «снести» театры, поскольку «в спектаклях допускаются непристойности». Это распоряжение ставило театры на грань исчезновения, и они его просто игнорировали. Поскольку спектакли имели несомненный успех у публики, труппы вступили в негласное соревнование, а следом за ними стали соперничать и крупные театральные компании. «Слуги графа Пембрука», прежде чем их труппу расформировали, поставили в «Лебеде» «Собачий остров» – об этом мы уже рассказывали<sup>318</sup>.

В городе и на северных окраинах сооружали новые театры, среди них – «Фортуну» и новое здание «Головы вепря». На сцене опять стали выступать мальчики. Год спустя на территории средней классической школы при соборе Святого Павла открылся театр, где ученики сыграли две пьесы нового автора, именовавшего себя «лающим сатириком», – Джона Марстона. Лондонские театры состязались между собой, проявляя поразительную жизнестойкость, однако именитых актеров это раздражало. Между тем «Слуги лорд-камергера» все еще играли в «Куртине», а «Слуги лорд-адмирала» – на другом берегу реки, в «Розе». Нет никаких свидетельств, подтверждающих, что в тот год труппа выезжала на гастроли; можно предположить, что Шекспир вместе с остальными актерами играл в столице. Мы знаем, что осенью 1598 года они представляли новую пьесу Бена Джонсона «Всяк в своем нраве». Выходит, Шекспир играл в пьесе, автора которой последующие поколения провозгласили его «соперником». Сторонники обоих драматургов, скорее всего, изрядно преувеличивают, рассказывая об этом соперничестве. Мы можем возразить им, напомнив, что Шекспир стал крестным отцом одного из детей Джонсона.

О том, что Бен Джонсон отличался упрямым, капризным и вспыльчивым нравом, знают все. Но часто забывают, что он был превосходным художником слова, создававшим произведения для театра в особой, только ему свойственной манере. В отличие от Шекспира, он не стремился доставлять удовольствие публике. Однако он искренне верил в себя, гордился своими успехами и заботился о том, чтобы его сочинения были изданы должным образом. К творениям Шекспира он, кажется, относился с восхищением, впрочем, критикуя их за излишне стремительное развитие действия и «нестыковки» в сюжете. Джонсон преклонялся перед античностью и получил классическое образование. Он признавал гениальность Шекспира, однако полагал, что тот впадает в крайности и слишком далек от жизненной правды. По словам Джона Драйдена, «читая высокопарные разглагольствования Макбета, недоступные пониманию, он [Бен Джонсон] повторял, что это ужасно». Из записок современников нам известно, что двум драматургам случалось беседовать в таверне «Русалка». Сама таверна находилась на задах Брэд-стрит, войти туда можно было со стороны Чипсайда и Фрайди-стрит. Джонсон имел репутацию сквернословия, у него с языка то и дело слетали сексуальные намеки и разные непристойности; Шекспир, как мы убедились, тоже не гнушался скабрзностей, так что их разговоры были, вероятно, не всегда поучительны. Современных слушателей они бы, несомненно, шокировали. «Много было поединков в острологии между ним [Шекспиром] и Беном Джонсоном», – писал Томас Фуллер в «Истории знаменитостей Англии»:

<sup>317</sup> «Генрих VI», часть вторая, акт I, сцена 4. В оригинале: «A pretty Plot, well chosen to build upon» – букв.: «Прекрасное место, удачно выбранное для застройки». Игра слов: «plot» в английском языке означает «план, заговор», а также «надел, участок земли».

<sup>318</sup> См. главу 56.

*Этих двоих я бы сравнил с большим испанским галеоном и английским военным кораблем; господин Джонсон, словно галеон, был лучше оснащен знаниями; действовал медленно, но основательно. Шекспир, подобно легкому английскому судну, казался менее внушительным, зато был легок на плаву, ловко маневрировал в волнах, стремительно менял направление и подстраивался под любой ветер благодаря быстрому уму и изобретательности.*

Автор этого прелестного отрывка также отличался изобретательностью. Вряд ли Фуллера можно цитировать как свидетеля, поскольку родился он не ранее 1608 года; однако ему удалось уловить индивидуальные особенности обоих драматургов.

В этот период сэр Уолтер Рэйли основал «Клуб Русалки», члены которого встречались каждую первую пятницу месяца; среди них были, по словам одного из первых издателей Бена Джонсона, Шекспир, Бомонт, Флетчер, Донн и сам Джонсон. Бомонт написал Джонсону стихи о встречах в «Русалке»:

Что там происходило? Мы слышали  
Слова, исполненные быстрой мысли  
И скрытого огня...

Принадлежали ли какие-то из этих «слов» Шекспиру, не известно. Но среди членов «Клуба Русалки» значился Эдвард Блаунт, один из издателей шекспировского Первого фолио. Так что определенная связь существует. Джонсон в то время открыто признавал себя католиком и встречался в «Русалке» с братьями по вере. Прежним владельцем «Русалки» был хозяин типографии католик Джон Растелл, связанный родственными узами с сэром Томасом Мором. Компания, собравшаяся в необычном месте, надолго сохранила дружеские связи. Позднее, когда Шекспир купил на паях дом, одним из его совладельцев стал хозяин «Русалки» Уильям Джонсон.

Вскоре после выхода в свет пьесы «Всяк в своем нраве» произошла стычка между Джонсоном и его бывшим коллегой по труппе лорд-адмирала, актером Гэбриелом Спенсером. Ссора, возможно, произошла из-за недавнего перехода Джонсона к «Слугам лорд-камергера» или же по каким-то личным причинам. Как бы то ни было, на полях Шордича недалеко от «Театра» состоялась дуэль, где Джонсон насмерть сразил Спенсера своей шпагой. Драматурга спасло от виселицы старинное «право священнослужителей» на помилование; в елизаветинские времена им могли воспользоваться те, кто доказал свою грамотность. На большом пальце Джонсона выжгли клеймо «Т» – «Тайберн», чтобы в следующий раз он не избежал наказания.

В это же самое время Бербедрж и Шекспир вместе с коллегами по театру пришли к важному решению, которое имело последствия и для молодого Бена Джонсона. Их переговоры с владельцем «Театра» по поводу аренды зашли в тупик. Споры затянулись надолго, и за это время, внимательно изучив существующий контракт, друзья нашли решение проблемы. Хозяину принадлежала земля, но не сам театр. Так пусть он и остается со своей землей, а театр они перенесут на новое место. И они на самом деле буквально перетащили здание. Спустя три дня после Рождества 1598 года при сильном снегопаде братья Бербедржи, Катберт и Ричард вместе со своей матерью, двенадцатью рабочими, землемером и плотником Питером Стритом явились к зданию театра в Шордиче. Оскорбленный хозяин земли Джайлз Аллен оставил красочное описание происходящего.



Бербеджи с компанией «собрались воинственной толпой», вооруженные «шпагами, кинжалами, пиками, топорами и тому подобными предметами», после чего «пытались снести упомянутый театр». Аллен утверждает, что многие люди просили их «прекратить незаконные действия», но Бербеджи упорствовали и принялись «крушить здание театра самым скандальным и возмутительным образом». Из-за этого жители Шордича пребывали «в большом беспокойстве и великом испуге». Интересно, что при Тюдорах общественные отношения часто напоминали мелодраму; на всех уровнях это общество насквозь пронизано театральностью.

Большое беспокойство, если таковое действительно имело место, продолжалось четыре дня. За это время Бербедж и его команда разобрали старые бревна, из которых был построен театр, и погрузили их в тележки; артистические уборные, балки, галереи – все сняли и переправили на другой берег реки на пароме и по Лондонскому мосту. О железных конструкциях не упоминается, хотя маловероятно, чтобы столь ценный материал просто так бросили. Многие, конечно, по ходу дела развалилось. Театр со всеми его принадлежностями разместили на южном берегу реки, где Бербеджи еще раньше взяли землю в аренду сроком на 31 год. Участок находился немного восточнее «Розы», в Саутуорке, в районе увеселительных заведений, в некотором отдалении от берега.

Бен Джонсон, описывая это место, упоминал, что его «отделяет от болот глубокая канава». Там было полно мусора, тины, нанесенной приливами, и местами стояла вода. Со временем «Слуги лорд-камергера» привели участок в порядок; теперь на нем разместилось семь садов, дом и несколько помещений для сдачи внаем, где могли жить пятнадцать человек.

Вот в каких нездоровых условиях появился «Глобус». Построить его здесь было смелым и мудрым решением. Николас Бренд, хозяин земли, на которой сооружали «Глобус», приходился родственником королевскому казначею. Репутацию он имел безупречную. Список доверенных лиц, участвовавших в переговорах о сделке, может многое рассказать о сложных социальных связях в елизаветинском обществе. Один из них, кузнец Томас Сэвидж, был родом из Раффорда в Ланкашире, где, как полагают, Шекспир в молодые годы служил у сэра Томаса Хескета школьным учителем и актером. Жена Сэвиджа происходила из многочисленного семейства Хескетов. Возможно, это было простым совпадением, однако оно все же наводит на размышления. Другим поручителем был купец по имени Уильям Левесон, участник колониальной экспедиции в Вирджинию, к которой имел отношение граф Саутгемптон. Таким образом, два давних покровителя Шекспира оставили след и в его дальнейшей карьере.

Джайлз Аллен, естественно, пришел в крайнее раздражение, обнаружив, что театр, стоявший на его земле, исчез. Он попытался взыскать с Бербеджей по суду восемьсот фунтов за причиненный ущерб. Дело рассматривалось два года в различных инстанциях. Но Бербеджи действовали строго в рамках закона, и Аллен не получил компенсации.

Строительство «Глобуса» шло не так быстро, как предполагалось. И Бербеджи решили привлечь к делу новых компаньонов. Они образовали группу из пяти пайщиков, поделив расходы; пайщики при этом становились совладельцами нового театра. Одним из них был Уильям Шекспир, ему отныне принадлежала десятая часть театра, в котором он играл и для которого писал пьесы. Теперь связь драматурга с театром стала настолько крепкой, насколько это вообще возможно. Его компаньонами были ведущие актеры труппы лорд-камергера: Уилл Кемп и Томас Поуп, Джон Хемингс и Огастин Филипс. Благодаря этому новому предприятию все они постепенно превратились в довольно богатых людей.

Питер Стрит обязался завершить работы за семь месяцев, хотя в его заявлении, скорее всего, просто проявился извечный оптимизм строителя. «Глобус» возводили на заболоченной почве, а потому требовался особенно прочный фундамент; в землю вгоняли деревянные сваи, через канаву перекинули мост для публики. На это отвели шестнадцать недель. К маю 1599 года в официальном документе уже значился «domus» с примыкающим садом в приходе Спасителя в Саутуорке «in occupation Willielmi Shakespere et aliorum», занятый Уильямом Шекспиром и другими; имя Шекспира, выделено, вероятно, потому, что он переехал туда первым. Достаточно любопытное здесь слово «domus» может означать как сам театр, так и примыкающий к нему дом. Шекспир, обосновавшийся в непосредственной близости от театра, – такую картину представить совсем не трудно.

## Глава 60

### Ты знаешь – где живу я: принеси бумаги и чернил мне<sup>319</sup>

Не приходится сомневаться, что Шекспир жил на южном берегу реки, однако где именно, точно не известно. Редакторы Джона Стоу описывают окрестности театра «Глобус» в восемнадцатом веке как «длинную и широкую полосу земли, со всех сторон окруженную канавами, где к маленьким домикам с крохотными садиками перед ними ведут неширокие мостики». Жизнь в Саутуорке, куда переехал Шекспир, вряд ли была полезнее для здоровья. Тем не менее для него было важно постоянно находиться там, где он работал. Теперь он поселился поблизости от своих товарищей по «Глобусу» – Томаса Поупа и Огастина Филиппса. Филиппс жил со своей большой семьей у реки. Именно в Саутуорке тогда обосновались многие актеры. Шекспир стал также соседом Эдварда Аллейна и Филиппа Хенслоу, еще ранее проявивших большой интерес к этим местам. Адрес Хенслоу звучал так: «На правой стороне реки в точности напротив камеры». Под «камерой» подразумевалась расположенная у реки маленькая подземная тюрьма епископата.

Сам Шекспир, возможно, на время нашел приют в одной из многочисленных гостиниц по соседству. Например, «Слон» находился на углу переулочка Лошадиной Подковы, всего в нескольких ярдах от «Глобуса». В «Двенадцатой ночи», написанной спустя год или два после переезда Шекспира в Саутуорк, Антонио замечает:

Мы остановимся в предместье южном,  
В «Слоне» – гостиниц лучше не сыскать...<sup>320</sup>

Но это, может быть, просто шутка. Если он поселился «у камеры» – в Клинке, что следует из отчетов о неплательщиках налогов на жилье, то, вероятно, жил на длинной улице, идущей вдоль Темзы, к северу от парка Винчестерского дворца. На этой улице жил и Хенслоу. В несохранившейся записи Аллейна, которую цитирует ученый восемнадцатого века Эдмунд Мэлоун, было сказано, что Шекспир жил рядом с Беар-Гарден, то есть в нескольких сотнях ярдов от Хенслоу. Эдмунд Мэлоун утверждает также, что Шекспир оставался там до 1608 года, то есть около десяти лет. Для странствующего драматурга это большой срок. Так что его, пожалуй, следует называть джентльменом из Саутуорка, а не джентльменом из Стратфорда<sup>321</sup>.

Саутуорк на протяжении многих столетий ассоциировался с публичными зрелищами. Здесь нашли гладиаторское копьё-трезубец – свидетельство того, что в давние времена неподалеку от «Глобуса» находилась римская арена. Ближе к концу шестнадцатого столетия на римской арене устраивали травлю собаками привязанных быков и медведей, выступления борцов и акробатов. Она также служила сценой для театральных представлений. Когда в церкви Сент-Мэри-Овери (ныне известной как собор Саутуорка) в 1547 году шла заупокойная служба по Генриху VIII, громкие голоса актеров, игравших спектакль по соседству, заглушали слова молитвы. Тридцать один год спустя Тайный совет обратился в суд графства Сарри с жалобой на то, что в этом районе устраивают слишком много всевозможных зрелищ. Сохранились данные, что в самом Пэрис-Гардене проводились средневековые «народные празднества»; за этой затейливой формулировкой часто скрывались грубые развлечения и жестокие виды спорта.

Среди других развлечений особое место занимала травля животных. Это была излюбленная забава англичан, отличавшаяся крайней жестокостью и наводившая ужас на гостей с

<sup>319</sup> «Ромео и Джульетта», акт V, сцена 1. Пер. Д. Михаловского.

<sup>320</sup> Акт III, сцена 3. Пер. Э. Линецкой.

<sup>321</sup> Ср. название романа Джона Брофи «Джентльмен из Стратфорда» (Gentleman of Stratford, 1939).

континента. Венецианский путешественник пишет о двух сотнях собак в «засаде», готовых броситься по сигналу на быка или дикого медведя. Была еще такая игра: слепого медведя хлестали кнутом; известны случаи, когда обезумевшее животное срывалось с цепи и бросалось в толпу людей. Когда Шекспир включал в «Зимнюю сказку» знаменитую ремарку: «убегает, преследуемый медведем» – публика могла отчетливо представить себе эту сцену.

В Саутуорке арена для травли быков существовала до 1542 года, а новую выстроили на Бэнксайде в 1550-х годах. Шекспир, живший в Клинке, вероятно, слышал рев, несущийся с арены. Вход стоил пенни, а если добавить еще одну монетку, можно было получить хорошее место на галерее. В 1594 году Эдвард Аллейн добился аренды площадки для травли медведей в Пэрис-Гардене по соседству с «Глобусом» за 200 фунтов. Несколько лет спустя они с Хенслоу выкупили главную контору «Королевских забав с быками и медведями». Медвежьи арены служили не дешевой альтернативой театрам, а дополнением к ним. Каждую неделю по четвергам и воскресеньям театры не работали, зато были открыты арены, где устраивали травлю медведей. Несколько позднее Аллейн с Хенслоу построили поблизости от «Глобуса» «Театр Надежда», который был одновременно театром и помещением, где травили медведей: зверей травили по вторникам и четвергам, спектакли играли в остальные дни (кроме воскресенья). Это было единое предприятие, и управляли им одни и те же люди. От костюмов актеров порой шел звериный запах. Атмосфера лондонской жизни особая, воздух каждого квартала пронизан едва уловимым запахом; сейчас можно, не колеблясь, сказать, что в том районе, где Шекспир жил и работал, насилие и жестокость были делом привычным. Возможно, поэтому Саутуорк исправно поставлял королевству солдат больше, чем любой другой район Лондона, за исключением самого центра. Больше трети его жителей работали лодочниками, а лодочники славились по всей Англии как задиры и грубияны.

С начала пятнадцатого века в «заповедном» Пэрис-Гардене находили убежище преступники, и все его окрестности имели самую скверную репутацию. Это было также райское место для разнообразных групп иммигрантов, именуемых «чужаками», среди них голландцы и фламандцы. Топографию местности представить себе нетрудно. Просторные дома с садами принадлежали самым видным жителям, таким как Хенслоу с Аллейном (а может быть, и Шекспиру), остальное же население ютилось на узких, извилистых улочках с проулками, в тесном съемном жилье по соседству со стойлами. Здесь сосредоточились самые «смрадные» ремесла: тут варили пиво и дубили кожу. У лестницы, ведущей в Пэрис-Гарден, находилась оживленная переправа через реку; пассажиров доставляли на противоположный берег в район Блэкфрайерз. Но даже на это место распространялась скверная репутация, коей славилась ближайшая округа. Гражданский указ шестнадцатого века предписывал лодочникам на ночь оставлять лодки у северного берега, чтобы «воры и прочие нарушители порядка не попали» в публичные дома и кабаки Саутуорка. Там и в самом деле было много борделей, и некоторые из них принадлежали вездесущим деловым партнерам – Аллейну и Хенслоу. Театр Хенслоу «Роза» получил свое название в честь знаменитого на всю округу дома свиданий. Два компаньона, можно сказать, могли предложить развлечение на любой вкус. И оба были хорошо знакомы с Шекспиром.

Это может показаться странным, но Аллейн и Хенслоу состояли членами приходского совета церкви Спасителя, а Хенслоу даже стал церковным старостой. Впрочем, в обществе, где многое менялось и царил дух предпринимательства, такое двуличие было вполне обычным. Проституток прозвали «винчестерские гусыни» – по названию принадлежавшего винчестерскому епископу большого дома, где работали девицы. Одна гостиница с борделем называлась «Шапка кардинала», хотя не имела никакого отношения к церкви, просто потому, что красный цвет в сознании местного населения ассоциировался с головкой пениса. В те времена

сакральное и мирское зачастую смешивались. Только после парламентских войн<sup>322</sup> была сделана попытка разделить эти сферы.

Конечно, описывая смрад и кошмары южного берега, легко впасть в преувеличение. От шумных улиц было рукой подать до полей и лесов, и знатока трав Джона Джерарда приятно удивило разнообразие цветущих растений, обнаруженных им в здешних канавах, наполненных водой. На Пэрис-Гарден-Лейн, например, он нашел «водяной тысячелистник» и «множество водяных левкоев». Так что нельзя сказать, чтобы этот район был совсем уж непривлекательным. Демографические исследования показывают, что большинство его обитателей оседали там навсегда; как и все лондонцы, они предпочитали знакомую среду. В общем, житье в Саутуорке было довольно сносным, хотя подчас излишне шумным и беспокойным. Жизнь здесь была ключом. Может, именно поэтому Шекспир остался там надолго? В Лондоне двадцать первого века люди не желают покидать Сохо. А в те времена средоточием настоящей, насыщенной жизни был Саутуорк.

---

<sup>322</sup> Парламентские войны – события английской буржуазной революции XVII в.

## Глава 61

### На мировой необозримой сцене<sup>323</sup>

Так появился «Глобус». В свое время его считали самым роскошным из всех лондонских театров. Судя по его названию, он претендовал на звание театра мирового масштаба, и он имел на это право, поскольку именно на его сцене впервые поставили «Отелло» и «Короля Лира», «Макбета» и «Юлия Цезаря». Предполагали, что плотник и зодчий Питер Стрит, обдумывая план постройки, следовал предписаниям Витрувия. Книга Витрувия *Architectura* была в то время доступна в Англии, но маловероятно, что Стрит когда-либо заглядывал в нее. Наглядным образцом ему скорее послужила арена, на которой устраивали травлю животных; он и его современники отчетливо представляли себе это сооружение. Тем не менее общий план здания напоминал античный амфитеатр или священные каменные круги первобытной Британии. Предполагалось, что округлая форма символизирует материнскую утробу или объятие материнских рук. Она также напоминала о магическом круге, в котором появляются сияющие видения. Но ни одно деревянное здание в шестнадцатом веке не могло иметь правильную цилиндрическую форму. В сущности, это был многогранник, вероятно, с четырнадцатью сторонами, тремя галереями, окружавшими сцену, и открытым двором, или «ямой».

«Глобус» строили из дерева, используя готовые дубовые столбы (некоторые длиной более 30 футов), покрывали плетеной сеткой из прутьев, нанося на нее раствор из глины с соломой, а снаружи стены покрывали белой штукатуркой. Крышу крыли соломой. Возможно, штукатурка имитировала каменную кладку, чтобы здание театра выглядело более привлекательно. Театр имел 100 футов в диаметре и был рассчитан примерно на 3300 зрителей. На каждой из двух нижних галерей помещалось по тысяче человек. Другими словами, это сооружение елизаветинской поры, плотно набитое зрителями, в два или три раза превышало размерами современный лондонский театр. В самом деле, здешняя атмосфера скорее напоминала футбольный стадион, нежели театр. В ней преобладал элемент балаганного веселья.

Предположительно в «Глобусе» над сценой или, возможно, над главным входом висела его «эмблема»: это было бы вполне типично для елизаветинского Лондона. В редких свидетельствах упоминается, что изображался на ней Геркулес, державший на плечах земной шар. Исследователь Шекспира Эдмунд Мэлоун утверждает, что над входом в театр или внутри помещения висел еще и девиз – «*Totus mundus agit histrionem*», что можно перевести как «Весь мир лицедействует». Интерьер ярко расписали классическими сюжетами. Повсюду расставили скульптуры, выделявшиеся на фоне росписей и декоративных деталей. Судя по другим интерьерам, с сатирами и гермами, с изображениями богов и богинь, в елизаветинскую эпоху очень любили яркие узоры и причудливые линии. Ничто не казалось слишком вычурным или нелепым. В «Глобусе» деревянные элементы были раскрашены под мрамор или яшму, разнообразные драпировки и гобелены подчеркивали псевдоклассическую роскошь. Насыщенные цвета, обилие позолоты и блеска производили впечатление продуманного великолепия. Ведь театр – это искусственно созданный мир, тесно связанный с обрядовой культурой, в высшей степени выразительной. По части церемоний и прочих пышных действий театр мог соперничать с королевским двором. В нем воплотилось искусство производить впечатление.

Ширина самой сцены доходила до пятидесяти футов. Сцену располагали так, чтобы на нее не попадал прямой солнечный свет; во время дневных спектаклей она оставалась в тени. Но когда актер выступал вперед, на край сцены, лицо его освещалось, что подчеркивало значительность момента. По обе стороны сцены были устроены проходы, а между ними находилось

<sup>323</sup> «Как вам это понравится», акт II, сцена 7. Пер. П. Вейнберга.

пространство с занавесом, где персонажи спали, или лежали как мертвые, или работали; оно могло по мере надобности изображать рабочий кабинет или могилу. Над самой сценой был устроен навес, опиравшийся на два деревянных столба и имитировавший небесный свод: по темно-синему фону были разбросаны звезды и планеты. Именовался этот навес «небесами»; опорные столбы отделяли «переднюю сцену» от «задней». Такое простое устройство сценического пространства, идущее от Античности, предполагало постоянное присутствие актеров на сцене. На небольшом возвышении располагался балкон с музыкантами; иногда на нем устраивали привилегированных зрителей. Балкон порой использовался как часть сцены – например, когда по сюжету генерал поднимался на крепостной бастион или любовник взбирался в спальню к возлюбленной. Под сценой находился так называемый «ад» – помещение, куда актеры могли спускаться через специальный люк или же неожиданно оттуда появляться; там же, внизу, хранился реквизит. Следует заметить, что в «Глобусе», судя по всему, не было никаких приспособлений для трюков вроде «полетов» над сценой. Они появились позже, когда спектакли начали ставить в театре «Блэкфрайерз».

На сцене «Глобуса» актер входил в одну дверь и выходил в другую. Когда герой или героиня исчезали из поля зрения, они не могли сразу же появиться вновь в следующей сцене. Это было важное правило: так создавалось впечатление непрерывности действия, которое как бы продолжалось «за сценой». У зрителей появлялась иллюзия, будто в воображаемом мире, возникшем на сцене благодаря игре актеров, плавно течет время. Действие в елизаветинской драме строилось на контрасте и симметрии, равновесии и противопоставлении тщательно выверенных сил. Сюжет мог развиваться быстро или медленно, иметь много боковых линий. Слова, вероятнее всего, произносились гораздо быстрее, чем в любом из современных спектаклей. Не было деления на акты, только сцены обозначались выходом и входом актеров. Делить пьесы на акты начали около 1607 года. После того как все актеры уходили со сцены, театральные рабочие (одетые в голубые ливреи) вносили реквизит, необходимый для следующей сцены с другими актерами. В елизаветинскую эпоху никого не смущала условность сценического действия. Никто не стремился ни к реализму, ни к натурализму в их современном значении.

Спектакль в «Глобусе» в то время строился главным образом на последовательности сцен. Они следуют одна за другой, отражая английскую склонность к вариациям на определенную тему, что придает драме скорее разнообразие, чем глубину и насыщенность. Вот почему появлению на сцене нового действующего лица всегда придавали большое значение, что особо подчеркивалось сценическими ремарками. «Входит Кассандра с развевающимися волосами... Входит троянец, совершенно растерянный... Входит Годфри, только что прибывший и полуодетый... Входит Чарльз с мечом, весь вымокший... Входит Эрколе с письмом...» Они сразу определяли всю сцену, давая представление о герое и его цели, так что первое движение позволяло судить о последующих действиях. Присутствие актера, его дарование были главной составляющей спектакля. Возможно, актеры иногда входили в зал со двора или через общий вход и поднимались на сцену.

Актер выступал вперед и декламировал текст своей роли перед публикой. Он не занимал определенного места на сцене и вставал так, чтобы обращаться к партнеру. В пространстве пьесы те, кто говорит, всегда стояли отдельно от тех, у кого в сцене не было реплик. Существовали сценические правила, как представлять приветствие и прощание, как преклонять колена и заключать в объятия. Скорее всего, по определенному образцу произносились реплики «в сторону» и монологи, регламентировались место на сцене и поза актера. В конце спектакля персонаж, имеющий самый высокий титул, оставался на сцене и произносил финальные слова. Публике нравились процессии, шествия, пантомимы; она любила яркие краски и зрелища. Другими словами, в этом театре важной частью постановки оставались обряд и церемония.

Действие пьесы подчинялось общей установке и разворачивалось в открытом пространстве, в котором актер и драматург проявляли полную свободу воображения. Некоторые исто-

рики театра предполагают, что о месте действия зрителей информировали специальные плакаты, но это довольно сомнительно. Актер просто мог объявить, где он находится. И конечно, о месте действия легко было догадаться по костюмам персонажей. Лесник в зеленой одежде означал, что перед зрителем лесная чаща, надзиратель со связкой ключей – тюрьма. Костюм был самым важным театральным приемом. В визуальной культуре он всегда обозначал социальную принадлежность и род занятий человека. Елизаветинским актерам и зрителям нравилось также, когда в результате переодевания возникали новые повороты сюжета. На костюмы уходило больше денег, чем на жалование актерам и драматургам, в театральной костюмерной имелись рубашки, плащи, камзолы, короткие штаны, туники и ночные сорочки. И конечно, в театре всегда требовались доспехи. В одной из описей Хенслоу указывает совсем необычные вещи – костюм привидения и плащ сенатора, одеяние царя Ирода и наряды черта и ведьмы. Хороший театральный костюмер хранил ненужную одежду или даже ее отдельные детали, кроме того, есть основания предполагать, что театрам иногда перепали остатки гардероба знатных вельмож, те вещи, что выходили из моды. Одежда персонажа составляла часть его характера. Были условные костюмы еврея и итальянца, врача и купца. Холщовую рубашку и штаны носили моряки, голубые ливреи – слуги. Девственницам полагалось облачаться в белое, а докторам – в алые мантии. Исполнители женских ролей часто надевали маску – подчеркнута условный прием, при помощи коего скрывалась мужская сущность. В этом смысле постановки елизаветинских времен напоминают классический греческий и японский театр.

Декораций как таковых не было, однако в некоторых случаях использовали расписанную холстину. В театральных счетах Хенслоу встречается запись о «занавесе с солнцем и луной». Разумеется, это выглядело неестественно, тем не менее помогало создать нужную атмосферу или подсказать тему. Когда, например, представляли любовную историю, вешали полотно с изображением купидонов. В трагедиях сцену драпировали черным.

Для всякого представления требовался какой-то реквизит, например кровати либо столы со стульями. Деревьями могли служить столбы, поддерживающие навес; использовали их и в других целях. К реалистичности никто не стремился. На сцене слева стояло несколько табуреток, которые использовались во время спектакля: актер мог сесть на табуретку или замахнуться ею, угрожая противнику. Помост для виселицы по мере необходимости превращался в памятник или кафедру проповедника. Сохранился список реквизита труппы лорд-адмирала; в нем отмечены среди прочего скала, пещера, могила, каркас кровати, лавровое дерево, голова вепря, львиная шкура, черная собака и деревянная нога. Для сцен убийства и сражений держали наготове пузыри с овечьей кровью. Подсчитано тем не менее, что 80 процентов шекспировских сцен, написанных для «Глобуса», не требовали вообще никакого реквизита. Шекспиру довольно было и пустого пространства для его драматического повествования. Это ясно указывает на то, что ему хватало собственных художественных средств.

## Глава 62

### Теперь пусть звучат трубы<sup>324</sup>

В театре важно было не только слово. Музыка также занимала в нем не последнее место. В небольшую – шесть или семь человек – группу, разместившуюся на балконе, входили музыканты, игравшие на трубе и барабане, а также на рожке, блокфлейте, гобое и лютне. Актеры и сами частенько играли на сцене на музыкальных инструментах. Например, Аллейн играл на лютне, а после смерти Огастина Филиппа остались контрабас, бандола, цитра и лютня. Актеры, разумеется, исполняли песни и баллады на сцене, на роли их выбирали в зависимости от тембра голоса. Некоторые спектакли скорее напоминали мюзикл, нежели драму. На сцене музыкой сопровождалось сон и исцеление, любовь и смерть. Музыка предвещала сверхъестественные события. А в шекспировских пьесах еще было множество танцев, конечно же, под музыкальный аккомпанемент. В соединении музыки и движения возникала мимолетно гармония сфер.

Тексты песен в своих пьесах Шекспир часто сочинял сам; по всей видимости, в последний период жизни он сотрудничал с такими искусными музыкантами, как Томас Морли и Роберт Джонсон. Морли был его соседом по Бишопсгейту и входил также в круг графини Пембрук; следовательно, они с Шекспиром могли встречаться, и не раз. Именно Морли написал музыку к одной из самых известных шекспировских песен: «It was a lover and his lass»<sup>325</sup>.

Роберт Джонсон, как мы видели, имел отношение к Эмили Ланьер, которая, пользуясь своим влиянием, устроила ему контракт с сэром Джорджем Кэри. Джонсон активно работал с Шекспиром над музыкой к его поздним пьесам. Джонсона хорошо помнят по двум песням из «Бури»: «Отец твой спит на дне морском»<sup>326</sup> и «Буду я среди лугов»<sup>327</sup>, однако он играл не последнюю роль в постановке и таких пьес, как «Цимбелин» и «Зимняя сказка». Характерно, что Шекспир не заимствует песни других авторов, однако охотно пользуется таким источником, как известные английские баллады шестнадцатого века. Он не раз слышал их еще в детстве.

Судя по некоторым строкам шекспировских пьес, драматург неплохо разбирался в музыке и музыкальных терминах. В то время это было явлением довольно распространенным, поскольку музицирование составляло неотъемлемую часть жизни общества; читать ноты с листа умели многие. Можно с уверенностью сказать, что Шекспир обладал тонким, чутким слухом. Он ненавидел дисгармонию, в чем бы она ни выражалась, несмотря на то что его пьесы зачастую строятся на несоответствиях и противоречиях. На сцене ему приходилось петь, а возможно, и играть на музыкальных инструментах. Его герои тоже часто поют, даже те, которым петь вроде бы не пристало, например Гамлет или Яго; в пьесах мы то и дело находим рассуждения о величии и сладости музыки. Песни Офелии и Дездемоны приносят в трагические сцены ноты вечной гармонии. Музыка составляет неотъемлемую часть «Зимней сказки» и «Бури». Шекспир, по сути, стал первым английским драматургом – не считая неизвестных авторов песен для средневековых мистерий, – который сделал песню частью повествования, и, таким образом, может считаться родоначальником музыкального театра. Он, словно волшебник, в одно мгновение изменил дух нации. Следует заметить, что Шекспир был современником двух величайших композиторов в истории английской музыки – Уильяма Бёрда и Орlando Гиббонса. В ту эпоху развитие музыки достигло невиданных высот. Говорили, что Англия пре-

<sup>324</sup> «Генрих V», акт IV, сцена 2.

<sup>325</sup> «С пастушкой бродит пастушок». – «Как вам это понравится», акт V, сцена 3. Пер. В. Левика.

<sup>326</sup> «Буря», акт I, сцена 2. Пер. Мих. Донского.

<sup>327</sup> «Буря», акт V, сцена 1. Пер. Мих. Донского.

вратилась в «гнездо певчих птиц», и иностранные гости особо отмечали, что в лондонских театральные постановках действие тесно переплетается с музыкой.

К концу театральной деятельности Шекспира на смену «открытым» сценическим площадкам пришли театры «закрытые», в помещениях под крышей. Там было значительно тише, между актами играла музыка – на самом деле делить представление на акты стали ради того, чтобы оставить больше времени для музыки, – и часто пьесу предваряло музыкальное представление. Условия «Глобуса» – спектакли под открытым небом, многочисленная беспокойная публика – не позволяли создать такую изысканную обстановку.

Театральная сцена была наполнена звуками. По ходу пьесы раздавался топот лошадиных копыт, птичье пение, звон колоколов и пушечная стрельба. Голоса за сценой имитировали шум сражения с криками «убей, убей, убей!», стонами и гулом. Фейерверк изображал молнию, а дым – туман. Когда требовался «гром», за сценой трясли железный лист, устраивая страшный грохот, и взрывали петарды. С помощью мелких камешков, насыпанных в барабан, подражали шуму моря, а кусок холста, укрепленный на вращающемся колесе, имитировал вой ветра. Сухие горошины, барабанившие о металлическую поверхность, изображали дождь.

Свет также позволял создавать разнообразные сценические эффекты. Факелы или тонкие свечи обозначали ночь. В некоторых сценах появлялись статисты со свечами в руках, изображая ночное пиршество или собрание. Иногда источник света помещался за бутылками с подкрашенной водой, создавая зловещее или таинственное освещение. В конце шестнадцатого столетия театр – колдовское место – словно магнит, притягивал публику.

## Глава 63

### Ты то назвал, чем наша мысль живет<sup>328</sup>

У «Слуг лорд-камергера» в «Глобусе» был обширный и разнообразный репертуар. Кроме шекспировских они ставили еще около сотни пьес. Шекспир, вероятно, играл во всех. Мы не знаем, сколько времени требовалось, чтобы возобновить старую постановку, а вот новую пьесу репетировали всего две-три недели. Каждый год ставили в среднем полтора десятка новых спектаклей, и расписание представлений было очень плотным. Записи «Глобуса» не сохранились до наших дней, но документы театра «Роза» свидетельствуют о том, что в течение одного зимнего сезона актеры были заняты в тридцати пьесах, а всего прошло сто пятьдесят представлений. Каждый день давали разные пьесы, причем за неделю они ни разу не повторялись. Быстро менявшаяся, наполненная энергией жизненная среда постоянно требовала новизны.

Процесс постановки новой пьесы был давно отработан. Как мы уже упоминали, автор или авторы приносили в театр набросок сюжета, и театр заказывал пьесу на его основе. Гонорар выплачивали постепенно, небольшими частями, а остаток выдавали лишь после того, как автор представлял удовлетворительный текст. Когда работа завершалась, все актеры собирались вместе и автор читал пьесу вслух. Филип Хенслоу в мае 1602 года записал в своем дневнике, что два шиллинга «уплачено за вино в таверне, когда труппа читала пьесу Джеффа». Тогда же или, возможно, несколько позже постановщик распределял роли и отмечал, какой потребуются реквизит и какие сценические эффекты. Но несомненно, важнее всего было выстроить последовательность входов и выходов актеров, то есть разметить сцены. Таким образом, в пьесу вносили изменения с учетом реальных возможностей труппы, ее состава и материальных ресурсов. Одна из задач, например, заключалась в том, как распределить роли таким образом, чтобы один актер мог играть сразу двух героев. Актер, как бы он ни был опытен, не мог находиться на сцене одновременно в двух ролях. Текст пьесы дробили на сцены, просто проводя черту поперек листа; каждая сцена начиналась ремаркой: «Входит...» Текст переписывали на листы картона и вывешивали за сценой, в артистических уборных, «для памяти».

Кто-то из труппы, возможно, сам постановщик, выписывал каждую роль на «свитки» – длинные бумажные полосы. Актеры носили их при себе и заучивали текст. Сохранился один такой свиток, выданный Эдварду Аллейну, исполнителю роли Орlando в пьесе Роберта Грина «Неистовый Орlando». Длина свитка почти семнадцать футов, ширина шесть дюймов, он склеен из четырнадцати полосок бумаги в половину листа. Перед началом каждой реплики указаны последние слова предыдущей, местами встречаются ремарки.

Авторская рукопись становилась «сценической книгой» или просто «Книгой». В нее вносили поправки, адаптируя текст для сцены; впрочем, актеры быстро все схватывали и были весьма профессиональны, поэтому реальная необходимость что-либо менять возникала нечасто. Лишь в некоторых случаях немного упрощались мизансцены и сокращались монологи героев. Но это случалось редко. Обычно пометки в тексте относились непосредственно к сценическому действию. Например, авторский перечень действующих лиц заменяли именами актеров. Отмечали, когда вносить реквизит и устраивать «шум за сценой». Авторские указания иногда пересматривались; например, чтобы актеру хватило времени пересечь сцену, ремарку «Входит...» переставляли немного выше. А порой многие замечания автора вообще оставляли без внимания. С его мнением не очень-то считались, предпочитая решать все коллективно.

Похоже, что постановщик наблюдал и за репетицией, сверяясь с суфлерским экземпляром, и действовал как суфлер во время спектакля. Роль суфлера заключалась не в том, чтобы

<sup>328</sup> «Троил и Крессида», акт II, сцена 2. Пер. Л. Некора.

шепотом подсказывать слова актеру «на выходе», как принято в наши дни; он координировал выходы актеров, перемещение декораций и «шум за сценой». В пьесе «Всяк в своем нраве» Бена Джонсона встречается «холерического склада джентльмен», который «бранился, как мужик, топал ногами и мог уставиться на вас (Господи, помилуй!), словно постановщик спектакля, когда актеры пропускают выход». Можно только догадываться, что постановщик иногда выполнял функции суфлера, иногда нет. Сам актер тем не менее не полагался ни на суфлера, ни на постановщика. Выходя на сцену, он полагался только на свой профессионализм и поддержку партнеров; несомненно, актеры в случае оговорки или ошибки подстраховывали друг друга.

Прежде чем ставить пьесу, ее готовый текст предъявляли распорядителю королевских увеселений в Клеркенуэлле: он выступал в роли цензора и иногда вносил исправления. За плату, которая за несколько лет выросла с 7 шиллингов до фунта, распорядитель увеселений давал позволение ставить пьесу. Его подпись на рукописи служила официальным разрешением, и отныне пьесу можно было играть по всей Англии. Этот важнейший документ в труппе бережно хранили и постоянно держали под рукой.

Конечно, особенно тщательному изучению подвергались упоминания о текущих событиях. Распорядитель увеселений немедленно вычеркивал любой выпад против властей, явный или скрытый. За публичное проявление неуважения можно было понести наказание: это испытывали на себе авторы и актеры «Собачьего острова»<sup>329</sup>. Вот почему сцену низложения монарха из драмы «Ричард II» не играли, пока правила Елизавета. На рукописи «Сэр Томас Мор» распорядитель увеселений начертил: «Изъять целиком восстание и причины к нему». Необходимая предосторожность, поскольку в Лондоне тогда население находилось на грани мятежа. В пьесах, конечно же, запрещалось и богохульство. На одной из рукописей стояло указание убрать из текста «сквернословие, божбу и явные непристойности». Однако совершенно очевидно, что отношения между театральными труппами и службой королевских увеселений в целом складывались совсем неплохо. В каком-то смысле они занимались общим делом.

Преодолев неизбежные формальности, актеры начинали ставить пьесу; они могли сделать это всего за несколько недель с того момента, как получили текст. Они работали так споро и мастерски, что это поистине удивительно. Репетиции новых и восстановленных старых пьес происходили по утрам. Режиссера в нашем нынешнем понимании не было, однако его функцию в каком-то смысле выполнял постановщик, по крайней мере в некоторых случаях. Весьма вероятно, что Шекспир брал на себя эту обязанность, когда репетировали его пьесы. Это было бы естественно. Превосходный танцор, такой как Уилл Кемп, отвечал за хореографию, а отменный музыкант вроде Огастина Филиппа подбирал музыку.

Побывав в Лондоне в 1606 году, один германский путешественник отмечал, что актерам «постоянно дают указания, так что даже самым знаменитым приходится выслушивать замечания драматургов». Возможно, тут имело место неверное истолкование увиденного, что часто встречается в рассказах иностранцев о Лондоне шестнадцатого века; маловероятно, чтобы знаменитый актер стал слушать наставления молодого или малоизвестного автора. Но с Шекспиром, вероятно, все было по-другому. Свидетельство тому находим в «Кратком рассуждении об английской сцене» Ричарда Флекноу, опубликованном в 1664 году. В нем описывается, как во времена Шекспира и Джонсона «для Актеров было счастьем, коли такие Поэты наставляли их и писали для них; и для этих Поэтов не меньшим счастьем было получить таких понятливых и великолепных Актеров для своих пьес, как Филд и Бербедрж». Итак, актерам не давали указания – их «наставляли».

<sup>329</sup> См. главу 56.

Актер получал «свиток» со своей ролью, но он не знал пьесы целиком. Он выучивал или частично выучивал текст до начала репетиций. На репетицию собиралось человек тринадцать ведущих актеров и несколько мальчиков. Небольшие роли обычно не репетировали. На этой стадии в пьесу добавляли шутки, а иногда их, наоборот, убирали, меняли трудный для произнесения текст, проясняли темные места в сюжете или диалогах. Тут же решали проблемы, возникавшие при исполнении одним актером нескольких ролей. Зачастую все превращалось в простую рутину, но порой искусственность ситуации и необходимость прибегать к уловкам вызывали у актеров бурное веселье. Исполнение одним актером двух или более ролей становилось поводом для смеха, но вносило в постановку элемент загадки. Оно также давало актеру возможность проявить свое мастерство и многогранность; считалось, что на переход из одной роли в другую уходит столько времени, сколько требуется для произнесения двадцати семи строк текста. В некоторых пьесах Шекспир отводит для трансформации именно такой промежуток. Были также случаи, когда смена образов веселила публику. Актер, едва успев умереть на сцене в образе одного героя, вскоре появлялся снова, уже в другом обличье: зрители испускали восторженные вопли.

Есть все основания полагать, что актеры и драматурги на репетициях вели себя совсем не так, как их современные коллеги, которых режиссер обычно держит в рабском повиновении. Елизаветинский актер, напротив, мог предложить свои реплики, подсказать, как сыграть то или иное место в пьесе, мог даже помогать в сочинении новых сцен, необходимых для сюжета. В эпистоле (предваряющем послании к изданию пьес Бомонта и Флетчера) говорилось, что «представляя эти комедии и трагедии на сцене, актеры пропускали, с согласия авторов, некоторые сцены и отрывки, когда требовал случай». К пьесам Шекспира относились примерно так же. Пьеса – не написанный кем-то текст, а плод коллективного труда; другими словами, ни один из ее вариантов не считался окончательным, она постоянно и неизбежно подвергалась изменениям. Впрочем, в шестнадцатом веке существовал определенный набор условных приемов, облегчавших процесс репетиций; хороший актер интуитивно использовал правила сценического движения и жестикуляции. Любопытно, например, что в пьесах редко обозначается уход персонажа со сцены: считалось, что опытный актер сам знает, когда это сделать.

Пьеса обычно шла в течение четырех-шести недель, но она, разумеется, непрерывно дорабатывалась и обновлялась.

Рабочий день в театре начинался с утренней репетиции, затем после полудня актеры играли спектакль, а вечером заучивали огромное количество текста. Что касается Шекспира, то ему еще приходилось сочинять пьесы, одну за другой. Он трудился без остановки, без отдыха. Дж. М. У. Тернер сказал однажды, что секрет гения – в «тяжелой работе»; Шекспир с ним бы наверняка согласился.

## Глава 64

### Ты видишь: на тебя толпа зевак глазеет<sup>330</sup>

Об открытии театра публика узнала заблаговременно. Над крышей развевался флаг, и звуки трубы созывали зрителей со всей округи. Афиши, извещавшие о спектаклях, висели на стенах и столбах, а также на дверях самого «Глобуса». На них значилось время и место представления, название пьесы и труппы, а также некоторые особенно заманчивые детали спектакля, коими можно было привлечь публику: «безжалостное убийство... крайняя жестокость... заслуженная смерть» и т. п. Маленький оркестр перед началом пьесы троекратно играл бравурное вступление – отчасти для того, чтобы уgomонить беспокойную аудиторию. Затем выходил актер в длинном черном бархатном плаще, с накладной бородой и в лавровом венке и произносил слова пролога. Именно он привлекал внимание публики к пьесе, подводя к началу действия.

В конце пьесы, когда завершался эпилог, объявляли пьесы, которые будут играть в ближайшее время. Далее следовала молитва за монарха: актеры произносили ее, преклонив колена. А затем плясали джигу. При слове «джига» приходит на ум веселый народный танец, но это понятие гораздо шире. Джига, исполняемая на сцене, представляла собой дивертисмент, двадцатиминутное финальное представление с танцем, в котором принимали участие все актеры. Главными действующими лицами этого заключительного номера были, разумеется, комики, например Уилл Кемп, прославившийся как танцор-импровизатор; он крутился волчком и пел непристойные и задорные песенки. Помимо народных плясок и песен джига включала в себя так называемые «танцевальные фигуры» в исполнении комических актеров и мальчиков. Эти маленькие представления подвергались яростному осуждению, их порицали за непристойность, называли «мерзкими и грязными» и «непотребными и легкомысленными».

Шекспировские комедии обычно завершаются свадебным торжеством, однако пары еще не вступают в брачные отношения; соединение супругов, вероятно, изображалось в джиге. Сам Шекспир охотно участвовал в этом заключительном номере программы. Нередко он оказывался самой успешной частью дневного представления, и зрители, сгорая от нетерпения, в конце пьесы «вызывали» джигу. Толпа также могла потребовать особенно полюбившуюся джигу, например «новую джигу мастера Кемпа, с кухаркой» или «балладу о Георгии, одержавшем верх над врагами».

Когда именно в «Глобусе» перестали исполнять джигу – а может, и вовсе не переставали, – неясно. Полагают, что причиной этому мог послужить уход Уилла Кемпа из труппы лорд-камергера в 1599 году. Театрал Томас Платтер вспоминает джигу, которую видел в том же году в «Глобусе» после спектакля «Юлий Цезарь»; похоже, он описывает одно из последних подобных представлений. Однако позднее, в 1601 году, была написана и поставлена «Двенадцатая ночь»: в конце этой пьесы шут остается на сцене и поет песню. А где песня, там и танец. Получается, мы не имеем веских доказательств того, что джига бесславно покинула театр на Бэнк-сайде. Да и благоразумно ли было исключать из программы самый популярный у публики номер? Бен Джонсон, скорее всего, осуждал джигу, но он вообще не склонен был делать уступок вкусу толпы. Нет никакого сомнения, что многие годы джигу исполняли в театрах северных пригородов Лондона. Маловероятно также, чтобы «южные» театры отказались от нее, ведь у зрителей были схожие пристрастия. Джига занимала значительное место, примерно такое же, как игра сатиров в конце драматических трилогий в афинском театре в пятом веке до новой эры. Джига стала неотъемлемой частью представления. Возможно, подобное заверше-

<sup>330</sup> «Генрих VI», часть вторая, акт II, сцена 4.

ние «Короля Лира» или «Отелло» кажется неуместным, и все же нет ничего странного в том, что театральное представление заканчивается пением и танцем. Ведь один из аспектов сценического действия – это проявление свойственной человеку радости жизни. Первоначальное значение слова «mimesis» (подражание, перевоплощение) – «чувство, выраженное в танце». Это, быть может, древнейшая форма человеческого самовыражения.



На самом деле пьесу можно рассматривать как своего рода ритуал: на сцене возникает реальность, гораздо более яркая, чем настоящая жизнь, а действия актеров напоминают движение и жестикацию католического священника у алтаря. Стала общим местом констатация того факта, что елизаветинский театр, заменивший пышные обряды прежней веры, обрел полноценную жизнь после религиозной реформы Генриха и Елизаветы, утвердившей господство англиканской церкви. Театр удовлетворял тягу зрителей к зрелищности и символичности действия. Само название «Глобус» намекало на то, что он создает для зрителя целую вселенную – такова же была и католическая месса. Известно, что вышедшие из употребления церковные облачения продавались актерам и что моралисты-пуритане обвиняли римский католицизм в «суеверном лицедействе». Труппа странствующих актеров-католиков исполняла «Короля Лира» в домах йоркширских отщепенцев – сторонников прежней религии. Шекспировская трагедия, в частности, имела самую тесную связь с католической службой и обрядами. В свое время английский актер Саймон Каллоу высказал предположение, что «католицизм (и его английский вариант) – грандиозное предприятие, на котором трудятся актеры...». Что-то в

этом есть. Но исторические рассуждения могут увести слишком далеко от предмета. Сцена служила для демонстрации различных ритуалов, но в эпоху шекспировского театра на ней мало-помалу стали раскрываться человеческие характеры и устремления.

Спектакли начинались зимой в два часа, летом в три часа дня. Представление шло в среднем три часа, а некоторые пьесы минут на тридцать-сорок дольше. Оттого что в «Гамлете» и «Варфоломеевской ярмарке» насчитывалось примерно четыре тысячи строк, актерам приходилось произносить реплики очень быстро. В среднем пьеса елизаветинской эпохи шла два с половиной часа, в ней было около 2500 строк. Текст средней шекспировской пьесы составляет 2671 строку: как всегда, драматург близок к сценическому стандарту и профессионален во всех отношениях.

«Глобус» многие относят к летним театрам, но письменные свидетельства говорят о том, что в его помещении представления порой устраивали и зимой. Елизаветинские зрители одевались теплее, чем нынешние, и, разумеется, были куда выносливее, так что холод их не пугал. Театральная публика состояла из представителей разных классов, кроме бродяг и самых бедных людей, которым едва хватало заработка или милостыни, чтобы прокормиться. По большей части в театр ходили люди среднего достатка с супругами – те, у кого находилось свободное время и средства, чтобы провести часть дня в свое удовольствие. К таковым относились «все военные... все студенты, обучающиеся наукам и искусствам, и, как водится у нас в Англии, все члены иннов, профессора права». К представленному списку театральной публики следует добавить придворных и знать, лондонских купцов с женами, а также подмастерьев, коим представлялся случай устроить перерыв в работе на два-три часа. Важно отметить, что «Глобус» посещало не только простонародье, как считают многие исследователи, и Шекспиру вовсе не было нужды приспосабливаться к «низменному» вкусу публики.

Существовало, конечно, различие между теми, кто платил пенни и получал место внизу, и теми, кто доплачивал еще один пенни и попадал на галерею. А там люди рассаживались «без чинов, кто первым пришел, тот первым садился». Грузчики, извозчики и подмастерья, как правило, довольствовались стоячими местами внизу; их называли «under-standers»<sup>331</sup>. Пол партера был засыпан золой и шлаком и усеян ореховой скорлупой; возможно, он шел под наклоном к сцене. Знатные и богатые лондонцы (со своими дамами) предпочитали относительный комфорт, а потому занимали деревянные лавки на галереях. Они проходили туда с двух сторон, предварительно заплатив за вход. Впрочем, вряд ли все соблюдали идеальный порядок, как можно было бы судить по нашему описанию. Например, на дешевых местах зрители не обязательно стояли, они могли сидеть на тростнике, разостланном на полу. Некоторые, как пишет Томас Деккер в «Азбуке глупца», приносили с собой «трехногие табуретки».

Предполагалось также, что «подонки общества», люди из низов, собирались в пригородных театрах вроде «Красного быка» или «Фортуны» – тех самых, что в конце девятнадцатого века превратились в мюзик-холлы Ист-Энда. Такое утверждение представляется нам сомнительным. Стивен Госсон, понося театральную публику, именовал ее безнравственным сборищем «портных, медников, башмачников, моряков, стариков, юношей, женщин, мальчиков, девочек и тому подобных»; ясно, что под «тому подобными» он подразумевал весьма широкий спектр представителей человеческого рода. «Глобус» и вправду заключал в себе целый мир, по крайней мере ту его часть, которая населяла Лондон в конце шестнадцатого столетия.

<sup>331</sup> Буквально: «стоящие ниже» (англ.).

## Глава 65

### Итак, блуждаем мы среди иллюзий<sup>332</sup>

В толпе зрителей не существовало различий между людьми. Знатный господин занимал столько же места, сколько студент или торговец, и его так же захватывала общая атмосфера. По словам современника, «всякое ничтожество (за свой пенни) почитало себя достойным самого лучшего и самого удобного места». Из этих слов можно заключить, что такой порядок, когда «ничтожества» располагались в зрительном зале бок о бок с благородными, все же вызывал неудовольствие. Деккер в «Азбуке глупца» говорит о том же: «Возчик и медник имеют такое же право голоса, чтобы рассуждать о спектакле, о жизни и смерти героев, как достойнейший Мом<sup>333</sup> из племени критиков». Так могло быть только в театре. В нем впервые в полной мере выразилась необратимая тенденция к уравниванию городских слоев общества. Театр способствовал широкому распространению, а также расцвету образования среди мужского населения. Все это работало вместе, чтобы пьесы Шекспира стали тем, что они есть. Его аудитория была живой, взволнованной и жаждущей этого нового вида развлечений.

Любой современный театрал подтвердит, что шекспировские пьесы – не самые простые для восприятия; театральная публика шестнадцатого века, надо отметить, была ничуть не менее восприимчива и к гармонии стиха, и к сложным риторическим построениям. Некоторые из самых трудных шекспировских фраз могли пройти мимо аудитории, так же они озадачивают и самых образованных сегодняшних зрителей; но публика той поры прекрасно понимала сюжет и могла оценить намеки на текущие события. Конечно, позднейшие исследователи обнаруживали в пьесах Шекспира более тонкие тематические пласты и скрытый смысл слов, который мог ускользнуть от елизаветинского зрителя. Но возникает вопрос: откуда появился этот скрытый смысл, вложил ли его в свои фразы сам драматург или это заслуга его исследователей? Шекспир доверял своему зрителю и с помощью различных средств, например диалога, расширял возможности пьесы, приближая ее к публике; драма не могла существовать в независимом, изолированном от общества мире, она нуждалась в признании и ответной реакции толпы.

Иногда эта ответная реакция выражалась довольно бурно. В 1601 году Джон Марстон описывал неодобрительный шум в зале как «мяуканье, громкие разговоры, хохот, ворчание», а в «Фортуне» шумел «разный сброд, торговли яблоками и мальчишки-трубочисты», чьи «пронзительные беспорядочные голоса сливались в громкий гул». Шекспир тоже описывает поведение зрителей, с которым не раз сталкивался. Так, Каска в «Юлии Цезаре» рассказывает о поведении толпы на площади: «И если чернь ему не рукоплескала и не свистела в знак одобрения или порицания, как в театре свищут комедиантам, то я лгун»<sup>334</sup>. «Юлия Цезаря» играли в «Глобусе», а не в «Театре», и потому нельзя сказать, что автор ориентировался на специфическую аудиторию, о коей мы упоминали выше.

«Мяуканье» было излюбленным способом выразить неудовольствие: вероятно, благодаря ему впоследствии появилось название «cat-call»<sup>335</sup>. В особенно напряженных сценах поединка или битвы зрители на галереях вскакивали с мест, подбадривая участников. Они аплодировали монологам. Они кричали, свистели, плакали и хлопали, выражая свои эмоции и сопереживая героям пьесы. С точностью воссоздать обстановку, в которой проходили спектакли первых театров, почти невозможно. Перед зрителем возникала невиданная реальность, с какой

<sup>332</sup> «Комедия ошибок», акт IV, сцена 3.

<sup>333</sup> Греческий бог насмешки, порицания и злословия.

<sup>334</sup> Акт I, сцена 2. Пер. И. Мандельштама.

<sup>335</sup> Дудка, свисток, используемый зрителями для выражения неодобрения (ср.: «кошачий концерт»).

ему никогда не приходилось встречаться. С ней не могли сравниться ни уличные мистерии, ни небольшие представления в залах. Выражаясь современным языком, театр шестнадцатого столетия был и телевидением, и кинематографом, и цирком, и уличным празднеством – всем одновременно.

Конечно, во время представления зрители много ели и пили, и среди них сновали торговцы яблоками, апельсинами, орехами, пряниками и пивом. Сохранилось свидетельство одного драматурга, которого страшно беспокоило, как его пьесу примут зрители, так что «всякий раз, когда кто-нибудь откупоривал бутылку эля, ему казалось, будто это свистит публика». К «Глобусу» примыкала пивная, где за три пенса можно было выкурить трубку табака, и один встревоженный современник-моралист заметил, что трубку там предлагают даже женщинам. Нет сомнений, что проституция и карманное воровство были тогда явлением обычным. Где бы в Лондоне ни собиралось много народу, воры и девицы легкого поведения оказывались тут как тут. В городе это в порядке вещей. Находим мы и более приятное сообщение о том, что в «Глобусе» торговали книгами: продавец привлекал к себе внимание, выкрикивая: «Купите новую книжку!» Антрактов, конечно, не было, и все это происходило прямо во время представления.

Драки и беспорядки в театрах происходили в основном значительно позже, в восемнадцатом веке. В шестнадцатом веке дело ограничивалось градом яблочных огрызков и орехов, который обрушивался на сцену, если спектакль не начинался вовремя. Все было внове, и само действие так волновало и завораживало, что лондонцы не смели осквернять его бесчинствами. Кроме того, существовало «уличное правосудие», и с ним близко знакомился всякий, кто мешал публике получать удовольствие от спектакля. Во время спектаклей по пьесам Шекспира не случалось шумных потасовок, не вопили пьяные подмастерья. Вероятно, сейчас самое время напомнить, что английская драма начала стремительно приходить в упадок в конце семнадцатого века, когда театры стали более закрытыми, а их репертуар более утонченным.

В пьесе «Всяк в своем нраве» Бен Джонсон писал о «внимательных слушателях»; он считал себя в равной степени поэтом и драматургом, а потому нуждался в понимающей и умеющей слушать аудитории. Описания театральных постановок, сделанные современниками и опубликованные, не дают представления о том, какие чувства испытывали зрители во время спектаклей. Возможно, на их реакции сказывалась привычка слушать проповеди. Этой же привычкой объяснялось и их пристальное внимание к индивидуальным чертам и поведению героев, а также стремление из всего извлекать нравственный урок.

Тем не менее среди публики попадались внимательные и усердные зрители, они брали с собой записные книжки и заносили в них самые важные отрывки пьес. Нужно помнить, что поэзия в те времена еще оставалась скорее устным, нежели письменным жанром. И любой внимательный театрал елизаветинской поры был весьма чувствителен к расстановке и смысловым оттенкам слов, произносимых со сцены. Публика без труда, или почти без труда, воспринимала непростые шекспировские тексты. Впрочем, если бы эти тексты вызывали серьезные затруднения, Шекспир, прекрасно зная своих зрителей, просто писал бы по-другому.

Но значительную часть аудитории Джонсон изобразил в «Складе новостей»: «Им лишь бы поглазеть, грызя орехи». Следует также помнить о любви елизаветинцев к зрелищам. Волумния в «Кориолане» произносит:

Движение красноречивей слов:  
Ведь зренье у невежд острее слуха<sup>336</sup>.

Давно уже исследователи рассуждают о том, что было важнее для елизаветинской публики – зрительное восприятие или слуховое; обычно авторы делали вывод, что для наиболее

<sup>336</sup> Акт III, сцена 2. Пер. Ю. Корнеева.

интеллектуальной части аудитории важнее было то, что она слышит, а для остальных – то, что они видят. Слова Волумнии – это слова патрицианки, которую могла освистать чернь; их нельзя воспринимать как отражение мыслей самого Шекспира. Для всех очевидно, что своим поздним пьесам Шекспир придал особо пышную зрелищность. Он очень хорошо знал, что это важнейший элемент сценического действия, и использовал любую возможность произвести впечатление и развлечь публику. И никогда не разделял нелестного мнения Джонсона о массовом театре. Ведь этот театр создавался во многом благодаря его усилиям.

И все-таки кажется, что восприятие на глаз и на слух имеет примерно одинаковое значение в драматическом искусстве. Драма в целом – это смесь того и другого, синестетический опыт, в котором, по словам одного любителя театра, соединяется «искусность Речи» с «изяществом Движения». Драма жила характерами и движением.

Перед открытием «Глобуса» финансовая сторона предприятия была тщательно просчитана, и перед Питером Стритом поставили задачу – сделать так, чтобы театр вмещал как можно больше публики. В день открытия играли новую пьесу, и за вход на первое представление плату брали двойную. Цены на обычные спектакли устанавливали одинаковые. Подсчитано, что между 1580 и 1642 годами лондонские театры приняли пятьдесят миллионов зрителей. «Глобус» оказался процветающим предприятием, очень выгодным для всех акционеров. Актеры делили между собой годовую прибыль в 1500 фунтов, и это давало каждому около 70 фунтов. Владельцы здания зарабатывали вдобавок 280 фунтов в год. Итак, на момент смерти доля Шекспира в «Глобусе» составляла 25 фунтов в год, а доля в «Блэкфрайерз» приносила еще 90 фунтов.

Много высказывали догадок об общем доходе Шекспира: ведь он писал пьесы, играл в спектаклях, был «пайщиком», а затем стал постановщиком и одним из хозяев «Глобуса». Цифры называют разные, что-то определенное сообщил лишь Джон Уорд; в начале 1660-х годов он отмечал в своей записной книжке, что у драматурга «доход так велик», что он «по слухам, тратит в год около 1000 ливров». Конечно, это явное преувеличение. Учитывая все источники дохода, получаем более правдоподобную цифру – около 250 фунтов в год. Напомним, что в то время жалованье школьного учителя составляло 20 фунтов, а поденного рабочего – 8 фунтов. Шекспир упомянул в завещании, что оставляет своим наследникам 350 фунтов и поместье стоимостью 1200 фунтов. Конечно, он не обладал несметным богатством, как предполагают некоторые, однако и был далеко не беден.

## Глава 66

### О цвет риторики!<sup>337</sup>

Дату открытия «Глобуса» назначили, заранее сверившись с гороскопом. По случаю торжества представляли «Юлия Цезаря»; в тексте пьесы мы находим указания на то, что впервые ее сыграли 12 июня 1599 года. Это был день солнцестояния и новолуния – то есть, по мнению астрологов, наилучшее время «для открытия нового дома». В этот день в районе Саутуорка вода в Темзе поднялась высоко, так что зрителям легче было переправляться на южный берег. Вечером, после заката, на небе ярко засветились Венера и Юпитер. Возможно, современному человеку все это покажется чем-то вроде колдовских гаданий, но для актеров и любителей театра шестнадцатого столетия подобные знаки представлялись весьма важными. Было установлено, что осевая линия «Глобуса» отклонялась от севера к востоку на 48 градусов и, таким образом, точно совпадала с осью летнего солнцестояния. Практические знания по астрологии широко применялись в повседневной жизни и оказывали на нее существенное влияние. Благодаря этому в «Юлии Цезаре» появились предзнаменования и сверхъестественные явления.

Есть и другие доказательства того, что театр открылся летом. В июне 1599 года в «Розе», театре Филипа Хенслоу, расположенном по соседству с новым «Глобусом», резко упала выручка, вероятно, из-за появления конкурента. Записи говорят, что Хенслоу и актер-управляющий Аллейн вместе с труппой лорд-адмирала вскоре решили оставить «Розу» и возобновить спектакли в заново отстроенной «Фортуне», в северном пригороде. На доходах их труппы соседство со «Слугами лорд-камергера» сказывалось не лучшим образом. Хенслоу, обладавший крепкой деловой хваткой, не желал терять деньги и вскоре сдал «Розу» в аренду «Слугам графа Вустера».

Кричаще-роскошный интерьер «Глобуса» как нельзя лучше подходил для «Юлия Цезаря» – первой пьесы Шекспира из римской жизни. Убранство в римском стиле, с мраморными колоннами, требовало соответствующей пьесы. Там, где в тексте стояли ремарки «Гром» или «Гром и молния», новый театр демонстрировал свои впечатляющие шумовые эффекты. Однако в противоположность чрезмерной пышности интерьера сама пьеса представляла собой образец простоты и строгости – словно Шекспир, внезапно проникшийся духом Рима, создал произведение в римском стиле. Риторические приемы Шекспир использовал ничуть не хуже, чем античные ораторы. Он обладал способностью ощущать и воспроизводить любое состояние человека. И был поистине Цезарем в искусстве слова и драматической интонации. Голос Шекспира слышен в суровых репликах Брута и притворных сладких речах Антония.

Появление нового театра подстегнуло творческие амбиции Шекспира; «Юлий Цезарь» – пьеса, где гораздо тоньше, чем ранее, проработаны характеры, мотивы и последовательность событий. Внимание сосредоточено не на событиях, а на личности. Действие так искусно сбалансировано, что порой зритель не в состоянии определить, кто из персонажей достоин хвалы, а кто – порицания. Безумец Брут или герой? Безупречен Цезарь или в нем есть какой-то порок? Кажется, будто Шекспир намеренно создает новый тип героя, чей характер становится понятен публике далеко не сразу. Шекспир всегда понимал, как трудно отстаивать то, чему ты сочувствуешь, что новое всегда вызывает недоверие. В этой пьесе все построено на противопоставлениях и контрастах, и к окончательному выводу прийти очень трудно. Ее можно рассматривать и как историческую пьесу, и как трагедию мести, или как то и другое одновременно. Это новый вид драмы. Шекспир был хорошо знаком с первоисточниками, в особенности с трудами Плутарха в переводе Нортона; однако он смещает акценты и придает повествованию иную

<sup>337</sup> «Бесплодные усилия любви», акт III, сцена 1. Пер. М. Кузмина.

направленность. Цезарь у него страдает глухотой; появляется сцена, в которой Брут и другие заговорщики омывают руки в крови убитого императора. Не только Шекспир, но и многие его современники сочиняли пьесы на римские темы; они довольствовались тем, что излагали некий исторический эпизод, поместив его на фоне пышных театральных декораций и придав действию зрелищность. Шекспир же старается доискаться до сути события.

Бен Джонсон, посмотрев постановку, страшно возмутился, и не в последнюю очередь потому, что автор пьесы был «слаб в латыни». Пьесе Джонсона «Всяк в своем нраве» поставили в том же году, только немного позднее; в ней содержались язвительные намеки на «Юлия Цезаря». Среди прочего высмеивалась фраза «И ты, Брут» – верное доказательство того, что зрителям это выражение было хорошо знакомо. Среди тех, кто посещал шекспировские спектакли в 1599 году, было двое молодых людей, хорошо знавших, что такое предательство. В письме того времени говорится: «Мой господин Саутгемптон и лорд Рэтленд не являются в суд... в Лондоне они главным образом проводят время, посещая каждый день спектакли».

Отсылки к «Юлию Цезарю» находим в «Генрихе VIII», написанном несколько месяцев спустя. Там же упоминается ирландская экспедиция графа Эссекса, бесславно закончившаяся к началу осени 1599 года<sup>338</sup>; слухи о ее провале появились еще летом, поэтому, вероятно, «Генрих V» был написан раньше. Пожалуй, вопрос о датировке можно оставить в стороне, однако необходимо отметить, что эти две пьесы дополняют друг друга. В английской истории, так же как в «Юлии Цезаре», все неоднозначно и противоречиво и, пожалуй, гораздо более запутанно. Кто такой Генрих – ужасный злодей или великий вождь? Он достойный, храбрый человек или хладнокровный убийца? Превозносить его или высмеивать? Сцены воинской доблести чередуются с комическими эпизодами, принижающими героический пафос повествования. За королевской речью, начинающейся словами «Что ж, снова ринемся, друзья, в пролом, / Иль трупами своих всю брешь завалим!» следует реплика хвастуна Бардольфа: «Вперед, вперед, вперед! К пролomu! К пролomu!»<sup>339</sup> Возможно, элемент пародии возник здесь случайно. Шекспиру не нужно было останавливаться и обдумывать это. Он написал так, повинаясь своему чутью. Это получилось само собой: так пианист, не задумываясь, нажимает попеременно на белые и на черные клавиши.

Возможно, Шекспир сам сомневался в том, каковы на самом деле характер и побуждения короля – черные они или белые. Но это и не имеет значения, ибо скрыто за блестящим красноречием Генриха. Шекспира завораживала идея величия, а для него она прежде всего выражалась в способности создавать незабываемые строки и яркие сцены. Генрих не подвластен суду, он выше морали, он за ее пределами. Уильям Хэзлит в ходе дискуссии о «Кориолане» сказал: «Язык поэзии – это язык силы». Не важно, какому делу служила эта сила – благородному или низкому. Воображение само по себе великая сила, и оно стремится ко всему, что покажется ему притягательным. Генрих присутствует во всех сценах, даже комических. Заметим также, что его речи пугающе похожи на речи Ричарда III.

Когда Шекспир следует Холиншеду, своему основному источнику исторических сведений, он бывает скучноват, а когда следует интуиции – велик. Его «муза огня»<sup>340</sup> взмывает к небу, и воображение воспаряет вместе с ней. Длинные речи насыщены и резки. Одна фраза, однако, вызывает особенный отклик. В начале пьесы Хор, роль которого обычно исполнял сам Шекспир, умоляет зрителей сесть и сосредоточиться: «Все ж вообразите / Событий правду в

<sup>338</sup> Елизавета послала на подавление народного восстания в Ирландии 22-тысячную армию во главе со своим фаворитом графом Эссексом. Но Эссекс потерпел поражение и начал вести с восставшими переговоры о перемирии, за что был отозван из Ирландии и лишен всех должностей.

<sup>339</sup> Акт III, сцена 1. Пер. Е. Бируковой.

<sup>340</sup> Акт I, пролог.

жалкой передаче»<sup>341</sup>. Шекспир отличался удивительной гибкостью ума. Большинство мастеров считало фальшивым все, что не соответствовало их понятию о подлинности. Шекспир подходил к этому по-другому.

Тема величия королевской власти, столь важная для Шекспира, пожалуй, ярче всего выразилась в «Генрихе V». Драматург придумал роль короля-лицедея. Хотя фигура актерствующего короля была единственной в своем роде, Шекспир не раз создавал образ властителя, возможно, гораздо чаще, чем любой другой драматург, как до «Генриха V», так и позднее.

Конечно, в исторических пьесах роль монарха – самая значительная и впечатляющая; однако есть также Лир, Макбет, Дункан, Клавдий, Фердинанд, Цимбелин, Леонт и еще множество титулованных правителей. Слово «корона» встречается у Шекспира 380 раз, и Эдмунд Мэлоун тонко заметил, что «когда он хочет выставить какое-то человеческое качество как совершенный образец, он водружает корону на голову персонажа, который это качество воплощает». Один из его постоянных мотивов – мотив отца и сына, и драматургия его пьес тяготеет к величию и достоинству. Трагические события интересовали его лишь постольку, поскольку они случались с людьми высшего звания; трагедии «из жизни низов», которые создавались в то же время, не привлекали его внимания. Но короли появляются в его комедиях так же, как и в трагедиях. Их не всегда окружает светлый ореол, но при всем этом автор относится к ним с пониманием, словно сообщник. Можно заметить, что в его трагедиях заключительные слова вкладываются в уста лиц высокого ранга; в последних комедиях рассуждение, на котором строится финал пьесы, произносит обязательно король или кто-нибудь из знати. В тринадцати из шестнадцати комедий в заключительной сцене появляется принц.

---

<sup>341</sup> Акт IV, пролог.



Не следует забывать, что на протяжении всей карьеры Шекспира постоянно осыпали милостями при дворе, а в последние годы жизни он носил ливрею как верный королевский слуга. Актер, ставший придворным, – это было вполне в традициях Ренессанса; как писал Джон Донн, «не столько театр похож на придворные игры, сколько придворные игры напоминают театр». Средства выразительности и позиция автора в шекспировских сонетах побудили викторианского критика и биографа Фрэнка Харриса представить его снобом. Не слишком корректное определение для человека, о чьих пристрастиях нам судить затруднительно. Сноб вряд ли мог бы создать миссис Куикли и Долл Тершит<sup>342</sup>. Но его больше увлекал внутренний мир правителя, а не подданного. Такое впечатление, что роль монарха вырисовывалась в его воображении сама собой, и один внимательный исследователь образной системы у Шекспира

<sup>342</sup> Персонажи «Виндзорских насмешниц» и «Генриха VI» (часть вторая).

показал, что «его фантазии неразрывно связаны с идеей королевской власти». Наслаждался ли он мечтами о власти? Безусловно, между актером и королем имеется естественное сходство, оба они играют роль, облачившись в великолепные одеяния. Вероятно, это было одной из причин, по которым профессия актера притягивала Шекспира.

Он был известен среди современников как исполнитель ролей монархов. В 1610 году Джон Дэвис написал цикл стихов, адресованных «нашему английскому Теренцию, мистеру Уиллу Шек-спиру». Вот строки из него:

Ты для забавы королей играл,  
Пою тебя, мой Уилл, вслед за молвою,  
Что если бы король беседовал с тобою,  
Ты б перед ним не сплеховал.

Итак, резонно предположить, что его манеры были достаточно изящны и «благородны» и его допустили бы в высшее общество, не будь он актером. В другом стихотворении тот же автор заявляет, что «сцена оскверняет чистоту благородной крови». В «Мере за меру» мы сталкиваемся со скрытым сравнением могущества драматурга и могущества правителя Вены: оба управляют человеческими судьбами, держась на расстоянии.

Шекспир действительно играл роли королей. Исследователи полагают, что он играл «Генриха VI» в одноименной трилогии и Ричарда II на пару с Бербедем, исполнявшим роль Болингброка. Театральное предание гласит, что он играл призрак короля в «Гамлете» и одновременно короля-узурпатора. Несомненно, в этом выражалось инстинктивное уважение и почтение, которое он внушал своим коллегам, будучи «центром притяжения» в труппе; но, возможно, дело тут было в его собственном выборе. Его осанка отличалась благородством, а манеры – изяществом. Хотя где-то внутри него всегда звучал голос Бардольфа, подсмеивающегося над королем.

Он вряд ли играл короля в «Генрихе V». Эта роль предназначалась Бербеде. Гораздо более вероятно, что Шекспир исполнял роль Хора в прологе: он обращался к зрителям, говоря о «деревянном “О”»<sup>343</sup> «Глобуса», где вот-вот должно было начаться действие. Шекспир очень подходил для этой роли, ведь он мог выказывать почтение публике и держаться достаточно уверенно. Персонаж, выполняющий функцию Хора, часто сравнивают с лирическим героем сонетов. Сходство и в самом деле имеется: в обоих соединяется безмерная гордость за свои творческие достижения и способность к самоотречению. Итак, Шекспир выходит на сцену с ключевыми словами:

О, если б муза вознеслась, пылая,  
На яркий небосвод воображенья,  
Внушив, что эта сцена – королевство,  
Актеры – принцы, зрители – монархи!  
Тогда бы Генрих принял образ Марса...<sup>344</sup>

Если мы исследуем художественную ткань «Юлия Цезаря», а затем изучим «Генриха V», то обнаружим в композиции этих пьес зачатки великих шекспировских трагедий.

---

<sup>343</sup> См. главу 25.

<sup>344</sup> Пер. Е. Бируковой.

## Глава 67

### Ловки вы обе: партия – вничью<sup>345</sup>

Установлено, что из двух комедий этого периода – «Много шума из ничего» и «Как вам это понравится» – первая была написана раньше. Ее, вероятно, сначала играли в «Куртине» с Уиллом Кемпом в бессмертной роли Кизила (Dogberry), прежде чем «Слуги лорд-камергера» переселились в «Глобус». Постановки шекспировских пьес, новых и ранее написанных, шли, даже когда «Глобус» еще только строился. «Много шума из ничего» остается одной из самых популярных пьес во многом благодаря остроумному дуэту Беатриче и Бенедикта. «В ожидании Беатриче и Бенедикта, – писал один сочинитель в 1640 году, – публика доверху заполнила партер, галереи, ложи». В высшей степени остроумные сцены с участием этих персонажей – впоследствии мы услышим их отголоски у Конгрива и Уайльда – тонко оттенены простоватыми шутками Кизила и его компании.

Пьеса в целом позволяет нам составить полное представление о построении и сути елизаветинской комедии с ее стремительными диалогами, сложной игрой слов, причудливыми образами, нескончаемыми сексуальными намеками и тем, что можно определить как выражение легкой грусти. Елизаветинская эпоха, кажется, постоянно балансирует на грани безысходности и распада, ожидая, когда все рухнет в преисподнюю; потому-то с такой бравадой, так вызывающе ведут себя ее главные действующие лица.

О сюжете пьесы можно догадаться по ее названию: герои в ней совершают поступки под влиянием ложных известий и ошибочных впечатлений. Заголовок имел и явный оттенок непристойности, так как слово «nothing» («ничего») на жаргоне обозначало женские гениталии. «Много шума из ничего» – пьеса о невероятных совпадениях, которые с наслаждением выстраивал Шекспир, а он ради театрального эффекта пускался на любые уловки. Пьеса напоминает веселый танец, такой как упоминаемые в тексте гальярда или шотландская джига, в коих главное – легкость и утонченность. Вспомним, что в елизаветинские времена очень любили тонкость и мастерство во всем.

А пьесу «Как вам это понравится» точно ставили уже не в «Куртине», а в «Глобусе»; речь Жака, начинавшаяся со слов «Вся сцена мира», отсылала к девизу «Глобуса» о лицедействующем мире<sup>346</sup>. Однако важнее другое соображение: шута Оселка играл актер, служивший в труппе лорд-камергера совсем недавно. Роль предназначалась для комика и музыканта Роберта Армина, который должен был заменить Уилла Кемпа. Кемп покинул труппу в 1599 году, крепко обидевшись на своих коллег. Вероятно, его манера игры в изменившихся условиях сцены стала выглядеть несколько старомодной или его просто не устраивали новые роли. Судя по косвенным намекам и некоторым отзывам, Шекспиру не нравился тот тип юмора, который представлял на сцене Кемп (и иногда даже сам писал для себя тексты). Кемп был слишком непокорным и непредсказуемым, любому персонажу он упорно старался придать собственные черты. Кемп, по-видимому, отвергал драматургию Шекспира со всеми ее тонкостями, ибо принадлежал к старшему поколению актеров, видевшему в авторах пьес всего лишь «наемных кляч». В театральном искусстве столкнулись две культуры. Так или иначе, но Кемп, по его словам, «вынесся в танце прочь из мира», то есть из «Глобуса».

Какие бы причины ни вынудили Кемпа уйти, труппа решила заменить его комическим актером нового типа. Армин начинал помощником ювелира на Ломбард-стрит, но очень скоро стал известен как драматург и автор баллад. Он написал такие популярные пьесы, как «История двух служанок» и «Гнездо дураков». Несмотря на то что он сделал карьеру как актер, он

<sup>345</sup> «Бесплодные усилия любви», акт V, сцена 2. Пер. М. Кузмина.

<sup>346</sup> См. главу 61.

никогда не бросал сочинительства: в этом они с Шекспиром были близки, в отличие от Кемпа. Один историк театра даже характеризовал Армина как «интеллектуала». Известно, что он знал латынь и итальянский. Он вступил в труппу «Слуги лорда Чандоса» и в ней прославился как комик и прирожденный остро слов. Он был также известен под именем Пинк. Произошло одно из двух: или он уже был в труппе лорд-камергера и просто заменил ушедшего Кемпа, или Армин играл в «Куртине» со «Слугами лорда Чандоса», а затем поступил в труппу в конце 1599 года, когда ушел Кемп. Позднее он играл роль пристава Кизила, так как в одном источнике о нем говорится: «его полицейская светлость».

Стоит заметить, что Шекспир начал писать роли шутов только после того, как в труппе появился Армин. У этого актера был прекрасный голос, и Шекспир написал для него много песен. Начиная с Оселка, шекспировские шуты внезапно начинают петь. Можно спорить о том, создавал ли Шекспир своих «дураков», исходя из талантов Армина, или, напротив, драматург сам создал Армина как актера. Нет сомнения, что оба эти процесса сказались на появлении таких персонажей, как Оселок и Фесте, Шут в «Короле Лире» и могильщики в «Гамлете». В них сочетаются печаль со странностью, музыкальность с ученостью, умение подражать другим людям и играть словами, шутить и сыпать поговорками, быть насмешниками и философами – в общем, они хорошо узнаваемы. У них шутовские костюмы и шутовская речь.

Армин изучал манеры тех, кого называют «прирожденными шутами», и, пользуясь своими способностями, научился превосходно им подражать; так, он привнес в роль шута элемент самопознания или самонаблюдения, чего не сумел бы сделать Кемп. Армин не прибегал к экспромтам, как его предшественник, а внимательно изучал роль и находил в ней то, что отличало ее от других подобных ролей. Вот почему этот актер был так важен для драматургии Шекспира. Когда Армин сыграл роль прыщавого пошляка и циника Терсита в «Троиле и Крессиде», стало ясно, что он вполне осилит те роли, которые потом назвали «характерными». Например, он играл Каску в «Юлии Цезаре» и Калибана в «Буре». Это также вносило изменения в интерпретацию шекспировских пьес. Многие считали Менения из «Кориолана» носителем здравого смысла и житейской мудрости; в исполнении Армина он стал бы гротескной фигурой.

Итак, Армин появляется в спектакле «Как вам это понравится» в роли шута Оселка – «прирожденного дурака»<sup>347</sup>. Вместо крестьянской одежды «простака» на нем шутовской костюм: длинный зелено-желтый плащ, колпак с ушками, дубинка. Оселка Шекспир написал специально для Армина, не прибегая к своим обычным источникам. Он расширил эту роль, сделав ее третьей по объему: в ней 320 строчек диалога. В третьем акте Оселок поет отрывок из песни «Ступай назад! Прочь, говорят! У нас не будет свадьбы!»<sup>348</sup>, прежде чем уйти со сцены с Одри и Жаком. Вероятно, он играл и Амьена, персонажа, в репертуаре которого несколько лирических баллад. В комедии «Как вам это понравится» больше песен, чем в любой другой шекспировской пьесе, они предназначены для Армина, певшего высоким тенором. Когда год спустя Армин сыграл Шута в «Двенадцатой ночи», он получил выразительный комплимент:

В нем есть мозги, чтоб корчить дурака;  
А это дело требует смекалки<sup>349</sup>.

В те годы часто случались беспорядки, вызванные огораживаниями общинных земель. Люди, лишившиеся надела, уходили в леса и становились «преступниками» и «разбойниками», наводившими страх на население. В этой обстановке пьеса «Как вам это понравится» легко могла превратиться в сатирическое изображение жадности и порока, однако Шекспир выбрал

<sup>347</sup> Акт I, сцена 2. Пер. Т. Щепкиной-Куперник.

<sup>348</sup> Акт III, сцена 3. Пер. Т. Щепкиной-Куперник.

<sup>349</sup> Акт III, сцена 1. Пер. М. Лозинского.

другой путь. Взяв сюжет из «Розалинды» Томаса Лоджа, он создал прелестную пасторальную сатиру, добавив фигуры Жака и Оселка и тем самым придав действию комизм, а всей картине – глубину. Будучи человеком начитанным, он предпочитал выдумку реальности. Образы, подсказанные лесом, связаны у него не с грабежом и убийствами, а с поэзией и песней. Лес – это царство благородства и меланхолических мечтаний, торжества и осуществления любви, место, где зло чудесным образом превращается в добро и на глазах зрителей происходят сверхъестественные события. И все окутано волшебными чарами.

## Глава 68

### Здесь верх берет один, а там – другой<sup>350</sup>

Во многом это была трудная эпоха, когда люди не склонны были тешить себя иллюзиями. Скорее они хотели высмеять пороки общества. Да и вряд ли могло быть по-другому, ведь королева старела, и атмосфера в стране становилась все более мрачной. Финальные сцены *ancien regime*<sup>351</sup> всегда отмечены черным юмором. Тогда появились сатиры Донна и такие книги, как «Убожество разума и безумие мира» Томаса Лоджа.

Первого июня 1599 года архиепископ Кентерберийский запретил сатирические произведения в стихах. Тайный совет ввел ограничения на некоторые пьесы. Новая мода на сатиру вовлекла Шекспира в так называемую войну поэтов. Как и во всех междоусобицах, причины ее были непонятны, а споры нескончаемы. И все же мы можем определить источник конфликта: вероятнее всего, это объединение Джона Марстона с Миддл-Темплом и мальчиками-хористами собора Святого Павла, которые ставили пьесы в певческой школе при соборе.

Джон Марстон имел репутацию незрелого сатирика, до срока ставшего знаменитым, особенно на взгляд писателей старшего поколения, давно завоевавших успех и славу. Одно из его ранних произведений называлось «Метаморфозы Пигмалионовой статуи» и пародировало «Венеру и Адониса». Хотя он и высмеивал Шекспира, это не помешало ему широко заимствовать или копировать что-то из сочинений великого драматурга. Шекспиру он был знаком: отец Марстона, член Миддл-Темпла, поручился за родственника Шекспира Томаса Грина, когда тот вступал в корпорацию. Для членов Миддл-Темпла Марстон написал в конце 1598-го или начале 1599 года сатирическую пьесу «Бич актера» (*Histrionomastix*), наградив в ней Шекспира и Джонсона самыми нелестными словами.

Бен Джонсон, никогда не прощавший обид, спародировал Марстона в пьесе «Всяк в своем нраве». Джонсон не мог поступить иначе. Ему уже досталось от Шекспира. В «Генрихе V» персонаж по имени Ним постоянно повторяет «Вот в чем соль», и это явный намек на один из излюбленных приемов Джонсона. Меланхолика Жака из комедии «Как вам это понравится», изливающего в длинных речах свою печаль, часто принимают за сатирическое или, скорее, добродушно-юмористическое изображение самого Джонсона.

Джонсон не отличался покладистым нравом. В «Празднествах Цинтии», поставленных в 1600 году, он выставил на посмешище Марстона, а также его коллегу Томаса Деккера; первого он обозвал сластолюбивым гулякой, второго – самонадеянным бахвалом. В следующей своей пьесе, «Рифмоплет», он высмеял Марстона как ремесленника и плагиатора. Марстон пошел в контратаку, выпустив пасквиль на Джонсона – пьесу «Как вам угодно», где Джонсон предстал самодовольным и наглым неудачником. В своей обычной решительной манере Джонсон вызвал Марстона на дуэль; учитывая, что у него уже стояло на большом пальце клеймо за убийство, это было отчаянным безрассудством. Возможно, он догадывался, что Марстон не примет вызов. Джонсон искал его по тавернам и в конце концов нашел. Марстон вытащил пистолет, но Джонсон выхватил его и ударил им Марстона. Эта история мигом облетела Лондон: Джонсон повсюду ее рассказывал.

Деккер возобновил перепалку в «Биче сатирика» (*Satiromastix*), где вывел Шекспира в образе распутного сэра Адама Прикшафта, драматурга, а Джонсона высмеял еще более жестоко, представив его придворным сочинителем-неудачником. Тем не менее «Слуги лорд-камергера» приняли «Бич сатирика» к постановке. С этого момента литературная вражда из «войны поэтов» превратилась в «войну театров».

<sup>350</sup> «Генрих VI», часть третья, акт II, сцена 5.

<sup>351</sup> Отжившей системы (*фр.*) – термин времен Французской революции 1789 г.

Возникла проблема с актерами-мальчиками. И Марстон, и Деккер писали свои сатирические и издевательские пьесы для мальчиков из школы Святого Павла. Детские труппы имели долгую историю; в начале правления Елизаветы они преобладали на лондонской сцене. Со временем стало гораздо больше профессиональных театров, они изрядно потеснили труппы, состоящие из мальчиков, но к концу 1590-х годов вместе с модой на сатиру к последним вернулась популярность. Они играли большое количество «бренных пьес»<sup>352</sup>, и современник осуждал тех, кто «вкладывает свои горькие и обличительные речи... в уста детей, полагая, что юный возраст дает право безнаказанно браниться самым жестоким образом». Мальчики играли во взрослых сатирах уже давно. Во многом театр обязан этой традицией Джону Лили; его пьесы основывались на классической истории и легендах. Действие «Празднеств Цинтии» и «Рифмоплета» в числе других пьес «войны поэтов» также разворачивалось на античном фоне. Вероятно, близость детских трупп ко двору и церкви, а также их независимое положение обеспечивало им относительную защищенность от нападков властей и Тайного совета. Дети, исполнявшие роли взрослых, являли собой необычайное зрелище. Они подражали взрослым, подбирая для этого особые ключи. Мальчик, играя взрослого, придавал чувствам предельную остроту, а эмоции и навязчивые мысли выражал более четко. В театральной культуре того времени, поощрявшей изощренную выдумку и изобретательность, игра мальчиков на сцене казалась вдвойне притягательной.

Однако почему все-таки «Слуги лорд-камергера» решились поставить «Бич сатирика» Деккера, где в карикатурном виде изображался Бен Джонсон? Непосредственную причину обнаружить нетрудно. Джонсон начал писать для «Детей Королевской часовни» в Блэкфрайерз. Возможно, между ним и взрослыми актерами разгорелась перепалка или даже возник серьезный конфликт в связи с постановками пьес «Всяк в своем нраве» и «Всяк вне своего нрава». Вероятно, труппа лорд-камергера отклонила новую пьесу, предложенную Джонсоном. Ожидал ли он, что «Празднества Цинтии» будут исполняться в «Глобусе»? Впрочем, была и другая причина для раздражения. Руководители детских трупп подчеркивали свои «высокие» связи и особое положение частных театров. Драматурги, сочинявшие для них пьесы, не отказывали себе в удовольствии посмеяться над «простыми актерами» публичных театров. Джонсон также относился к числу этих насмешников. В пьесах, написанных им для «Блэкфрайерз» он с издевкой говорил о «простых актерам», об «обветшалых гобеленах в публичных театрах» и о тех, кто «рвется играть на этих скверных подмостках». Он также обвинял актеров в «безнравственности, мошенничестве, распутстве». Актеры «Глобуса» воспользовались случаем и отомстили.

Возможно даже, что именно Шекспир сочинил для «Бича сатирика» сцену с Горацием – Джонсоном, где тот трудится над сочинением оды, вызывая смех публики. Автор трилогии «Парнас»<sup>353</sup> упоминает «назойливого парня» Бена Джонсона и пишет, что «славный парень Шекспир так его прищучил, что ему придется умерить свои амбиции». Позднее Бен Джонсон в прологе к «Рифмоплету» горестно сетует на «некоторых людей с хорошими задатками», которых убедили «вести такую порочную жизнь». В этот период Джонсон находился не в самом хорошем расположении духа. В самом «Рифмоплете» он упрекал «Глобус» за непристойность пьес, а актеров – за лицемерие и глупость. Но об одном из них упомянуто особо, и он назван «гордецом»: «Ты богатеешь, не так ли, и обзаводишься собственностью?» Того же актера он высмеял за его герб и дал понять, что его настоящую родословную следует искать в «Законе о мошенниках и бродягах», регулировавшем деятельность актеров. Поводом к насмешке послужил следующий факт: осенью 1599 года семейство Шекспиров попросило разрешения соединить его герб с гербом благородного рода Арденов.

<sup>352</sup> «Railing plays», от слова «rail» – поносить, браниться (англ.).

<sup>353</sup> См. главу 57.

Шекспир не ответил Джонсону прямо. Это было не в его обычае. Полемика с Джонсоном по поводу детских трупп нашла отражение в «Гамлете» – самой театральной из шекспировских пьес. Розенкранц замечает Гамлету, что «там имеется выводок детей, маленьких соколят, которые кричат громче, чем требуется, за что им и хлопают презрительно; сейчас они в моде и так чествуют простой театр – как они его зовут», что вследствие этого «одно время за пьесу ничего не давали, если в этой расправе сочинитель и актер не доходили до кулаков»<sup>354</sup>. Гамлет отвечает в несвойственной ему рассудительной манере, что мальчикам не следует компрометировать «простых актеров», ибо они сами могут ими когда-нибудь стать.

Спор вскоре утих, и главные противники стали снова работать бок о бок. Ссора на поверку оказалась «шумом из ничего»: Ричард Бербедр сам сдал театральную площадку «Блэкфрайерз» «Детям Королевской часовни»; явные соперники приносили неплохой доход совладельцу «Глобуса», так что, возможно, «война театров» была всего лишь частью рекламной кампании с целью привлечения зрителей.

В конце века издательства наперебой печатали шекспировские пьесы, что свидетельствовало о его широкой популярности. Осенью 1599 года вышли новые издания «Ромео и Джульетты» и первая часть «Генриха IV»; вышло также еще одно издание «Венеры и Адониса», свидетельство того, что как поэта его ценили не меньше, чем как драматурга. В 1600 году в реестре типографов и издателей появилась запись: «Книга, называемая *Amours*, сочиненная Дж. Д., с добавлением сонетов, сочиненных У. Ш.». Годом ранее, как мы убедились, некоторые из шекспировских сонетов были украдены и помещены в сборник под названием «Страстный пилигрим». Возможно, Шекспир захотел должным образом зарегистрировать свое авторское право.

На новом издании «Ромео и Джульетты» значилось: «Заново исправленное, расширенное и дополненное», тогда как о новом издании «Генриха IV» говорилось, что оно «заново исправлено Уильямом Шейк-спиром». Это могло быть написано просто для рекламы, чтобы убедить читателя в том, что перед ним «новый» текст. «Слуги лорд-адмирала», готовясь к переезду в только что отстроенную «Фортуну», также публиковали свои пьесы с целью рекламы. Две труппы, «Слуги лорд-камергера» и «Слуги лорд-адмирала» обладали монополией на тексты пьес и на их постановку. И все-таки слова «заново исправлено» заставляют нас предполагать, что Шекспир действительно просматривал и переписывал пьесы перед публикацией. В любом случае его имя было известно всем, а не только студентам университета и членам Судебных иннов. Летом 1600 года «Венецианский купец», «Генрих V», «Много шума из ничего» и «Как вам это понравится» были записаны в реестр издателей: сообщалось, что они «готовятся к выпуску», – значит, вероятно, что последние пьесы все же были тогда изданы. А значит, «Слуги лорд-камергера», включая самого Шекспира, старались закрепить за собой произведения, представлявшие собой ценную литературную собственность. Следом за этими названиями в реестре упомянуты «Сон в летнюю ночь» и вторая часть «Генриха IV», «написанные мастером Шекспиром». Любопытно, что «Юлий Цезарь», в отличие от других пьес, не был зарегистрирован вовсе. Можно предположить, что он не имел такого шумного успеха на сцене, однако есть более подходящее объяснение. Приближался конец царствования Елизаветы; в это время было неблагоприятно и неуместно публиковать пьесу, в которой правителя убивают приближенные.

Число шекспировских пьес, напечатанных между 1599 и 1600 годами, свидетельствует о том, что драматургия становилась важнейшей частью повседневной литературной жизни Лондона наравне с памфлетами и проповедями. Для старшего поколения они были простенькими поделками для развлечения публики. Теперь они заняли постоянное место на книжных при-

<sup>354</sup> Акт II, сцена 2. Пер. М. Лозинского.

лавках. Имя Шекспира было у всех на слуху. Графиня Саутгемптон в том же году шутливо вспоминала Фальстафа в связи со стихотворением, написанным поклонником Шекспира, где Шекспир восхваляется как «сладкоречивый».

Все же для театральных трупп это было нелегкое время. В июне 1600 года Тайный совет запретил играть более двух спектаклей в неделю. Приказ, естественно, не распространялся на королевские спектакли, и «Слуги лорд-камергера» дважды за рождественский сезон выступали перед королевой. Тем не менее королева уже подавала первые признаки недовольства своими актерами.

## Глава 69

### Придется признаться у ночи час или два<sup>355</sup>

В официальных документах мы находим такую историю: «Граф Эссекс обвиняется в государственной измене, а именно в подготовке заговора при участии папы и короля Испании с целью возложить на себя корону Англии, а также королевства Ирландии». В одном из пунктов обвинения ему указывали на то, что он дал «разрешение напечатать эту предательскую книгу о Генрихе IV... Граф и сам часто присутствовал на представлениях и аплодисментами и всем своим видом выражал одобрение». Под «предательской книгой» подразумевались исторические исследования Джона Хейуорда, посвященные отречению Ричарда II и его гибели от рук убийц. Драмой, которой аплодировал граф Эссекс, была одноименная пьеса Шекспира. Таким образом, создавалось впечатление, будто Шекспир был сам замешан в измене и заговоре. Эссекс якобы для защиты королевы от ее коварных советников хотел поднять мятеж в Лондоне, который должен был перерасти в государственный переворот. Хотя главной целью восстания была защита самого Эссекса, который после поражения в Ирландии находился под домашним арестом и опасался более серьезных последствий.

Хорошо известно, что Шекспир был связан с «кружком» Эссекса. Доказательством тому могут служить его отношения с Саутгемптоном, лордом Стрейнджем, графиней Пембрук, Сэмюэлом Дэниелом, сэром Джоном Харрингтоном и другими. Но события начала 1601 года могли поставить его под удар. Граф Эссекс считал себя жертвой придворного заговора, организованного сэром Робертом Сесилом, и, чтобы не проиграть, пошел в наступление первым. Полагаясь на таких приверженцев и сторонников, как граф Саутгемптон, он был полон решимости захватить власть. Он намеревался изолировать королеву от ее советников и обеспечить передачу власти Якову I. Он поверил в то, что стоит ему объявить о своих намерениях, как все население Лондона поднимется и пойдет за ним. Предполагалось, что постановка пьесы в «Глобусе» накануне восстания поможет поднять народ.

В тот субботний день, 7 февраля 1601 года, некоторые из сторонников Эссекса – среди них лорд Монтигл, сэр Кристофер Блаунт и сэр Чарлз Перси – обедали в таверне Хантера возле Темпла. Лорд Монтигл был убежденным католиком, но в то же время верноподданным короны; благодаря ему позднее был раскрыт Пороховой заговор<sup>356</sup>. Сэр Кристофер Блаунт был когда-то главным конюшим графа Лестера и приходился отчимом графу Эссексу; сэр Чарлз Перси был отпрыском известного в Северной Англии католического семейства. После обеда они взяли лодку, переправились через Темзу и оказались в «Глобусе» перед началом дневного представления. Этот спектакль играли по заказу. Днем ранее несколько человек из числа сторонников Эссекса явились в театр «и заявили, что актеры будут играть пьесу о Генрихе IV», короле, свергнувшем Ричарда II. В позднейшем рассказе о заговоре Эссекса, автором которого был Фрэнсис Бэкон, эта пьеса фигурирует как «пьеса о свержении короля Ричарда Второго»; следовательно, в ней появились сцены вынужденного отречения Ричарда, которых не было в печатном тексте. Намерения приверженцев Эссекса не вызывали сомнений. Они хотели воспользоваться силой драматического искусства и заставить жителей Лондона поверить в законность смещения Елизаветы с престола. Спектакль должен был также укрепить воинственный дух мятежников. Эссекс мог впоследствии оправдываться как угодно, но одно не вызывает сомнений: он хотел увидеть картину гибели монарха, пусть даже воображаемую.

<sup>355</sup> «Макбет», акт III, сцена 1. Пер. М. Лозинского.

<sup>356</sup> Пороховой заговор (*Gunpowder Plot*) 1605 г. – неудачная попытка противников короля Якова I взорвать парламент. См. главу 78.

Один из актеров, Огастин Филипс, позже заявлял, что он и «его товарищи хотели играть другую пьесу, ибо считали пьесу о короле Ричарде слишком старой и давно сошедшей со сцены». Конечно, он говорил так из страха. «Бесплодные усилия любви» и «Комедия ошибок», написанные прежде «Ричарда II», шли на сцене и в то время, и много позже. Возможно, в тот день один из союзников Эссекса, сэр Джилли Мейрик, пришел и предложил за эту заказную постановку 40 шиллингов и актеры уступили. По нынешним временам неблагоприятное решение: труппу могли обвинить в измене. Актеры, конечно, могли и не знать о планах Эссекса и заявить, что они всего лишь играли пьесу; впрочем, это маловероятно, ведь обстановка в те дни была напряженная и по городу бродили всевозможные слухи и кривотолки. Актеры, разумеется, боялись и вряд ли стали бы играть опасный спектакль за дополнительные 40 шиллингов. Гораздо вероятнее, что эти родовитые дворяне просто запугали их. Заметим, что о лордах говорится: «заявили, что актеры будут играть пьесу», а не попросили ее сыграть. Высочайший профессионализм актеров позволял им в любой момент восстановить в памяти спектакль, который уже долгое время не шел на сцене. «Ричард II» был написан и поставлен шестью годами ранее; столь стремительное возрождение спектакля, безусловно, удивительное достижение, хотя его и играли несколько раз за эти годы.



Восстание Эссекса потерпело сокрушительное поражение. Люди не встали под его знамена, как он надеялся, и графа вместе с Саутгемптоном и другими взяли в осаду в его доме на Стрэнде. Он сдался, был подвергнут пыткам и вскоре казнен. Саутгемптона также ждала плаха, но, вняв мольбам его матери, Елизавета распорядилась заменить казнь пожизненным заключением в Тауэре. Такая судьба ждала всех врагов и мнимых друзей Елизаветы.

Конечно, власти обратили внимание на крамольный спектакль. Огастину Филипсу, бывшему в компании кем-то вроде управляющего, приказали явиться в следственный комитет из трех высокопоставленных судейских лиц. Там он рассказал, как обстояло дело, не забыв упо-

мянуть и про 40 шиллингов. Не стоит забывать, что прошло всего четыре года с тех пор, как за постановку «мятежной» пьесы актеров и авторов «Собачьего острова» посадили в тюрьму и, возможно, даже пытали. А в этом случае (пожалуй, более опасном) «Слуг лорд-камергера» не подвергли никакому штрафу либо иному наказанию. По сути дела их «простили», возможно, сделав замечание.

Многих историков театра озадачивала такая мягкость. Но ежели заговорщики действительно угрожали актерам и обманули их, то члены комитета вполне могли проявить снисходительность. Тюдоровские законы часто считают нелогичными и суровыми, но в них все же имелась некая доля справедливости и здравого смысла. У актеров был надежный покровитель в лице лорд-камергера, верного слуги королевы, с которой, кроме всего прочего, он состоял в близком родстве. Если бы труппу обвинили в предательстве, на него тоже легла бы тень подозрения, пусть даже смутного. Такое и представить невозможно. Другое предположение состоит в том, что спас актеров доброжелательный отзыв их друга Фрэнсиса Бэкона. Очевидно также, что сама Елизавета относилась к труппе лорд-камергера в высшей степени благосклонно – вероятно, главным образом благодаря шекспировским пьесам. Так, хвала Господу и Ее Величеству, Шекспир с товарищами избежал тюрьмы, а может, и виселицы. Прошла всего неделя после допроса Филиппа, а «Слуги лорд-камергера» уже снова выступали перед королевой. Как раз в тот день, когда обезглавили Эссекса.

## Глава 70

### Читаю я у них в сердцах<sup>357</sup>

Стратфордские дела также требовали внимания Шекспира. В это время имя его жены Анны мелькает в стратфордских записях. Сосед-фермер Томас Уиттингтон из Шоттери распорядился в завещании отдать бедным в Стратфорде 40 шиллингов, «которые находятся у Анны Шакпер, жены мистера Уильяма Шакпера, и должны быть мне возвращены». Кое-кто высказывал предположение, что Анне Шекспир приходилось занимать деньги у Уиттингтона, которого она знала с детства, поскольку муж недостаточно ее обеспечивал. Это представляется маловероятным. Она с удобством устроилась в «Нью-Плейс», одном из самых дорогих домов в городе, и было бы позором для всего шекспировского семейства, если бы она не имела средств на жизнь и содержание дома. Все указывает на то, что Шекспир, достаточно заботливый и отнюдь не скарредный муж, регулярно посылал семье значительные суммы. Приличия соблюдались неукоснительно – без этого невозможно представить себе джентльмена шестнадцатого века. Завещание Уиттингтона означает, вероятнее всего, что Анна Шекспир должна вернуть 40 шиллингов, отданных ей на хранение, и это только подтверждает ее репутацию рачительной хозяйки, заслуживающей доверия.

Достоин внимания еще один небольшой эпизод того времени. Уильям Шекспир подал в суд на стратфордского аптекаря Филипа Роджерса: тот не выплатил деньги за поставку солода. Шекспир продал аптекарю 20 бушелей за 38 шиллингов, а потом одолжил ему еще 2 шиллинга. Роджерс выплатил только 6 шиллингов от общей суммы, и Шекспир обратился в суд, требуя вернуть остальное, да еще 10 шиллингов сверх того за ущерб. Об этом деле больше ничего не известно, видимо, Роджерс выплатил всю сумму. Это свидетельствует о здравомыслии и основательности Шекспира в финансовых вопросах. Также мы убеждаемся, что Анна Шекспир, занимаясь домом, вела какие-то дела в городе.

В Стратфорде происходили тревожные события, которые нашли довольно необычное отражение в пьесе, которую писал тогда Шекспир. В начале 1601 года хозяин стратфордского поместья сэр Эдвард Гревилл бросил городу вызов, огорожив часть общинных земель. Шесть городских ольдерменов, и среди них знакомец Шекспира Ричард Куини, разрушили изгороди, коими обозначались границы отрезанных земель, после чего Гревилл обвинил их в бунте. Куини и кузен Шекспира Томас Грин отправились в Лондон за советом и помощью к генеральному прокурору; среди тех, кто подписал обращение горожан, был Джон Шекспир. Никакой действенной помощи жители Стратфорда не дождались. Куини избрали бейлифом против воли Гревилла, и дело вылилось в опасную конфронтацию между двумя партиями. Сохранились сообщения об «угрозах» и «скандалах». Весной 1602 года на Куини напали, в общей драке он получил увечье и вскоре после этого умер. Соперничество между местным населением и алчным лордом приобрело мрачную окраску. Подобные истории имели место и в других городах, где возникал вопрос огораживания земель, но в данном случае речь шла о близких Шекспиру людях, которых он хорошо знал. Отголоски этой драмы мы находим в сюжете «Кориолана», где защитники народа выступают против заносчивого и деспотичного патриция. Хотя даже тут невозможно с определенностью сказать, что Шекспир принял «чью-либо сторону». Он держался вдали от реальных событий, чтобы целиком погрузиться в воображаемое действие.

<sup>357</sup> «Юлий Цезарь», акт V, сцена 1. Пер. И. Мандельштама.

## Глава 71

### Так, умерев, в потомстве будешь жить<sup>358</sup>

Восьмого сентября 1601 года в старой стратфордской церкви похоронили Джона Шекспира. Его сын, несомненно, участвовал в похоронной процессии вместе с новым бейлифом Ричардом Куини. Джону Шекспиру шел седьмой десяток, но, похоже, он так и не составил завещания. Шекспир по праву унаследовал принадлежавший отцу дом на две семьи на Хенли-стрит вместе с земельными наделами. Джон Шекспир был богаче, чем принято считать. Перед Вестминстерским судом он представлялся человеком низкого достатка, но на деле все обстояло иначе. Год спустя Шекспир уже начал распоряжаться значительными суммами, доходящими до 500 фунтов.

Он сохранил дом, где по-прежнему жила его овдовевшая мать в компании с дочерью Джоан и ее семейством. Джоан вышла замуж за местного шляпника Уильяма Харта, но осталась в родительском доме, чтобы ухаживать за матерью. Вероятно, Шекспир поручил ей вести дела матери, так как Харты и спустя семь лет после смерти Мэри Шекспир все еще присматривали за ее поместьем.

Смерть отца стала определяющим моментом в творчестве Шекспира. С ней напрямую связано создание «Гамлета» – пьесы, написанной как раз в период траура. В первой сцене призрак отца Гамлета возвращается из чистилища – а это понятие всецело католическое, – чтобы навестить мир живых. Судя по тому, что нам известно, Шекспир сам играл эту роль. Напомним также еще одну существенную деталь: имя главного героя пьесы созвучно с именем умершего сына Шекспира. Тема отцов и сыновей в те дни полностью овладевает его воображением. В «Гамлете» наследство, переданное отцом сыну, расстроено и пущено по ветру. Это также самая длинная шекспировская пьеса; подсчитано, что она продолжалась четыре с половиной часа – гораздо больше, чем любое представление в шестнадцатом веке, даже если оно растягивалось до максимума. По-видимому, он хотел отразить в ней все, что так или иначе было связано с его собственными чувствами и переживаниями. Мы не станем повторять все, что уже давно было сказано об одержимости героя и принуждении его к действию. Можно только с определенностью сказать, что Шекспиру с избытком хватало материала для пьесы. Добавим: и собственных ощущений.

Ричард Бербедж играл главного героя. В этой роли он, по-видимому, достиг вершин мастерства и убедительно доказал, что в елизаветинской драме на первом месте стояло искусство изображения личности. О том, как Бербедж играл Гамлета, мы узнаем из стихотворения 1604 года: актер, изображая безумие принца, для пущей убедительности «курил» писчее перо будто трубку, набитую табаком, и пил из чернильницы, словно из бутылки с элем. Такие детали особенно памятливы зрителю. Если мы проследим, в какой последовательности Гамлет проявляет свои чувства и черты характера, у нас получится примерно следующее: ирония, искренность, покорность, отчаяние, отвращение, приветливость, пытливость, отвращение, созерцательность, пылкость, гнев, ученость, чудачество, шутливость, актерство, отчаяние, притворство, сарказм, приветливость, созерцательность, отчаяние, напыщенность, самобичевание, изменчивость (в очень большой степени), смущение, презрение, актерство, учтивость, игривость, угроза, колебание, жестокость, пренебрежение, высокопарность, замешательство, самоанализ, мрачность, ярость, насмешка, стойкость, подражание – и, наконец, покорность. Эта роль стала вызовом для актеров; по общему мнению, чтобы хорошо ее сыграть, нужно было призвать на помощь все светлое, что сохранилось в душе, даже то, что, казалось, уже утрачено.

<sup>358</sup> «Венера и Адонис».

Шекспир прославился как мастер монолога задолго до «Гамлета» – и эту его «сильную сторону», вероятно, использовали, чтобы на скорую руку подлатать, например, пьесу «Сэр Томас Мор». В «Гамлете» шекспировское искусство достигает таких высот, что монолог становится движущей силой сознания героя. Суть монолога отныне уже не сводится к словам «таков я есть», скорее «таким я становлюсь». Замечено, что в ту же самую эпоху в литературе появилось небывалое множество писем и личных дневников; сам процесс письма побуждал к «самоанализу и рефлексии». Это наблюдение позволяет по-новому взглянуть на многочисленные отсылки к литературным произведениям в «Гамлете».

Однако имеем ли мы право говорить о внутреннем мире героев на елизаветинской сцене, где все подчинялось целому набору театральных условностей? Быть может, «Гамлет» – первая пьеса, где это становится возможным. Впервые обсуждение «характера» героя не кажется неуместным, даже если он представляется необъяснимым, в том числе и для него самого. Юлий Цезарь и Генрих V живут в мире, где все время происходят события, они словно существуют в реальной среде, в действительности. Мир Гамлета, наоборот, почти всецело создан им самим. Его монологи часто почти не имеют отношения к сюжету, и поэтому их легко можно изъять или добавить, создав различные варианты пьесы, но никак не изменив ход действия. Тем не менее Гамлет остается стержнем повествования. Как и его создатель, он не имеет точки опоры, его маленький мирок – там, где он сам.

У Гамлета не было причин появиться на свет, его мог создать только гений Шекспира. Гамлет – властелин мыслей и настроений, но сам ничему не подвластен. Ему свойственна сверхъестественная умственная активность и энергия. У него множество голосов, но едва ли можно понять, какой из них настоящий. Мало кто, как он, так ловко владеет словом и вместе с тем столь скрытен. Он питает пристрастие к каламбурам и замысловатой словесной игре, но в его непрстойких выражениях заметно то, что Зигмунд Фрейд назвал «сексуальной холодностью». В пьесе отчетливо прослеживается тема двойственности. Главный герой совсем не таков, каким кажется, и оттого вся драма пропитана духом игры. Можно сказать без преувеличения, что «Гамлета» мог написать только искусный актер.

«Гамлет» стал вскоре одной из самых знаменитых шекспировских пьес. Кажется, только ее при жизни Шекспира играли в обоих университетах – Оксфорде и Кембридже. С тех пор в академической среде кардинально изменилось отношение к современной народной драме. До этого пьесы на английском языке не принимались всерьез. Сэр Томас Бодли<sup>359</sup> запретил держать эти пьесы в своей новой библиотеке, утверждая, что все они – «весьма недостойного содержания» и что хранителю библиотеки и его помощникам «следует воздержаться от их приобретения... какая-то пьеса может оказаться достойной, но это будет в лучшем случае одна из сорока». Пропорцию он, вероятно, рассчитал правильно. А что до «Гамлета», то его, безусловно, следовало отнести к «достойным». В 1604 году мы находим упоминание о «Гамлете» в таком контексте: «Поверьте, это определенно понравится всем, как принц Гамлет». Тремя годами позже этот спектакль сыграла команда моряков на побережье Сьерра-Леоне. «Гамлет» постоянно упоминался в частной и дипломатической переписке. Молодой Джон Марстон наградил пьесу самым ярким комплиментом, позаимствовав ее почти целиком и сочинив удивительно похожую на нее трагедию под названием «Месть Антонио». Отметим, что некоторые исследователи высказывали предположение, будто порядок действий был иным и это Шекспир скопировал пьесу Марстона. Да что бы ему помешало воспользоваться таким источником и создать на его основе непревзойденный шедевр? Ведь так он всю жизнь и поступал.

Между тем история рождения «Гамлета» не так проста. В 1589 году Нэш упоминает подлинную, «оригинальную» пьесу «Гамлет», шедшую тогда на сцене. Известно также, что существовал другой вариант «Гамлета», поставленный совместными усилиями «Слуг лорд-

<sup>359</sup> Томас Бодли (1545–1613) – основатель первой в Англии научной библиотеки в Оксфорде (Бодлианская библиотека).

камергера» и «Слуг лорд-адмирала» летом 1594 года в Ньюингтон-Баттс; это подтверждается записями Филипа Хенслоу. Между 1598 и 1601 годами Гэбриел Харви в заметке на полях книги упоминает о Шекспире и «его трагедии о Гамлете, принце Датском».

И без того непростой вопрос осложняется еще и наличием печатной версии пьесы, изданной в кварто в 1603 году. Она фигурирует везде как «плохое» кварто; в ней 2500 строк, и это на самом деле хорошая версия длинной пьесы, которую портят лишь небольшие стилистические погрешности. Издатели Николас Линг и Джон Трэнделл не раз имели дело с пьесами Шекспира и сотрудничали с труппой лорд-камергера, так что упомянутое нами издание «Гамлета» наверняка не «пиратское». На титульном листе стоит имя автора – «Уильям Шейк-спир».

На втором издании, текст которого увеличился на 1200 строк, значилось: «Заново напечатанное и расширенное», в полном соответствии с «верным и безукоризненным экземпляром рукописи». В первой редакции Гамлет моложе, а у некоторых персонажей непривычные для нас имена; Полоний, например, зовется Корамбисом. Тем не менее гораздо важнее то, что в первой версии Гертруда убеждается в вине своего второго мужа и вступает в тайный заговор с сыном. Первая, более короткая пьеса – веселое и захватывающее произведение, и для сценической постановки она ничуть не хуже второго варианта. В более поздней версии выразительна речь героев, более продуманно выстроен сюжет, больше внимания уделяется тексту как таковому.

Существованию этих двух версий можно дать лишь одно правдоподобное объяснение: Шекспир взял старую пьесу «Гамлет» и, придав ей новую и неожиданную форму, подготовил для представления в Ньюингтон-Баттс в 1594 году. Именно эта пьеса опубликована первой. Затем, позднее, он переделал ее для новой постановки в «Глобусе» в 1601 году. Это – второе кварто. Следует заметить, что Шекспир, вероятно, переделывал пьесу еще раз, что-то добавляя и убирая; этот вариант увидел свет в Первом фолио 1623 года.

Пуристы настаивают, что несовершенство первого варианта «Гамлета» связано прежде всего с тем, что он был испорчен заметками актеров и стенографическими ошибками, а во втором издании Шекспир просто исправил искаженный текст. Другие исследователи полагают, что первый текст был ранней работой, поспешной и незрелой, как это нередко бывает, и что вторая редакция еще раз подтверждает, что Шекспир имел привычку переделывать свои пьесы. В первом случае нам представляют Шекспира-перфекциониста, создающего более или менее канонические тексты – те, что напечатаны в «хороших» кварто. Во втором – Шекспира в непрерывном развитии, в эволюции от ранних вариантов к новым, переработанным, от коротких версий к длинным. Вторая точка зрения представляется более убедительной.

В 1601 году произошло еще одно литературное событие. В приложении к книге, восхваляющей «любовь и достоинства истинно благородного рыцаря, сэра Джона Солсбери», были помещены стихотворения «лучших и главнейших писателей нашего времени». Сэра Джона Солсбери произвели в рыцари летом 1601 года за участие в подавлении мятежа Эссекса. Среди упомянутых стихотворений была поэма Шекспира, известная сейчас как «Феникс и голубка», столь же загадочная и сложная, как «Гамлет». С житейской точки зрения Шекспиру следовало радоваться, что его имя отныне не связано с делом Эссекса, в котором так неудачно фигурировала пьеса «Ричард II». Возможно, поэма была написана гораздо раньше, в 1586 году, когда Солсбери женился на Урсуле Стэнли, сводной сестре лорда Стрейнджа.

Однако сама поэма никоим образом не связана с реальными событиями. Это плач о любовниках, навеки и нераздельно соединенных божественным союзом:

Верность, честь и красота,  
Чувств сердечных простота –  
Днесь могилою взята<sup>360</sup>.

<sup>360</sup> Пер. Д. Щедровицкого.

Эту поэму воспринимали как аллегорию или, говоря современным языком, как опыт «чистой» поэзии; она появилась, словно ценная жемчужина, из глубины шекспировского сердца, невольно отразив пережитые им страдания. В ее загадочности и сложности улавливается мимолетное сходство с современной Шекспиру поэзией Джона Донна. Хоть Шекспир и предпочитал поэтические сборники и старинные английские баллады, он, вполне возможно, слышал стихи Донна или сам читал их в рукописи. Донна знала графиня Пембрук. Он был членом Линкольнз-инна и служил вместе с графом Эссексом; можно сказать, он вращался в тех же лондонских кругах, что и Шекспир. В этой среде стихи Донна ходили в рукописях, и их эхо слышится и в «Короле Лире», и в пьесе «Два знатных родича»<sup>361</sup>. Персонажей шекспировского мира связывали бесчисленные нити, однако ныне мы уже не в состоянии их разглядеть.

---

<sup>361</sup> Пьеса 1613 г., которая, как считается, написана Дж. Флетчером совместно с Шекспиром.

## Глава 72

### Друзья, – он молвит, – ждут со мною встречи<sup>362</sup>

После смерти отца Шекспир стал чаще ездить в Стратфорд, чтобы повидаться с матерью, женой и семейством. Его взор постепенно обратился к родному городу, и он стал потихоньку перестраивать свою жизнь, проводя все больше времени у себя на родине. Опыт человеческой жизни часто подсказывает необходимость вернуться в родные края. В своих поздних пьесах Шекспир радостно воссоединяет семьи и разрешает старые противоречия. К истории возвращения Шекспира домой мы должны прибавить еще один факт, который имеет отношение к Оксфорду.

Не вполне ясно, что именно связывало Шекспира с Оксфордом. Некоторые исследователи высказывали предположения, будто он пользовался Бодлианской библиотекой, основанной в 1602 году; это весьма сомнительно, зато точно известно, что он взял в привычку останавливаться в Оксфорде на пути из Лондона в Стратфорд. Об этом упоминают три разных источника. Один из них – дневник оксфордского антиквара Томаса Хирна; автор утверждает, что Шекспир «всегда проводил час-другой в оксфордской таверне “Корона”, где хозяином был некий Давенант». Тридцать лет спустя Александр Поуп, который не мог знать о дневнике Хирна, сообщал то же самое:

*Шекспир часто поддавался искушению завернуть в оксфордскую «Корону» на пути в Лондон или обратно. Хозяйка была женщиной замечательной красоты и блестящего ума; ее муж, мистер Джон Давенант (впоследствии мэр города), мрачный меланхоличный человек, так же как и его жена, находил большое удовольствие в такой приятной компании.*

Обри завершает рассказ замечанием, что «Шекспир по дороге обычно останавливался в этом доме в Оксоне, где встречали с исключительным почтением».

Джон и Дженет Давенант – супружеская чета из Лондона. Давенант, поставщик вина с Мэйден-Лейн, когда-то познакомился с Шекспиром. По утверждению современника, Давенант «был любителем и поклонником театра и драматургов, Шекспира в особенности». В 1601 году, после того как шестеро детей Давенантов один за другим умерли при рождении или в младенчестве, супруги решили перебраться в Оксфорд, где воздух был здоровее. Здесь они открыли таверну, известную просто как «Таверна», в четырехэтажном здании на восточной стороне Корн-маркета. Это была не гостиница, дававшая приют путешественникам, а просто место для дружеской пирушки. Если Шекспир, что вполне вероятно, действительно останавливался у Давенантов, то скорее в качестве гостя, а не клиента. Оксфордский воздух пошел на пользу, и у Давенантов родилось семеро здоровых детей. Их старший сын Роберт вспоминал, как Шекспир осыпал его «сотнями поцелуев». Второй сын, Уильям, крестник Шекспира, явно названный в его честь, рассказал более сомнительную историю.

И Хирн, и Поуп утверждают, что Уильям Давенант называл себя не только крестником, но и незаконным сыном Шекспира. Как замечает в скобках Хирн, «весьма вероятно, что это правда». Оба рассказывают историю, как один старик в городе спросил мальчика, почему он так торопится домой; тот ответил: «Чтобы увидеться с моим крестным<sup>363</sup> – Шекспиром». На что старый джентльмен отвечал: «Ты хороший мальчик, но смотри, не поминай имя Господа всуе».

<sup>362</sup> «Венера и Адонис». Пер. А. Курошевой.

<sup>363</sup> По-английски «крестный» – *godfather* (букв. «отец в боге»).

Эта история, конечно, весьма сомнительна, ведь нечто подобное рассказывали не только о Шекспире; однако она подтверждала всеобщее мнение, что драматург был изрядным ходяком. Даже в старости Уильям Давенант не пытался развеять слухи о том, будто он – незаконный сын Шекспира, но по-прежнему это с гордостью подтверждал. Как заметил Обри, «в городе считают, что сэр Уильям приходится Шекспиру не только поэтическим наследником». Уильям Давенант сам был поэтом и драматургом и этим в какой-то мере объясняется то упорство, с каким он позорил свою мать, объявляя своим отцом знаменитого человека. Надо признать, он сослужил Шекспиру хорошую службу. Взяв в помощники Джона Драйдена, он переделал «Макбета» и «Бурю», обеспечив тем самым преемственность шекспировского театра; при его участии были возобновлены постановки девяти пьес после реставрации монархии в 1660 году.

В «Короне» были обнаружены фрески шестнадцатого столетия, одна из них – с монограммой «IHS», католическим знаком, обозначающим Христа<sup>364</sup>. Сам Уильям Давенант в преклонные годы был католиком и роялистом. Так что Шекспир оказался в подходящей компании. О Давенанте также говорили, что он внешне напоминает Шекспира, но об этом сходстве нельзя было судить с определенностью: Давенант болел сифилисом и лишился носа в результате лечения ртутью. По замечанию современника, «отсутствие носа придает странность его лицу». Точно можно сказать только одно: в нем не было ничего от шекспировской гениальности.

Интересно, однако, поразмышлять, как выглядел Шекспир в зрелые годы. Юношеская стройность и подвижность остались в прошлом. По свидетельству Обри, это был красивый, хорошо сложенный мужчина, с годами приобретший некоторую дородность. Невозможно вообразить Шекспира толстяком. Его рыжеватые или каштановые волосы поредели, и, возможно, череп оголился, совсем как на гравюре Дройсхута, украшающей Первое фолио. На этом изображении мы видим, что у Шекспира были полные губы, прямой нос, настороженный взгляд. Исчезла бородка, которую он отрастил в молодости, остались только небольшие усики. По форме головы профессионал-френолог составил заключение, что драматург был наделен «стремлением к идеалу, любознательностью, остроумием, способностью к подражанию, доброжелательностью и достоинством» с «некоторой склонностью к разрушению и стяжательству». Его череп свидетельствует о «высокой восприимчивости, активности, стремительности и любви к действию».

Он, несомненно, хорошо одевался; о его аккуратности и чистоплотности можно судить по многим репликам и ремаркам в его пьесах. Обычный костюм елизаветинского джентльмена включал украшенный драгоценностями стеганный шелковый камзол; по торжественным случаям его дополняли гофрированным воротником; на камзол надевался жилет из тонкой кожи или дорогой ткани. Мужчины носили короткие облегающие штаны, которые пристегивались к камзолу и подвязывались под коленями. Гульфики к тому времени уже вышли из моды. Под камзол надевалась батистовая рубашка. Она могла быть застегнута наглухо или открыта у ворота; на некоторых сомнительных портретах Шекспир изображен в рубашке с широким воротником. Шекспир щеголял в шелковых чулках и кожаных башмаках разных цветов, на каблуках и пробковых подошвах. Он носил плащ, который обычно перекидывался через плечо и мог быть любой длины – и коротким, до пояса, и длинным, до щиколоток, а также меч – знак, отличавший джентльмена. У него была высокая шляпа; чем выше шляпа, тем выше положение в обществе. В позднюю тюдоровскую эпоху одежда приобрела особое значение. Некий наставник в искусстве быть джентльменом говорил: «В наши дни сотни фунтов недостаточно, чтобы украсить одеяние одного джентльмена». Нет оснований полагать, что Шекспир одевался

<sup>364</sup> Первоначально сокращение греческого имени ΙΗΣΟΥΣ. В латинском варианте «IHS» часто толковалось как «Iesus Nominum Salvator» («Иисус – спаситель человечества»).

безвкусно или крикливо, это далеко не так, однако, вероятно, он выглядел не менее элегантно, чем самые знаменитые современники.

Возможно, портрет работы Дройсхута, который понравился коллегам Шекспира и украсил посмертное издание его избранных пьес, более всего походил на оригинал. Мартин Дройсхут не мог писать его с натуры, так как к моменту кончины драматурга ему едва исполнилось пятнадцать лет. Но он принадлежал к династии фламандских художников, живших в Лондоне. Его отец Майкл Дройсхут был гравером, а дядя Мартин Дройсхут – живописцем. Возможно, гравюра младшего Дройсхута выполнена на основе более раннего, впоследствии утраченного изображения. В портрете этом также заметно сходство с памятником, установленным на могиле Шекспира в стратфордской церкви. На скульптурном портрете Шекспир изображен с бородой; по-видимому, в течение жизни драматург несколько раз то отращивал, то сбрасывал бороду, в зависимости от настроения.

Один шекспировед заметил, что бюст на могиле Шекспира скорее напоминает «самодовольного мясника». Однако нет никаких сомнений в том, что изображение весьма близко к оригиналу: по утверждению стратфордского летописца, «голову, несомненно, лепили с посмертной маски». Это, должно быть, устраивало близких Шекспира, заказавших бюст. Его создал голландский художник Джерард Джонсон, живший в Саутуорке неподалеку от «Глобуса». У него было достаточно случаев изучить свою модель. Почему бы великому писателю и не походить на мясника, довольного собой или недовольного, тем более что впоследствии ходили слухи, будто когда-то он работал подмастерьем у мясника. Он вполне мог иметь внушительный и цветущий вид, коим отличались английские мясники. И почему бы ему действительно не выглядеть довольным собой?

Существуют другие портреты, привлекающие внимание потомства хотя бы потому, что вопрос об истинном облике Шекспира, похоже, остается без ответа. Все эти изображения в какой-то степени схожи между собой. На одном полотне, известном ныне как «Портрет Чандоса» (около 1610), изображен человек 30–40 лет в черном шелковом камзоле; у него смуглый цвет лица, а черные кудри и золотая серьга в ухе заставляют думать, что перед нами цыган или какой-нибудь европеец-южанин. Однажды кто-то полушутя предположил, что этот портрет изображает Шекспира в роли Шейлока. Сама картина имеет долгую и сложную историю, из которой понятно одно: что это за портрет и откуда он взялся, неясно.

Более утонченный и благородный образ предстает перед зрителем на картине, известной как «Портрет Янсена» (около 1620): живость лица подчеркнута изысканностью дорогого камзола. «Портрет Фелтона» (вероятно, восемнадцатого века) выполнен на маленькой деревянной дощечке и изображает человека лет тридцати с лишним, у него выпуклый лоб, но никаких других запоминающихся особенностей вы не заметите. «Портрет Флауэра» близок к гравюре Дройсхута; некоторые исследователи пришли к убеждению, что это и есть утраченная картина, которая стала основой гравюры, помещенной в фолио; портрет датирован 1609 годом и написан поверх изображения Мадонны, выполненного в пятнадцатом столетии. Вокруг датировки велись ожесточенные споры. Но тем дело и кончилось. Все эти картины отличаются «фамильным сходством», потому что источник у них один – работа Дройсхута.

Заметное исключение составляет лишь портрет Графтона (около 1588), о котором писали в связи с шекспировской биографией. На нем изображен молодой, модно одетый человек лет двадцати с небольшим; его заранее отвергли на том основании, что Шекспир не был состоятельным человеком в начале своей карьеры. Как мы видели, этот аргумент больше не считается убедительным<sup>365</sup>, и достоинства портрета можно оценивать, не обращая внимания на подобные соображения. Если поместить этот портрет рядом с гравюрой Дройсхута, то между изоб-

<sup>365</sup> См. главу 31.

ражением человека среднего возраста и юношей на портрете обнаружится явное сходство. Все эти портреты, застрявшие среди догадок и неопределенности, похожи на Шекспира в ином, не фотографическом смысле: они говорят о том, сколь неуловим он в реальном мире. Они также дают понять, что представление о том, как он выглядел, может не иметь ничего общего с его настоящей внешностью. Он мог быть смуглым. Мог носить серьгу в ухе. Он даже мог в последние годы жизни превратиться в толстяка.

## Глава 73

### Милорд, ведь это только театр, Всего лишь розыгрыш<sup>366</sup>

Давайте взглянем на Шекспира по-другому. Второго февраля 1602 года он неторопливо шел от причала на Темзе к Миддл-Темплу, стоящему на холме. Здесь «Слугам лорд-камергера» предстояло сыграть новую пьесу – «Двенадцатая ночь» – перед членами инна. Один из них, Джон Маннингам, записал в своем дневнике: «На нашем празднике<sup>367</sup> играли пьесу под названием “Двенадцатая ночь, или Что угодно”, сильно напоминающую “Комедию ошибок” или “Менехмы” Плавта, но более всего она похожа на итальянскую пьесу “Плутовство”». Далее он описывает, как герои дурачат Мальволио. Эта короткая, но очень любопытная запись показывает, что публике всегда было интересно дознаться, откуда автор взял сюжет своей пьесы. Позволим себе и более смелое предположение: Шекспир, возможно, даже стремился к тому, чтобы осведомленный зритель обнаружил источник пьесы, и это входило в его сценический замысел.

Маннингам упоминает «Плутовство» Курцио Гонзага, итальянскую пьесу, не переведенную на английский язык. Получается, что Шекспир все же знал итальянский, хотя бы немного. Он подходил к чтению с точки зрения своего ремесла, а потому вряд ли заглядывал в книгу, если не надеялся найти в ней что-нибудь полезное для работы. Так или иначе, Шекспир, отталкиваясь от своих источников, далеко уходил от них всякий раз, когда полагал это необходимым; он развивал сюжет, превращая его в романтическую или фантастическую историю.

Маннингам сравнивает «Двенадцатую ночь» с «Комедией ошибок», и это означает, что зрители знали и высоко ценили Шекспира и его пьесы. Впрочем, подобных знатоков и ценителей среди публики было, возможно, не так уж много. В зале Миддл-Темпла собралась толпа народа, нетерпеливая и шумная, а может быть, даже нетрезвая. Если она жаждала непристойных шуток и грубого фарса, то от «Двенадцатой ночи» она получила полнейшее удовольствие. Название пьесы происходит от празднеств «двенадцатого дня»<sup>368</sup>, во время которых народ предавался буйному разгулу. Сценическое действие вполне под стать этому названию, ибо оно от начала до конца сопровождается искрометным весельем. История о сэре Тоби Белче и сэре Эндрю Эгьючике, о Мальволио и Фесте полна намеков и подсказок. Виола, которую играл мальчик, переодевалась юношей, и от этого в пьесе легкое сексуальное напряжение, которое, конечно же, не ускользало от почтенной публики. Благодаря тому что, по обычаю, женские роли исполнялись мальчиками, сценическая постановка давала широкий простор для непристойных намеков и шуток, коих не было ни в рукописях, ни в публикациях. Во всяком случае сцены ухаживания и сватовства на сцене приобретали очевидный эротизм и, вполне возможно, сопровождалась «неприличными» телодвижениями. Шекспиру доставляло удовольствие добавлять в пьесу оттенок извращенной сексуальности.

В «Двенадцатой ночи» было множество и вполне пристойных каламбуров и острот, и они тоже доставляли удовольствие зрителям. Если предполагать, что дата первого представления соответствовала названию пьесы, то оно состоялось днем 6 января 1602 года. Так что, по-видимому, представление в Миддл-Темпле первым быть не могло. Пьеса замечательно подходила для постановки в «Глобусе» – для нее требовалось ничтожное количество реквизита.

<sup>366</sup> «Укрощение строптивой», вариант 1594 г., акт V, сцена 1.

<sup>367</sup> Праздник Сретения в Миддл-Темпл-Холле.

<sup>368</sup> Праздник «двенадцатого дня» – Богоявление, приходившееся на двенадцатый день после Рождества. Празднование «двенадцатого дня» восходит к временам короля Альфреда (IX в.).

Можно предположить, что играть Фесте поручили Армину, так как в этой роли появилось целых четыре песни, три из которых стали народными: «Где ты, душенька, гуляешь?»<sup>369</sup>, «Смерть, скорей прилетай, прилетай»<sup>370</sup> и «Как я еще мальчишкой был»<sup>371</sup>. «Двенадцатая ночь» вся пронизана музыкой. Она начинается и заканчивается музыкой. Шекспир использовал приход в труппу Армина и акустические возможности «Глобуса» для создания новых театральных эффектов. Более чем вероятно, что драматург сам играл Мальволио; как уже предполагалось, желтые скрещенные подвязки Мальволио он мог задумать как пародию на собственный родовой герб. В «Двенадцатой ночи» много злободневных аллюзий, но самые явные из них прослеживаются в сценах, где появляются Фесте и Мальволио. Фесте – воплощение праздника и веселья, а мстительный Мальволио изображен суровым пуританином. Их столкновение – отражение одного из застарелых конфликтов того времени: пуритане выступали против пьес и театров, клеймя их как пособников дьявола.

Пуритане не принимали театральную культуру ни в какой форме. Театры, обращаясь к аудитории, составляли конкуренцию проповедникам; по словам одного моралиста, «театры кишат людьми, а церкви оголились». Пуритане считали, что пьесы предназначены для увеселения бездельников и зевак и что зрители могли бы заняться в дневное время чем-то более полезным. Актеры будят в публике низменные чувства; они привлекают внимание к зрелищу, используя сексуальные намеки, особенно это хорошо удается, когда хорошенькие мальчишки, переодетые девушками, изображают сладострастие. Роли все время меняются: актер представляет сначала принца, а в следующей сцене – простолюдина. Театр создает подделку образа, созданного Господом. Театр представляет собой форму первобытного идолопоклонства, в котором могут находить удовольствие лишь паписты.

Пожалуй, нам следует перейти от общего к частному. Исследователи полагают, что у Мальволио был реальный прототип, некий сэр Уильям Ноллис, королевский управляющий, однако определенных свидетельств тому не сохранилось. Тем не менее не приходится сомневаться, что Шекспир, создавая героев, часто представлял себе кого-то из современников: их актеры и изображали на сцене. Драматург никогда не упускал возможности позабавить лондонскую толпу.

Шекспир пользовался успехом, а значит, имел достаток. Возможно, его кошелек разбух после смерти отца; но откуда бы ни взялись у него деньги, точно известно: он купил в Стратфорде еще один участок земли, заплатив за него немалую сумму – 320 фунтов. Первого мая 1602 года он приобрел у Джона и Уильяма Комбов 107 акров плодородной земли и 20 акров пастбища близ деревушек Бишопстон и Уэлкомб. Он хорошо знал семейство Комбов и прекрасно понимал, что делает. Отныне он владел, говоря словами Гамлета, «обширным пространством грязи»<sup>372</sup>. Сомнительно, чтобы он относился к своей собственности с такой же иронией, как его герой. Тремя годами позже он прикупил еще кусок земли. Интерес Шекспира к земельным владениям обнаруживается раньше, в тексте «Гамлета», когда принц Датский поднимает череп и замечает, что, возможно, «этот молодец был крупным скупщиком земель, со всякими закладными, обязательствами, купчими, двойными поручительствами и взысканиями»<sup>373</sup>. Покупка земли в конце шестнадцатого века представляла собой сложный и утомительный процесс, и Шекспир в этой сцене невольно выразил свою досаду, пусть даже устами меланхолического датчанина. Осенью 1602 года он также купил пол-акра земли с маленьким домиком и прилегающим садом на Чэпл-Лейн, как раз позади «Нью-Плейс». Домик, возможно,

<sup>369</sup> Акт II, сцена 3. Пер. А. Кронеберга.

<sup>370</sup> Акт II, сцена 3. Пер. А. Кронеберга.

<sup>371</sup> Акт V, сцена 1. Пер. А. Кронеберга.

<sup>372</sup> Акт V, сцена 2. Пер. М. Лозинского.

<sup>373</sup> Акт V, сцена 1. Пер. М. Лозинского.

предназначался для слуги с семьей или же для садовника. А может, он служил местом уединения для самого драматурга?

Он явно ставил целью не только сколотить состояние, но и завоевать уважение у своих земляков. Между тем стратфордские власти, возможно, не были в восторге от источника его средств. В конце того же года в Стратфорде официально запретили играть пьесы и интермедии в здании ратуши. В этом проявился провинциальный пуританизм, постепенно превратившийся в стойкую тенденцию и в других районах Англии. Однако Шекспир все равно продолжал вкладывать деньги и тратить время на дела в Стратфорде, следовательно, все указанные выше соображения не очень-то его волновали. Жизнь Шекспира-драматурга протекала отдельно от жизни Шекспира-горожанина, и он никогда не пытался их объединить.

## Часть VIII «Слуги короля»



## Глава 74

### На этот счет он довольно упрям<sup>374</sup>

Шекспир был на сцене, когда «Слуги лорд-камергера» играли спектакли перед престарелой королевой. Выступали они в Уайтхолле 26 декабря 1602 года и в Ричмонде 7 февраля 1603-го. А полтора месяца спустя утомленная властью, одряхлевшая Елизавета скончалась. В последние дни она отказывалась ложиться в постель и целыми днями стояла, держа палец во рту, размышляя о судьбе государей. Королева умирала, и устраивать представления в такое время было непристойно, поэтому театры закрылись, а спустя пять дней Елизаветы не стало.

Многие, включая томившегося в темнице Саутгемптона, считали ее тираном, слишком долго пребывавшим у власти. Шекспира тогда критиковали за то, что он не написал ни единого хвалебного слова о покойной королеве – ни одной «скорбной слезы» не уронила его «медоточивая муза». Напомнив Шекспиру о его ранней поэме «Обесчещенная Лукреция», его попросили воспеть «похищение» Елизаветы «смертью, этим жестоким Тарквинием», но он отказался от этой чести. Одна из баллад, написанных в те дни, призывала «всех поэтов» оплакать королеву. Первым в списке поэтов, среди коих числился и Бен Джонсон, стоял Шекспир, однако он никак не отреагировал на призыв. В действительности у него не было причин скорбеть по поводу смерти королевы. Она отправила на плаху Эссекса и несколько близких ему людей, которых Шекспир хорошо знал.

И все же он не безмолвствовал. В ту пору он сочинил одну пьесу, изобразив в ней тошнотворную, пропитанную страхом атмосферу королевского двора незадолго до кончины Елизаветы. Это было не надгробное слово, а пьеса под названием «Троил и Крессида»; ее автор остро и мрачно высмеял самоуверенность и ханжество придворных. Высказывались догадки, что настроение пьесы определил провал восстания Эссекса в 1601 году, вызвавший у Шекспира ощущение подавленности и крушения надежд. Предполагали даже, что в образе Ахилла, скрывающегося в своей палатке, Шекспир вывел графа Эссекса. Находили сходство и других персонажей-греков с деятелями елизаветинского *ancien regime*<sup>375</sup>, такими как Сесил и Уолсингем, – но все лицемерные и своекорыстные придворные так похожи друг на друга.

Вряд ли цензор мог запретить публикацию пьесы, тем более что действие ее происходило в легендарные времена падения Трои. Эта эпоха была особенно любима елизаветинскими поэтами и драматургами, и всего лишь четырем годами раньше Джордж Чэпмен опубликовал свой перевод семи песен гомеровской «Илиады». Впрочем, в реестре книгоиздателей имеется запись о том, что Джеймс Робертс, издатель «Троила и Крессида», имел право выпустить в свет эту пьесу только «при получении надлежащего разрешения»; возможно, с публикацией возникли трудности, о чем и свидетельствует такая необычная формулировка.

Миф о Троянской войне был одним из самых популярных среди всех античных историй, известных в елизаветинской Англии; он лежал в основе поэм Гомера и Вергилия. Многие любители древностей именовали Лондон новой Троей, Troynovaunt и полагали, что основали его потомки беженцев из павшего города. Однако в «Троиле и Крессиде» Шекспир сознательно опровергает легенды. Это пьеса, в которой ставится под сомнение традиционное преклонение перед троянским мужеством и греческой храбростью, открывается грубая, жестокая реальность, движущая обеими сторонами. Нет иных ценностей, кроме тех, что продиктованы временем и модой; здесь все продается и покупается, и любая человеческая ценность – всего лишь товар, который может быть куплен или продан на рынке. Такая авторская позиция выражала патриотизм Шекспира. Драматургу не позволили бы оплакивать с лондонской сцены печаль-

<sup>374</sup> «Виндзорские насмешницы», акт I, сцена 4. Пер. П. Вейнберга.

<sup>375</sup> Отжившей системы (*фр.*).

ную участь своей страны, но на древний мир цензура взирала снисходительно. Разве это не естественно – спрятать свою ярость в безопасном контексте?

«Троил и Крессида» – беспощадная сатирическая комедия на тему любви и войны. Когда Крессиду соблазняет греческий воин, зритель понимает, что любовь Троила и Кресиды – притворная, скоротечная. Отчасти это переработка поэмы Джеффри Чосера «Троил и Хризеида», однако на смену средневековому изяществу и мягкому юмору приходит суровый язык нового бурного времени. Речь героев в значительной степени латинизирована, в ней встречается множество «грубых» слов, синтаксис порой излишне сложен и запутан. Как и в «Юлии Цезаре» Шекспир пытался создать картину античного мира. Возможно, он хотел создать нечто более значительное, нежели чэпменский перевод Гомера. Мы уже отмечали, что муза Шекспира была ревнива. Он стремился превзойти Чосера, как и Чэпмена, переписать героические мифы греков и римлян.

Однако в «Троиле и Крессиде» постоянно присутствуют сатира и ирония, шутки и буффонада. Вряд ли пьесу играли для самой королевы, но спектакль этот шел в «Глобусе». В реестре книгоиздателей говорится, что пьеса будет «представлена слугами лорд-камергера», а печатная версия, опубликованная шестью годами позже, гласит, что пьесу «ставили слуги Их Королевских Величеств в “Глобусе”». Итак, «Троил и Крессида» шла на сцене в годы правления Елизаветы и позже, когда взошел на трон ее преемник Яков I. По-видимому, пьеса была весьма популярна, в особенности благодаря неприязни к грекам – противникам троянцев, предполагаемых основателей Лондона. Имеются достоверные свидетельства, что «Троила и Крессиду» какое-то время играли в одном из Судебных иннов. Специально по такому случаю сочинили пролог и эпилог, последний – с явным оттенком непристойности. А в эпистоле, предваряющей кwarto, пьеса была представлена как «новая, никогда не игранная на сцене, которой никогда не рукоплескала чернь своими грязными ладонями». Если Шекспир переработал пьесу для услаждения служителей закона, то вполне уместно было подать ее как «новую пьесу».

Тем не менее она остается самой жестокой из шекспировских пьес, за исключением, может быть, «Тимона Афинского»; многие склонные к романтизму биографы Шекспира предполагают, что в разгар работы над ней драматург перенес некое «нервное расстройство». Подобное утверждение далеко от истины. Его взгляд никогда еще не был так точен и остер. Однако в изданиях пьесы наблюдается некоторая неразбериха. В кuarto пьеса именуется «историей», а в эпистоле к этой книге «Троил и Крессида» названа комедией; в изданном позднее фолио она определена как «трагедия». Это свидетельствует о том, что восприятие финала и основной тональности повествования неоднозначно.

Вот почему ошибкой было бы полагать, будто Шекспиром при выборе темы произведения руководили какие-либо личные мотивы. Ничто в его жизни и карьере не указывает на то, что выбор сюжета или темы обусловлен чем-то иным, кроме намерения развлечь публику. Он ничего не «сообщает». То, что он обратился в своей пьесе к Троянской войне, объясняется соперничеством между театрами. В 1596 году «Слуги лорд-адмирала» поставили пьесу, которая у Хенслоу обозначена просто как «Троя». Три года спустя Томасу Деккеру и Генри Четтлу было заплачено за пьесу под названием «День Троила и Криссы», а позже за пьесу «Агамемнон» (поначалу записанную в документах как «Троиллес и Креседа»). Мы видим, что несчастная судьба троянской пары стала частью новой театральной действительности. А потому вполне вероятно, что «Слуги лорд-камергера» попросили Шекспира написать драму на ту же тему. Однако, едва он взялся за работу, мощь его гения вступила в тайный сговор с движущими силами эпохи. Его слова обладали магнетизмом. К ним притягивались мельчайшие частицы рассыпающейся в прах придворной культуры и приходящего в упадок мира, где правили доблесть и благородство.

## Глава 75

### Всё изменилось<sup>376</sup>

Королева умерла. Да здравствует король! Елизавета скончалась в два часа утра 24 марта 1603 года; девять часов спустя к придворным и знати, столпившимся на западной стороне Хай-кросс в Чипсайде, вышел канцлер Сесил; выслушав его заявление, собравшиеся закричали: «Боже, храни короля Якова!» Как сказал один из придворных, цитируя псалом: «Ночью нас посетило горе, но наутро радость»<sup>377</sup>. Узники Тауэра также узнали новость, и среди прочих Саутгемптон, который возликовал. Его, приговоренного Елизаветой к пожизненному заключению за участие в мятеже Эссекса, новый король вскоре освободил.

Король Яков долго добирался в столицу из Шотландии и прибыл во дворец в Гринвиче только 13 мая. Спустя шесть дней была выдана патентная грамота «в пользу Лоренса Флетчера и Уильяма Шекспира...», разрешавшая им представлять спектакли «для развлечения наших дорогих подданных и для нашего утешения и удовольствия, когда нам будет угодно их призвать», в их театре «Глобус», а также во всех других городах и поселениях королевства. Они больше не назывались «Слугами лорд-камергера». Они стали теперь «Слугами короля». Прошло еще несколько месяцев, и их произвели в королевские камердинеры, и их социальный статус значительно возрос. Им пожаловали право, а вернее, вменили в обязанность носить ливрею, состоящую из фиолетового камзола, облегающих штанов и плаща. Главный хранитель королевского гардероба составил список на получение четырех с половиной ярдов пурпурной ткани, и первым в нем значился Шекспир.

Возможно, трудно представить себе, как королевский слуга Шекспир участвует в какой-нибудь торжественной церемонии, но нет оснований полагать, будто он возражал против такой чести. Он взошел на вершину успеха. Миновали те дни, когда актеров считали бродягами и часто изгоняли из городов. Также остались в прошлом те времена, когда столица их принимала крайне неохотно, скорее, просто терпела их присутствие. Новый король, едва взойдя на престол, осыпал их своими милостями. До Якова актеров «Глобуса» приглашали играть спектакли при дворе раза три в году, не более, а за первые десять лет правления Якова они играли для короля по четырнадцать раз в году. Таким образом, королевский двор не только оказывал шекспировской труппе покровительство, но и был для нее источником дохода.

Конечно, у других это вызывало зависть. Фрэнсис Бомонт в «Женоненавистнике», пьесе о стремительном возвышении героя в обществе, мимоходом упомянул и преуспевшего Шекспира: «Другой персонаж, который предстанет перед вами, произошел из перчаточников и надеется вскоре сделаться благородным». О скромном происхождении Шекспира в ту пору уже всем было известно.

Уильям Шекспир и Лоренс Флетчер упомянуты вместе в патентной грамоте, и это весьма знаменательно. Флетчер, прежде никогда не упоминавшийся в числе актеров «Глобуса», фактически возглавлял труппу шотландских актеров, коим в прежние годы оказывал покровительство Яков, тогда еще Яков VI Шотландский; он даже защитил лицедеев от нападок шотландской церкви. Флетчера все знали как «комика Его Величества». И вот он последовал на юг за своим монархом и, храня ему верность, вошел в новую труппу – «Слуги короля». То, что имя Шекспира упомянуто в патентной грамоте непосредственно после Флетчера, показывает, что Шекспир был центральной фигурой в труппе «Глобуса». Многие шекспировские пьесы подверглись существенной переработке: ведь их предстояло сыграть перед королем. «Слуги короля» представили новые постановки «Комедии ошибок», «Гамлета», «Виндзор-

<sup>376</sup> «Генрих VI», часть третья, акт IV, сцена 3. Пер. Е. Бируковой.

<sup>377</sup> Ср.: Псалтырь, 29:6.

ских насмешниц», «Бесплодных усилий любви», «Генриха V» и «Венецианского купца». Если король прежде не был знаком с пьесами Шекспира, то это положение быстро исправилось. Похоже, Якову особенно нравился «Венецианский купец»: он просил повторить спектакль; вероятно, судебные дебаты между Порцией и Шейлоком соответствовали его представлению об искусстве спора. Но более существенно то, что все новые, то есть написанные после 1603 года, шекспировские пьесы непременно играли для короля, некоторые – не единожды. Из платежных документов видно, что всякий раз, когда «Слуги короля» выступали при дворе, государь бывал на спектаклях.

Присутствие на спектаклях царственного зрителя существенно повлияло на развитие драматического искусства. Да и вряд ли могло быть иначе: лондонские театры всегда искали одобрения властей и их покровительства. Поэтому неудивительно, что после восшествия Якова на престол Шекспир с готовностью переписывал некоторые пьесы, выделяя фигуру короля. Таким изменениям подверглись «Макбет» и отчасти «Мера за меру». В пьесах, например, отразилась одна особенность нового монарха: Яков боялся колдовства, а более всего – черной магии, способной навредить правителю.



Отразился в пьесах и его страх перед толпой, и врожденная ненависть к пуританам<sup>378</sup>. Члены королевской семьи очень любили прятать лицо под маской, и это пристрастие также повлияло на постановку различных картин и пантомим в поздних пьесах Шекспира, где в заключительном акте музыка и танцы занимают значительное место.

Однако «Слугам короля» недолго пришлось оставаться в Лондоне, наслаждаясь своим привилегированным положением. В город вернулась чума. Позднейшие подсчеты Джона Стоу показывают, что из двухсоттысячного населения умерло около тридцати восьми тысяч. Отныне упоминания чумы у Шекспира принимают особенно мрачный оттенок; все чаще он говорит о смерти, о страшных чумных язвах. Это были не трудности отдельных людей, но тяжкая беда, ставшая зловещей реальностью; биографы подсчитали, что около семи лет жизни Шекспира прошли под знаком чумы, которую тогда все называли не иначе как «смерть». В те времена лондонцы верили, будто чума приходит с других планет и воздух насыщается губительной лихорадкой. Истинной же причиной были крысы и блохи, заполонившие город; впрочем, лондонцы тогда этого не ведали.

Король выдал своим актерам по 30 фунтов «для поддержания жизни и ее облегчения» во время эпидемии, но все же им пришлось уехать из города. В конце мая 1603 года «Слуги короля» отправились в путь туда, где не было чумы, – в Малдон, Ипсвич, Ковентри, Шрусбери, Бат и Оксфорд; среди прочих шекспировских пьес они играли и «Гамлета». В том же году вышла первая публикация этой трагедии; текст, изданный в кварто, – неполный вариант, по-видимому, специально подготовленный для этих гастролей. В Малдон и Ипсвич труппа, вероятнее всего, добиралась морем. Актеры преодолели многие сотни миль. Они посетили больше городов, чем значилось в официальных документах, и дали более пятидесяти спектаклей. Можно предположить, что Шекспир заезжал в Стратфорд, расположенный менее чем в двадцати милях от Ковентри. Несомненно одно: в Лондоне он не остался.

В Саутуорке чума свирепствовала особенно жестоко. В приходе, где жил Шекспир, за шесть месяцев умерло больше двух с половиной тысяч человек. Среди них два давних обитателя Саутуорка, старые товарищи Шекспира по сцене – Уильям Кемп и Томас Поуп. Таким образом, эпидемия вынудила Шекспира бежать. В какой-то момент он покинул Бэнксайд и переселился в другую часть Лондона. Он сменил Саутуорк на более уважаемый и богатый район Силвер-стрит, между Крипплгейтом и Чипсайдом. Он снова снимал жилье, теперь он поселился в доме на углу Силвер-стрит и Магл (Монксвелл)-стрит, принадлежавшем гугенотам – семейству Маунтджой. Кристофер Маунтджой занимался изготовлением париков и женских головных уборов, в том числе и очень сложных; он выполнял частные заказы, но работал и для театров и, конечно, в силу своей профессии был тесно связан со «Слугами короля».

Дом был большой и просторный, в три этажа, с надстроенным верхним этажом и мансардами; его можно найти на «карте Агаса»<sup>379</sup>, составленной в 1560 году, где он выглядит впечатляюще даже в мелком масштабе. Мастерская Маунтджой находилась на первом этаже, в крытой пристройке, а жилые помещения – наверху. Сама Силвер-стрит, о чем свидетельствует ее название, была богатой улицей. Джон Стоу рассказывает, что на ней стояли «различные торговые дома». На этой улице не один Маунтджой изготавливал парики, были и другие мастера, и тоже весьма искусные. В «Молчаливой женщине»<sup>380</sup> говорится, что парик одной из героинь сделан на Силвер-стрит. Шекспир жил под одной крышей с Маунтджоем, его женой и дочерью, тремя подмастерьями и слугой по имени Джон. Возможно, это напоминало ему времена, когда он жил над лавкой на Хенли-стрит, рядом с подмастерьями. По меркам того времени это было небольшое и спокойное жилье. Но и там не обходилось без неурядиц. Мадам Маунтджой завела

<sup>378</sup> Яков I был сыном Марии Стюарт, ревностной католички.

<sup>379</sup> «Карта Ральфа Агаса» – самая ранняя печатная карта Лондона.

<sup>380</sup> Пьеса Бена Джонсона.

интрижку с местным торговцем и советовалась с Саймоном Форманом<sup>381</sup> по поводу своей возможной беременности. А один из подмастерьев добивался благосклонности хозяйской дочери, чему активно содействовал Шекспир.

В Саутуорке Шекспир жил по соседству с театром, и к нему частенько заходили без приглашения друзья и коллеги. Но и на Силвер-стрит он не чувствовал себя одиноко. Он был близок со старым стратфордским другом, издателем Ричардом Филдом; миссис Филд, гугенотка, посещала ту же французскую церковь, что и мадам Маунтджой. Лондон конца шестнадцатого столетия в чем-то напоминал маленький городок или деревню. Всего в нескольких ярдах от дома, в книжной лавке собора Святого Павла, Шекспир, возможно, рассматривал свои пьесы, продававшиеся по шесть пенсов. А на Флит-стрит, в новом магазине Николаса Линга при церкви Святого Дунстана, тоже совсем рядом с собором, он наверняка видел краткий вариант «Трагической истории Гамлета, принца Датского».

Мир книг был близок Шекспиру. Книжки подпитывали его искусство, и он не мог без них обойтись, хоть и стоили они очень дорого. К 1600 году в Лондоне было около сотни издателей, несколько типографов и великое множество книготорговцев. Расчет этот весьма приблизителен, так как один человек мог совмещать все эти три занятия. Например, все типографы были в какой-то степени издателями; но не все издатели сами печатали книги. Многие книготорговцы обосновались на Патерностер-роу, позади собора Святого Павла; во дворе самого собора находилось по меньшей мере семнадцать книжных лавок. Здесь сосредоточились издательское дело и книжная торговля, и так было вплоть до Второй мировой войны, когда этот район полностью выгорел в результате бомбежек. В сравнении с такими крупными центрами на континенте, как Брюгге и Антверпен, лондонское книготорговое сообщество было немногочисленным, но сплоченным и хорошо организованным. Лондонские издатели работали умело и профессионально, довольно требовательно подходя к качеству набора, верстки и печати. Издание пьес, в том числе и шекспировских, составляло лишь малую часть всей деятельности. Большими тиражами расходились молитвенники и благочестивые размышления, книги по истории и этикету. Самые популярные книги печатались тиражом примерно 1250 экземпляров.

Недалеко от Патерностер-роу находился Стэйшнерс-Холл – дом гильдии издателей, типографов и книготорговцев, где хранились реестры книг, напечатанных и разрешенных к печати. Книжку просматривали, устанавливали, не наносит ли она оскорбления религии, а затем, за плату в 6 пенсов, записывали в реестр. Издатель, представив книгу на регистрацию, получал на нее официальные права. Нарушение их каралось значительными штрафами, вплоть до конфискации тиража и более серьезного наказания – разрушения печатного станка. Поэтому вряд ли верно предположение о том, что многие из шекспировских пьес появлялись в «пиратских» изданиях. Однако пьесы нередко переходили от одного издателя к другому – такая практика сложилась очень давно. Например, Джон Басби зарегистрировал «Виндзорских насмешниц» и в тот же день передал право на издание Артуру Джонсону, который быстро опубликовал эту пьесу. В конце 1590-х Эндрю Уайз зарегистрировал и напечатал три исторические пьесы, а пять лет спустя уступил их Мэтью Лоу. Шекспировские пьесы выпускали в свет и другие издатели, среди них Николас Линг, Джон Дантер, Томас Миллингтон, Джеймс Роберте и Эдвард Блаунт. Это были в основном озабоченные выгодой торговцы и никоим образом не «покровители» драматурга.

Неподалеку от Шекспира жил также Джон Хемингс; он снимал дом на Эддл-стрит у кузнецов Томаса Сэвиджа, который был пайщиком «Глобуса». Другой товарищ по театру, Генри Конделл, жил в том же приходе, что и Хемингс. Можно сказать, что шекспировская театральная семья расселилась по всему району. Вполне вероятно, что Шекспир был крестным отцом Уильяма, сына Джона Хемингса, которого крестили осенью 1603 года в церкви Сент-Мэри-

<sup>381</sup> Саймон Форман (1552–1611) – знаменитый астролог и лекарь.

Олдерменбери, расположенной рядом с Силвер-стрит. Возможно, трое друзей иногда вместе отправлялись в «Глобус»: пройдя несколько сотен ярдов, они всходили на паром, перевозивший их через Темзу.

Порой высказывались догадки, что Шекспир переехал из Саутуорка прежде всего потому, что стал отдаляться от сцены и однажды бросил ее, разумеется, не переставая при этом писать пьесы. Он числится в списке актеров, занятых в пьесе Бена Джонсона «Сеян» в 1603 году, но его нет среди тех, кто участвовал в постановке комедии «Вольпоне» того же автора в 1605 году. Если это отсутствие в списке – не просто ошибка, то оно свидетельствует о решении Шекспира оставить театр. Он серьезно вкладывал деньги в землю в Стратфорде и не нуждался в актерском заработке. Также он получал доход от своей доли в «Глобусе» от постановки пьес. Ему было сорок лет – средний возраст по меркам той эпохи, – и он мог устать от бесконечной суеты театральных подмостков. И прилично ли землевладельцу по-прежнему выступать на сцене? С 1603 до 1616 года труппа его театра много гастролировала по провинциальным городам. Он к этому уже не стремился. Отныне если он и путешествовал, то только между Лондоном и Стратфордом, а с Силвер-стрит в «Нью-Плейс» перемещался не ради игры на сцене.

Чума посетила и Силвер-стрит. Во время эпидемии скончался королевский музыкант Генри Сэндон и его дочь. Умерли художник Уильям Линли и его жена. Жертвой чумы стал и привратник Барбер-Серджен-Холла, расположенного неподалеку от Монксвелл-стрит. А летом и осенью 1603 года Шекспир или жил в Стратфорде, или отправился вместе со всей труппой в гастрольный тур, вероятно, в последний раз.

В том году лондонские театры чаще всего стояли закрытыми. Театры закрывались, когда от чумы умирало более тридцати человек в неделю, а в 1603 году этот рубеж был значительно превышен. К октябрю труппы вернулись с гастролей и надеялись, что театры откроются. Жена Эдварда Аллейна писала ему в Бексхилл из их дома на Бэнксайде: «И я, и моя мать, и весь дом в добром здравии, и вокруг нас Болезнь идет на убыль, и, похоже, все быстрее и быстрее, с Божьей помощью. Все актерские труппы вернулись домой, и, насколько мы знаем, у них все благополучно...»

Но вряд ли все обстояло так уж благополучно, ибо «Слугам короля» пришлось перебраться туда, куда не дошла чума, – в имение Огастина Филиппа в Мортлейке на берегу Темзы. В этом маленьком городке жил также маг и ученый Джон Ди, прославившийся в конце шестнадцатого века благодаря своим предсказаниям и научным изысканиям. С ним советовалась сама королева Елизавета. Во время пребывания в Мортлейке актеры, должно быть, виделись со знаменитым доктором Ди. По крайней мере так можно объяснить, откуда взялись упорные разговоры о том, будто шекспировский Просперо во многом напоминает этого мага – современника великого драматурга.

Отъезд Филиппа из Лондона не отсрочил его смерти. Весной 1604 года он умер, завещав своему «другу Уильяму Шекспиру тридцать шиллингов золотом». Бывшему своему ученику он отписал пурпурный плащ, меч и кинжал, а новому – свои музыкальные инструменты. Шекспир при этом возглавляет список наследников, что заставляет думать, что Филипп питал к нему особую привязанность.

Филипп, возможно, участвовал в спектаклях до закрытия театра в 1603 году, когда «Слуги короля» в первый раз выступали перед своим новым покровителем. Из Мортлейка им пришлось выехать в Уилтон, поместье графа Пембрука около Солсбери в Уилтшире, где 2 декабря они играли для короля. Джон Хемингс получил 30 фунтов «за хлопоты и расходы его и остальной труппы по переезду из Мортлейка в графство Сарри ко двору и исполнение там перед Его Величеством одной пьесы». Сохранились бесчисленные свидетельства о письме графини Пембрук, отправленном из Уилтон-Хауса. В нем она будто бы советовала сыну приехать вместе с королем из Солсбери, чтобы посмотреть «Как вам это понравится».

Она также упоминает, что «Шекспир сейчас у нас». Письмо пропало, но история о нем продолжает жить. Нельзя с достоверностью утверждать, что такое письмо действительно существовало, поскольку этому нет никаких подтверждений. Имеется даже свидетельство о «дружеском» письме самого короля Якова к драматургу, но вряд ли это следует обсуждать. Однако возможно, что именно граф Пембрук рекомендовал группу лорд-камергера королю, обеспечив ей высочайшее покровительство; как мы видели, этот вельможа был тесно связан с Шекспиром и Бербедржем, а со временем стал доверенным лицом нового короля.

Из Уилтона король со свитой отправился в Хэмптон-Корт. «Слуги короля» последовали за ним. Они возвратились в Лондон лишь ранней весной. Один придворный заметил, что в Хэмптон-Корте «каждый день в большом зале представляли пьесу, на которой всегда присутствовал король и одобрял ее или не одобрял, если на то была причина; но кажется, он не находил в этом занятии особого удовольствия. Актеров больше любили королева и принц: в какие-то вечера они приходили на спектакли как частные лица». Как видно, король не так уж восхищался драматическим искусством. Он сам был склонен к театральности и прилагал изрядные усилия, чтобы подчеркнуть свое величие драматическими и символическими средствами; ко дню его «въезда» в Лондон были построены большие триумфальные арки по римскому образцу. Вероятно, он видел в театральном спектакле просто отблеск реальной власти и могущества. Но факт остается фактом: актеры выступали перед ним гораздо чаще, чем перед его предшественницей. О драматурге в это время тоже говорилось как о «дружелюбном Шекспире», в чьих пьесах «комедиант скачет, тогда как трагик стоит на цыпочках», и таким образом, «все довольны». Под «всеми» подразумевался новый король.

## Глава 76

### Я без прикрас вам изложу всю повесть<sup>382</sup>

Монарх совершил торжественный въезд в столицу своего королевства 15 марта 1604 года. Это стало грандиозным событием в немалой степени еще и потому, что лондонцы праздновали окончание чумы, наконец покинувшей город. Именно по этому случаю Шекспир с товарищами получили по четыре с половиной ярда пурпурной ткани; по-видимому, они должны были принять участие в праздничном шествии по улицам Лондона, от Тауэра до Вестминстера. Это было историческое событие для Шекспира: он прошел по городу, вскормившему его. Возможно, Шекспир или кто-то из собратьев по театру произнес речь у одной из триумфальных арок. Их соперник Эдвард Аллейн, «гений» Лондона, его духовный наставник, также выступил с речью. Выступил, вероятно, в последний раз, потому что в том же году он ушел из актерской профессии. Процессии у Бишопсгейта и Фенчерч-стрит продумали и организовали Томас Деккер и Бен Джонсон. Сочиняя обращение к королю, Деккер явно позаимствовал кое-что у Шекспира:

Этот маленький мир, этот драгоценный камень,  
Который украшает Европу...

Томасу Мидлтону также велели написать стихотворное приветствие к этому знаменательному дню, а вот Шекспира в списке авторов хвалебных речей нет, и это кажется странным. Вряд ли он мог отказаться от такой чести. Возможно, его воспринимали как мастера другого жанра. Специально к торжествам Стивен Харрисон выстроил семь триумфальных арок в романском стиле; там были фонтаны, огни и живые статуи. (Позднее, в «Зимней сказке», Шекспир сам использовал идею ожившей статуи.) Эти празднества были самым настоящим театральным зрелищем, основательно продуманным, с толпами народа и шумом, которого не выносил новый король.

В первый год его царствования «Слугам короля» отводилась совсем другая роль на королевской службе. Двенадцать «слуг» летом 1604 года произвели в королевские камердинеры; в августе им поручили развлекать чрезвычайного посла Испании и его свиту из 234 человек, прибывших в Лондон, чтобы заключить мирный договор. Две с лишним недели посольство провело в Сомерсет-Хаусе – дворце королевы. У Шекспира и его друзей не было определенных обязанностей, и возможно даже, что сам Шекспир уклонялся от них; коль скоро он бросил актерское ремесло, в нем, вероятно, не нуждались. Тем не менее актеры исправно являлись во дворец, играя роль придворных и способствуя украшению общества. Их могли попросить показать представление. Однако никаких записей о том, что труппа играла какую-либо пьесу, не осталось; актеры получили всего по 2 шиллинга в день.

«Слуги короля» гастролировали весной и летом 1604 года; на май и июнь, например, они уехали в Оксфорд. Как мы установили, Шекспир, скорее всего, с ними не поехал. В это время он закончил две пьесы, «Отелло» и «Мера за меру»: в конце года, в ноябре и декабре соответственно, их представили при дворе. Поскольку публичные театры открылись в апреле, одна из этих пьес, а может быть, и обе впервые были показаны в «Глобусе». Это были первые постановки после возвращения труппы из Хэмптон-Корта. Поговаривали о том, что «Отелло» и «Мера за меру» – мрачные пьесы мрачного времени: в обеих – чума и смерть королевы, а горькая и безнадежная история Анджело и Изабеллы – словно продолжение трагедии Отелло и Дездемоны. На самом же деле они создавались в дни народного ликования по поводу восше-

---

<sup>382</sup> «Отелло», акт I, сцена 3. Пер. М. Лозинского.

ствия на престол нового короля, когда Шекспир поднялся на высокую ступень общественной лестницы.

«Слуги короля» забавляли чрезвычайного испанского посла в то время, когда Шекспир придумывал «мавра» («the Moor») Отелло. «The Moor» – слово испанского происхождения, а Родриго и Яго носят явно испанские имена. Когда Шекспир писал эту пьесу, Испания собиралась изгнать из страны мавров, которые составляли значительную часть населения. Мавры, как и евреи, оказались жертвами европейских национальных предрассудков. В Лондоне также было большое поселение мавров, сбежавших от преследования испанцев. Елизавета I издала указ против «большого количества негров и темнокожих мавров, которые проникли в королевство со времен конфликта между Ее Величеством и королем Испании»<sup>383</sup>.

В 1600 году ко двору Елизаветы прибыл посол берберского короля; этот мавр привлек к себе всеобщее внимание и стал предметом восхищения. Шекспир имел возможность видеть его и даже с ним беседовать. Он играл при дворе в рождественские дни, и посол присутствовал на спектакле. Во время пребывания в Англии мавр позировал портретисту, и его образ, исполненный сдержанного достоинства, вероятно, произвел впечатление на Шекспира, который воплотил его черты в своем Отелло. Этот мужчина сорока двух лет, кажется, всегда начеку, словно его кто-то преследует. Ошибочно приписывать Отелло африканское или индийское происхождение, как это часто делается в современных постановках. Он из мавританского рода, у него оливковая кожа, и Шекспир называет его «черным» только символически, ради театрального эффекта. Создав Шейлока, Шекспир наделил его сложным характером; ко времени появления «Отелло» драматургу стал более интересен герой, выступающий в роли «козла отпущения». Впрочем, будет ошибкой полагать, что Шекспир преследовал какие-то гуманистические цели. Его острый глаз и стух прежде всего помогали ему создавать драматическую интригу.

В «Отелло» встречаются и другие современные автору сюжеты, хорошо знакомые зрителям, которые пришли на первое представление пьесы. Король Яков относился к Испании благосклонно; поэтому Шекспиру с товарищами и поручили развлекать испанского посла в Сомерсет-Хаусе. Также по всей Европе разошлась вполне достоверная история о прежнем короле Испании Филиппе II, который был безумно ревнив и в приступе ревности задушил свою жену в постели. Более того, подозрения у него возникли, когда он увидел платок, который она случайно уронила. Слишком схожие сюжеты, чтобы быть просто совпадением. То, что действие происходит на Кипре, тоже объяснимо. Кипр, изначально венецианский протекторат, более тридцати лет был оккупирован турками, а потому представлял угрозу и для Испании, и для Венеции. Король Яков даже сочинил об этом поэму. Получается, Шекспир написал пьесу, выразив в ней заботы и интересы своего господина. В годы правления Филиппа III отношения между Испанией и Венецией по-прежнему оставались напряженными. Некоторые комментаторы уверяют нас, будто Отелло олицетворяет Испанию, а Дездемона – Венецию, однако это преувеличение. Хотя, несомненно, Шекспир был очарован Испанией, она притягивала его воображение словно магнитом. Драматург, сочинявший новую пьесу, превратился в сосуд, до краев наполненный Испанией.

Итак, неверно полагать, будто Шекспир никогда не писал пьес о своем времени. Пьеса «Отелло» была очень актуальной, в ней отражались современные события. Шекспир прочел новые переводы по интересовавшей его теме, в том числе «Всемирную историю» Плиния и «Географическую историю Африки». Он читал также «Государство и правительство Венеции» сэра Льюиса Льюкнора. Эти книги появились соответственно в 1601, 1600 и 1599 годах, так что можно себе представить, как Шекспир обходил книжные прилавки в поисках свежих изданий для работы. Книготорговцы охотно рассказывали о новых поступлениях, кроме того, Шекс-

<sup>383</sup> Во время войны Англии с Испанией англичане заключили с маврами военный союз.

пиру могли сообщать о последних модных новинках его высокородные покровители. Но у него имелся собственный способ отбора книг. По «Отелло» можно судить о том, что, изучая определенную тему, Шекспир смотрел только книги, имевшие прямое отношение к предмету. Он искал «местный колорит», а также мелкие детали и характерные выражения.

Вопрос о том, насколько Шекспир был образован, – непростой для большинства комментаторов. Возможно, его знания можно охарактеризовать короткой фразой: он знал столько, сколько ему нужно было знать. Он не обладал обширными познаниями. Как мы убедились, в школе он познакомился с классической литературой и, работая над пьесами, обращался к Овидию и Вергилию, Теренцию и Плавту. Он читал по-латыни, возможно, немного по-гречески, но все же предпочитал пользоваться переводами. Например, он прочитал Плутарха, переведенного Нортон, и «Метаморфозы» Овидия в переводе Голдинга: разумеется, на освоение великих подлинников времени у него ушло бы гораздо больше. Однако ему пришлось прочесть по-латыни Плавта и «Фасты» Овидия. Его интересовали не тексты как таковые, а вдохновение, которое они в нем рождали. Конечно, он хорошо знал те источники, откуда черпал материал, будь то Плутарх или Холинshed. Они помогали ему в работе. Он не был ученым, собирателем древностей или философом. Он был драматургом. По-видимому, он относился с подозрением к философии, рациональным рассуждениям и глубокомысленным сентенциям. Он полагался только на слово; сюжет и характеры героев, время и место действия пьес – все рождалось из слова.

Возможно, он знал французский и итальянский, но все же старался найти английские переводы. И вовсе не потому, что его одолевала лень, просто ему не хотелось тратить лишнее время. По-видимому, его не особенно интересовало различие культур, оттого он читал книги преимущественно в переводах, а не в оригинале. У него выработалась привычка просматривать книги в поисках пищи для воображения. Кажется, что порой он читал не саму книгу, а ее краткий пересказ на полях. Его познания в области ботаники, медицины, астрологии, астрономии и других наук скорее широки, чем глубоки; живость и сила восприятия столь уникальны, что создается ощущение, будто он был гораздо более образован, нежели его современники. Он собирал знания понемногу и отовсюду.

Мы можем с полным правом высказать догадку о том, какие книги он с удовольствием поглощал. Среди них «Дворец наслаждений» Уильяма Пейнтера, «Некоторые рассуждения о трагедиях» Джеффри Фентона, «Новеллы» Банделло, «Сто сказаний» Джеральди Чинтио, «Гептамерон» Джорджа Ветстона, «Трагическая история Ромеуса и Джульетты» Артура Брука и анонимный сборник «Сто веселых сказок». Эти сочинения можно отнести к «легкому» чтению того времени. Похоже, Шекспиру нравились сборники романтических историй и новые итальянские романы, мы уже отмечали, насколько тесно сюжеты его драм связаны с популярными романтическими историями. Он читал и английских поэтов, среди которых особое место занимали Эдмунд Спенсер и Джеффри Чосер; по-видимому, он ощущал себя их продолжателем. Он читал в рукописи и своих современников – Донна и Саутвелла, тому есть косвенные свидетельства. Он мог прочитать любую из только что опубликованных пьес, хотя, наверное, с большим удовольствием смотрел их в театре. Он был знаком с сочинениями Монтеня и Макиавелли, но это неудивительно, тогда многие их читали. Маловероятно, чтобы Шекспир с великим рвением изучал их труды.

Возможно, у него была библиотека или же он возил книги с собой в сундуке. О библиотеке в его произведениях упоминается только дважды. Он, конечно же, имел доступ к книжным собраниям своих покровителей, таких как Саутгемптон или Пембрук, и допоздна засиживался за чтением в книжной лавке Ричарда Филда. Вероятно, одну-две книги он всегда держал под рукой: порой он почти буквально цитировал длинные отрывки из Плутарха и Холиншеда. За истекшие столетия автографы Шекспира появлялись неоднократно, однако большинство

из них, скорее всего, подделки. Наиболее достоверной представляется подпись Шекспира на экземпляре «Архаиномии» Ламбарда: об этой книге мы говорили выше<sup>384</sup>.

В отличие от Овидия или Плутарха, она представляла собой не самый подходящий материал для подделки. Кроме того, известно, что молодого Шекспира интересовали юридические вопросы, а это издание могло послужить ему хорошим подспорьем.

Историю Отелло Шекспир почерпнул в книге «Сто сказаний» Джиральди Чинтио, вероятно, она поразила – и вдохновила – драматурга с самого начала. «В Венеции жил некий мавр». Там же, в Венеции, жил и первый шекспировский изгнанник – Шейлок. Отелло тоже был неприкаянным скитальцем, странствующим по миру. Он был мавром, оказавшимся в Венеции. Чинтио поведал эту историю в прозе, что-то в этом рассказе пробудило в Шекспире безграничное сострадание, и его воображение заработало во всю мощь. Он расширил повествование и придал ему глубину, и только первые два акта сохранили отдельные черты первоисточника. Насколько он изменил оригинал, можно судить по тому, что даже все имена героев, кроме Дездемоны, он придумал сам. Он также переделал свою уже готовую пьесу, придав образу Дездемоны большую достоверность и трагизм; заметив также, что жена Яго Эмилия по ходу спектакля становится слишком отталкивающей, он добавляет ей диалоги с Дездемоной, чтобы вызвать у зрителя симпатию к этому персонажу.

Пьеса под названием «Венецианский мавр», сочинение «Шаксберда» (by «Shaxberd»), была представлена королю и придворным 1 ноября 1604 года в Бэнкет-Хаусе в Уайтхолле. Конечно, она не предназначалась только для частного просмотра и уже исполнялась до этого в «Глобусе» и в провинциальных городах во время гастролей. Ричарда Бербеда, игравшего Отелло, выкрасили черной краской: тут было не до тонкостей в выборе оттенка. Один сочинитель назвал его в своих стихах «скорбящим мавром». С этим персонажем связана одна забавная история. Бен Джонсон, описывая характер Шекспира, называет его «честной, открытой и щедрой натурой». При этом он почти дословно цитирует слова Яго об Отелло:

У Мавра щедрый и открытый нрав:  
Кто с виду честен, в тех он видит честность<sup>385</sup>.

Вероятно, эта ассоциация возникла у Джонсона невольно, но не свидетельствует ли она об определенной схожести характеров Шекспира и его героя? Многие шекспировские пьесы отмечены темой ревности. Мог ли Джонсон знать о том, что Шекспир в чем-то подозревает свою жену, оставшуюся в Стратфорде? Эта широко известная теория, сторонниками которой выступали Джеймс Джойс и Энтони Берджесс, остается не более чем гипотезой. С таким же успехом можно сказать, что поскольку Юлий Цезарь и Отелло страдают эпилепсией, то у самого Шекспира тоже имелось это заболевание.

Мальчику, исполнявшему роль Дездемоны, приходилось проявлять изрядное актерское мастерство. Ему нужно было показать скрытый под невинностью эротизм Дездемоны. Немецкий поэт Генрих Гейне как-то заметил: «Отелло постоянно упоминает о влажной ладони жены, и это всякий раз вызывает у меня отвращение». Мальчик-актер должен был обладать хорошим голосом, чтобы петь народные баллады. Одна из лучших баллад Дездемоны, «Песня ивы», отсутствует в первом издании пьесы: вероятно, в спектаклях она поначалу не исполнялась.

Нынешние зрители, скорее всего, будут удивлены, что роль Яго, которого в современных постановках принято изображать законченным злодеем, в «Глобусе» исполнял актер с амплуа шута – Роберт Армин. Яго был комическим персонажем и, произнося монологи, доверительно обращался к публике. Чарлз Гилдон писал в конце семнадцатого века:

<sup>384</sup> См. главу 16.

<sup>385</sup> Акт I, сцена 3. Пер. М. Лозинского.

*Меня заверял весьма надежный источник, что актер, играющий Яго, воспринимался как комический; Шекспиру пришлось добавить в эту роль несколько слов и выражений (возможно, не соответствующих характеру героя), дабы вызвать смех публики, поскольку она не могла оставаться серьезной на протяжении всей пьесы.*

Роль Яго комическая, как и вся пьеса в целом, построенная как комедия. Гилдон, конечно, имел в виду сальности и непристойные намеки, которые Яго отпускает в адрес Дездемоны, но критик несправедлив к Шекспиру. Драматург любил соленые словечки и не стал бы пользоваться ими, чтобы «подкупить» аудиторию. Подобная лексика составляла часть его замысла. Что касается «серьезного» восприятия «всей пьесы», то ни одна пьеса из шекспировского наследия не стремится к единству настроения и тональности. Комическое и трагическое в равной степени присутствуют в его искусстве.

В этой пьесе мы находим элементы римской новой комедии и итальянской «ученой» комедии, где присутствуют хитроумный слуга и «муж-рогоносец», который одновременно выступает и как «хвастливый испанец». Однако Шекспир существенно обогатил эти образы. Он использовал и характерные «типы», но только для того, чтобы создать канву повествования. Следует также заметить, что пьеса «Отелло» уникальна: это трагедия, написанная по канонам комедии. Возможно, Шекспир намеренно ставил перед собой такую задачу. В его пьесе, выстроенной как комедия, Венеция и Кипр – лишь формальные ориентиры, почти не связанные с сюжетом. В процессе создания пьесы драматург постепенно вживается в характеры героев. У каждого персонажа свой язык, своя манера говорить, свой темп. Чувствуется, что Шекспир живет и дышит в унисон с ними.

Предполагалось, что Яго, обладающий гибким умом и напрочь лишенный моральных запретов, выступает в определенном смысле как драматург, приводящий в движение сюжет; на самом деле он более всего напоминает Порок из средневековых моралитов, который раздувает очаг беды на глазах ничего не подозревающей публики. Злодей Яго умело, словно драматург, управляет своими жертвами, изображая при этом искренность и сочувствие; Шекспир наверняка получал большое удовольствие от создания этого образа.

## Глава 77

### Что вы сказать хотели этим, сэр?<sup>386</sup>

Через три дня после представления «Отелло» в Бэнкет-Хаусе там же играли «Виндзорских насмешниц». Есть рассказ о посещении спектакля монаршей особой.

*Когда король вошел, заиграли трубы и корнеты, числом пятнадцать или двадцать, и когда Его Величество уселся под балдахином... он тем самым заставил послов устроиться ниже, на двух табуретках, тогда как важные королевские чины и судьи сидели на скамьях.*

Но зал «высотой, в десять раз превышающей человеческий рост», по общему мнению, был слишком велик, а потому не слишком удобен. Длина его составляла 100 футов, в нем было 292 стеклянных окна. С тех пор как его выстроила Елизавета, прошло двадцать три года; король Яков называл его «старым, прогнившим сараем». Так что для представления следующей пьесы Шекспира «Мера за меру» был подготовлен Большой зал при дворе.

Незадолго до этого у «Слуг короля» появилась еще одна пьеса, которую почти сразу сняли из репертуара. Драма называлась «Гоури» и рассказывала историю «заговора Гоури» против Якова<sup>387</sup>. Пьеса, несомненно, прославляла мужество и добродетели нового короля, однако ее признали неподобающей для публичного исполнения, несмотря на патриотический тон. Некий придворный писал 18 декабря:

*Трагедию «Гоури» «Слуги короля» исполняли дважды при большом стечении разнообразной публики; однако то ли сюжет или манеру исполнения сочли негодными, то ли нашли неуместным изображать на сцене царствующую особу, только, как я слышал, некоторые высокие сановники сильно раздосадованы, а потому, думается, пьесу эту запретили.*

Пьесу и в самом деле сочли негодной для постановки, и она исчезла, причем навсегда. Придворный угадал. Изображать на сцене правящего монарха сочли безусловным *lese-majeste*<sup>388</sup>. Это только подтверждало, сколь театрализована была роль монарха. Автор запрещенной пьесы остался неизвестен, но не исключается, что Шекспир приложил к ней руку.

Видно, король недолго гневался на своих актеров: неделю спустя они сыграли перед ним «Меру за меру». В этой пьесе герцог Винченцо, которому «не по вкусу громкие восторги и возгласы»<sup>389</sup>, сообщив, что желает лично изучить свои владения, дабы лучше ими управлять, покидает дворец. Герцог оставляет вместо себя сурового пуританина Анджемо, но тот не оправдывает доверия своего повелителя. В пьесе мы находим столько намеков на тогдашние события и явления, что хватило бы на несколько томов комментариев; прежде всего бросается в глаза сходство между герцогом и королем Яковом. Все знали, что король не любит толпу и шумные приветствия – совсем как вымышленный правитель Винченцо. Шекспир создал нелестный портрет пуританина Анджемо, вероятно, потому, что у этих сектантов начались серьезные разногласия с новым королем. Так, по крайней мере воспринимали пьесу зрители того времени. Незадолго до описываемых событий вожди пуритан подали королю петицию с предложениями по поводу «Символа веры» и церковных обрядов, которые король категорически отверг. В конце пьесы герцог освобождает осужденных: аудитория могла воспринимать тот эпизод

<sup>386</sup> «Укрощение строптивой», акт IV, сцена 3.

<sup>387</sup> Имеется в виду неудачная попытка Джона Рутвена, третьего графа Гоури, похитить в 1600 г. короля Якова, тогда еще Шотландского.

<sup>388</sup> Оскорблением величества (*фр.*).

<sup>389</sup> Акт I, сцена 1. Пер. Т. Щепкиной-Куперник.

как отголосок тогдашних споров о королевских привилегиях. Яков полагал, что парламент целиком зависит от королевской милости, и финал «Меры за меру» можно толковать как поддержку божественного права королей. Заголовок пьесы мог быть взят из трактата самого Якова о божественном праве *Basilikon Doron*<sup>390</sup>, где он пишет: «Пусть мера вашей любви к ближнему соответствует мере его добродетели». Делом «Слуг короля» было именно служить королю, и их роль в том числе заключалась в прославлении добродетелей их господина. Действие пьесы происходит в католической Вене, главный женский персонаж – монахиня, а сам герцог переодевается в монаха нищенствующего ордена; таким образом, Шекспир выразил возросшую толерантность к старой вере. Пожалуй, не случайно в этой пьесе, как и в «Ромео и Джульетте» и в «Много шума из ничего», именно монах дает мудрый совет пойти на хитрость ради блага героев. Шекспир всегда удивительно чутко улавливал веяния времени. Он обладал чувствительностью точного прибора, регистрирующего малейшие изменения в окружающем мире.

Истории, рассказанные в пьесах «Мера за меру» и «Отелло», взяты Шекспиром из одного источника. По-видимому, драматург неоднократно обращался к книге «Сто сказаний» Чинтио в поисках подходящих сюжетов. Такая антология, как эта, была настоящей золотой жилой для сочинителя пьес. Найдя занимательный сюжет, он ознакомился с его ранней переработкой для театра, пьесой «Промос и Кассандра» Джорджа Ветстона, написанной в 1578 году, желая отыскать в ней интересные сцены и персонажей, чтобы их позаимствовать. Он имел возможность посмотреть и более свежие постановки: тогда в лондонских театрах тема правителя, действующего инкогнито, под чужой личиной, была чрезвычайно популярна. Действие в «Мере за меру» происходит в Вене – и все же перед нами Лондон начала семнадцатого столетия, с его предметями, вечной суতোлкой, сводниками и уличными девками. Это мир Саутуорка и «Глобуса». «Мера за меру» отчасти представляет собой набросок «Короля Лира» и «Бури». Здесь тоже правитель отказывается от своего владения, однако от этой пьесы до «Короля Лира» очень далеко – это расстояние от комедии до трагедии. Стоит упомянуть, что первые сцены пьесы наиболее интересны. Это нередко в шекспировской драматургии: именно в начале работы над произведением Шекспира охватывал дерзновенный порыв вдохновения.

На следующий день после премьеры пьесы «Мера за меру» граф Пембрук представил при дворе музыкальный спектакль-маскарад под названием «Юнона и Гименей». Текст не сохранился, но у нас есть все основания полагать, что ведущий королевский драматург мог оказать помощь в подготовке этой пьесы. На другой день после «Юноны» играли «Комедию ошибок», а затем, 7 января, – «Генриха V»: это было похоже на шекспировский фестиваль. Он продолжился в Лондон-Хаусе графа Саутгемптона: там днем позже показали поставленную специально по этому случаю пьесу «Бесплодные усилия любви». В ней упоминался кое-кто из окружения, или «кружка», Саутгемптона, куда в прошлые годы входили самые рьяные сторонники короля. Сэр Уолтер Коуп, королевский казначей, несколькими днями ранее писал Роберту Сесилу:

*Я провел все утро в поисках актеров, трюкачей и тому подобных людей, но найти их трудно; оставлял для них записки, Бербедж пришел и сказал, что нет ни одной новой пьесы, какой бы еще не видела королева, но они восстановили одну старую вещь, «Бесплодные усилия любви», веселую и остроумную, которая должна ей чрезвычайно понравиться. Эту пьесу назначили играть завтра у моего господина Саутгемптона... Мой гонец Бербедж готов вам служить.*

Бербедж – в данном случае это, вероятно, Катберт, а не Ричард. Вряд ли величайший трагик современности стал бы служить «гонцом» у двух государственных чиновников; хотя

<sup>390</sup> *Basilikon Doron* (от греч. Βασιλικὸν Δῶρον) – королевский дар.

выражение «трюкачи и тому подобные» говорит о том, что актерская профессия не пользовалась уважением у придворных.

Приводимое нами письмо интересно тем, что в нем говорится о возрождении старых пьес. В течение двух лет Шекспир написал «Отелло» и «Мера за меру», а в следующие девять – еще двенадцать пьес. Предполагают, что это свидетельствует о постепенном спаде творческих способностей драматурга и виной тому возраст или нездоровье. Однако вспомним, что он начал писать пьесы в 1586-м или 1587 году, а значит, его творческий ритм оставался неизменным на протяжении всей жизни. Впереди были «Король Лир», «Макбет» и «Буря», это доказывает, что он не утратил мощи своего таланта.

О представлении «Бесплодных усилий любви» на второй неделе января написал Дадли Карлтон: «Кажется, у нас будет Рождество круглый год, а поэтому я никогда не останусь без дела. В последние вечера празднества проходили у моего господина Кранборнса... а раньше такие же – у моего господина Саутгемптона». В следующем месяце два раза играли «Венецианского купца». Ни одного драматурга того времени так не отличала королевская семья. В том же году вышло четвертое издание в кварто «Ричарда III»; спустя пятнадцать лет после премьеры эта пьеса все еще имела успех.

К этому периоду, по-видимому, можно отнести еще одну пьесу, весьма необычную по композиции и настроению. «Все хорошо, что хорошо кончается»<sup>391</sup> по традиции называют комедией, хотя краски ее унылы и нерадостны. История о несчастной сироте Елене, которую преследует глупый и заносчивый граф Бертрам, не самая поучительная; возможно, это приспособленная для сцены, довольно скучная вариация на тему отношений между любящим и любимым, ярко представленную в сонетах. «Порочный» Бертрам – воплощение «порочного очарования»<sup>392</sup> того, кому адресован сонет. Письмо Елены также приобретает форму сонета. Есть в пьесе и персонаж-избавитель, старая графиня Руссильонская, Бернард Шоу сказал об этом персонаже, что это «самая прекрасная роль старухи из тех, что когда-либо были написаны». Некоторая неровность интонации пьесы навела Колриджа на мысль, что пьеса «была написана в два приема, в различные периоды жизни поэта»; обычно считалось, что это переделка старой пьесы «Вознагражденные усилия любви»<sup>393</sup>, также приписываемой Шекспиру. Все же лучше воспринимать эту пьесу как целостное самостоятельное произведение.

Сюжет ее взят драматургом из сборника рассказов Уильяма Пейнтера «Дворец наслаждений», восходит он к «Декамерону» Боккаччо. Из этой книги заимствовал свои сюжеты и Чосер. Шекспир придал действию больший динамизм, одновременно усложнив интригу, из чистой любви к творчеству. Основной и второстепенный сюжеты развиваются параллельно, временами пародируя друг друга. Игра воображения автора причудлива, как кружевные тени на стене. Он придумал хвастуна-вояку Пароля, щедрого на пустые речи, которого сейчас можно уверенно определить как «шекспировский» тип. Шекспир любил персонажей, обитающих в непролазных дебрях многословия.

Это непростая для восприятия пьеса. Шекспир в свойственной ему манере соединил в ней несколько разнородных элементов: народная сказка соседствует здесь с реалистической комедией, басня – с фарсом. Стих зачастую усложнен, причудливый синтаксис и ритм мешают понять смысл. Елена, например, сетует на судьбу рожденных в бедности:

... Жаль, что нам, низкороденным,  
Позволено не больше, чем желать.

<sup>391</sup> В другом переводе: «Конец – делу венец».

<sup>392</sup> См. сонет 40.

<sup>393</sup> См. главу 57.

О, если бы, облекшись в плоть и кровь,  
Помчались пожеланья вслед за другом,  
Чтобы ему открыть мечты, которым  
Не сбыться никогда!<sup>394</sup>

Стихи эти, требующие от читателя или зрителя внимания и значительных усилий, во многом схожи с поэзией Джона Донна, современника Шекспира. Возможно даже, что в какой-то период усложненный слог был в моде и Шекспир владел им не хуже, чем любой другой формой. Эта сложная, но в то же время и скучная на эмоции пьеса – неудачное упражнение в комедийном жанре. Чтобы объяснить эту неудачу, нет нужды выдумывать некий кризис в творчестве или личной жизни Шекспира, как поступают некоторые биографы. Темная мысль залетает в темную долину, которая при тщательном изучении оказывается бесплодным и скучным местом. Вот и все.

---

<sup>394</sup> Акт I, сцена 1. Пер. Мих. Донского.

## Глава 78

### Горчайшее стечение событий<sup>395</sup>

Двадцать четвертого июля 1605 года Шекспир вложил четыреста сорок фунтов в десятины или, как указано в официальном документе, «половину всех десятин зерна, выращенного в городах, деревнях и полях Старого Стратфорда, Бишоптона и Уэлкомба», а также «половину всех десятин от продажи шерсти и овец и от всех мелких и частных десятин». Десятиной первоначально называлась десятая часть урожая, которую фермер или арендатор выплачивал церкви. Эта архаическая форма подати перешла в годы Реформации к стратфордским властям. Шекспир арендовал десятины у городских властей на тридцать один год. Сейчас подобное предприятие кажется очень трудным делом, но в те времена это был удобный и привычный способ получения надежного дохода. Шекспир выложил круглую сумму, он даже не сумел собрать ее сразу. Прошел год, а он все еще оставался должен около 20 фунтов своему поставщику Ральфу Хьюбоду. Он ожидал, что вложения принесут около 60 фунтов годового дохода, а это само по себе было неплохо. Были еще и дополнительные расходы. Он получал урожай со своих десятин, но за эту привилегию ему приходилось ежегодно выплачивать Корпорации Стратфорда по 17 фунтов. Тем не менее ему еще оставалась приличная сумма.

То, что аренду он оформил на 31 год, свидетельствует, что Шекспир собирался обеспечить семью после своей кончины. Речь шла об общественном положении, равно как и о финансовом. Как владелец десятин, он считался «мирским пастором» и имел право на погребение в алтаре стратфордской церкви; этим правом впоследствии и воспользовались. Кажется, Шекспира всегда волновал его социальный статус в родном городе. В те годы он сдал внаем восточную часть дома на Хенли-стрит пивовару по фамилии Хиккок.

Сделку о десятинах засвидетельствовали два друга Шекспира, впоследствии упомянутые в его завещании, – Энтони Нэш из Уэлкомба и юрист Фрэнсис Коллинз. То, что мы мало знаем об этих джентльменах, верных и умелых помощниках Шекспира в его коммерческих делах, означает, насколько была закрыта от постороннего глаза жизнь Шекспира в Стратфорде. Они были частью мира, совершенно отличного от мира актеров и зрителей, но он чувствовал себя в их обществе как дома.

Он сделался состоятельным человеком, и это не осталось незамеченным: в вышедшей в том же году вымышленной биографии известного разбойника Гамалиэла Рэтси упоминалось об актерах, которые «сделались так богаты, что вознамерились стать рыцарями или по крайней мере влиятельными людьми и сидеть на почетных местах». Явный намек на Шекспира содержится также в других строках: «Они учатся быть бережливymi... их рука и карман не знакомы друг с другом... а когда чувствуют, что кошелек у них туго набит, а сами они устали от сцены, то покупают какое-нибудь имение или земельный участок в деревне и благодаря этому добиваются высокого положения и почета». Анонимный автор продолжает: «Я от верных людей слышал, что некоторые из тех, кто приехал в Лондон без гроша в кармане, со временем достигли исключительного богатства». Это явный выпад против Шекспира. Похоже, эту книжку сочинил человек, прекрасно осведомленный о делах драматурга; любопытно, что он нашел нужным упомянуть не только об успехе Шекспира, но и о его бережливости.

О богатом актере сказано, что он «устал от сцены». Вероятно, Шекспир действительно ушел из театра в 1603 или 1604 году. Как мы видели, долгосрочная аренда десятин приносила ему существенный годовой доход, куда больший, чем работа в театре. В таком случае представляется и вовсе сомнительным, чтобы он разъезжал по стране со «Слугами короля» весной и

<sup>395</sup> «Троил и Крессида», акт IV, сцена 1.

летом 1605 года. Труппа в очередной раз вынуждена была отправиться на гастроли, поскольку из-за новой вспышки чумы с середины октября до середины декабря закрылись театры. Среди пьес, которые они собирались играть, были «Отелло» и «Мера за меру» наряду с «Вольпоне» Бена Джонсона. Похоже, что они добрались до самого Барнстейпла, по дороге заехав в Оксфорд и Саффрон-Уолден; по-видимому, они оставались в провинции до открытия «Глобуса» 15 декабря. Через одиннадцать дней после этого события они выступали перед королем.

Времена были беспокойные; поговаривали, будто король пребывает в постоянной тревоге и смятении. В начале ноября был раскрыт заговор, названный в народе Пороховым. Его участники собирались осуществить беспримерно дерзкий замысел – взорвать короля и парламент. Конечно, в обществе усилилась подозрительность, и начались новые гонения на католиков, особенно жестокие – в Стратфорде и Уорикшире. Уроженцем Уорикшира был и Роберт Кейтсби, главный из заговорщиков. Они собирались в этом графстве, а один из них даже арендовал Клоптон-Хаус рядом со Стратфордом, чтобы быть ближе к товарищам. Пятого ноября заговор был раскрыт, и в тот же день бейлиф Стратфорда конфисковал мешок, набитый «церковным облачением, крестами, распятиями, чашами и другими атрибутами мессы». Мешок должны были доставить в Стратфорд «некому Джорджу Баджеру». Этот человек торговал шерстяными тканями и жил рядом с Шекспирами на Хенли-стрит. Баджера Шекспир хорошо знал, и родные драматурга быстро сообщили ему о несчастье с соседом.

Парламент выпустил новый закон против католиков. Сам король, вторя венецианскому послу, провозгласил: «Мне придется запятнать руки их кровью, хоть и с сожалением и против воли...» Для семьи Шекспира в Стратфорде настали тревожные дни. На следующий год весной Сюзанну Шекспир вызвали в суд за отказ от Святого причастия на Пасху. Она значилась в списке известных католиков города вместе с Гамнетом Садлером, старым другом Шекспира и крестным отцом его сына. Должно быть, кто-то из близких объяснил Сюзанне, сколь опасно ее положение, потому что позднее возле ее имени появилась запись «дело прекращено»: видимо, она сделала вид, будто подчинилась, приняв причастие. А три года спустя брата драматурга Ричарда Шекспира привлекли к суду за какой-то точно не установленный проступок; его оштрафовали на 12 пенсов в пользу бедных; из этого следует, что его, вероятно, обвинили в «нарушении Субботы».

Ответом Шекспира на грозные события 1605 года была пьеса явно консервативного и традиционного содержания. Тема «Макбета» – ужасные последствия кровавого убийства Богом данного государя. В пьесе мы находим более или менее явные упоминания суда над заговорщиками, состоявшегося весной 1606 года. Персонажи «увиливают от ответа»: такое юридическое понятие возникло во время процесса над иезуитом Генри Гарнетом, которого приговорили к виселице. Когда леди Макдуф, ведя речь о предательстве, произносила «Каждый, кто делает это, – изменник и должен быть повешен»<sup>396</sup>, зрители «Глобуса», наверное, аплодировали и издавали восторженные возгласы. В «Макбете» есть намеки и на династию Стюартов: там говорится о королях, которые будут править Англией, а заодно и Шотландией. Пьеса насквозь пропитана колдовством, а это любимая тема короля Якова; несомненно, в этом виден прямой расчет, автору хотелось привлечь внимание нового монарха. Ведьмы в «Макбете», по сути, плетут заговор против законного короля, когда намекают Макбету на его силу и величие. Следует заметить, что пьеса создавалась спустя пятнадцать лет после судебного процесса над шотландскими ведьмами, якобы строившими козни самому королю Якову. Параллель очевидна. А за год до постановки «Макбета» три пророчицы встретили короля Якова у ворот Оксфорд-колледжа и приветствовали как потомка Банко. Становится понятно, почему Шекспир,

<sup>396</sup> Акт IV, сцена 2. Пер. М. Лозинского.

противореча источнику, решает не изображать Банко союзником Макбета в его борьбе против Дункана.

Надо сказать, Шекспир, создавая «Макбета», не оглядывался на каждом шагу на короля. «Макбет» должен был понравиться всем. На сцене появляются призраки, льется кровь, совершаются магические обряды. Королевская власть и страшные тайны – для публики начала семнадцатого века что могло быть привлекательнее? Одна только сцена пира, где Макбету является дух Банко, производила сильнейшее впечатление на зрителей того времени. В пьесе возникает ощущение рока и сверхъестественного, какое скорее свойственно кельтам. Между прочим, актеры всегда отказывались произносить название трагедии и по сей день продолжают именовать ее «шотландской пьесой». Шекспиром, углубившимся в шотландские источники, словно полностью завладели незнакомые прежде фантазии: этим он был обязан своей предельной восприимчивости и способности неосознанно вживаться в иные образы.

«Макбет» – одна из самых коротких пьес, написанных Шекспиром, короче нее только «Комедия ошибок». Она идет на сцене около двух часов. В ней почти нет ругательств и божбы: парламентский акт от марта 1603 года, запрещающий «оскорбления со сцены», изгнал из публичных театров грубые слова и богохульство. Кое-кто высказывал предположение, что пьеса написана сжато потому, что королю не удавалось надолго сосредоточиться, – пожалуй, не слишком правдоподобная версия. Пьесу мог урезать распорядитель королевских увеселений. Более вероятно, что она продолжается ровно столько времени, сколько должна продолжаться. При такой напряженности действия и таком количестве роковых поступков требуется особая стремительность. Сейчас, когда мы оцениваем фигуры Макбета и леди Макбет, мы чувствуем в них некоторую двойственность: по-видимому, драматург, начиная работу над пьесой, не был уверен, кого из этих двоих он сделает убийцей короля. Стих такой четкий и краткий, что кажется звукоподражанием, его шаг неумолим, а образы словно проносятся перед глазами зрителя в стремительном потоке действия. Слово «время» сорок четыре раза встречается в тексте пьесы. В нем вы не найдете каламбуров, а «комическая» сцена всего одна: в ней Привратник отвечает на стук в ворота; тем не менее это не так уж и смешно, ведь прообраз этого Привратника – страж ада, и намеки на недавний заговор в его монологе пронизаны леденящим душу черным юмором.

Привратник в пьесе, безусловно, – адский страж из средневековых мистерий. Много раз исследователи отмечали, что сцена пира в «Макбете» очень близка той части цикла мистерий, которая носит название «Смерть Ирода». Тема смерти и рока, характерная для античных пьес, сохраняется в шекспировской драматургии как одна из разновидностей страха перед тьмой и сверхъестественным. Шекспира гораздо более занимают древние земные силы, нежели небесные знамения. «Макбет» – поэма мрака. Хотя, обсуждая саму фигуру Макбета, идеи мрака можно вовсе не касаться. Этот полный жизни персонаж – самый энергичный во всей пьесе, он носитель природной силы, стоящий выше привычных понятий о добре и зле. Он – часть чего-то надмирного. Кажется, что он, как и многие другие трагические герои Шекспира, неотвратимо движется навстречу судьбе.

Пьеса значится в репертуаре детской труппы собора Святого Павла в начале июня 1606 года; до этого ее, вероятно, играли в «Глобусе». Таким образом, «Макбет» шел на сцене весь сезон, начиная с Пасхи 21 апреля и кончая серединой июля, когда театры вновь закрылись из-за чумы. Но «Слуги короля» еще некоторое время провели поблизости от Лондона, дабы развлекать датского короля Кристиана, родственника Якова I. Датский король пребывал в Англии с 15 июля до 11 августа, и Хемингсу заплатили «за три пьесы, сыгранные перед Его Королевским Величеством и королем Дании в Гринвиче и Хэмптон-Корте». Вероятнее всего, одной из этих пьес был «Макбет», его играли для королевских особ в начале августа.

Нельзя с уверенностью утверждать, что король Кристиан присутствовал на представлении великой драмы. Датский король сильно пил, и с одной из вечеринок его вынесли в невме-

няемом состоянии. По словам сэра Джона Харрингтона, создалось такое впечатление, будто каждый следовал его примеру и английская знать «погрязла в животных удовольствиях», а высокородные дамы «скатились до пьянства». Затем он добавляет: «Я никогда не видел, чтобы люди до такой степени теряли добропорядочность, благоразумие и трезвость. Ужас Порохового заговора совершенно выветрился из всех голов...» Мужчины лежали пластом, женщин тошнило, все это явно указывало на то, что со времен Елизаветы многое переменялось. Общество стало иным, и нельзя сказать чтобы более пристойным.

После королевских спектаклей «Слуги короля» отправились на гастроли и начали с Кента, затем выступали в Дувре, Мэйдстоуне и Фавершеме. Также они побывали в Саффрон-Уолдене, Лестере, Оксфорде и Мальборо. Заманчиво предположить, что Шекспир находился вместе с актерами в начале октября в Дувре, потому что этот город занимает большое место в его следующей пьесе. Но делать такие выводы опасно. Маловероятно, что он ездил с труппой, зато есть все основания полагать, что он был занят чем-то другим.

Вспомним, что в тот год он закончил «Короля Лира».

## Глава 79

### Зашел ты далеко<sup>397</sup>

Впервые «Короля Лира» играли при дворе 16 декабря 1606 года, и тому есть верное свидетельство. На титульном листе первого quartos значит, что пьесу «представили Их Королевским Величествам в Уайтхолле в ночь на Св. Стефана на рождественских праздниках». Титульный лист замечателен также тем, что на верху страницы он украшен надписью «Мистер Уильям Шак-спир», выполненной более крупным шрифтом, чем остальной текст. Это явно означало, что автор занимает высокое положение и его имя получило «признание», как стали говорить позднее. Также по этому титульному листу вновь изданного «Короля Лира» отличали от старого, напечатанного в 1605 году.

Эта пьеса явно ассоциировалась с «Макбетом», написанным незадолго до этого. Обе пьесы обращались к легендарной истории Британии, и в обеих возникали вопросы современности. Автор показал, сколь губительной оказалась затея Лира разделить королевство; пьеса пришла весьма кстати, так как именно в это время король Яков вознамерился объединить Шотландию и Англию в единое государство – Великобританию. В третьем акте слово «английский» было заменено на «британский». В своем трактате *Vasilikon Dogon* король Яков предупреждает сына: «Разделяя королевство, ты посеешь семя раздора среди потомства». «Короля Лира» можно считать размышлением на эту тему. Снова политической проблеме Шекспир придает театральную и даже мифологическую форму. В «Лире», как и в «Макбете», слышны отголоски средневековых мистерий. Лир становится сакральным персонажем, предметом насмешек и насилия. Британская мифология снова побудила Шекспира обратиться к античной драме и ее возможностям. Средствами театра он хотел создать невероятно сильное впечатление. Королевское достоинство Лира на сцене подчеркивалось разными способами. Он носил на голове корону, а данная ему от рождения власть подтверждалась божественным правом на престол – именно так трактовал королевскую власть сам король Яков. На таком возвышенном фоне упадок и кончина Лира выглядели еще более ужасающими. В полной мере оценить пьесу мог только зритель того времени, убежденный в том, что монарх выполняет на земле священную миссию.

Состав актеров мог частично измениться. Ричард Бербедж блистательно играл роль Лира; говорили, что старый король «оживает в нем». Роберт Армин играл шута, а также, возможно, Корделию. Это может показаться странным, но так легко объясняется тот факт, что шут таинственным образом исчезает в конце третьего акта, как раз когда появляется Корделия. Все же идея, что Корделию играл комический актер, для нашего современника довольно сомнительна. Легче представить в этой роли мальчика. Вообразим себе Бербеджа и Армина на сцене, сражающихся с бурей, – или, скорее, изо всех сил старающихся, чтобы их голоса были слышны среди шума литавр, грохота петард и пушечных ядер, катающихся по металлическим лоткам.

В молодости Шекспир, вероятно, участвовал в постановке прежней пьесы «Король Лир». Предполагалось, что первый «Король Лир» был довольно незрелой работой, но более вероятно, что он вспомнил о старой постановке и написал пьесу заново для «Слуг короля». Для этого он стал читать Холиншеда и «Аркадию» Филипа Сидни. Должно быть, он читал и Монтеня в переводе Флорио, так как в «Короле Лире» появляется около сотни новых слов, как раз из этой книги. Драматург был чрезвычайно восприимчив к звучанию слов и их ритму, так что, единожды встретив где-нибудь незнакомое слово, он мог без труда воспроизвести его.

---

<sup>397</sup> «Генрих VIII», акт I, сцена 1.

Он также прочел доклад о преступлениях священников-иезуитов в «Декларации папистских обманов» Сэмюэла Харснетта. Этот доклад приобрел популярность после раскрытия Порохового заговора, но для Шекспира он представлял особый интерес. Среди иезуитских священников, которых обвиняли в проведении мошеннических обрядов экзорцизма<sup>398</sup> над некоторыми впечатлительными горничными, были Томас Коттэм и Роберт Дебдейл. Коттэм был братом стратфордского школьного учителя Джона Коттэма, которому впоследствии Шекспир, возможно, был обязан знакомством с ланкастерскими католическими семьями из Хогтон-Тауэра и Рафффорд-Холла. Роберт Дебдейл был соседом семьи Хатауэй в Шоттери и ровесником Шекспира, а значит, вполне мог ходить с ним вместе в стратфордскую школу. Шекспир, вероятно, обратился к докладу Харснетта, желая узнать о своих современниках, и случайно наткнулся на материал, который использовал в «Короле Лире».

Можно сказать, что его ум и воображение поглощали и шлифовали до блеска все, что попадало в его поле зрения, вплоть до самых мелочей. Он вобрал в себя так много разнородных элементов и соединил столько несовместимых источников, что невозможно определить, как он сам относится к драме короля Лира. Он настолько поглощен самим материалом и его сценическим воплощением, что не может выносить суждения. «Король Лир» не имеет определенного «смысла»: возможно, в этом и состоит самый главный урок трагедии, полной гнева и смерти. И все же некоторые выводы мы можем сделать. По ходу пьесы зритель постепенно осознает, что немислимо подобрать ключ к смыслу жизни и что человек способен постигать мир лишь до какого-то предела. Таким образом, мы снимаем с плеч тяжелую ношу и обретаем смирение. Это дает нам шекспировская трагедия.

Перед нашим взором пролетают яркие или смутные образы, рожденные шекспировским воображением, они нас не поучают и ни в чем не стараются убедить. По воле автора стремительно несутся вперед слова и темы, параллельные фразы и ситуации, различные характеры и события, выстраивая судьбы героев. Шекспир импровизировал; он удивлялся, глядя на своих персонажей. Он брал материал где только мог. «Бедного Тома» с его то ли притворством, то ли безумием, например, он придумал, прочтя доклад Сэмюэла Харснетта об одержимости дьяволом; при большом стечении народа священники-иезуиты изгоняли нечистых духов, поселившихся в женских телах. Шекспир использует в пьесе имена бесов<sup>399</sup>, которые произносили священники. Он заимствует и язык одержимых. И зритель вскоре понимает, что безумие Тома – сплошное притворство; у Харснетта иезуитские священники тоже «ловко обманывают людей, поддельная чудеса». Но не существует ли более глубокая связь театра с этими обрядами экзорцизма, происходящими на глазах восхищенной, охваченной благоговением толпы? Что, если бы папистское «поддельное суеверие»<sup>400</sup> постоянно тиражировалось и дополнялось театральными трюками? Попытка с помощью римско-католических суеверий объяснить причину неразумного поведения Тома заканчивается неудачей и лишь усиливает священный ужас Лира. Возможно, это натолкнуло Шекспира на размышление о природе иллюзии. Даже если приемы священников-иезуитов были обманом, они все равно оказывались действенными.

Вот почему многие исследователи считали пьесу «Король Лир» таинственной во всем, кроме названия, и видели в ней отражение католических обрядов, восполняющих потребность католиков в литургии и религиозных изображениях. Стремление участвовать в обряде пережило религию, которая ввела эти самые обряды. Получается, сама по себе церемония может нести благодать и спасение. Определенно известно, что в 1609 и 1610 годах группа актеров-католиков играла «Короля Лира» в Йоркшире, в домах, где сочувствовали старой вере. Было бы нелепо предположить, что это было продуманной стратегией Шекспира. Более веро-

<sup>398</sup> Процесс изгнания из человека злых духов.

<sup>399</sup> Акт III, сцена IV.

<sup>400</sup> Так Харснетт определяет католицизм.

ятно, что по своей природе он был способен постичь как светскую, так и сакральную сторону жизни и к старым образам обратился совершенно неосознанно.

У пьесы был еще один возможный источник. Старый придворный и королевский гвардеец Брайан Аннесли страдал старческим слабоумием. Две его дочери хотели объявить его сумасшедшим и, следовательно, «неспособным следить за собой и своим имением». Но третья дочь по имени Корделл или Корделия выступила в защиту отца перед лордом Сесилом. После смерти отца летом 1604 года Корделл унаследовала большую часть его состояния. Корделл Аннесли вышла затем замуж за сэра Уильяма Харви, отчима Саутгемптона. Этот случай стал известен даже за пределами круга Саутгемптона и в самом деле мог вдохновить Шекспира, который в 1605 году восстановил раннюю версию «Короля Лира». Довольно часто случалось, что актуальные сенсации становились сюжетом для театральных постановок. «Слуги короля», возможно, играли пьесу в «Красном быке» – театре, построенном в 1605 году для постановки популярных пьес, любимых публикой, которую Томас Деккер назвал «неграмотной» аудиторией, состоящей из «привратников и извозчиков».

«Король Лир» далеко отошел от своих источников. Шекспир изъясил из ранней пьесы христианские мотивы и сделал ее всецело языческой. Это пьеса, в которой боги молчат. Шекспир также убрал романтические моменты и построил сюжет на теме неверности и неблагодарности. Счастливый финал старого «Короля Лира» заменен таинственной и трагической кончиной героев. Он придумал сцену смерти Корделии на руках отца, который качает ее, как в колыбели, – ничего подобного нет ни в одном источнике. В финале ужас только усиливается, и потому один именитый критик, Фрэнк Кермод, объявил пьесу «беспощадно жестокой», демонстрирующей «почти садистское отношение к зрителю». Конечно, смерть Корделии стала неприятным сюрпризом для любого, кто видел старую пьесу. «Король Лир» с действующими в нем иррациональными силами глубже и мрачнее, чем его возможные источники.

Тема физических мук и страданий проходит через всю пьесу, словно Шекспир вызвал образ измученного и покалеченного Богочеловека. Медленно поворачивается колесо судьбы, и все приходит к агонии и смятению. В пьесе важна и другая тема, постоянно тревожившая Шекспира, – отношения между отцом и дочерью. В основе сюжета – семья и семейный конфликт. Безусловно, семья – центр шекспировской драматургии; он озабочен семейными раздорами больше, чем любой современный ему драматург. Действие «Короля Лира» происходит только в контексте семейной вражды. Лир и Корделия воссоединяются, если не примиряются; в дальнейшем в пьесах Шекспира будет еще много таких примирений, когда отец и дочь обретают полную семейную гармонию. Так случится с Периклом и Мариной, Леонтом и Пердитой, Просперо и Мирандой, Цимбелином и Имогеной. В более ранних пьесах отцы и дочери, наоборот, находятся в плохих отношениях: Капулетти и Джульетта, Шейлок и Джессика, Леонато и Геро, Брабанцио и Дездемона, Эгей и Гермия, Баптиста и Катарина яркие тому примеры. Закономерность слишком бросается в глаза, чтобы ее игнорировать. В поздних пьесах, написанных Шекспиром ближе к концу жизни, стареющий отец соединяется с долго отсутствовавшей дочерью; герои испытывают чувства вины или стыда, связанные с разлукой, но все друг другу прощают. В шекспировских пьесах редко рассказывается об отношениях дочери с матерью. Существенна лишь глубокая связь между дочерью и отцом. Возможно, это не имело никакого отношения к его реальной жизни, зато так было в его воображении.

Одна сторона его драматургии чаще всего остается незамеченной. В основе современной драмы обычно лежит натуралистический контекст, и некоторые драматурги добавляют к нему элементы формализма или ритуала. В начале семнадцатого века, напротив, основу драмы составляли ритуал и формализм, к которым Шекспир мог добавить реалистические или натуралистические штрихи. Мы должны отметить все современные представления о драматургии, если хотим в полной мере понять «Короля Лира».

Издания «Короля Лира» в кварто и фолио разнятся между собой до такой степени, что в авторитетном оксфордском собрании шекспировских пьес напечатаны отдельно две версии, как если бы это были разные пьесы. Пьеса, опубликованная ин-кварто, озаглавлена «История короля Лира», тогда как в фолио пьеса называется «Трагедия короля Лира». Такое впечатление, что первая версия была переписана заново спустя пять лет после постановки и на этой стадии появилось деление на акты и сцены. В фолио отсутствуют три сотни строк ранней редакции и добавлена сотня новых. В кварто ясно указывается, что Корделия стоит во главе французской армии и ведет ее на английскую землю, а в фолио акцент сделан на внутренних, а не на внешнеполитических столкновениях. Роль Корделии более значительна в старой пьесе, нежели в новой.

Так как в пропущенных строках говорилось о французской армии на английской земле, купюры могли быть сделаны по приказу распорядителя королевских увеселений. Впрочем, вероятнее другое: Шекспир сделал то, чего требовало развитие драматического сюжета; в ранней версии Лир выглядел недостаточно убедительно. Правильнее было перенести все средства выразительности, а значит, и весь интерес зрителей на одну трагическую фигуру. Возможно, оттого-то две версии пьесы называются по-разному – «история» и «трагедия». В последней редакции пьеса более лаконична и сжата; гораздо больше внимания уделено действию. Сотни мелких изменений, которые удивительно быстро внес в текст драматург, обремененный другой работой, показывают, сколь велика была его сценическая фантазия, целиком сконцентрированная на театральных эффектах. Шекспир, как мы видели, не боялся полностью переписывать или частично переделывать пьесы, если того требовала ситуация.

Он мог работать непрерывно.

## Глава 80

### Мне памятником будут эти строчки<sup>401</sup>

Шекспир вернулся в Стратфорд к лету 1607 года, не позже, поскольку его старшая дочь готовилась выйти замуж. Сюзанна Шекспир, год назад еще числившаяся в списке католиков, внешне подчинилась правилам, и теперь устроить свадьбу стало проще. Выходила Сюзанна за пуританина Джона Холла, и семья не чинила препятствий этому браку.

Пятого июня Уильям Шекспир прошеествовал со своими родными в церковь, где у алтаря по традиции вручил свою дочь ее будущему мужу. В брачном договоре он пообещал дать за Сюзанной 127 акров земли в Старом Стратфорде, приобретенные у Комбов пять лет назад. Есть все основания полагать, что Сюзанна была любимым ребенком Шекспира. В своем завещании он явно оказывал ей предпочтение. Возможно, она унаследовала характер отца и его склад ума. Надпись на ее надгробной плите гласит, что она была «умнее других женщин» и ее «мудрость достойна небес». Мемуарист добавляет, что «было в ней что-то от Шекспира», так что ее современники, вероятно, находили в ней сходство с отцом. В отличие от своей сестры Джудит Сюзанна могла написать свое имя.

Ее муж Джон Холл был врачом. В своих поздних пьесах Шекспир выказывает чрезвычайное уважение к врачам; нет ни малейшего сомнения, что он благословил этот брак. Жених был всего на одиннадцать лет моложе самого Шекспира, так что Сюзанна выходила замуж за человека уважаемого, почти как ее отец. Он родился в Бедфордшире и получил степени бакалавра и магистра в Куин-колледже в Кембридже. Потом он довольно долго путешествовал по Франции и за несколько лет до помолвки открыл практику в Стратфорде. После свадьбы молодожены некоторое время жили в «Нью-Плейс», по всей видимости, вскоре они купили дом всего в нескольких сотнях ярдов от отцовского, в районе, обозначенном на карте как «Старый город». Дом с деревянной обшивкой сохранился до сих пор, он известен как «дом доктора Холла». Однако после смерти Шекспира супруги Холл вернулись в «Нью-Плейс».

Доктор Холл стал другом Шекспира, ездил с ним иногда в Лондон и «заверял» завещание своего тестя. Он вел дневник, дав ему причудливое название «Избранные наблюдения над телами англичан»; этот документ опубликовали после его смерти. Из него видно, что доктор Холл заботился о семье. Например, когда Сюзанну мучили колики, он «назначил пинту горячего белого вина. Это способствовало выходу множества газов, и боль отпустила». Их дочь Елизавета в юные годы страдала от болезненных спазмов. Отец натирал ей спину пряностями и массировал голову с миндальным маслом до тех пор, пока она не «спаслась от смерти». Холл верил в лечение травами; он пользовал пациентов жемчугом, порошком из листового золота и других ценных минералов. Для пушего эффекта он давал больным рвотное и слабительное. Один счастливый пациент писал: «Я знаю по собственному опыту, что он – превосходнейший в этом искусстве». Можно предположить, что он лечил и своего тестя в его преклонные годы, хотя на сей счет не найдено никаких записей.

Интересно, что в более ранних пьесах Шекспир использовал язык и терминологию народной медицины, упоминал полынь, рвотный орех, сиропы и бальзамы, а со времени знакомства с зятем в его текстах стали появляться названия более изысканных снадобий, таких как кора черного дерева, колоквинт, мальва и мандрагора. В пьесе «Все хорошо, что хорошо кончается» он пишет о свище и вспоминает Галена и Парацельса; в «Перикле» доктор Церимон оживляет Таису с помощью «целебных настоев из растений, металлов, камней»<sup>402</sup>. Вывод тут напрашивается сам собой: его интерес к врачебному искусству связан с успехами его зятя. Терсит в

<sup>401</sup> Сонет 74. Пер. С. Маршака.

<sup>402</sup> Акт III, сцена 2. Пер. И. Мандельштама.

«Троиле и Крессиде» перечисляет болезни, в том числе паралич и ишиас; вероятно, Шекспир вычитал эти названия в записной книжке доктора Холла.

Записи в дневнике свидетельствуют о том, что доктор отнюдь не был твердолобым пуританином. Он успешно лечил католического священника; заметил, что «вопреки всем ожиданиям, католик выздоровел», и добавил по-латыни: «Deo gratias»<sup>403</sup>. Вероятно, он был умеренным пуританином, который, женившись на отступнице, пренебрег религиозными различиями.

В семье Шекспира в то время случались и рождения и смерти. В приходской книге церкви Святого Леонарда в Шордиче зарегистрирован родившийся 11 июля 1607 года «Эдвард Шекспир, сын Эдварда Шекспира, крещенный в тот же день». То, что ребенка крестили почти сразу после рождения, говорит о том, что это следовало сделать срочно; действительно, через месяц младенец умер. Двенадцатого августа его похоронили при церкви Сент-Джайлс-Крипплгейт, где отмечено: «Эдвард, сын Эдварда Шекспира, актера». Мальчик был сыном младшего брата Шекспира, чье имя было записано неверно, звали его не Эдвардом, а Эдмундом – обычная путаница в документах того времени; отца записали под тем же именем, что и несчастного младенца.

Итак, можно заключить, что Эдмунд Шекспир ездил в Лондон и там, обучившись актерской профессии, пошел по стопам знаменитого брата. Неизвестно, послушался ли он совета брата или просто последовал его примеру. То, что его сын был крещен в Шордиче и похоронен в Крипплгейте, означает, что Эдмунд жил в северном пригороде Лондона и, вероятно, играл в «Куртине». Это было очень близко от Силвер-стрит, где снимал комнаты Шекспир, возможно даже, что они жили вместе. О его браке нет никаких записей, так что сын был незаконнорожденным – обычное явление в лондонской жизни той эпохи. Можно предположить, что Эдмунд Шекспир, актер примерно двадцати пяти лет, вел довольно распутную жизнь.

Дома произошли и другие события. Четырнадцатого октября 1607 года в стратфордской приходской церкви крестили сына Ричарда Тайлера, которого записали Уильямом; возможно, Шекспир был его крестным отцом. Тайлер был двумя годами младше Шекспира, они жили по соседству и дружили. Несомненно, и учились они в одной школе. В первом варианте завещания Шекспир оставлял ему кольцо. Процветающий йомен и джентльмен, Ричард Тайлер жил на Шип-стрит, занимал какую-то гражданскую должность и выбирался церковным старостой. В официальной бумаге о нем говорится, что он «человек в разговоре приятный, с соседями миролюбивый и спокойный и ко всем людям благожелательный». Более о нем ничего не известно, но он может служить примером стратфордских знакомств Шекспира. Приятели драматурга в основном были люди почтенные, кто-то преуспел в торговле, кто-то, как Тейлор, был «джентльменом». Они были «честны», «спокойны» и «миролюбивы», каким и представляется нам английский горожанин того времени. И Шекспир испытывал к ним привязанность на протяжении всей жизни. Видимо, он очень нуждался в их мирной и приветливой компании после яркого и беспокойного Лондона. С ними можно было отдохнуть, поговорить и выпить, не ощущая бремени театральных дел. Спустя четыре дня после крещения Уильяма Тайлера племянник Шекспира булочник Ричард Хатауэй стоял под венцом у алтаря в той же церкви. По семейной традиции драматург также должен был там присутствовать.

Эти события происходили вскоре после серьезных общественных волнений. Особенно выделялось восстание в Мидланде, где крестьяне яростно бунтовали против огораживаний, затеянных крупными землевладельцами, желавшими присвоить общинные земли. Наиболее остро стояла проблема Арденского леса, где огораживание «превратило лесную зону в пашни... для снабжения зерном других графств». Железодельные заводы в этом районе тоже «уничтожили огромное количество леса», и старые общинные земли превратились в част-

<sup>403</sup> Благодаренье Господу.

ные пастбища. Никто не отрицал, что земля принадлежит землевладельцам; бунтовщики протестовали против нарушения векового порядка. В стране по-прежнему не хватало продовольствия, и люди голодали; недовольные полагали, что недостаток еды связан с огораживаниями.

Мятеж начался в канун 1 мая, быстро распространился по графствам Средней Англии, а летом перерос в большое восстание. Король выпустил воззвание, в котором выразил сожаление, что «многие злонамеренные люди осмелились недавно собраться в необузданные толпы». Восстание закончилось только после того, как власти самым жестоким образом вмешались в события; армия расправлялась с мятежниками, убивая их без счета; многих взяли в плен и повесили, вздернули на дыбу и четвертовали. Все это происходило почти у самого порога шекспировского дома; описание увиденного он включил по крайней мере в одну из последующих пьес.

В зимний сезон, длившийся с декабря 1607-го до февраля 1608 года, «Слуги короля», к удовольствию королевской семьи, представили при дворе тринадцать пьес. Названия их в записях не обнаружены, но мы не ошибемся, если выскажем предположение, что одной из них была «Антоний и Клеопатра». В стихотворной драме Сэмюэла Дэниела «Клеопатра», переизданной в 1607 году, есть подробное и выразительное описание умирающего Антония, когда его поднимают на вершину «монумента» (усыпальницы) Клеопатры. Этого не было в первоначальном варианте пьесы Дэниела, вышедшем в 1594 году; возможно, он видел на сцене пьесу Шекспира, где в соответствии со сценическими ремарками «Антония поднимают наверх к Клеопатре»<sup>404</sup>. Это указывает скорее на визуальную, чем на вербальную память. Театры с июля были закрыты из-за чумной эпидемии; вероятно, Дэниел смотрел пьесу в «Глобусе» поздней весной или в начале лета. На Рождество постановку возобновили и показали королю.

Возможно, однако, что зрители остались равнодушны к «Антонию и Клеопатре». За исключением аллюзий, которые мы находим у Сэмюэла Дэниела, о пьесе не найдено никаких сведений. При жизни Шекспира ее не публиковали, как и другую пьесу из римской жизни – «Кориолан». Если бы эти произведения не вошли в Первое фолио, мы бы не знали об их существовании.

Материал для «Антония и Клеопатры» Шекспир почерпнул у Плутарха и Горация, Монтеня и Плиния. Театр, по-видимому, имел огромное влияние на общественную жизнь, и память о театральных постановках жила долго, поэтому обреченная любовь Антония и Клеопатры и убийство Юлия Цезаря стали двумя самыми известными эпизодами из римской истории. В высокопарных строках «Антония и Клеопатры» воскресают последние годы Римской республики. В пьесе преобладает язык страсти и желания. Он придает смысл всему происходящему, даже вязкому многословию египтян, которому Шекспир противопоставляет возвышенные речи римлян о времени и долге. Пьеса в целом – это торжественная речь, задуманная как поэма. Каким-то безошибочным внутренним чутьем Шекспир угадывает суть характеров героев. В Октавии Цезаре, например, уже проступают черты величия и жестокости, которые проявятся в полной мере, когда он станет Августом, первым императором в римской истории.

Цели, к коим стремится Шекспир, настолько велики, что его воображение выходит из берегов; он представляет себе необъятный мир и главных героев, уже готовых стать богами. Антоний и Клеопатра могли бы повторить слова императора Веспасиана, сказанные на смертном одре: «Боюсь, что я превращаюсь в божество». Но они приветствуют такую судьбу; они жаждут перемен. Ни в одной пьесе нет такого свободного действия с таким множеством сцен и гонцов изо всех уголков земли – но для Шекспира вообще не существует границ. Это великолепное зрелище, живая картина, пышная процессия. Оттого-то Антоний и Клеопатра – в

<sup>404</sup> Акт IV, сцена 13.

высшей степени театральные фигуры: как будто какой-то волшебник спроецировал их образы на полотняный экран.



## Глава 81

### Еще раз тот напев! Он словно замер!<sup>405</sup>

Эдмунда Шекспира похоронили в последний день 1607 года. Стояли почти невыносимые холода. К середине декабря Темза замерзла настолько, что «люди доходили по льду до середины реки, а к 30 декабря многие... переправлялись пешком через Темзу в различных местах». На льду раскинулся небольшой палаточный городок: здесь проводили состязания борцов и футбольные матчи, работали цирюльники и открывали двери харчевни; притихшая неподвижная река приятно разнообразила жизнь горожан.

Тридцать первого декабря тело Эдмунда Шекспира привезли в церковь на южном берегу Темзы. В похоронной книге церкви Спасителя отмечено: «31 декабря 1607 года Эдмунд Шекспир, актер». Далее следует запись могильщика: «31 декабря 1607 года Эдмунд Шекспир, актер, похоронен в церкви под утренний звон большого колокола, 20 шиллингов». Колокольный звон, без сомнения, оплачивал брат, который в жестокий холод сопровождал гроб к месту захоронения. Возможно и даже вполне вероятно, что Эдмунд умер от чумы. Не прошло и шести месяцев, как он последовал за своим маленьким сыном.

Весной 1608 года в реестре гильдии типографов и издателей появилась пьеса, которая в противоположность «Антонию и Клеопатре» стала невероятно популярной еще при жизни Шекспира. В печатном издании 1609 года говорится, что «Перикл» «много раз и в разное время исполнялся “Слугами Его Величества” в “Глобусе” на Бэнксайде». По-видимому, его играли в этом театре весной 1608 года, потому что после этого театры закрылись на восемнадцать месяцев. Венецианский посол привел с собой на представление французского посла; венецианец тогда заметил, что «все послы, приезжавшие в Англию, ходили на эту пьесу». Один стихотворец сравнил лондонские толпы «джентльменов вперемешку со слугами» с театрами, жаждущими увидеть «Перикла». Его издание в кварто допечатывалось пять раз. Пьесу непрерывно цитировали; она даже удостоилась критики Бена Джонсона, назвавшего ее «заплесневелой историей». Разумеется, она имела куда больший успех, чем любая из пьес самого Джонсона.

Существуют разногласия по поводу формы и содержания «Перикла», как и других поздних пьес, в которых особенно сильно проявился неизменный интерес автора к зрелищу и музыке. К ним вполне применим термин «романтические», так как в этот период в литературе возрождалось то, что можно назвать культом романтизма. Старшего сына короля Генри сравнивали с легендарным Артуром; возникла мода на рыцарские и легендарные приключения по образцу Мэлори и Спенсера. Конечно, все это способствовало созданию «Перикла», но не было определяющим фактором. Согласно театральной традиции, для постановок охотно заимствовались средневековые сюжеты, но средневековый контекст «Перикла» шире, чем просто изображение рыцарей и битв.

Многие исследователи полагали, что с «Перикла» в творчестве Шекспира началась «экспериментальная» фаза, впрочем, он сам этого не осознавал. Было бы также ошибочно применять к нему принципы или стандарты, которые позднее назвали бы «эстетическими». Он вообще не имел «эстетического» взгляда на театральное действо, у него было к нему лишь практическое и эмпирическое отношение. «Перикл» может служить тому примером. Это пьеса о крайностях, о беде и радости, тесно связанных между собой. Здесь соседствуют самая грубая и непристойная проза и самый звучный шекспировский стих, и они чудесным образом пере-

<sup>405</sup> «Двенадцатая ночь», акт I, сцена 1. Пер. А. Кронеберга.

плетаются между собой. Великий плач, обращенный к морским глубинам, сменяется сценой с проститутками, которые «от непрерывной работы совсем износились»<sup>406</sup>.

Пьеса свидетельствует о том, что Шекспир сохранил любовь к религиозным действиям своего детства. Последний цикл мистерий играли в Ковентри не позднее 1579 года, так что юный Шекспир мог присутствовать на представлениях. Возможно, он и не видел этих пьес, важно, что его воспитала культура, в которой они занимали центральное место. В них в том числе выражался дух места.

Такие парадигматические понятия, как «страдание» или «предательство», часто перекочевывают у Шекспира из одной пьесы в другую; в фантастическом мире «Перикла» ярко проявляют себя неземные силы, и возвышенный герой должен много претерпеть, прежде чем очистится от страданий. Привычное явление Девы Марии здесь заменено явлением богини Дианы, но значение этого события неизменно. В самом деле, пьеса о святой Марии Магдалине, найденная в рукописи Дигби, содержит много параллелей с шекспировской пьесой: тут и рождение ребенка на море во время шторма, и чудесное выздоровление несчастной матери. Записи свидетельствуют, что актеры-католики, игравшие в домах Йоркшира, где сочувствовали старой вере, включали «Перикла» в свой репертуар и что пьеса была в списке книг английского колледжа иезуитов в Сент-Омере во Франции. Она, по всей видимости, соответствовала настроению приверженцев старой религии.

Кажется, что Шекспир намеренно воскрешает тон и атмосферу ранней романтической литературы Средневековья, преследуя простую практическую цель – произвести ошеломляющее впечатление на зрителей. Лонгин писал об «Одиссее»: «Пример Гомера показывает, что, когда отступает дух, старость склоняется к романтике»<sup>407</sup>. Шекспировский романтизм может свидетельствовать о приближении старости, но никак не об упадке вдохновения. Его поздние пьесы уникальны для елизаветинского театра. Они сочетают в себе музыку, зрелищность и богатство изобразительных средств, удовлетворяют всем условиям старой драмы и вместе с тем представляют живой интерес для современников благодаря захватывающему сюжету и приключениям героев. Средневековая атмосфера в «Перикле» создается при помощи фигуры поэта четырнадцатого века Джона Гауэра, который выступает в роли Хора в начале каждого акта. Появление Гауэра придает пьесе церемониальный характер, то есть производит то впечатление, какого автор и добивался. Обрядовость – еще одна составная часть колдовского мира романтической литературы.

После смерти Шекспира товарищи-актеры не включили «Перикла» в собрание 1623 года. Похоже, что они считали эту пьесу плодом совместного труда и потому не хотели издавать ее под именем драматурга. Многие историки и текстологи единодушны в том, что большая часть пьесы написана другим автором, но в ней есть сцены и куски, которые бесспорно и несомненно принадлежат Шекспиру. Личность второго автора вызывала множество предположений, но одно имя возобладало над остальными. В 1608 году драматург лет тридцати с небольшим Джордж Уилкинс опубликовал прозаический вариант пьесы, озаглавленный «Полные невзгод приключения Перикла, принца Тирского». Это повествование так схоже с пьесой, что большинство исследователей признало Уилкинса тем самым соавтором Шекспира. Уилкинс писал свою повесть «по памяти», его «бумаги» были собственностью «Слуг короля»; вероятно, пьеса стала так популярна весной 1608 года, что Уилкинс поспешил издать свое произведение, прежде чем театры откроются снова.

---

<sup>406</sup> Акт IV, сцена 2. Пер. И. Мандельштама.

<sup>407</sup> Лонгин считал, что Гомер создал «Илиаду» в более молодом возрасте, а «Одиссею» – ближе к старости (см. его трактат «О возвышенном», IX, 13).

Между 1604 и 1608 годами Уилкинс создал другие произведения на популярные темы, среди них пьесы и прозаические тексты. В 1607 году «Слуги короля» ставили его пьесу «Невзгоды брака поневоле», так что контакт с Шекспиром уже явно налажился. Уилкинс написал первые части «Перикла» и фрагменты других актов, а Шекспир доделал остальное. «Перикла» часто относят к католическим пьесам, в связи с чем следует заметить, что сам Уилкинс был католиком.

Можно выразить удивление, почему старший и гораздо более известный драматург снизошел до совместной работы с новичком. Но Шекспир был человеком театра. Сведущий и практичный, он, несомненно, был готов работать с любым драматургом, лишь бы это принесло пользу компании. Отсюда вовсе не следует, что перед началом работы над «Периклом» соавторы сидели вместе над источниками – «Исповедью влюбленного» Гауэра и «Книгой о приключениях, полных невзгод» Лоренса Твайна. Гораздо более вероятно, что Уилкинс предложил идею и сам разработал сюжет. Он уже работал сравнительно успешно со «Слугами короля» и пробовал себя в романтической прозе. Труппа, вероятно, считала его многообещающим драматургом. Однако, написав первый вариант пьесы, он обнаружил, что не справляется с задачей. Возможно, у него возникли неприятности с властями или даже он ненадолго попал в тюрьму. Или просто не имел возможности работать. И тогда Шекспир закончил за него пьесу: иногда он служил «скорой помощью» и спасал пьесу, собирая воедино темы и линии сюжета. Действительно, такое впечатление, что воображение автора пробуждается ближе к финалу, где становится исключительно важным излечение Марины и воссоединение потерянной семьи. Шекспир внес существенные добавления в эти сцены, а начало предпочел оставить в прежнем виде. По тому, сколь популярна была пьеса, можно судить, что он принял верное решение.

Предположение об аресте или заключении Уилкинса – не плод фантазии биографов. Джордж Уилкинс содержал таверну и бордель на углу Тернмилл-стрит и Кау-Кросс-стрит. Сейчас, в начале двадцать первого века, на этом месте по-прежнему находится весьма посещаемый паб. У Уилкинса была скверная репутация, его имя часто упоминалось на заседаниях суда Мидлсекса, особенно в связи с оскорблением молодых проституток, работавших у него. Однажды, например, его обвинили в «нанесении побоев в живот женщине, носящей ребенка». Одним из поручителей Уилкинса тогда выступил Генри Госсон из Сент-Лоренс-Паунтни; тот же самый Госсон издал в кварто «Перикла». Вполне вероятно, что Уилкинс взял пьесу у «Слуг короля» и передал ее Госсону для публикации. Уилкинс полагал, что имеет на нее все права, поскольку он написал большую часть текста. Можно добавить, что позднее Уилкинса осудили за воровство, а также за укрывательство преступников в его гостинице.

Шекспир, возможно, знал отца Уилкинса – поэта и известного в Лондоне человека, умершего от чумы пятью годами ранее. Вероятно также, что Шекспира познакомили с Уилкинсом супруги Маунтджой: когда их дочь вышла за одного из подмастерьев, Стивена Белотта, молодая пара снимала жилье у Уилкинса, в его гостинице на углу Тернмилл-стрит. Сам Белотт был близко знаком с Уилкинсом и столовался в его заведении. Этот лондонский квартал, с его борделями и дешевыми тавернами, пользовался весьма дурной славой, но был одним из самых интересных в городе. В таком странном мирке Шекспир и встретил своего соавтора. Не было ничего удивительного в том, что Шекспир оказался в таком «низком» обществе – ему и раньше случалось принимать участие в скандалах в Саутворке. Даже став богатым и успешным человеком, он прекрасно приспособивался к любой компании.

Часть IX  
«Блэкфрайерз»



## Глава 82

### Как в театре зрителей глаза<sup>408</sup>

Летом 1608 года двери театров закрылись на полтора года; и в это не самое подходящее время «Слуги короля» затеяли дорогостоящий театральный проект. В начале августа 1608 года, вскоре после закрытия театров, Шекспир и шесть его товарищей взяли в аренду на 21 год театр «Блэкфрайерз». «Детей Королевской часовни» изгнали оттуда после скандальной постановки, вызвавшей негодование французского посла, и помещение освободилось.

Каждый из «пайщиков» платил Катберту Бербеджу седьмую часть годовой ренты, составлявшую 40 фунтов. Требовались средства и на ремонт. В последние годы, пока в здании играла детская труппа, его почти не ремонтировали; театр «пришел в сильный упадок и нуждался в реставрации». Проект сулил немалые прибыли; «Слуги короля» не сомневались в том, что у лондонского театра самые благоприятные перспективы. Возможно, что они также пытались нарушить указ, запрещающий устраивать публичные представления во время чумы; они ставили пьесы в «частном» театре, имеется даже записка, датированная январем 1609 года, где говорится о том, что король награждает своих слуг «за частную деятельность во время эпидемии». Из этого следует, что они играли спектакли под видом репетиций придворных рождественских представлений.

«Слуги короля», купив «Блэкфрайерз», доказали свое главенствующее положение в лондонской театральной среде. До них ни одна «взрослая» труппа не арендовала крытое помещение и не выступала в самом Лондоне – только в его предместьях. Театр находился в богатом и уважаемом районе, и члены Судебных иннов, располагавшихся по соседству, часто посещали представления. Неподалеку жили Бен Джонсон и друг Шекспира Ричард Филд; там размещались студии художников и мастерские, где изготавливали изделия из перьев. Кроме всего прочего «Слуги короля» были единственной компанией, владевшей сразу двумя театрами – закрытым «зимним» и открытым «летним». Затраты новых «пайщиков» полностью окупились: театр «Блэкфрайерз» давал вдвое больший доход, чем «Глобус».

В «Блэкфрайерз» за вход на галерею брали шесть пенсов, а в «Глобусе» – два. За шиллинг можно было купить место на скамье в партере, недалеко от сцены, а за полкроны – ложу. Светские щеголи и завсегдатаи могли заплатить два шиллинга за табуретку и устроиться возле сцены; актеров такой порядок по понятным причинам совсем не устраивал, зато деньги приносил немалые. Стоячих мест не было. Театр «Блэкфрайерз» привлекал зрителей как никакой другой. Музыка в закрытом пространстве звучала лучше; помещение театра освещалось свечами и факелами, оно гораздо больше подходило для пышных зрелищ и маскарадов. Канделябры можно было поднимать и опускать, так что обрезать свечи или снимать с них нагар стало куда проще. Окна позволяли днем обходиться естественным освещением. Не было ни занавеса, ни «огней рампы»; зал, как и сцена, был ярко освещен.

Часто говорили о том, что после переезда в «Блэкфрайерз» в произведениях Шекспира многое изменилось: в них стало больше зрелищных сцен, пышных церемоний. Предположение интересное, однако напомним: прежде чем пьесы Шекспира появились на сцене «Блэкфрайерз», в «Глобусе» уже шел его «Перикл», в котором ритуал и церемония имели огромное значение. Не следует забывать, что в дальнейшем его пьесы шли как в «Блэкфрайерз», так и в «Глобусе». Его искусство не претерпело резких радикальных изменений. Как опытный и профессиональный мастер сцены, он, конечно, вносил изменения в свои пьесы, приспособлявая их к театру в закрытом помещении. Возможно, он добавил песни и музыку к старым «любимым»

<sup>408</sup> «Ричард III», акт V, сцена 2. Пер. А. Курошевой.

мым» пьесам, таким как «Макбет». Новый театр был невелик и вмещал всего семь сотен зрителей, а не три тысячи, как «Глобус»; учитывая это обстоятельство, Шекспир, вероятно, что-то изменил в сюжете и диалогах. По большей части эти исправления не отражены в книжных вариантах; таким образом, восстановить их невозможно.

«Слуги короля» начали заказывать и другим авторам пьесы для постановки в маленьком зале «Блэкфрайерз». Например, Бен Джонсон с тех пор стал писать почти исключительно для «Слуг короля». Джонсон имел успех как автор придворных маскарадов и как драматург детской труппы; его пьесы прекрасно подходили для изысканной публики театра под крышей. Для «Слуг короля» он написал «Алхимика», за которым последовали «Катилина» и «Магнетическая леди». «Слуги короля» работали в новом театре также с Фрэнсисом Бомонтом и Джоном Флетчером: все пьесы они сочиняли для частных театров и, конечно же, могли писать также для «Блэкфрайерз». Флетчер работал вместе со стареющим Шекспиром над его последними пьесами. Возможно, именно Шекспир заметил его талант и убедил коллег нанять его. «Филастер» Бомонта и Флетчера поразительно схож с шекспировским «Цимбелином»; неясно, правда, какая из пьес появилась раньше. Важно, однако, что обе пьесы создавались для новой сцены. Несколько лет спустя именно «Блэкфрайерз» стали воспринимать как театр «Слуг короля»: он стал их основной площадкой.

Театр под крышей принес много перемен. Например, с 1609 года «Слуги короля» начали делить пьесы на акты и устраивать антракты. Более ранние произведения, которые печатались после указанной даты, также были аккуратнейшим образом поделены на акты. Отныне музыкальные интерлюдии занимали более значительное место в представлении, и это тоже соответствовало новым условиям сцены. Во время антрактов можно было поправить свечи, и сделать это без спешки. Во всяком случае отныне и при дворе, и в иных спектакли шли с антрактами. Театры стали относиться «заботливее» к своим зрителям. Постепенно это вошло в моду.

Есть все основания полагать, что Шекспир сам ввел это новшество и опытной рукой подправил тексты. Он даже пересмотрел свои более ранние произведения, например «Сон в летнюю ночь» и «Короля Лира», и тоже разбил их на акты. «Лира» он заодно основательно подправил. Но в целом содержание пьес осталось прежним. Все его последующие пьесы могли идти и в «Глобусе», и в «Блэкфрайерз».

В том числе и «Кориолан». Эта пьеса делится на акты совершенно естественно, лишь дважды пришлось обозначить их звуками корнетов. Обычно корнеты использовались в частных театрах. Но в «Кориолане» к тому же звучали и трубы, как на представлениях «Глобуса». Кроме того, некоторые сцены в пьесе явно написаны для публичного театра. Шекспир готовил ее к постановке на обеих сценах. В то время существовали и другие пьесы на римскую тему, среди них «Сеян» и «Катилина»; но никто до этого не писал о Кориолане, знатном римляне, не пожелавшем объединиться с плебсом. За это он отправился в изгнание, но вскоре вернулся в Рим, ведя за собой вражеское войско. Эту историю Шекспир узнал еще в школе; имя Кориолана появляется в его ранней пьесе о Тите Андронике. Образ Кориолана волновал воображение Шекспира. Драматург читал о нем в «Сравнительных жизнеописаниях» Плутарха, переведенных Нортон, – одним из своих любимых источников. По счастливому стечению обстоятельств, до наших дней сохранилась записка, в которой говорится, что экземпляр перевода Норта из библиотеки Фердинандо Стэнли был выдан женой Фердинандо, Алисой, некоему «Уильяму»; книгу вернули в 1611 году.

Шекспир придает особый драматизм историям Плутарха. Речь персонажей «Кориолана» многословна и цветиста; в связи с этим на память приходит «Юлий Цезарь» – другая «римская» пьеса Шекспира о сильной личности, познавшей сначала взлет, затем падение. По некоторым отрывкам из «Кориолана» можно заключить, что автор делал выбор между прозой и стихами: в горниле творчества все порой становится неразличимым. Для него теперь важнее было найти сценические средства, чтобы передать слабые стороны героев, будь то влюбчивость Антония

или надменность Кориолана. Впрочем, натура Кориолана, как и всех основных героев Шекспира, отличается двойственностью. Ее совсем не просто понять, а тем более оценить. Герой, как и его автор, остается загадкой. Он существует, он совершает великие деяния – и покидает зрителя, оставляя его в раздумьях.

В пьесе отразились бедствия, обрушившиеся в ту пору на Англию. Вспыхнувшее в 1607 году восстание в Мидлэнде было потоплено в крови, а на следующий год летом начался страшный голод. Второго июня 1608 года король издал указ о мерах, предотвращающих «недостаток зерна и другого продовольствия», но это не исправило положения. Истощенные люди требовали хлеба. Неудивительно, что в первой сцене «Кориолана» говорится о положении римских граждан, которые готовы «скорее умереть, чем голодать». Первый гражданин заявляет: «Отомстим-ка им нашими кольями, пока сами не высохли, как палки. Клянусь богами, это не месть во мне, а голод говорит!»<sup>409</sup> Ошибкой было бы полагать, будто Шекспир сочувствует бедному люду. Толпу горожан он изображает переменчивой как ветер. Свое отношение к простолюдинам он невольно выразил в ремарке: «Входит толпа плебеев». Им противостоят благородные римляне, которых автор именует – в духе своей эпохи – «дворянством». Народные трибуны, ни один, ни другой, не вызывают большого уважения. Король Яков выказал примерно такое же отношение к парламентариям, отказавшимся оплатить его расходы. Он назвал их «народными трибунами, которым лучше бы заткнуть рот». У Шекспира, как слуги короля, восстания и бунты должны были вызывать негодование. Он мог привлечь внимание к бедственному положению голодных бедняков, но никогда не одобрил бы акты насилия. Подтверждение этому мы находим в «Кориолане».

Пьеса была действительно актуальной, и мы имеем возможность еще раз в этом убедиться. Первый горожанин упоминает о припрятанных запасах продовольствия и клеймит тех, у кого «амбары от хлеба ломаются, а они нас моят голодом»<sup>410</sup>. У самого Шекспира, как мы видели, в «Нью-Плейс» хранилось 80 бушелей солода<sup>411</sup>, наверняка он и теперь, как всегда, припас достаточно зерна и солода. Получается, что устами своего персонажа он обвиняет сам себя. Эта актерская безликость поистине удивительна; Шекспир настойчиво убеждает зрителя в том, что никакие личные чувства и обстоятельства не должны влиять на авторское изображение. Он мог посмотреть на себя бесстрастным взглядом. Когда мы замечаем, что обвинения, выдвинутые против мятежников в Мидлэнде, в пьесе звучат в адрес знатного вельможи Кориолана, мы понимаем, что в процессе творчества реальные события изменили свой порядок и смысл. Все стало иным.

И дело здесь вовсе не в беспристрастности или нежелании принять чью-либо сторону. Это бессознательная, естественная работа воображения. Не нужно гадать, кому отдает предпочтение Шекспир, бесполезно оценивать достоинства героев пьесы – простолюдинов и патрициев. Важно понять раз и навсегда, что драматург ни к кому из персонажей не испытывает симпатий. Нет необходимости вставать на чью-либо сторону, когда за тебя это делают герои.

Если уж говорить о пристрастиях Шекспира, то они касаются лишь развития сюжета. Можно даже предположить, что драматург включил в пьесу сцены голодных бунтов – а их нет в исторических источниках, там описаны лишь выступления против ростовщиков – лишь для того, чтобы привлечь внимание публики. Он вводил зрителей в мир Древнего Рима, чтобы разбудить их воображение, показав для начала нечто знакомое и привычное. По мере развития действия исчезает тема голода: она свою задачу выполнила и благополучно забыта. Это важный признак того, что Шекспир создавал четкое отражение окружающего мира, оставаясь при этом невозмутимым и бесстрастным.

<sup>409</sup> Пер. Ю. Корнеева.

<sup>410</sup> Акт I, сцена 1. Пер. Ю. Корнеева.

<sup>411</sup> См. главу 55.

Некоторые высказывали предположение, что личность Кориолана вызывает у Шекспира уважение и даже восхищение. Осознавая все его ошибки, драматург их прощал, ибо перед ним была масштабная фигура, величие которой он хотел показать зрителям. На подмостках такой герой всегда производит впечатление. Сила вообще очень сценична, как сценично и злоупотребление силой. Кориолан – воплощение силы; утратив ее, он перестает существовать. Это единственная причина, по которой Шекспир выбрал его среди других героев Плутарха. Уильям Хэзлит в поучительном очерке о «Кориолане» утверждает, что «воображение – ярчайший и редкий дар, который стремится к высшей точке эмоционального подъема через несоответствие и нарушение пропорций». Таким образом, поэзия ставит «единичное выше бесконечного множества, возможное – впереди правильного». Кориолан, оскорбленный толпой и отправленный в изгнание, чтобы там, вдали от Рима, взрастить свою ужасную месть, у Шекспира фигура трагическая; именно этот герой служит для него источником высокого поэтического вдохновения.

## Глава 83

### Под ветром слов отхлынут волны горя<sup>412</sup>

Одна из самых сильных фигур в «Кориолане» – мать героя, Волумния, прототипом которой иногда считают мать Шекспира. Датский критик Георг Брандес писал, что Волумния – «высшее проявление материнства». По странному совпадению Мэри Арден умерла в последние дни лета 1608 года, когда Шекспир еще не закончил «Кориолана», и 9 сентября была похоронена в приходской церкви. Она пережила мужа и четверых детей; компенсировал ли эту потерю успех старшего сына – сказать трудно. Она знала, что он добился успеха как писатель и актер, что купил один из лучших домов в Стратфорде. Есть веские основания полагать, что достижения сына были для нее предметом гордости и, возможно, даже благоговейного ужаса. Вспомним в связи с этим Кориолана и его стремление действовать, забыв о родственных чувствах. Он словно заклинает сам себя:

Но твердость сохраню, как если б сам  
Я был своим творцом, родства не зная<sup>413</sup>.

Мать Шекспира занимала старый дом на Хенли-стрит вместе с сестрой Шекспира Джоан Харт, которая продолжала жить там и после смерти драматурга.

Должно быть, Шекспир навещал мать перед ее кончиной. Полагали даже, что Шекспир довольно долго прожил в Стратфорде и именно там написал «Кориолана», потому что в опубликованном варианте пьесы очень много сценических ремарок. Например, таких: «В этом мятеже побиты и трибуны, и эдилы<sup>414</sup>, и народ» или «Марций, преследуя их, входит в город и захлопывает ворота за собой». В качестве аргумента в пользу указанной версии приводится соображение, что драматург не собирался присутствовать ни на одной репетиции первых спектаклей и поэтому указаний для актеров должно было быть больше, чем обычно. Это вполне правдоподобное объяснение.

Перед самой смертью матери Шекспир подавал в окружной суд на стратфордского соседа Джона Адденбрука, желая взыскать долг 6 фунтов; сумма так и не поступила, и тогда Шекспир привлек к суду поручителя. Шекспир, по-видимому, проявлял твердость в подобных вопросах: слушание дела продолжалось десять месяцев. В октябре он стал крестным отцом сына олдермена Генри Уокера; мальчику дали имя Уильям; впоследствии Шекспир упомянул его в своем завещании. Важно отметить, что Шекспир мог быть крестным отцом, только если он пребывал в лоне англиканской церкви. На этот счет существовали твердые правила, тем более что на крестного отца возлагались заботы о духовном воспитании ребенка. На эту роль не годился ни нонконформист, ни инакомыслящий. Перед совершением обряда Шекспиру следовало принять Святое причастие в знак того, что он исповедует общепринятую веру. Выросший в семье, приверженной старой вере, он, конечно, приспособился к новым обстоятельствам, но в глубине его души, по-видимому, на всю жизнь поселилось сомнение. Оттого-то двойственность и стала определяющим фактором его искусства. А может, она определяла и его поведение в повседневной жизни?

Таким образом, опять возникает болезненный вопрос о его вероисповедании, предмет нескончаемых споров, длящихся не одно столетие. Верно, что он использовал язык и элементы

---

<sup>412</sup> «Обесчещенная Лукреция». Пер. под ред. А. Смирнова.

<sup>413</sup> Акт V, сцена 3. Пер. Ю. Корнеева.

<sup>414</sup> Эдил – должностное лицо в Древнем Риме.

католицизма в своих пьесах, но это не значит, что он поддерживал старую веру. Его родители, скорее всего, исповедовали католицизм, но это вовсе не значит, что он перенес эту веру в свою взрослую жизнь. Старая религия заняла место в мире его фантазии, но не относилась к его убеждениям. Как утверждал Томас Карлейль, «великолепная елизаветинская эпоха с ее Шекспиром обязана своим появлением и расцветом всему, что было создано в предшествующий период, и связана таким образом со средневековыми католическими традициями».

Много исследований написано о связи католицизма с театральными традициями; современник говорил, что «большинство наших актеров (по достоверным сведениям) признают себя папистами». Это заявление Уильяма Принна не проливает свет на личные пристрастия Шекспира, хотя и наводит на мысль, что, будучи актером и драматургом, он мог сочувствовать старой религии.

Надо сказать, что действующие лица многих пьес Шекспира – это католические монахи и монахини, а между тем его современники были склонны презирать их и осыпать насмешками. Шекспиру, по-видимому, были хорошо знакомы католические обряды, службы и каноны, на которые он иногда ссылается; упоминаются в пьесах также чистилище, святая вода, епитимья, Пресвятая Дева Мария и т. п. В этом нет ничего удивительного, ведь Шекспир вырос и получил воспитание в доме, где исповедовали старую веру. Интерес к обрядам и таинствам стал частью его интереса к театру. Так он мог приобщиться к блеску власти, будь то власть над душами или над умами. К языческим богам он вызывает столь же часто, как к Богу христианскому.

Какие религиозные убеждения сформировались у него в зрелые годы, сказать трудно. Возможно, он был, говоря языком того времени, «церковным папистом», то есть внешне признавал англиканскую церковь, но втайне оставался католиком. Для той эпохи обычная ситуация. Известно, что Ричард Дэвис, архидиакон Ковентри, сказал о Шекспире: «Он умер папистом». Архидиакон был ревнителем англиканской церкви и, должно быть, произнес эти слова без особого удовольствия. Неизвестно, откуда он взял эту информацию<sup>415</sup>, но в ней, вероятно, имеется доля истины. Если же дела обстояли именно так, то Шекспира, когда он находился при смерти, вероятно, соборовали. Возможно, об этом просили (и весьма настойчиво) члены его семьи, а он был слишком слаб и болен, чтобы осознавать происходящее. Хотя иногда случается, что бывший католик в критический момент старается получить отпущение грехов.

Итак, определенных сведений относительно вероисповедания Шекспира у нас не имеется. Судя по всему, он редко бывал на службах в англиканских храмах. В приходских книгах Саутворка нет записей о принятии им Святого причастия; впрочем, переехав в дом к гугеноту Маунтджою, он мог не посещать англиканское богослужение. Правда, его имени нет и ни в одном из многочисленных списков католиков. Он не заявлял протестов и не подвергался штрафам. Его опять словно бы и нет. Эта неразличимость, или двойственность, отражена в его творчестве. В пьесах мы находим бесчисленное множество ссылок на старую веру, но сам автор никак себя при этом не обнаруживает. В трагедиях, например, покаяние и утешение ничего не смогут изменить – это миры, где нет Бога. В отличие от театральных сатириков той эпохи, Шекспир избегал религиозных споров. Впрочем, в елизаветинском театре религия вообще оставила незначительный след; драматическое искусство, изгнанное из церкви, отрянуло прах от своих ног и соорудило собственный храм на неосвященной земле. Самым верным, пожалуй, будет следующее заключение: Шекспир, хоть и был связан со многими католиками, сам никакой определенной веры не исповедовал. Церковные колокола не звали его на службу. Они напоминали ему о быстротечном времени. Он был свободен не только от определенных воззрений и пристрастий, но также и от верований. Он подчинял себя тем целям, которые ставила перед ним пьеса. В этом смысле он был выше веры.

<sup>415</sup> Это высказывание относится к концу XVII в.

Тем не менее в том же году он стал крестным отцом еще одного Уильяма, крещенного в купели стратфордской церкви. Уильям Грин был сыном Томаса и Летиции Грин, живших тогда в «Нью-Плейс». Томас Грин был местным адвокатом, получившим профессию в хорошо знакомом Шекспиру Миддл-Темпле; он переехал в Стратфорд в 1601 году. В какой-то момент он поселился с женой в «Нью-Плейс» как жилец, в одном доме с Анной Шекспир и ее дочерьми. Шекспиру это позволяло снизить расходы. В любом случае то, что Грины назвали сына Уильямом, указывает на хорошие отношения с хозяином дома.

Чума по-прежнему хозяйничала в Лондоне, так что летом и осенью 1608 года «Слугам короля» вновь пришлось гастролировать в провинции. В конце октября они были в Ковентри, затем в Мальборо; дальнейший их маршрут неизвестен. Тем не менее к концу года они вернулись в Лондон, чтобы играть спектакли при дворе. Они сыграли в Уайтхолле двенадцать пьес, хотя мы не знаем, какие именно.

Весьма вероятно, что среди них были последние пьесы Шекспира, «Перикл» и «Кориолан». Впрочем, в репертуар могли включить и еще одно произведение. «Тимон Афинский» – пьеса одновременно шумная и возвышенная. Это история человека, чье безграничное великодушие осталось не оцененным и который в результате стал жестоким мизантропом. Тимон – скорее не личность, а человеческий тип; может, оттого эту трагедию чаще всего сравнивали с притчей или нравоучительной пьесой. Но подобная трактовка не соответствует тонкому замыслу Шекспира. В пьесе нет конфликта между добром и злом, только между неоднозначными, противоречивыми характерами.

Точная дата написания «Тимона Афинского» неизвестна. Он мог быть написан в какой угодно год начала семнадцатого столетия; почти нет отзывов на ее публикацию или постановку, она словно существует сама по себе, плывя по течению времени. Возможно, автор не закончил ее и бросил. В ней есть явно отредактированные фрагменты и некоторые сюжетные линии не доведены до конца. Шекспировские тексты всегда производят впечатление незавершенности, но, если перефразировать слова из «Скотного двора» Оруэлла, некоторые из них более незаконченны, чем другие. Возможно также, что это «первый набросок» пьесы и что драматург решил дальше над ней не работать. Существует мнение, что композиция пьесы менялась несколько раз, какие-то сцены были почти закончены, а какие-то написаны лишь вчерне. Если так, то этот шекспировский текст представляет для нас чрезвычайный интерес: на нем, как на живописном полотне, видны «мазки» шекспировской фантазии. Мастер создает основу пьесы и набрасывает основной и побочный сюжеты, добавляя эпизоды и детали и обращая мало внимания на второстепенные характеры. Впрочем, ни одно из высказанных нами суждений не доказывает, что пьесу не играли на сцене. Даже если она не была завершена, она остается целостным и мощным драматическим произведением. И то, что о ее постановке не сохранилось свидетельств, еще ничего не значит.

Непосредственный ее источник мы находим у Плутарха и можем примерно проследить за работой шекспировского воображения. Рассказ о Тимоне приводится в жизнеописании Антония, которое Шекспир изучал для «Антония и Клеопатры». Плутарховский Алкивиад дополняет образ Кориолана, героя предыдущей пьесы Шекспира. Алкивиад играет большую роль в «Тимоне Афинском». Герои «античных» пьес связаны между собой, и это еще больше подстегивает фантазию драматурга. Он переходит от одной исторической личности к другой, и все они составляют единый круг его персонажей. На Шекспира также оказала влияние ученая комедия под названием «Тимон», возможно исполнявшаяся в Судебных иннах. Эта пьеса могла послужить мощным толчком для воображения Шекспира, когда он сочинял «Короля Лира».

Некоторые исследователи высказывают предположение, что «Тимон Афинский» написан в сотрудничестве с молодым драматургом Томасом Миддлтоном, так же как «Перикл» – резуль-

тат совместной работы с Джорджем Уилкинсом. Шекспир с удовольствием вписывал сцены или даже целые акты в текст своих неопытных соавторов. Его как будто не слишком заботил окончательный вариант, лишь бы он годился для постановки. В этом отношении в нем говорил скорее профессионал сцены, чем «художник» в современном смысле. Вполне вероятно, что драматурги писали свои части независимо друг от друга и пьесу собирали целиком только на репетициях. По этой причине коллеги не хотели включать текст «Тимона Афинского» в число избранных пьес, опубликованных в фолио. Его поместили туда только потому, что надо было заполнить пустое место, образовавшееся из-за проблем с публикацией «Троила и Крессиды». «Слуги короля» не считали пьесу подлинно «шекспировской». Тем не менее из-за публикации в фолио она навсегда вошла в шекспировский канон. Наследие и репутация даже самых выдающихся писателей иногда зависят от случая.

## Глава 84

### О красоте людей времен тех дальних<sup>416</sup>

Чума свирепствовала в Лондоне весь 1609 год. Деккер в те дни жаловался: «Единственная радость, которая теперь осталась, – это удовольствие вздохнуть и оплакивать бедствия нашего времени». Он пишет, что «театры (словно таверны, оставшиеся без хозяев) стоят с запертыми дверьми, флаги спущены, совсем как в зараженных домах, чьи хозяева сбежали, надеясь укрыться в деревне». И далее: «Перерыв в работе – для театров недуг столь же привязчивый и мучительный, как “нечистая сила”<sup>417</sup> для северянина и оспа для француза». «Слуги короля» снова отправились в турне по провинции, подальше от лондонских миазмов. Большую часть пути они проделали морем вдоль побережья и побывали, среди прочих мест, в Ипсвиче, Нью-Ромни и Хите.

Шекспир, вероятно, отдыхая от активной жизни, определенно обдумывал возвращение в Стратфорд на постоянное жительство. Томас Грин, нашедший временный приют в «Нью-Плейс», нетерпеливо интересовался, будет ли его дом готов к весне 1610 года. Это значит, что дата возвращения Шекспира определилась. Но и в 1609 году у него нашлись дела в Стратфорде. В июне 1609-го, например, он затеял спор о долге с Джоном Адденбруком. В записях стратфордского суда о самом Шекспире говорится: «*Generosus, purer in curia domini Jacobi, pinc Regis Anglie*». Что в переводе с латыни означало «джентльмен, бывший недавно при дворе Якова, нынешнего короля Англии». О том, что он состоял на службе у самого короля, в Стратфорде все отлично знали. Шекспир был местной знаменитостью. В том году они с Томасом Грином послали на имя лорд-канцлера жалобу относительно стратфордских десятин, которые Шекспир взял в долгосрочную аренду. Также в 1609 году, немного позднее, брат Шекспира Гилберт предстал перед судом по некоему обвинению; по-видимому, он попал в историю из-за слишком буйных приятелей, живших с ним по соседству.

Шекспир продолжал скупать окрестные земли. В следующем году он купил за 100 фунтов 20 акров земли у семьи Комбов, добавив ее к тем 127 акрам, что он купил восемью годами раньше. Тогда же его шурин Бартоломью Хатауэй заплатил 200 фунтов за ферму с домом в Шоттери, где выросла Анна Хатауэй, – их семейное гнездо. Вероятно, Шекспир помог родственнику набрать такую большую сумму. Один проницательный шекспировед отметил, что в «Цимбелине», который создавался именно в это время, красной нитью проходит тема «покупки, продажи, цены и обмена», как будто Шекспир в мыслях постоянно, пусть и невольно, к этому возвращался.

Может быть, ему нужно было уединиться в «Нью-Плейс» для того, чтобы привести в порядок написанные в прошлом сонеты. Теперь, когда умерла мать, он мог не бояться опубликовать их, несмотря на их порой скандальное содержание. Вряд ли он обращал внимание на чувства жены; впрочем, по мнению многих ученых, он был уверен, что она сочтет стихи плодом фантазии. Кроме всего прочего, он, видимо, решил, что настал подходящий момент продать рукопись издателю, так как театры были закрыты и он не получал привычных доходов.

В 1609 году в положенный срок вышла книжка под заголовком: «Сонеты Шейк-спира, никогда прежде не публиковавшиеся». Их напечатал Джордж Элд; они продавались по 5 пенсов за экземпляр у Джона Райта, в лавке у ворот Крайст-Черч на Ньюгейт-стрит. Посвящение вряд ли написано самим Шекспиром, скорее издателем Томасом Торпом. Это, должно быть, самое знаменитое и загадочное посвящение в истории литературы вызывало множество споров:

<sup>416</sup> Сонет 106. Пер. С. Степанова.

<sup>417</sup> *Foul Evil* – нечистая сила – в некоторых северных диалектах обозначало болезнь.

ТОМУ ЕДИНСТВЕННОМУ, КОМУ ОБЯЗАНЫ СВОИМ ПОЯВЛЕНИЕМ НА СВЕТ НИЖЕСЛЕДУЮЩИЕ СОНЕТЫ, МИСТЕРУ W H ВСЯКОГО СЧАСТЬЯ И ВЕЧНОЙ ЖИЗНИ, ОБЕЩАННОЙ ЕМУ НАШИМ БЕССМЕРТНЫМ ПОЭТОМ, ЖЕЛАЕТ ДОБРОЖЕЛАТЕЛЬНЫЙ ИСКАТЕЛЬ ПРИКЛЮЧЕНИЙ, ОТПРАВЛЯЯСЬ В ПУТЬ. ТТ.

Непонятно, кто и что тут имеется в виду. Кому «обязаны своим появлением» сонеты? Кто он – тот, кто вдохновил на них автора, или тот, кто принес их издателю? И кто такой «мистер W H»? Может ли это быть Генри Ризли, граф Саутгемптон? Но тогда почему инициалы поменялись местами? Или это Уильям Герберт, граф Пембрук, к которому, возможно, обращены ранние сонеты? Впрочем, маловероятно, чтобы аристократа называли «мистером». Может быть, это Уильям Хатауэй? Или сэра Уильяма Харви, первый муж графини Саутгемптон? Здесь могла быть и опечатка: вместо «W SH» появилось «W H». Возможно также, что Торп не понял, к кому обращался Шекспир, и сам вставил слово «мистер». Когда историческая проблема так интересна, она имеет бесконечное множество толкований, и все они бесконечно увлекательны. Кто скрывается за словами «искатель приключений» и в какое туманное и опасное путешествие он отправляется? Не намек ли это на все того же Уильяма Герберта, графа Пембрука, который весной того же 1609 года стал членом акционерного общества, известного как «Королевская вирджинская компания»?<sup>418</sup>

Некоторые исследователи предполагали, что Томас Торп был издателем-«пиратом», что сонеты Шекспира принесли ему тайком и он опубликовал их без согласия автора. Однако Шекспир не выражал возмущения по поводу этого издания, и тираж не изымали как нелегальный – по крайней мере тому нет никаких свидетельств. Скорее всего, Шекспир сам подбирал стихи и готовил их к публикации. Сонеты расставлены по порядку умелой рукой, да и у кого еще могло сохраниться такое полное собрание этих сонетов в рукописи? Шекспир работал над ними долго, на протяжении нескольких лет. Ни у кого, кроме самого поэта, не могло накопиться столько материала. В 1612 году, спустя три года после публикации, Томас Хейвуд сообщал, что Шекспир напечатал свои сонеты, разумеется, «под собственным именем». Затем, еще два года спустя, Уильям Драммонд писал, что Шекспир «опубликовал недавно» свою любовную лирику.

Нет оснований подвергать сомнению эти свидетельства. Томас Торп был уважаемым издателем, выпустившим сочинения Джонсона и Марстона, и имел прочные связи с театральным миром. Незадолго до сонетов Шекспира он издал авторизованные версии «Сеяна» и «Вольпоне», а также «Вперед на восток»<sup>419</sup>. Нам представляется невероятным, чтобы он незаконно напечатал стихотворные произведения крупнейшего драматурга той эпохи. Торп мог потерять уважение коллег-издателей и серьезно испортить свою репутацию.

По утверждению одного авторитетного источника, к 1609 году мода на сонеты прошла, и страстные поэтические строки, даже если их автором был человек знаменитый, вряд ли нашли бы благосклонный отклик у публики. В начале семнадцатого века мир следовал самым неожиданным причудам моды. Постоянно появлялось что-то новое, что-то хитроумное и оригинальное, а для старых тем и направлений в искусстве оставалось слишком мало места. Но в первые годы царствования короля Якова появились сонеты в новом стиле, в частности, некий вид «антипоэзии», дерзкой, напоминающей эпиграмму; ее яркий пример – сонеты к смуглой леди. Так что Шекспир довольно удачно выбрал время для публикации своих сонетов.

Эдвард Аллейн купил экземпляр сонетов летом 1609 года (если только это не выдумка, появившаяся позднее), а в целом, похоже, эта небольшая книжка не пользовалась безумной

<sup>418</sup> В 1605 г. две акционерные компании получили от короля Якова I лицензии на основание колоний в Вирджинии. В то время Вирджинией именовалась вся территория Североамериканского континента.

<sup>419</sup> Пьесы Бена Джонсона.

популярностью. Ее переиздали только в 1640 году, спустя много лет после кончины поэта. Заметим попутно, что цикл сонетов Майкла Дрейтона печатали целых девять раз. Тем не менее публикация шекспировских сонетов не прошла незамеченной. Молодой Джордж Герберт осудил стихи за непристойность, а один из первых читателей написал на своем экземпляре: «Нагромождение жалкой безбожной чепухи». Потомки не согласились с этим мнением, зато во времена Шекспира о его стихах отзывались весьма нелестно, в особенности о тех, что были посвящены смуглой леди, а также о ранних сонетах, носивших отпечаток гомосексуальности.

Шекспир, вероятно, довольно долго пробыл в Стратфорде, однако к рождественскому сезону он все же вернулся в Лондон. Он больше не выходил на сцену, но по-прежнему отвечал за текст пьес и их постановку для королевского двора. В записях Уайтхолла указано, что «Слуги короля» сыграли не менее тринадцати спектаклей. Одной из этих пьес был «Цимбелин» в новой редакции.

Возможно, эта пьеса предназначалась для нового театра «Блэкфрайерз», открытого после чумной эпидемии в феврале 1610 года. В постановке использовались некоторые сценические эффекты, например спускающийся на сцену Юпитер «с громом и молнией, верхом на орле: он мечет громовые стрелы. Духи падают на колени». В «Глобусе» не было таких технических возможностей, поэтому можно предположить, что постановка готовилась для частного театра. Как мы можем убедиться, Шекспир тщательно и вдумчиво выстраивал свои пьесы, приспособляя их к новым условиям. «Торжественная музыка» и парад духов – все это подчинено камерной атмосфере «Блэкфрайерз». Героиня этой пьесы Имогена просыпается возле обезглавленного трупа и решает, что это тело ее мужа. «Цимбелин» – пьеса настолько выразительная, что никакая сценическая уловка, никакой обман не кажутся в ней неуместными или чрезмерными. Трагический сюжет Шекспир превратил в мелодраму. В последний период творчества он преимущественно создавал великолепные зрелища.

Сэмюэлу Джонсону «Цимбелин» не понравился:

*Говорить о том, что вымысел слишком нелеп, сюжет абсурден, имена и обычаи разных эпох перепутаны, а происходящее на сцене не могло бы случиться никогда и ни при каких условиях, – значило бы тратить критический пыл на неподолжимую глупость, на промахи, слишком очевидные, чтобы их замечать, и слишком грубые, чтобы их преувеличить.*

Если мы назовем нелепость фантазией, а абсурдность – продуманным фарсом, то сумеем понять пьесу гораздо лучше, чем критик восемнадцатого века. Шекспир наслаждался тем, что события, происходящие на сцене, невероятны, ведь писал он одновременно пьесу для театра масок и романтическую историю. Она совершенно соответствовала эпохе короля Якова, когда в театре превыше всего ценилась искусность и искусственность. В пьесе вы не найдете сюжета, она словно запутанный лабиринт.

Шекспир вернулся к легендарной истории Британии и пьесам своего детства, даже к тем, в которых играл еще молодым актером; он воскресил дух старого рыцарского романа. По ходу спектакля и к концу пьесы он прибегает к античному стилю, отдавая ему дань уважения, но не пародируя его. Пьесы подобного рода стали очень популярны на лондонской сцене; среди них такие, как «Филастер» Бомонта и Флетчера и возрожденный, любимый зрителями «Муседор»<sup>420</sup>. Но в «Цимбелине» Шекспир превзошел их всех, полет его воображения удивительно легок и причудлив. В тот момент появилась мода обращаться к прошлому Британии; возможно, она отражала стремление короля Якова объединить страну. Король явно оказывал давление на драматурга: по ходу пьесы мы то и дело наталкиваемся на мелкие детали и аллюзии, сви-

<sup>420</sup> «Муседор» (Mucedorus) – неоднократно переиздававшаяся пьеса неизвестного автора, впервые опубликованная в 1598 г. В XVII в. ее нередко приписывали Шекспиру.

детельствующие об этом. А вот и еще одна деталь. Имогена, переодетая мальчиком, заявляет, что ее хозяин – «Richard du Champ». Здесь, конечно, под видом француза выведен Ричард Филд<sup>421</sup>. Он был издателем «Обещанной Лукреции» и «Венеры и Адониса»; в такой же мелодично-торжественной манере написан и «Цимбелин». Поэтому Шекспир и оставил в пьесе шуточный намек на старого друга.

Один из главных персонажей «Цимбелина» – Имогена напоминает нам о том, что Шекспир здесь в последний раз прибегает к приему переодевания, когда девушка превращается в очаровательного юношу. А ведь в действительности играет эту роль юноша, придавая образу грубоватую сексуальность и двойственность; подобные трансформации столь часто встречались в его пьесах, что этот прием по праву может называться шекспировским. Никто из драматургов не использовал его так часто и откровенно, как Шекспир. Понятно, почему он обошел такие превращения. Они придают пьесе странность и оригинальность, позволяют ввести элемент тонкой игры и двусмысленности. В приеме этом скрываются большие возможности: это и комизм, и выражение сексуальной свободы, выходящее за рамки нормы и дающее волю шекспировскому воображению.

В «Цимбелине» переключки с предыдущими пьесами показывают, как набирает силу творческая энергия автора. Наиболее отчетливо просматриваются параллели с «Отелло» и «Титом Андроником», несколько меньше – с «Макбетом» и «Королем Лиром». Реплики в пьесе схожи со строками одного из сонетов, которые он готовил к публикации.

В этих последних пьесах (мы не знаем в точности, действительно ли они последние) Шекспир словно открывает шлюзы. В «Цимбелине» важно прежде всего стойкое ощущение того, что Хэзлит описал как «силу естественных ассоциаций, особое движение мысли, определяющее изменения господствующего чувства»; это ощущение показывает, что процесс творчества вызывал у драматурга длительный душевный подъем. Шекспир использует переменчивый язык страсти и потаенных чувств, разные его оттенки и выражения, намеки и недомолвки; порой кажется, что он описывает процесс превращения мысли в слово. Его язык достигает необычайного совершенства, а парящий ритм свободно и непринужденно устремляется ввысь. Это приводило в восторг публику времен короля Якова; они смаковали непривычно яркие слова, словно изысканные сласти.

Музыку к постановке «Цимбелина» сочинил королевский лютнист Роберт Джонсон, который по просьбе «Слуг короля» занимался музыкальным оформлением спектаклей в «Блэкфрайерз». Одна из песен оттуда, «Чу! Жаворонка песнь звончей / Несется с высоты»<sup>422</sup>, сохранилась в нотной записи, сделанной, возможно, самим Джонсоном.

Два брата собираются петь погребальную песнь, ставшую знаменитой, – «Для тебя не страшен зной, / Вьюги зимние и снег»<sup>423</sup>. Один из них объясняет зрителям, что «голос с годами погрубел у нас», а другой как бы в скобках добавляет: «Рыдания расстроят нашу песню». Понятно, что голоса мальчиков-актеров неожиданно начали ломаться, а поскольку заменить их было нечем, то во время последних репетиций в пьесе появились дополнительные реплики. Шекспир был готов вносить изменения в текст даже перед самым спектаклем, и в неладно спетой песенке просто слышны отголоски реальных обстоятельств.

<sup>421</sup> Слова «field» и «champ» соответственно в английском и французском языках имеют одинаковое значение – «поле».

<sup>422</sup> Акт II, сцена 3. Пер. П. Мелковой.

<sup>423</sup> Акт IV, сцена 2. Пер. П. Мелковой.

## Глава 85

### Вот вам загадка: мертвая – жива!<sup>424</sup>

Весной 1611 года Саймон Форман, известный лекарь и маг елизаветинской эпохи, записал впечатления о недавно виденных пьесах. Он был среди тех тысяч зрителей, что посетили в «Глобусе» постановки «Макбета», «Цимбелина» и совсем новый спектакль под названием «Зимняя сказка». В «Макбете» Форман в основном отмечает сверхъестественные события и знамения. Самая интересная и сильная сцена в пьесе, на его взгляд, – та, в которой дух Банко появляется на пиру. Ведьмы, конечно, тоже произвели на него впечатление, но они, по мнению Формана, скорее похожи на «трех фей или нимф», возможно, потому, что их роли исполняли мальчишки. Форман как профессионал наблюдает и делает пометки: «...а еще королева Макбет встала ночью во сне и ходила и призналась во всем, и врач записал ее слова». Форман видел и постановку «Цимбелина»; он также описывает ее, но рассказ этот уже не так занимателен; из того, что он увидел на сцене, его воображение более всего поразила «пещера», вероятно, ее создали с помощью какого-то смелого сценического эффекта. Он осторожен в оценке «Зимней сказки», хотя ясно, что из героев более всего его привлекает Автолик, «бродяга, выходящий весь в лохмотьях, как леший». Этот персонаж в исполнении Роберта Армина, несомненно, производил огромное впечатление, судя по следующему замечанию Формана: «Опасайся доверять тем, кто притворяется нищим, и тем, кто хочет к тебе подольститься».

«Зимнюю сказку» Шекспир создал годом ранее; ее пасторальный фон навел некоторых критиков на мысль, что он писал эту пьесу в «Нью-Плейс» в Стратфорде. С таким же успехом можно сделать вывод, что «Бурю» Шекспир сочинял на острове посреди Средиземного моря. «Зимняя сказка» была из тех пьес, которые годились для постановки как в «Блэкфрайерз», так и в «Глобусе»; поскольку в 1611 году театры работали десять месяцев без перерыва, эту пьесу, по-видимому, играли в обоих театрах. Тщательно продуманную постановку венчала финальная сцена, в которой чудесным образом оживала Гермиона, превращаясь из статуи в живую женщину на глазах изумленных мужа и дочери. Зрителей в этот миг охватывало воодушевление. У Шекспира дважды была возможность наблюдать подобный эффект. Во время въезда короля в Лондон в 1604 году и во время открытия Лондонской биржи в 1609 году статуи также «оживали» и разговаривали. Возможно, на празднике, посвященном открытию биржи, это искусно проделал кто-то из мальчиков-актеров шекспировской труппы. Увидев этот трюк, Шекспир, разумеется, его тоже использовал.

«Зимняя сказка» ближе к жанру музыкальной комедии, чем какая-либо другая пьеса Шекспира. В ней шесть песен, пять из них пел Армин в роли Автолика; автором музыки, вероятнее всего, был Роберт Джонсон. Одну песню исполняет трио. Два замысловатых танца – сатиров и пастухов – скорее напоминают сценку театра масок, нежели народные танцы. Волшебное преображение статуи также сопровождается музыкой. Пьеса очень понравилась публике, ее даже при дворе исполняли шесть раз, а это беспрецедентный случай. Она была интереснее театра масок, ибо представляла собой превосходное во всех отношениях развлечение, в котором соединились театральная и обрядовая традиции. По словам Формана, пьесой восхищались и толпы зрителей в «Глобусе». Многие сцены были рассчитаны на зрительное восприятие не меньше, чем на эмоциональное. Одна из самых длинных у Шекспира сцен, где изображается праздник стрижки овец, превращается в нескончаемое ритуальное действие. В третьем акте встречается знаменитая ремарка:

<sup>424</sup> «Все хорошо, что хорошо кончается», акт V, сцена 3. Пер. Т. Щепкиной-Куперник.

«Что за шум?  
Добраться б мне до лодки... Гонят зверя!  
Ну, мне пришел конец!..  
(Убегает, преследуемый медведем.)<sup>425</sup>

Представления с медведями всегда пользовались популярностью в Бэнксайде, и на улицах Лондона часто можно было увидеть дрессированных медведей, которые плясали или что-нибудь изображали. Однако вряд ли «Слуги короля» стали бы одалживать зверя у тех, кто устраивал травлю медведей. Гораздо смешнее выглядел актер в костюме. Внезапное и вроде бы случайное появление на сцене зверя Шекспир умело использует для развития действия. Появлением медведя отмечается поворотный момент в пьесе: из мрачной трагедии она превращается в эксцентричную комедию, и зритель постепенно привыкает к новому ритму и тону. Старика преследует медведь – это, конечно, страшная, но и удивительно смешная картина. Она символ всей пьесы.

Как и во всех романтических историях или музыкальных комедиях, страсти в «Зимней сказке» выражаются бурно, и скрыть их почти невозможно. Основная тема – безумная ревность, за которой следует чувство вины и раскаяние; несчастные и разлученные герои соединяются в финальной сцене прощения и примирения. Пьеса эта дарит зрителям радость и надежду. Возможно, не случайно ее играли в годовщину Порохового заговора, а потом – вскоре после кончины старшего сына и наследника короля Якова<sup>426</sup>. «Зимняя сказка» была чем-то вроде подарка публике, средством против печали. В ней человеческая сущность неотделима от природы, они движутся вместе в великом ритме жизни. Поэзия диалога – естественное следствие свободного полета и поворота мысли героя; в речи отражается движение ума.

Основной источник пьесы – роман в прозе Роберта Грина «Пандосто», откуда Шекспир взял материал для первых трех актов. Грина вспоминают прежде всего в связи с его памфлетом, написанным незадолго до смерти, в котором он обрушился на «потрясателя сцены» («Shakescene»). Памфлет назывался «На грош ума, купленного за миллион раскаяния»<sup>427</sup>. Обвинений было много, и среди них – плагиат. С тех пор прошло восемь лет, и Шекспир положил в основу своей пьесы самое популярное сочинение покойного Грина, сделав сюжет более фантастичным и нереальным. Возможно, он просто не удержался и воспользовался случаем восторжествовать над своим хулителем. А потом взял и назвал пьесу зимней сказкой, досужей небыллицей, замысловатой историей, рассказанной у камина. Шекспир не был сентиментальным.

В том же году в третий раз вышли в свет по меньшей мере три пьесы Шекспира – «Тит Андроник», «Гамлет» и «Перикл». Они появились в разные периоды его творческого пути – от раннего «Тита» до позднего «Перикла». Шекспир получил признание, и теперь публика стала оценивать его достижения в целом. Им восторгалась королевская семья, он доставлял удовольствие зрителям Оксфорда и развлекал толпы народа в «Глобусе». Кажется очевидным – по крайней мере тем, кто может оглянуться в прошлое, – что он достиг пика своей карьеры. Его имя было у всех на устах. Один автор, говоря о стандартах «истинного писательского мастерства», упоминал именно Шекспира как автора, у которого «мы находим самый настоящий английский язык». Леонард Диггс, пасынок душеприказчика Шекспира, в письме 1613 года упоминал о «книге сонетов, за которую испанцы здесь так ценят своего Лопе де Бега, как мы бы должны ценить нашего Шекспира». Заметим, что «наш» Шекспир уже считался представителем национальной литературы.

---

<sup>425</sup> Акт III, сцена 3. Пер. Т. Щепкиной-Куперник.

<sup>426</sup> Старший сын короля Якова I принц Генри умер в 1612 г. в возрасте двенадцати лет.

<sup>427</sup> См. об этом в главе 33.

К зимнему сезону 1611 года Шекспир вернулся ко двору с двумя новыми пьесами. В отчете о королевских увеселениях, датированном 5 ноября, отмечено: «Пьеса под названием “Сказка зимних ночей”». Четырьмя днями раньше была сделана такая запись: «В ночь накануне Дня Всех Святых в Уайтхолле перед Его Королевским Величеством представляли пьесу под названием “Буря”». Мы не находим никаких записей о представлениях в День Всех Святых, 1 ноября, когда бедняки с песнями ходили по улицам, поминая усопших и выпрашивая угощение. «Буря» последняя законченная пьеса Шекспира, погружает зрителя в атмосферу волшебства с легким оттенком грусти. Великий драматург впоследствии, вероятно, сотрудничал с другими авторами, передавая им свое умение и опыт, однако «Буря» – последняя пьеса, целиком написанная им самим, заслуживает особого внимания.

В ней, так же как в «Перикле» и «Зимней сказке», много театральных масок и музыки. Весьма вероятно, что Шекспир написал ее для представления в «Блэкфрайерз» – театре под крышей. В ней четко выделены антракты, в особенности тот, что разделяет четвертый и пятый акты: в нем должна была играть музыка. Ариэль и Просперо в конце четвертого акта вместе уходят со сцены, а в начале пятого акта появляются также вместе. В «Глобусе» такое было невозможно, потому представление шло непрерывно.

Шекспира всегда волновали образы, связанные с морем. Поэтому не случайно его привлекли опубликованные отчеты о колониальных путешествиях. Так, однажды жестокий шторм выбросил на Бермудские острова колонистов, направлявшихся в Джеймстаун в Вирджинии. Случилось это за два года до описываемых нами событий; Шекспир читал об их приключениях. Он также прочел книги «Правдивое и искреннее описание колонизации, начатой в Вирджинии» и «Открытие Бермуд, именуемых иначе “Дьявольским островом”», обе они вышли в 1610 году. Он был уже знаком с некоторыми из главных акционеров Вирджинской компании, например с графом Пембруком, и мог из первых рук получить сведения о мятеже в колониях. Он читал эссе Монтеня «О каннибалах» в переводе Флорио. Он помнил «Фауста» Марло, произведения Овидия, которые читал в школе, описание шторма в «Энеиде» Вергилия. А еще в Лондоне был знаменитый мастер верховой езды, и звали его Просперо. И все это вместе, смешавшись с рассказом о великом шторме, сошлось воедино.

«Буря» начинается с того, что «грозовой ночью с громом и молнией» происходит грандиозное кораблекрушение; перед зрителями появляются «промокшие» моряки. От начала и до конца представления Шекспир использует все возможности театра в закрытом помещении. На сцене непрерывно разворачивается действие. Герои исполняют песни с «торжественной и странной музыкой», сочиненной уже знакомым нам Робертом Джонсоном. Последние пьесы можно назвать совместными произведениями Шекспира и Джонсона. Тщательно продуманные сценические эффекты, создающие обстановку волшебства и сверхъестественности, сопровождаются музыкой, как, например, сцена с духами: «Появляются странные фигуры; они вносят накрытый стол. Танцуя и кланяясь, они жестами приглашают к столу короля и его свиту, после чего исчезают»<sup>428</sup>. И разумеется, в действие непременно включаются маски; об их выходе зрителя торжественно оповещает музыка, а также богиня Юнона, спустившаяся на сцену. Затем «появляются жнецы в крестьянской одежде. Вместе с нимфами они кружатся в грациозном танце»<sup>429</sup>, пока их не прогоняет Просперо, произнося знаменитые слова, – пожалуй, самые известные строки Шекспира:

Мы созданы из вещества того же,  
Что наши сны. И сном окружена

<sup>428</sup> Акт III, сцена 3. Пер. Мих. Донского.

<sup>429</sup> Акт IV, сцена 1. Пер. Мих. Донского.

Вся наша маленькая жизнь<sup>430</sup>.

Шекспир создал самую искусственную из своих пьес, которая сама по себе стала размышлением об искусстве. «Буря» к тому же отличается классической формой, единством времени и места, что служит для передачи совершенно неклассического, а, если можно так сказать, магического впечатления. Похоже, что автор, как и Просперо, дает урок театрального волшебства.

Некоторые исследователи предполагают, что в образе Просперо перед нами предстает сам Шекспир, который в конце пути отрекается от своего «всемогущего искусства». Но это кажется нам бездоказательным. Нет оснований считать, что Шекспир думал о завершении театральной карьеры. Прототипом Просперо мог быть доктор Джон Ди, маг из Мортлейка (где Шекспир останавливался однажды), провозгласивший, что он сжег свои магические книги.

Также иногда думают, что Шекспир на склоне лет стал разочаровываться в театре и отдаляться от него; но мастерство, с каким сделана «Буря», говорит о том, что его все еще увлекала театральная жизнь во всех ее проявлениях. Пьеса не создает ощущения, будто все идет к концу.

---

<sup>430</sup> Там же. Пер. Мих. Донского.

## Глава 86

### А до сих пор, со стороны, влюбленные лишь были мне смешны<sup>431</sup>

Шекспир вернулся в Стратфорд в первые месяцы 1612 года, чтобы похоронить в старой церкви своего брата Гилберта. Гилберт был на два года младше Уильяма; он жил холостяком вместе со своей сестрой и ее мужем в фамильном доме на Хенли-стрит, где, по-видимому, продолжал работать перчаточником, как и его отец. Он был грамотным и вел дела брата по покупке земель в Стратфорде. Теперь у Шекспира остался только один брат – Ричард, который тоже так и не женился и тоже остался на Хенли-стрит; он тоже умер раньше своего старшего брата. Странно было бы, если бы в этой ситуации Шекспир не задумался о том, что его род угасает. Родные уходили один за другим. Кроме того, у Шекспира не осталось наследников мужского пола ни по прямой, ни по боковой линии.

Три месяца спустя он вернулся в Лондон, где выступил свидетелем по делу, касавшемуся семьи Маунтджой, в чьем доме на Силвер-стрит он жил. Против них возбудил дело один из их подмастерьев, Стивен Белотт, женившийся на Мэри Маунтджой. Он не получил обещанное за невестой приданое и попросил Уильяма Шекспира быть свидетелем с его стороны. Дело слушалось 11 мая в Суде по ходатайствам в Вестминстере. Шекспира представили как «жителя Стратфорда-на-Эйвоне», что означало, что в Лондоне в это время у него жилья не было. Его вызвали свидетелем, потому что, как выяснилось, он выступил посредником между Белоттом и Маунтджоями, когда обсуждались предстоящая свадьба и приданое.

Служанка Джоан Джонсон заявила, что семейство Маунтджой поощряло «добрые отношения между истцом [Белоттом] и дочерью ответчиков Мэри». Она также вспомнила о роли Шекспира в этом деле. «И как она помнит, ответчик [Маунтджой] направил и убедил мистера Шекспира, который жил в доме, чтобы тот уговорил истца жениться». Вероятно, все считали, что Шекспир обладает особым даром убеждения в сердечных делах. Друг семьи Дэниэл Николас позднее дополнил картину:

*Шекспир сообщил свидетелю [Николасу], что ответчик сказал ему: если истец женится на Мэри, его дочери, он даст за ней в приданое некоторую сумму денег. И что если истец не женится на упомянутой Мэри, но она все же будет с ним, с истцом, то никогда ответчик, ее отец, не даст им ни гроша. В связи с чем мистер Шекспир сказал, что они должны взять у отца деньги в приданое. Мистер Шекспир убедил их совершить помолвку и дать согласие вступить в брак.*

Точно ли переданы в этом случае слова Шекспира, неясно; учитывая, что с тех пор прошло восемь лет, в этом нет уверенности. Однако очевидно, что он принимал самое активное участие в переговорах и фактически взял на себя роль свахи. Свидетельство самого Шекспира в суде звучит неопределенно. Если Маунтджой по-прежнему доверял Шекспиру, то драматург попадал в щекотливое положение. Фактически его попросили свидетельствовать против Маунтджоя. Поэтому он выступал на суде, осторожно подбирая слова. Впрочем, этот судебный процесс интересен нам прежде всего тем, что после него осталась единственная запись речи Шекспира. Драматург утверждал, что «знает обоих, и истца, и ответчика, в течение примерно десяти лет». Стивен Белотт «проявил себя хорошо» и был «честным и усердным помощником», хотя Шекспир никогда не слышал от него, чтобы тот «имел большую выгоду от своей

<sup>431</sup> «Мера за меру», акт II, сцена 2. Пер. О. Сороки.

службы». Возможно, это был ответ на вопрос о вознаграждении Белотта. Миссис Маунтджой просила Шекспира помочь в деле женитьбы, умоляя «повлиять» на Стивена Белотта. Он подтвердил, что она и ее муж «множество раз говорили об истце как об очень честном парне».

Похоже, что Белотт попросил затем Дэниела Николаса поговорить с Шекспиром и получить от него ответ, что именно Маунтджой пообещал дать в приданое Мэри. Николай уверяет, будто Шекспир сообщил ему, «что тот обещал, если истец женится на Мэри... то он, ответчик [Маунтджой], в соответствии с обещанием даст истцу около 50 фунтов деньгами и кое-что из домашней утвари». А вот сам Шекспир в своих показаниях весьма уклончив. Он помнит, что было обещано какое-то приданое, но, в противоположность Николасу, не может назвать ни точную сумму, «ни срок выплаты». Также он не может припомнить случая, когда Маунтджой «обещал истцу, что его, ответчика, дочь Мэри получит две сотни фунтов после его смерти». Шекспир не может описать, «какую именно домашнюю утварь» Маунтджой дал за дочь. Фактически Белотту и его молодой жене достались лишь 10 фунтов и немного старой мебели. Похоже, миссис Маунтджой уговаривала мужа проявить большую щедрость, но она умерла в 1606 году. Белотту, конечно, такой исход суда показался совершенно неудовлетворительным. И Шекспир ему ничем не помог. Он не мог вспомнить подробности тех давних разговоров. Похоже, он сознательно проявил забывчивость ради старой дружбы с Маунтджоем.

Второе слушание состоялось 19 июня, и суд намеревался вновь проверить память Шекспира, но он на заседание не явился. Как и во многих подобных случаях, суд не вынес определенного решения. Дело направили в арбитраж, и Белотт выиграл чуть более 6 фунтов, но нигде нет записи о том, что Маунтджой выплатил эти деньги. Это старое дело не имело никаких последствий, за исключением того, что по нему можно составить представление о житейских привычках и воззрениях Шекспира. Такое впечатление, что он охотно взялся посредничать в деликатных переговорах о женитьбе – без сомнения, потому, что слыл мастером в таких делах. Видимо, он не был нелюдимым и закрытым человеком, совсем наоборот. Тем не менее, когда от него потребовалось дать объяснения в суде, он сделался уклончивым и постарался вести себя непредвзято, умышленно держа нейтралитет.

Он снова ускользает и становится почти невидимым.

## Глава 87

### Дайте срок, и всё будет в порядке<sup>432</sup>

Существует любопытное упоминание о пьесе, сыгранной в Уайтхолле 8 июня 1612 года перед послом герцога Савойского. Она называлась «Карденна». В следующем году ее снова представляли при дворе под названием «Карденно». Этот факт любопытен потому, что позднее пьеса была зарегистрирована для публикации под заголовком «История Карденио, сочиненная господами Флетчером и Шекспиром». Хорошо известно, что в этот период Шекспир и Флетчер действительно работали совместно над пьесами для «Слуг короля». Плодами их совместных усилий являются пьесы «Всё это правда» и «Два знатных родича». Не исключено, что Шекспир частично отошел от дел и Флетчер занял его место ведущего драматурга труппы. В таком случае «Карденио» может также претендовать на подлинность авторства, как и две другие пьесы, входящие сейчас в шекспировский канон. Но текст «Карденио» не сохранился. Это утраченная пьеса. Она могла быть основана на эпизоде из первой части «Дон Кихота» Сервантеса, где появляется герой Карденио; в 1758 году Льюис Теобальд, выдающийся издатель шекспировских работ, опубликовал пьесу о Карденио, заявив, что это «переработанный и адаптированный» текст принадлежащей ему «оригинальной рукописи Шекспира». Никаких следов этой рукописи не обнаружено.

Если Шекспир в самом деле принимал участие в создании «Карденио», то это единственная пьеса, к которой он имел отношение в 1612 году. Все последующие пьесы также были плодом коллективного творчества. Налицо явное снижение его творческой активности, причины которого неясны. Здоровье Шекспира могло ухудшиться, его могли привлекать радости стратфордской жизни; или вдохновение реже посещало его, а то и вовсе покинуло. Возможно, он сделал столько, сколько хотел. Такое нередко случается в последние месяцы или годы жизни писателя. Он вовсе необязательно «знал», что жить ему осталось три года; когда угасло воображение, смерть пришла сама.

Однако в том же году появилась одна неприятная и незаконная публикация. Издатель Уильям Джаггард выпустил в третий раз «Страстного пилигрима», где к довольно посредственным стихам были добавлены пять украденных шекспировских стихотворений; все это вышло под именем Шекспира. Один из авторов, Томас Хейвуд, чья работа тоже была нелегально позаимствована для этого сборника, жаловался, что ему причинен «явный ущерб». Он заявил, что «Автор», то есть сам Шекспир, был, по его сведениям, «сильно оскорблен мистером Джаггардом (вообще неизвестным ему), нагло злоупотребившим его именем». Протест Шекспира, должно быть, возымел некоторый эффект, поскольку в книгу был добавлен второй титульный лист уже без указания имени автора. Этот незначительный эпизод говорит о том, насколько велика была слава Шекспира.

В предисловии к своему «Белому дьяволу», опубликованному в 1612 году, Джон Уэбстер говорит о «поистине счастливом и плодотворном даровании мистера Шекспира, мистера Деккера и мистера Хейвуда». Сейчас может показаться странным упоминание Шекспира наряду с такими незначительными писателями, но в то время неравенство сил в расчет не принималось. Для современников не существовало тонкой иерархии будущего. В данном случае подчеркивалась общая для трех драматургов легкость и быстрота письма. Именно это говорил Бен Джонсон как раз в том же самом году в обращении к читателям «Алхимика»; он разобла-

<sup>432</sup> «Генрих IV», часть вторая, акт III, сцена 2. Пер. Е. Бируковой.

чает драматургов, которые ради «легкости чтения» или удобства не отделяют свои произведения. Вряд ли публика того времени была с ним солидарна.

Начиная с Рождества 1612 года и до 20 мая 1613-го «Слуги короля» непрерывно играли при дворе, в «Блэкфрайерз» и «Глобусе». Среди спектаклей, сыгранных для короля, были «Много шума из ничего», «Буря», «Зимняя сказка», «Отелло» и «Карденио». В честь помолвки и замужества принцессы Елизаветы, дочери короля Якова, «Слуги короля» дали не менее четырнадцати представлений. За эти спектакли они получили большое вознаграждение – 153 фунта 6 шиллингов и 8 пенсов.

Несмотря на то что Шекспир меньше писал, не существует свидетельств того, что он утратил интерес к театру. Например, в марте 1613 года он закончил переговоры по поводу покупки надвратного дома в Блэкфрайерз. Его описывали как «жилой дом или владение, частично надстроенное над “Большими воротами”». С запада напротив него стояло здание, известное как Кингз-Уордроб, а с востока дом выходил на улицу, ведущую к Паддл-Док; в стоимость его входил участок земли и стена. Часть дома когда-то была лавкой галантерейщика. Теперь он находился в непосредственной близости от здания театра и на пароме, отходившем от Паддл-Док, можно было легко добраться до «Глобуса» на другой стороне реки. Шекспир заплатил за него 140 фунтов, из них 80 – наличными деньгами, а остальные 60 обязался выплатить с помощью закладных обязательств.

Покупка дома могла быть со стороны Шекспира чистым вложением денег, но зачем тогда было нарушать сложившуюся привычку и вкладывать деньги в собственность в Лондоне, а не в Стратфорде? Возможно, близость театров подтолкнула его к такому решению. Считал ли он себя все еще человеком театра? Он в то время сотрудничал с Флетчером; едва ли он делал это, находясь в Стратфорде. Он мог просто устать жить на съемных квартирах и хотел иметь постоянный дом в столице. Он еще не разменял шестой десяток и, несмотря на смерть двух братьев, имел мало оснований сомневаться в том, что проживет еще долго.

Как часто бывало в законных сделках семнадцатого века, не обошлось без сложностей. Для защиты своих интересов Шекспир взял себе трех доверенных лиц в качестве участников предприятия. Одним из них был Хемингс, его товарищ по королевской труппе, другим – хозяин таверны «Русалка» Уильям Джонсон. Это говорит о близком знакомстве Шекспира с известным питейным заведением. Третьим лицом был Джон Джексон – также постоянный посетитель «Русалки»; его родственник, Элиас Джеймс, содержал пивоварню у Паддл-Док-Хилл. Это были трое местных жителей, имевшие определенный вес в обществе, представители как раз того слоя, который стал привычным для Шекспира.

Предполагалось, что Шекспир выбрал доверенных лиц, с тем чтобы после его смерти третья часть собственности не отошла по «вдовьему» праву к жене; возможно, существовало некое соглашение (ныне утраченное) об использовании дома после его смерти. В 1618 году, через два года после смерти Шекспира, доверенные лица фактически передали надвратный дом Джону Грину из «Клемент-Инн» и Мэтью Моррису из Стратфорда «во исполнение доверенного им поручения покойного Уильяма Шекспира, стратфордского джентльмена... и в соответствии с последней волей, выраженной в завещании вышеупомянутого Уильяма Шекспира».

Моррис и Грин входили в круг шекспировского разветвленного семейства. Моррис был личным секретарем Уильяма Холла, приходившегося отцом зятю Шекспира Джону Холлу. Ему были доверены книги Уильяма Холла по алхимии, астрологии и астрономии, чтобы он наставлял по ним Джона Холла в этих темных науках. Грин был другом и соседом, братом того самого Томаса Грина, который жил одно время в «Нью-Плейс». Очень похоже, что эти двое действовали как агенты Джона Холла и его жены Сюзанны Шекспир. Это была единственная лондонская собственность семьи Шекспиров, и она могла принести большую выгоду. Такими сложными окольными путями Шекспир смог добиться, чтобы дом достался в наследство не жене, а старшей дочери. Это можно интерпретировать по-всякому; вероятнее всего, Анне Шекспир не

нужен был дом в столице и она не смогла бы им пользоваться. Насколько известно, она никогда не бывала в Лондоне и вряд ли стала бы туда ездить после смерти мужа. Или же все дело просто сводилось к получению срочного займа. Всегда легко переусложнить интерпретацию старинных документов.

У надвратного дома была очень богатая история, в большой степени связанная с его ролью «убежища» для папистов в тяжелые времена. До разрушения монастырей его обитателями были монахи-доминиканцы, и он еще хранил дух старого времени. В 1586 году некий сосед жаловался на то, что в доме «несчетное количество задних дверей и боковых коридоров, множество тайников и подвалов. В свое время он был под подозрением и там искали папистов». Родственница ланкаширских Хогтонов Кэтрин Карус умерла в доме «как подобает достойной католичке». Позднее он служил укрытием для священников-диссидентов; много раз дом обыскивали. В 1598 году о нем было сказано, что там «много средств для тайной переправы», а также «тайные спуски к воде». Владельцы признавали себя католиками, но отрицали, что прятали священников. Вполне вероятно, что Шекспир купил дом по каким-либо другим причинам, а связь с папистами – простое совпадение, но все же определенная ностальгическая нота здесь не исключена.

Похоже, Шекспир сдавал комнаты в доме привратника Джону Робинсону, сыну католика-диссидента, укрывавшего священников в Блэкфрайерз, и брату священника из Английского колледжа в Риме.

Связи Робинсона не подлежат сомнению; фактически он мог действовать как «вербовщик» для колледжа иезуитов в Сент-Омере. В своем завещании Шекспир упоминает надвратный дом, «в котором живет Джон Робинсон». Некоторые биографы думают, что Робинсон был скорее слугой, чем съемщиком; в любом случае он принадлежал к ближайшему окружению Шекспира. Робинсон приезжал в Стратфорд и был одним из тех, кто посещал «Нью-Плейс» в последние дни драматурга. Он подписывал шекспировское завещание в качестве свидетеля. Ничего больше мы о нем не знаем. Под покровом тайны остались и другие близкие к Шекспиру люди.

В отношениях Шекспира с известными или находящимися на подозрении диссидентами многое вызывает недоумение. В списке его знакомых – шесть человек, принявших смерть за старую веру; в 1611 году Джон Спид открыто обвинял Шекспира, «недовольного поэта» в связях с Робертом Персонсом, иезуитским миссионером и «злостным папистом», замышлявшим действия, направленные против веры<sup>433</sup>. Эта связь приходила на ум современникам, но остается скрытой для нас.

Одним из новых соседей Шекспира был Ричард Бербедрж, владевший значительной собственностью в Блэкфрайерз. Вскоре после покупки театра Шекспир с Бербедржем приняли участие в весьма необычном предприятии. Они придумали «импрессу»<sup>434</sup> для графа Рэтленда к турниру, который должен был состояться 24 марта в годовщину восшествия короля на престол. «Импредса» была своего рода шифром к нравственным характеристикам носителя; она включала в себя эмблему и девиз, нарисованные на раскрашенном картоне. Девиз, придуманный Шекспиром, тоже был загадочным. Один придворный заметил, что некоторые девизы до того загадочны, «что смысл их непонятен; разве что предположить, что быть непонятными и есть их смысл». Шекспир получил 44 шиллинга золотом за идею, а Бербедрж столько же за исполнение. Сама «импредса» не сохранилась, но очевидно, что молодой граф считал Шекспира и Бербедржа самыми выдающимися творческими личностями при дворе. Было известно, что

<sup>433</sup> Эпилог «Бури» воспринимался как призыв к религиозной терпимости и примирению, за чем и последовала такая реакция пуританского критика.

<sup>434</sup> Щит с эмблемой и девизом.

Бербедж еще и художник. На Рэтленда могла произвести впечатление «импресса», созданная Шекспиром для турнира в «Перикле».

Не стоит удивляться, что Шекспир на позднем этапе своей деятельности занимался мелочами. В конце концов, в юности его называли *Johannes-factotum*<sup>435</sup>, и он мог находить в этом удовольствие. Подозревали, например, что он сочинял эпитафии своим друзьям и коллегам – иногда в шутку, иногда всерьез. Существует пространный эпитафия Элиасу Джеймсу, пивовару из Паддл-Док-Хилла. Она находится в той же рукописи, что и поэма «Умру ли я?», которую тоже с необходимыми оговорками приписывали Шекспиру. Антиквар семнадцатого столетия сэр Уильям Дагдейл, чьи суждения заслуживают доверия, утверждал, что эпитафии на могилах сэра Томаса Стенли и сэра Эдварда Стенли в Тонж-Черч «созданы Уильямом Шекспиром, нашим ныне покойным знаменитым автором трагедий». Это углубляет наши представления о связях драматурга с семьей Стенли и «светских» знакомствах Шекспира. Вероятно, Шекспир также написал эпитафию своему другу и соседу Джону Комбу; надо сказать, что надгробный памятник Комбу воздвигли скульпторы Гаррет и Джонсон в Бэнксайде, недалеко от «Глобуса». Шекспир проявляет особый интерес к надгробиям и даже увлекается ими; нет сомнения, что семейство Комб передало дело в его руки. Предполагали, что собственная шекспировская эпитафия, со знаменитым проклятием в адрес любого, кто тронет его кости, сочинена самим покойником<sup>436</sup>.

---

<sup>435</sup> Наемный слуга по поручениям, см. главу 33.

<sup>436</sup> См. главу 90.

## Глава 88

### Я этого не заслужила<sup>437</sup>

Событие, случившееся во второй половине дня во вторник, 29 июня 1613 года, смешало все планы Шекспира. В «Глобусе» шла постановка «Генриха VIII», пьесы о женитьбах короля, над которой Шекспир работал с Флетчером. Это была новая пьеса, сыгранная до этого два или три раза. Некий придворный, сэр Генри Воттон, оставил нам подробное описание последовавшей катастрофы. Вот что он записал:

*Король Генрих устраивает маскарад в доме кардинала Вулси, его выход сопровождается пушечной стрельбой; попавшая на крышу бумага или еще какой-то материал подожгли солому; сначала показался просто дымок, на него зрители не обратили внимания, увлеченные пьесой; все вспыхнуло, и огонь побежал по стенам, будто цепь, и в течение часа уничтожил весь дом до основания.*

Этого времени оказалось достаточно для достойного здания, хотя выгорели только дерево и солома и несколько брошенных плащей; да на одном человеке загорелись штаны – и он поджарился бы в огне, если б не сообразил залить его вовремя бутылкой эля.

Другой, менее язвительный наблюдатель сообщил, что «огонь перекинулся на соломенную крышу театра и разбушевался там столь неистово, что поглотил театр и все в нем менее чем за два часа (пока люди были заняты собственным спасением)». Третий отчет подтвердил, что всем зрителям удалось избежать телесных повреждений, «за исключением одного мужчины, получившего ожоги, когда он отважился войти внутрь и спасти ребенка, который иначе неминуемо бы сгорел».

Все это стало катастрофой для «Слуг короля», лишившихся разом как помещения, так и капитала. Возможно, исполнилось пророчество Просперо, что «и самый Шар земной когда-нибудь» исчезнет «и, как облачко, растает»<sup>438</sup>.

Конечно же, немедленно встал вопрос о восстановлении театра. Шекспиру принадлежала четырнадцатая часть акций театра, таким образом, на нем лежала ответственность за четырнадцатую часть расходов; эта сумма составляла порядка 50 или 60 английских фунтов. У него в тот момент все еще оставалось 60 фунтов, полученных в заклад под надвратный дом в Блэкфрайерз (он должен был вернуть эти деньги в течение шести месяцев). Даже для зажиточного землевладельца это была большая сумма наличными. Так как акции «Глобуса» не упомянуты в его завещании, можно предположить, что он продал их из-за пожара. «Глобус» снова работал через год, но Шекспира уже не было в списке владельцев. Тогда же или немного позже он продал и акции театра «Блэкфрайерз». На этом закончился его финансовый интерес в театральном деле. Возможно, что тогда же он и бросил свои занятия драматургией – практическое завершение абсолютно прагматичной карьеры.

В то время у него был и другой повод для волнений, уже личного свойства, – его беспокоила дочь Сюзанна. Летом того года она подавала в суд за клевету на соседа Джона Лейна, распространявшего слухи, что она «вела себя дурно с Рейфом Смитом», то есть, другими словами, спала с Рейфом Смитом и подхватила от него гонорею. В маленьком мирке Стратфорда это действительно были очень неосторожные заявления по отношению к жене видного врача и дочери местной знаменитости. Дело слушалось в епархиальном суде Вустерского кафедраль-

<sup>437</sup> «Отелло», акт IV, сцена 1. Пер. М. Лозинского.

<sup>438</sup> «Буря», акт IV, сцена 1. Пер. Т. Щепкиной-Куперник.

ного собора, что само по себе свидетельствует о серьезном отношении к вопросу. Однако Джон Лейн не появился в суде и не был допрошен. Сюзанна Шекспир выиграла процесс, а Джон Лейн был отлучен от церкви.

В конце лета и всю осень 1613 года, за неимением «Глобуса» и ввиду почти предсказуемого закрытия «Блэкфрайерз» на период с июля по декабрь, «Слуги короля» гастролировали в Фолкстоне, Оксфорде, Шрусбери и в самом Стратфорде. Четырнадцать раз они играли при дворе, среди придворных представлений были и две пьесы, написанные в соавторстве Уильямом Шекспиром и Джоном Флетчером. «Всё это правда» («Генрих VIII») <sup>439</sup> и «Два знатных родича» стали последними плодами шекспировского сотрудничества с труппой и, как все последнее, занимают особое положение среди пьес. Вполне возможно, что сам Шекспир появлялся при дворе, с тем чтобы принять поздравления и благодарность от своего монарха. Так получилось, что «Генрих VIII» был неудачно сыгран в «Глобусе», но эта пьеса соответствовала и более камерной обстановке придворных представлений и прекрасно подходила для помещения театра «Блэкфрайерз». Некоторые события, изображенные в пьесе, в реальности случились в том же самом большом зале «Блэкфрайерз», где и шло представление, и это придавало редкое театральное обаяние ситуации. Сходство было до такой степени полным, что зрители должны были испытывать некое зловещее историческое *déjà vu* во время всего представления. Речь идет о сцене, в которой Генрих VIII и Екатерина Арагонская предстают перед папским легатом в епархиальном суде, дабы решить вопрос о законности их брака. Это не был суд по бракоразводным делам, как утверждал кое-кто впоследствии; если они не были женаты, то не могло быть и развода. Тем не менее событие было важное и священное, и в «Генрихе VIII» оно обрело черты возвышенного драматического зрелища.

Все это было созвучно пьесе, насыщенной аллюзиями на события совсем недавнего прошлого и ограниченной концепцией исторического величия. Сэр Генри Воттон в своем отчете о пожаре отметил также, что спектакль «отличался исключительной пышностью и величественностью». Эта его сторона не понравилась Воттону, поскольку из-за нее театр воспринимался как еще один королевский двор. Спектакль был зрелищный, с масками, шествиями и трубами, сценические ремарки в одной из сцен были очень подробными, так как предвещали появление актеров «с короткими серебряными жезлами... с большой печатью... с серебряными крестами... булавой... с большими серебряными столпами» <sup>440</sup>.

Были эпизоды, когда требовалось разместить на сцене одновременно не менее двадцати трех актеров. Смена сцен должна была быть стремительной, чтобы пьеса уместилась в «какие-нибудь два часа», как было обещано в прологе.

Что из всего этого выдумка Шекспира, а что Флетчера, можно только гадать. Однако, прежде чем приписывать излишнюю театральность младшему из них, следует вспомнить, что в своих самых ранних пьесах Шекспир отличался явным пристрастием к зрелищности. Теперь же пьесы из английской истории снова входили в моду, а у Шекспира на моду всегда было чутье. Кроме того, «Генрих VIII» позволил ему исследовать натуру и характер Вулси, и потому неудивительно, что он решил раскрыть этот образ, избегая явной пристрастности. Он восхищается величием кардинала, но сострадает ему в его падении. В то время, когда король Яков искал мира с Испанией, было естественно представить в пьесе королеву-испанку, оскорбленную Катерину, как страдающую добродетель.

<sup>439</sup> «Всё это правда» – альтернативное название пьесы «Король Генрих VIII». Под ним она фигурировала в документах при жизни Шекспира. Название «Король Генрих VIII» появилось в Первом фолио в 1623 г.

<sup>440</sup> Акт II, сцена 4. Ср. полное описание сцены: «Входят два жезлоносца с короткими серебряными жезлами; за ними – два писца в одежде докторов; за ними – архиепископ Кентерберийский; далее – епископы Линкольнский, Илийский, Рочестерский и Сент-Асафский; далее, на некотором расстоянии, – дворянин, несущий сумку с большой печатью и кардинальскую шляпу; за ним – два священника с серебряными крестами; далее – гофмаршал королевы с непокрытой головой в сопровождении судейского пристава, несущего булаву; за ними – два дворянина с большими серебряными столпами; за ними – рядом оба кардинала – Вулси и Кампейус; за ними – двое вельмож с мечом и булавой». Пер. Б. Томашевского.

Принято считать, что Шекспир написал первые две сцены первого акта, содержащие дворцовую интригу, а также первое появление короля и кардинала. Затем он перешел к двум первым сценам для следующих двух актов, набросав таким образом основные сюжетные линии для будущего соавтора (или соавторов). Еще он написал сцену со сложными декорациями в епархиальном суде, а также более камерный и скользкий диалог между Анной Болейн и «пожилой леди»; в некотором смысле такие сцены были его визитной карточкой. Придворная сцена, собственно говоря, в значительной степени заимствована из основного шекспировского источника, «Хроник» Холиншеда, и ей, возможно, недостает стремительной алхимии более ранних заимствований; тем не менее стих полон силы и податлив, так что нет оснований говорить о снижении драматической силы. Шекспир написал сцену, в которой Вулси переживает свое падение. Это еще один замечательный прием, которым Шекспир овладел уже в ранних исторических пьесах; потерпевший неудачу персонаж тут же ощущает сочувствие автора. Он же написал первую сцену последнего акта, которая подготавливает зрителя к развязке. Он продумал структуру и задал тон всей постановке. Возможно, что он просмотрел законченную пьесу и добавил какие-то фразы или образы. Не исключено, что существовал и третий соавтор, эфемерный Бомонт, но в данном случае гадать бесполезно.

Похоже, не остается сомнений в том, что «Два знатных родича» были следующей совместной работой Уильяма Шекспира и Джона Флетчера. На титульном листе первого издания 1634 года, напечатанном в кварто, о пьесе сказано, что она была «представлена в “Блэкфрайерз” “Слугами Его Величества” под несмолкавшие овации и написана знаменитыми людьми своего времени: мистером Джоном Флетчером и мистером Уильямом Шекспиром, джентльменом». Следует отметить, что имя Флетчера упомянуто первым.

Шекспир и здесь определил основную структуру пьесы, написав весь первый акт и части трех последних; он мог и пройтись по законченному тексту, перефразируя и дополняя его по своему усмотрению. Это переработка «Рассказа рыцаря» из «Кентерберийских рассказов» Джеффри Чосера; показательно, что Шекспир относится к источнику более условно, а Флетчер – скорее натуралистически. Поскольку пьеса не была включена в Первое фолио Шекспира, можно думать, что ее сочли работой двух авторов. «Генрих VIII» избежал подобной участи, будучи завершающей работой в длинной серии исторических пьес, авторство которых приписали уже Шекспиру.

Двое из наиболее дотошных и проницательных толкователей Шекспира тем не менее находят, что его присутствие в «Двух знатных родичах» едва ли не повсеместно. Чарльз Лэм заметил о шекспировских отрывках в этой пьесе следующее: он «смешивает все, строка наезжает на строку, затрудняет восприятие предложений и метафор: идея еще не вылупилась окончательно, а он уже вынашивает другую, и она настойчиво требует своей очереди». Шлегель, рассуждая о той же пьесе, находит, что «ее краткость и обилие мыслей граничат с невнятностью». Местами возникает ощущение, что смысл ускользает и теряется в избытке пышных фраз:

Плачь перед ним, склони пред ним колена, –  
Хоть ненадолго, хоть на краткий миг,  
Достаточный, чтоб вострепнулся голубь,  
Которому головку отрывают;  
Скажи ему, что сделала бы ты,  
Когда бы он лежал в кровавом поле,  
Оскалив мертвый рот навстречу солнцу,  
Ослабившись недвижно на луну!<sup>441</sup>

<sup>441</sup> Акт I, сцена 1. Пер. Н. Холодковского.

Есть строки, которые кажутся чисто шекспировскими, например, когда первая королева так говорит о своей смиренной просьбе:

Вымучивая взгляд святой мольбы,  
Чтобы прошение сделалось яснее<sup>442</sup>.

Местами синтаксис очень усложнен и, казалось бы, пытается передать суть понятия «трудный». В других случаях Шекспир как будто сам порицает собственное путаное многословие. Он выковал себе такую покладистую и изысканную среду для творчества, что, по сути, мог с ней делать уже что угодно. Так что, возможно, стоит процитировать последние строки этой пьесы, произносимые совсем обыденно самым родовитым из оставшихся на сцене персонажей. Это слова Тезея, графа Афинского, и есть некоторые основания считать их последними из всего, что Шекспир когда-либо написал для сцены:

О чародеи вышние небес,  
Что вы творите с нами! Мы ликуем  
О том, что суждено нам потерять,  
Скорбим о том, что будет нам на радость!  
Мы дети перед вами! Благодарность  
Примите же от нас и нам простите  
Суждения о том, что выше нас!  
Итак, пойдем же и свой долг исполним<sup>443</sup>.

Оглядываясь назад, можно счесть эти строки достойной эпитафией шекспировской карьере, с ее решимостью и стоицизмом, с ее приглушенным весельем и ощущением превосходства.

---

<sup>442</sup> Там же.

<sup>443</sup> Акт V, сцена 4. Пер. Н. Холодковского.

## Глава 89

### Признаться, мне уже немало лет<sup>444</sup>

Весной 1614 года в «Нью-Плейс» остался на ночлег один проповедник. Он должен был читать проповедь в часовне ратуши, буквально в двух шагах от шекспировского дома, и городские власти вернули семейству Шекспиров 20 пенсов в счет стоимости «квартиры хереса и квартиры кларета», купленных для угощения неизвестного священника. Никто не знает, присутствовал ли хозяин при этом событии, хотя, скорее всего, он проводил больше времени в Стратфорде, чем в надвратном доме монастыря Блэкфрайерз. Похоже, что в то время он уже отошел от дел, по крайней мере частично; это можно заключить хотя бы из того очевидного факта, что он уже не писал и не участвовал в написании пьес. Тем не менее он все еще ездил в Лондон и возвращался обратно.

Его первый биограф Николас Роу утверждает:

*Позднейшая часть его жизни прошла, как любой разумный человек для себя бы пожелал, в комфорте, на покое и в общении с друзьями. Ему посчастливилось купить себе имение, соответствующее его возможностям и желанию; говорят, что он прожил перед смертью несколько лет в родном Стратфорде.*

Нет никаких причин сомневаться в том, что суть вещей тут изложена верно, хоть и не придается должного значения покупке надвратного дома в Блэкфрайерз. Называли целый ряд причин такого уединения. Он вернулся, потому что устал и был болен. Он вернулся, потому что знал, что умирает. Он вернулся, чтобы переработать свои пьесы для последующей публикации. Все догадки в равной степени верны или не верны.

Николас Роу также сообщает, что «его располагающий нрав и добродушие помогли ему свести знакомство и подружиться с джентльменами, жившими по соседству». Этот круг «джентльменов», безусловно, включал в себя всех уважаемых людей города, многих из которых он знал всю жизнь и впоследствии упомянул в завещании. Были среди них, например, Комбы, проживавшие в самом просторном доме Стратфорда, одно из самых богатых семейств в Уорикшире. Было семейство Нэш, крупные землевладельцы, проживавшие по соседству с «Нью-Плейс». Был также и Джулиус Шоу, весьма процветающий торговец шерстью и судебный пристав города; он жил через два дома от «Нью-Плейс». Были, разумеется, и другие соседи, в том числе и близкие родственники, жившие поблизости. Это были люди, с которыми он виделся каждый день, с которыми он здоровался и вел беседы. Шекспир в то время ощущал свою близость с семьей и родным городом сильнее чем за всю жизнь, начиная с самого детства. Можно сказать, что круг замкнулся. Темы возрождения и обновления, такие знакомые по его поздним драмам, были теперь близки ему самому.

К числу городских жителей, с которыми Шекспир хоть и не дружил, но был наверняка знаком, относилась и местная знать. А именно сэр Генри и леди Рэйнсфорд, которые жили в Клиффордских палатах вблизи Стратфорда. Джон Холл, зять Шекспира, был их врачом; но у них были дружеские отношения и с другим заметным поэтом Уорикшира – Майклом Дрейтоном. Джон Холл однажды лечил его настоем под названием «сироп из фиалок». Дрейтон, так же как и Шекспир, проделал путь от никому не известного жителя Уорикшира до литератора, прославившего английскую словесность, и, что, возможно, важнее всего остального, поднялся до статуса джентльмена. Они следовали разными дорогами, и Дрейтон достиг литературных высот, сделавшись сперва известным драматургом; он стал английским «лауреатом»

<sup>444</sup> «Укрощение строптивой», акт II, сцена 1. Пер. М. Кузмина.

и мог рассчитывать на памятник в Вестминстерском аббатстве, тогда как Шекспиру пришлось довольствоваться бюстом в местной церквушке. В драмах Шекспира встречаются аллюзии на пьесы Дрейтона, а Дрейтон восхваляет Шекспира в ряде известных стихотворений. Дрейтон был близким другом «кузена» Шекспира Томаса Грина<sup>445</sup>, который жил какое-то время в «Нью-Плейс». Викарий Стратфорда полагал, что «веселая встреча» Дрейтона, Шекспира и Бена Джонсона в городе стала причиной смерти Шекспира. Не опасаясь ошибки, мы можем сделать вывод, что они были хорошо знакомы и встречались где-то поблизости.

Нельзя не сказать и о Фулке Гревилле, лорде Бруке, сыне и наследнике Фулка Гревилла из Бошамс-Корт, сыгравшего столь важную роль в делах Стратфорда. Как поэт и драматург, Гревилл очень хорошо знал Шекспира и оставил после себя загадочную запись, где сообщал, что был в каком-то смысле «господином» Шекспира.

Существовал и более обширный уорикширский «круг», включавший людей из Миддл-Темпла, таких как Гревилл и Грин, которые считали, что близко связаны друг с другом. В Англии начала семнадцатого века территориальные и наследственные связи были еще очень крепки, поэтому возвращение Шекспира в Стратфорд по завершении его лондонской карьеры было естественным и неизбежным.

Однако в начале лета 1614 года часть города охватил «внезапный и страшный пожар». Разрушительная сила пламени была «столь велика (ветер над Стратфордом дул сильнейший), что огонь распространился на всю округу и весь город подвергался опасности полного истребления». Всего были уничтожены пятьдесят четыре дома, вместе со всеми хлевами, флигелями и конюшнями общей стоимостью 8000 английских фунтов. Это было бедствием для Стратфорда, который уже дважды при жизни Шекспира подвергался воздействию разрушительного огня, и для пострадавших были собраны благотворительные пожертвования. Дом Шекспира и все остальное его имущество не пострадали.

Шекспир тем не менее был вовлечен в разгоревшуюся в тот год дискуссии об огораживании общинных земель в окрестностях города. Похоже, он, как правило, оставался вдалеке от местных проблем. За три года до этой истории наиболее влиятельные домовладельцы Стратфорда собирали деньги для того, чтобы протолкнуть в парламенте законопроект «О починке проезжих дорог»; в списке было семьдесят одно имя, но имя Шекспира было добавлено после Томасом Грином, на полях с правой стороны. Вполне вероятно, что Шекспир внес свою долю в самый последний момент.

Его вмешательство потребовалось осенью 1614-го в связи с неприятностями в соседней деревушке Уилкомб, где Шекспиру принадлежал участок земли. Уильям Комб, один из младших представителей рода, так хорошо знакомого Шекспиру, унаследовал в этом районе имение своего дяди. Заодно с Артуром Мейнворингом, управляющим лорд-канцлера Эллесмера, он замыслил проект огораживания земель старого Стратфорда и Уилкомба. Это увеличило бы производительность сельского хозяйства, но земли были бы отданы под пастбища для овец, а не для посевов. Как следствие, выросли бы цены на зерно и были бы введены ограничения на общественное пользование этой землей для выпаса скота. Это был старый спор, в котором наиболее предприимчивые землевладельцы обычно противостояли тем, кто поддерживал общественные интересы. Уильяму Комбу и Мейнворингу бросил вызов городской совет Стратфорда, где наиболее шумным их противником был Томас Грин. Так что «кузен» Шекспира был на ножах с друзьями Шекспира.

Сам Шекспир за это время подписал отдельный договор с Мейнворингом, по которому ему полагалось возмещение убытков «за любой ущерб и помехи», которые понесут его десятины в результате запланированного огораживания. Шекспир не был готов присоединиться ни

---

<sup>445</sup> Томас Грин называл себя кузеном Шекспира, хотя родственной связи между ними не обнаружено. Возможно, в обращении «кузен» проявлялись дружеские чувства.

к той, ни к другой стороне, он защищал исключительно собственные финансовые интересы. Томас Грин отправился в Лондон защищать интересы города в Вестминстере и в середине ноября заехал к своему «кузену» «проверить, как он поживает». Так что Шекспир вернулся в Лондон и, вероятно, остановился в Блэкфрайерз, чтобы присматривать за придворными постановками своих пьес. Грин спросил у него про огораживание, и

*он [Шекспир] рассказал мне [Грину], что они его уверяли, будто собираются поставить ограду не далее евангельского куста, а оттуда прямо (оставляя часть лоцины в открытом поле) до отверстия в живой изгороди Клоптона и захватить участок в Солсбери; и что они собираются осмотреть земли в апреле и выдать вознаграждение тогда, а не ранее.*

Так что Шекспир был хорошо информирован относительно плана Комба и Мейнворинга и знал досконально, что именно они предлагают огораживать. Он, очевидно, был прекрасно знаком с топографией местности, и это вполне естественно для человека, который знал эти места с раннего детства. Однако и тут он отказался занимать определенную позицию в споре между близкими ему людьми. Он сказал Грину, что, по его мнению, все это ничем не закончится, и Джон Холл с ним согласился. Его зять приехал в Блэкфрайерз вместе с ним и присутствовал при этом разговоре. Неизвестно, в каком качестве он сопровождал Шекспира, как родственник или как врач.

Тем не менее что-то все-таки было сделано. К концу года Комб и Мейнворинг сажали живые изгороди и копали каналы, готовясь к огораживанию земель, а Томас Грин присутствовал на собрании местной знати. Он заметил, что послал своему «кузену Шекспиру копии всех обещаний, которые мы дали, а также сообщил о тех неудобствах, которые последуют в результате огораживания». Очевидно, что поддержка и совет Шекспира считались важными для их кампании. Когда копать и сажать продолжили, магистрат Стратфорда распорядился засыпать вырытые каналы; последовали стычки между заинтересованными сторонами. Комб обозвал членов магистрата «пуританскими мошенниками». Тогда женщин и детей тоже отправили на засыпку канав.

Вопрос отложили до весны, и уорикский суд присяжных воспрепятствовал выполнению планов Комба и Мейнворинга без достаточного обоснования. Комб продолжал настаивать и дошел даже до того, что выселил всю деревню Уэлкомб. Здесь имя Шекспира снова появляется в исторических документах в связи с запиской Томаса Грина о том, что «У. Шекспир говорил Дж. Грину, что не смог запретить огораживания Уэлкомба». Суть шекспировских слов ясна: процесс ограждения будет продолжаться. Оказалось, он ошибался. Верховный судья Королевского суда в результате запретил Комбу предпринимать дальнейшие действия.

Некоторые историки критиковали реакцию Шекспира на кризис, связанный с огораживанием земель, и винили его в том, что он не встал на сторону «простого народа» в споре о земле. Но он мог попросту верить, что процесс огораживания в целом пойдет на пользу. Вероятнее же всего, он вообще мало чему верил. Возникает ощущение, что Шекспир вообще был не способен принять чью-либо сторону в споре и оставался нарочито беспристрастным даже в делах, имеющих к нему непосредственное отношение. Трудно представить себе Шекспира раздосадованным, высокомерным или злым. Похоже, что его главной заботой было сохранение его собственных средств. В любом случае то, как он относился к огораживанию земель, заставляет думать, что покорность и фатализм, которые он проявлял по отношению к делам этого мира, созвучны последней строке его последней пьесы –

Итак, пойдем же и свой долг исполним<sup>446</sup>.

<sup>446</sup> См. сноску 443 к предыдущей главе.



## Глава 90

### Фортуна завершила круг – я пал<sup>447</sup>

Шекспир оставался в Лондоне с ноября по Рождество. Столь длительное пребывание в Блэкфрайерз свидетельствует о том, что он много занимался делами театра, и, несмотря на общество Джона Холла, о неплохом самочувствии. Вполне вероятно, что «Слуги короля» попросили Шекспира остаться, поскольку то, что он бросил работать над пьесами, существенно отразилось на их доходах и даже репутации. Они играли восемь раз при дворе в тот зимний сезон, но лорд-камергер отметил, что «интеллект и находчивость наших поэтов иссякли подчистую, настолько, что из пяти новых постановок ни одна не имела успеха; в итоге им приходится возвращаться к старому, которое выгодно отличает эту труппу и приносит наибольший доход». Он имел в виду, во всяком случае в значительной мере, «старый» репертуар, состоявшийся из шекспировских пьес, которые ценились значительно выше «новых» постановок. Спрос на Шекспира был так же высок, как и всегда.

Как мы уже убедились, существующая театральная традиция, относящаяся к роли Генриха VIII в одноименной пьесе, наводит на мысль о личном участии Шекспира. В конце семнадцатого века некто сообщает, что «роль короля в пьесе “Всё это правда”<sup>448</sup> была достоверно и справедливо исполнена мистером Беттертоном, получившим наставления от сэра Уильяма [Давенанта], а тот получил их от старого мистера Лоуэна, которого наставлял сам мистер Шекспир»<sup>449</sup>.

Так что инструкции по цепочке были переданы от Джона Лоуэна, который действительно был членом актерской королевской труппы в последние годы жизни Шекспира. Похоже, что Шекспир наставлял тогда еще молодого актера, игравшего в его предпоследней пьесе.

Возможно, Шекспир приезжал в Лондон весной 1615 года, когда он и еще шестеро жалобщиков подали исковое заявление против Мэтью Бэкона из Грейз-инна за сокрытие дела о некоем имуществе в Блэкфрайерз. Этот документ тем не менее является последним свидетельством пребывания Шекспира в столице. Вернувшись в Стратфорд, он более не покидал его.

Поскольку в первые недели 1616 года Шекспир распорядился составить завещание, вероятно, он уже тогда страдал от какого-то серьезного недуга; распоряжение было сделано 18 января, и он готовился подписать бумаги через день-другой, но дело было почему-то отложено. Считается, что со дня составления завещания до дня смерти прошло недели две, так что Шекспиру, возможно, полегчало.

О слабом здоровье или заболевании Шекспира ведутся бесконечные споры. Кто-то думает, что у него был третичный сифилис – не самая редкая болезнь в те времена, которой он, конечно, мог заразиться. Анализ его предсмертных подписей показал, что он страдал недугом, который носит название «спастическая судорога» и является разновидностью «писчей судороги», поражавшей плодовитых писателей. Эта болезнь почти полностью лишает человека возможности писать и, таким образом, может послужить объяснением того факта, что Шекспир перестал писать пьесы. Прочие полагают, что он умер от пьянства. Мы уже упоминали «веселую встречу» Шекспира, Майкла Дрейтона и Бена Джонсона. Викарий Стратфорда сообщает, что «они выпили слишком много, и Шекспир умер от лихорадки, которую тогда подхватил». Болезнь, конечно, могла не иметь отношения к пьянству.

И наконец, болезнь, послужившая причиной смерти, необязательно была длительной. Шекспир мог заболеть внезапно и тяжело, недуг мог притихнуть на время, но вспыхнуть с

<sup>447</sup> «Король Лир», акт V, сцена 3. Пер. Б. Пастернака.

<sup>448</sup> Альтернативное заглавие к пьесе «Прославленная история короля Генриха VIII».

<sup>449</sup> См. также об этом в главе 40.

еще большей силой. Доктор семнадцатого века заметил, что лихорадка была «особенно распространена в Стратфорде» и что в 1616 году болели особенно много. Зимой 1615/16 года случилась эпидемия инфлюэнцы; зима сама по себе выдалась «теплой и сырой», прекрасные условия для малярии. Позади «Нью-Плейс» текла небольшая речушка, и после было доказано, что такие ручьи являлись рассадниками тифа. Можно предположить, что Шекспира свел в могилу брюшной тиф. Похоронили его быстро, возможно, потому, что болезнь сочли заразной.

Одной из причин того, что юридическое оформление завещания откладывалось, могла стать предстоящая свадьба последней незамужней дочери Шекспира. Джудит Шекспир была помолвлена с одним из друзей семьи Шекспир – Томасом Куини, но в следующем месяце молодых отлучили от церкви за то, что они поженились в пост без специального разрешения. Возможно, они поженились в спешке. Похоже, виноват был местный викарий, но наказали главных участников события. Дальше – хуже: Куини привлекли к суду за незаконное совокупление с местной девушкой. Сама девушка, Маргарет Уилер, умерла при родах, погиб и младенец. Мать и дитя похоронили 15 марта, всего через месяц после женитьбы Куини на Джудит Шекспир. О том, что девушка, беременная от Куини, живет в том же городе и открыто говорит о нем как об отце ребенка, наверняка сплетничал весь город. Это было непристойно, позор коснулся семьи, и в результате Шекспир изменил свое завещание, вычеркнув из него имя Томаса Куини.

Само завещание было оформлено 25 марта 1616 года. Некоторые утверждают, что завещание написано рукой самого Шекспира, но это маловероятно. Без сомнения, оно было составлено или записано юристом Фрэнсисом Коллинзом или его клерком. Предварительное завещание было составлено в январе, а это был уже измененный вариант. Первую страницу заменили целиком, а на второй и третьей внесли много поправок. Завещание начинается в традиционном стиле, с благочестивого заявления: «Во имя Господа, аминь. Я, Уильям Шекспир, благодарение Богу в полном здравии и твердой памяти, совершаю и предписываю эту мою последнюю волю в соответствии с принятым обычаем и порядком». Остался ли Шекспир в добром здравии и твердой памяти – не известно; его последние подписи свидетельствуют о том, что он был слаб и немощен.

Сначала он решает вопрос о дочери Джудит, незадолго до того вступившей в неудачный брак с Томасом Куини. Упоминание о «моем зяте» было вычеркнуто и заменено словами «дочь Джудит». Он оставил ей 150 английских фунтов при условии, что она не будет претендовать на принадлежавший ему коттедж на Чэпл-Лейн, поблизости от «Нью-Плейс». Напрашивается вывод, что именно там жила Джудит со своим мужем. Он также завещал ей дополнительно 150 фунтов через три года, если она или кто-либо из ее наследников будут живы. Томас Куини мог претендовать на эту сумму, только если отдаст Джудит земли той же стоимости. Это было небольшое наследство, по крайней мере по сравнению с щедрым даром, оставленным сестре Джудит, и по справедливости она могла ожидать сумму в три или четыре раза больше. Шекспир в некотором смысле проявлял строгость или упорство по отношению к своей младшей дочери.

Далее Шекспир завещал 30 фунтов и всю свою одежду сестре. Джоан Харт также получила разрешение жить на Хенли-стрит за символическую арендную плату, и по 5 фунтов были завещаны каждому из трех ее сыновей. К сожалению, Шекспир забыл имя одного из племянников. Он почти ни словом не обмолвился о жене, но Анна Шекспир так и так имела право на треть его имущества, а потому не было особых причин упоминать ее в официальном документе. Однако он озаботился одной деталью. Запоздалая мысль, добавленная во второй вариант завещания, звучит так: «Я оставляю моей жене вторую свою лучшую кровать и прочую мебель». Эта подробность послужила причиной многочисленных обсуждений, в центре которых оказался жгучий вопрос: почему Шекспир не оставил жене свою «лучшую» кровать? На самом деле «лучшая» кровать в доме обычно предназначалась гостям. «Вторая лучшая кровать» была та, которой пользовалась супружеская пара, и вернее всего рассматривать ее как свидетельство их союза. По формулировке одного историка культуры, брачная кровать оли-

цетворяла «брак, супружескую верность, самоутверждение» и являлась «исключительно важным предметом в доме». Эта кровать, собственно говоря, могла быть семейной ценностью с фермы семьи Хатауэй в Шоттери. На ней-то как раз мог лежать Шекспир. Тот факт, что он добавил этот пункт в завещание после дополнительного раздумья, указывает на его благие намерения. Вряд ли он хотел в последнюю минуту унизить свою жену. Довольно интересно, однако, что, упоминая о жене, он не чувствовал ни малейшей необходимости использовать традиционные для завещания фразы «преданная» или «горячо любимая»; он не нуждался в общепринятой сентиментальности или не любил ее. Он также не назначил жену своей душеприказчицей и вместо этого оставил все в руках дочери. Следовательно, Анна Шекспир могла быть в каком-то смысле недееспособной.

Большая часть завещанного имущества досталась его старшей дочери Сюзанне и ее мужу. Именно им Шекспир предписал содержать его имущество в целостности и сохранности. Он оставил семье Холл: «Все остальные мои вещи, движимое и недвижимое имущество, блюда, драгоценности и любые другие предметы домашнего обихода». «Недвижимое имущество» могло включать его долю в «Глобусе» и «Блэкфрайерз», если он все-таки сохранил ее. Он оставил дочери «Нью-Плейс» и два дома на Хенли-стрит, так же как и надвратный дом в Блэкфрайерз; в дополнение Шекспир оставил ей все земли, постепенно приобретенные им в последние годы. Наследство должно было содержаться в целостности и, в свою очередь, оставлено старшему сыну супругов Холл или старшему сыну второго сына, и дальше по мужской линии в предполагаемой шекспировской генеалогии. Его патриархальные инстинкты прослеживаются совершенно отчетливо, хотя природа и противоречила его намерениям.

Упоминались дары для родственников и соседей, так же как и стоимость трех золотых колец для трех его товарищей из «Слуг короля» – Ричарда Бербеджа, Джона Хемингса и Генри Конделла. Так как Хемингс и Конделл были инициаторами издания следующего фолио его пьес, эти кольца можно рассматривать как символическую просьбу «не забыть». Все это свидетельствует в пользу того, что в Стратфорде Шекспир пересматривал свои пьесы для последующей публикации.

Он оставил 10 фунтов для бедных Стратфорда, что не является непомерной суммой, и церемониальный меч Томасу Комбу. Считалось странным или необычным, что Шекспир не упомянул никаких книг или рукописей пьес в своем завещании, но они могли быть включены в «прочие вещи», оставленные семье Холл.

Шекспир мог также составить некую опись книг, которая сейчас утеряна. Позднее Джон Холл в своем завещании упоминает собрания книг, которые бесследно пропали. Было также сообщение, что внучка Шекспира (у него не осталось наследников по мужской линии) «увезла с собой из Стратфорда много бумаг своего деда», но проверить это сейчас невозможно.

Завещание – толковый и деловой документ, обнаруживающий в высшей степени практический склад характера. Верно, что другие авторы завещаний начала семнадцатого века более бурно изъявляют свои чувства по отношению к семье и друзьям, но они не провели всю свою жизнь за сочинением пьес. Когда один из антикваров восемнадцатого века сетовал, что завещание «абсолютно свободно от Духа, оживотворявшего нашего великого поэта», он забыл, что имеет дело не с произведением искусства, а с юридическим документом. Сам Шекспир эту разницу понимал. Он подписал первые две страницы завещания как Шакспер (Shakspere), а последняя заканчивалась словами: «мною, Уильямом Шекспиром» («By me William Shakspeare»). Подпись «спотыкается», как будто рука с трудом держала или направляла перо. Это были последние написанные им в жизни слова.

Болезнь Шекспира тянулась четыре недели, с марта по апрель; если это и впрямь была тифозная лихорадка, то так и должно было быть. Он мог страдать от бессонницы, истощения и неутолимой жажды. Не очень надежный источник сообщает, что «он догнал свою смерть, соскочив с кровати, потому что кто-то из старых друзей позвал его». У нас уже был случай

отметить сказанные о нем слова «умер папистом»<sup>450</sup>, которые могли подразумевать, что его соборовали по правилам старой католической церкви. Когда он умер, в стратфордской церкви звучал похоронный колокол. Он ушел из жизни 13 апреля, на самом пороге своего пятьдесят третьего года, так как был рожден того же числа.

Тело набальзамировали и положили на кровать, окружив цветами и травами и совершив так называемое обертывание. Друзья и соседи торжественно проходили через «Нью-Плейс», чтобы взглянуть на покойного; главные комнаты и лестницы были затянуты черной тканью. До погребения можно было простаться с усопшим. Через два дня завернутое в льняную простыню тело пронесли вниз по натопанной «похоронной тропе» к старой церкви. Иногда похоронную процессию сопровождала музыка. Шекспира хоронили на глубине 17 футов; глубина кажется очень большой, но, возможно, такую яму вырывали, опасаясь заражения тифом. Его положили под алтарным полом возле северной стены, как допускал его статус «светского» ректора и владельца десятины. Вероятно, эпитафия написана им самим:

ДОБРЫЙ ДРУГ, РАДИ ИИСУСА БЕРЕГИСЬ ТРЕВОЖИТЬ ПРАХ,  
ПОГРЕБЕННЫЙ ЗДЕСЬ; БЛАГОСЛОВЕН БУДЬ ТОТ, КТО ПОЩАДИТ  
ЭТИ КАМНИ, И ПРОКЛЯТ БУДЕТ ТОТ, КТО ПОТРЕВОЖИТ МОИ  
КОСТИ.

Он пожертвовал миру свои труды и благое участие, но не свое тело и не свое имя.

Скорбящие о нем принесли букетики розмарина или лавровые ветки, чтобы бросить в могилу, к которой по сей день стекаются тысячи почитателей и паломников.



---

<sup>450</sup> См. главу 83.

## Глава 91

### Услышать повесть твоей жизни<sup>451</sup>

Он умер так же, как и жил, без особых знаков внимания со стороны общества. Когда скончался Бен Джонсон, похоронная процессия состояла из «всех знатных и благородных людей, какие находились в городе». Шекспира провожали только члены семьи и близкие друзья. Скучную дань его памяти отдали другие драматурги, но хвалебные стихи в фолио 1623 года не выдерживают сравнения с изобилием похвал в эпистолах на смерть Джонсона, Флетчера и других модных авторов. В библиотеке Джонсона не было книг Шекспира. Шекспир не основал никакой школы и не оставил после себя молодых «учеников».

Только спустя полвека появились первые биографические заметки; ни ученых, ни критиков не волновала возможность поговорить с его друзьями или родственниками. У Эмерсона определенно были основания сказать, что «единственный биограф Шекспира – сам Шекспир». Это один из редких случаев, когда труды писателя имели огромное значение, а личностью его никто не интересовался. Она туманна и неуловима именно до такой степени, что никто не брал на себя труд написать о нем.

И все же шекспировское влияние нетрудно заметить. При его жизни появилось больше семидесяти изданий его работ. К 1660 году было опубликовано не меньше девятнадцати пьес, а к 1680-му уже было издано три сборника. В театральных записях говорится, что в трудные времена «Слуги короля» выживали за счет обновления постановок «старых» шекспировских пьес. Другие драматурги, в том числе Мэссинджер и Миддлтон, Форд и Уэбстер, Бомонт и Флетчер, стремились ему подражать. «Отелло» и «Ромео и Джульетта» оказывали особенное влияние на молодых сочинителей, а фигуры Гамлета и Фальстафа продолжили свою сценическую жизнь за пределами пьес, в которых они впервые появились. Создается впечатление, что Шекспир в одиночку продлил литературную жизнь «трагедии мести» и романтической повести. Такого писателя трудно было не заметить.

Летом 1769 года по случаю юбилея Шекспира напротив окна комнаты, где он, как предполагали, родился, повесили картину; на ней было изображено солнце, пробивающееся сквозь тучи. Это прекрасный символ появления на свет. Но он еще и наводит на мысль о возрождении и возвращении. Если бы после это солнце заглянуло в другое окно дома на Хенли-стрит, его лучи преломились бы в другом стекле, где выдающиеся посетители девятнадцатого века нацарапали свои имена. Среди них сэр Вальтер Скотт и Томас Карлейль, Уильям Мейкпис Теккерей и Чарльз Диккенс; все эти писатели зафиксировали тот факт, что им светит шекспировский свет.

Фолио, или сборник шекспировских пьес, вышло лет через семь после смерти автора. Том собрали двое его друзей – Джон Хемингс и Генри Конделл; он был посвящен двум братьям Пембрук. Граф Пембрук был лорд-камергером, и ему подчинялся распорядитель королевских увеселений. Это пошло на пользу сборнику: в течение трех веков считалось, что он представляет собой шекспировский «канон», состоящий из тридцати шести пьес, кроме написанных в соавторстве «Перикла» (добавленного позже) и «Двух знатных родичей». То, что книга открывается списком актеров, заставляет думать, что это признание в равной степени театральное и литературное. Возможно, перед смертью Шекспир обсуждал фолио с коллегами, и не исключено, что некоторые пьесы печатались с копий, исправленных самим драматургом.

Тем не менее многие из них написаны рукой профессионального писца Ральфа Крейна, которого часто нанимали театральные труппы. Том украшает портрет драматурга, гравюра

<sup>451</sup> «Буря» акт V, сцена 1.

работы Дройсхута, – бесспорно, единственное признанное всеми изображение Уильяма Шекспира.

## Библиография

- Adams, J.Q. *A Life of William Shakespeare* (London, 1923)
- Akrigg, G.P.V., *Shakespeare and the Earl of Southampton* (London, 1968)
- Anon., *Tarleton's Jestes* (London, 1844)
- Archer, I., *The Pursuit of Stability: Social Relations in Elizabethan London* (Cambridge, 1991)
- Armin, R., *The Italian Taylor and his Boy* (London, 1609)
- Armin, R., *Nest of Ninnies* (London, 1842)
- Armstrong, E.A., *Shakespeare's Imagination* (London, 1946)
- Baines, R.J., *Thomas Heywood* (Boston, 1984)
- Baker, O., *In Shakespeare's Warwickshire* (London, 1937)
- Baldwin, T.W., *The Organisation and Personnel of the Shakespearean Company* (Princeton, 1927)
- Baldwin, T.W., *William Shakespeare Adapts a Hanging* (Princeton, 1931)
- Baldwin, T.W., *William Shakespeare's Petty School* (Urbana, 1943)
- Baldwin, T.W., *William Shakespeare's Small Latine and Lesse Greeke* (Urbana, 1944)
- Baldwin, T.W., *William Shakespeare's Five Act Structure* (Urbana, 1947)
- Barber, C.L. and Wheller, R.P., *The Whole Journey: Shakespeare's Power of Development* (Berkeley, 1981)
- Barish, J., *The Antithetical Prejudice* (London, 1981)
- Barroll, L., *Politics, Plague and Shakespeare's Theatre* (London, 1991)
- Barton, J., *Playing Shakespeare* (London, 1984)
- Baskerville, C.S., *The Elizabethan Jig and Related Song Drama* (Chicago, 1929)
- Bate, Jonathan (ed.), *The Romantics on Shakespeare* (London, 1992)
- Bate, Jonathan, *Shakespeare and Ovid* (Oxford, 1993)
- Bate, Jonathan, *The Genius of Shakespeare* (Basingstoke and London, 1997)
- Bayley, J., *Shakespeare and Tragedy* (London, 1981)
- Bayne, Rev. R., *Lesser Jacobean and Caroline Dramatists* (London, 1910)
- Bearman, R. (ed.), *The History of an English Borough: Stratford-upon-Avon* (Stroud, 1997)
- Beckerman, Bernard, *Shakespeare at the Globe: 1599–1609* (New York, 1962)
- Bednatz, J.P., *Shakespeare and the Poets War* (New York, 2001)
- Bentley, G.E., *Shakespeare: A Biographical Handbook* (New Haven, 1961)
- Bevington, D., *From Mankind to Marlowe* (Cambridge, 1962)
- Bevington, D., *Shakespeare* (Oxford, 2002)
- Binns, J.W., *Intellectual Culture in Elizabethan and Jacobean England* (Leeds, 1990)
- Bloom, Harold, *Shakespeare: The Invention of the Human* (London, 1999)
- Bloom, J.H. *Folk-Lore, Old Customs and Superstitions in Shakespeare's Land* (London, 1930)
- Boas, F.S., *Christopher Marlowe: A Biographical, and Critical Study* (Oxford, 1940)
- Bolt, Rodney, *History Play: The Lives and Afterlife of Chirstopher Marlowe* (London, 2004)
- Bradbrook, M.C., *The Rise of the Common Player* (London, 1962)
- Bradbrook, M.C., *Shakespeare: The Poet in his World* (London, 1978)
- Bradbrook, M.C., *John Webster* (London, 1980)
- Bradley, A.C. *Shakespearean Tragedy* (Basingstoke and London, 1974)
- Bradley, D., *From Text to Performance in the Elizabethan Theatre* (Cambridge, 1992)
- Braunmuller, A.R., *George Peele* (Boston, 1983)
- Bray, A., *Homosexuality in Renaissance England* (London, 1982)
- Brennan, M., *Literary Patronage in the English Renaissance* (London, 1988)
- Brinkworth, E.R.C., *Shakespeare and the Bawdy Court of Stratford* (Chichester, 1972)

- Brooks, D.A., *From Playhouse to Printing House* (Cambridge, 2000)
- Brown, I., *How Shakespeare Spent the Day* (London, 1963)
- Brown, I., *Shakespeare and the Actors* (London, 1970)
- Brown, R., *Shakespeare's Plays in Performance* (London, 1966)
- Bullough, Geoffrey, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare* (London, 1957)
- Burgess, Anthony, *Shakespeare* (London, 1970)
- Buxton, J. (ed.), *The Poems of Michael Drayton* (London, 1953)
- Callow, Simon, *Being an Actor* (London, 1984)
- Callow, Simon, *Charles Laughton: A Difficult Actor* (London, 1987)
- Carew Hazlitt, W. (ed.), *Shakespeare's Jest Books* (London, 1881)
- Cargill, A., *Shakespeare the Player* (London, 1916)
- Carlin, M., *Medieval Southwark* (London and Rio Grande, 1996)
- Carlisle, C., *Shakespeare from the Greenroom* (Richmond, 1969)
- Carson, N., *A Companion to Henslowe's Diary* (Cambridge, 1988)
- Chambers, E.K., *The Elizabethan and Caroline Stage*, 7 vols (Oxford, 1941)
- Chambers, E.K., *Shakespearean Gleanings* (Oxford, 1944)
- Chambers, E.K., *Sources for a Biography of Shakespeare* (Oxford, 1946)
- Chambers, E.K., *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems* (Oxford, 1930)
- Chute, Marchette, *Shakespeare of London* (London, 1951)
- Clemen, W., *English Tragedy before Shakespeare* (London, 1961)
- Clemens, W.H., *The Development of Shakespeare's Imagery* (London, 1951)
- Coghill, N., *Shakespeare's Professional Skills* (Cambridge, 1964)
- Collinson, P., 'William Shakespeare's Religious Inheritance and Environment' in *Elizabethan Essays*, ed. P. Collinson (London, 1994)
- Collinson, P. and Craig, J. (eds), *The Reformation in English Towns 1500–1640* (Basingstoke, 1998)
- Compton-Rhodes, R., *The Stager of Shakespeare* (Birmingham, 1922)
- Cook, A.J., *The Privileged Playgoers of Shakespeare's London 1576–1642* (Princeton, 1981)
- Craig, H., *A New Look at Shakespeare's Quartos* (Stratford, 1961)
- Cressy, D., *Birth, Marriage and Death: Ritual, Religion and the Lifecycle in Tudor and Stuart England* (Oxford, 1997)
- De Banke, C., *Shakespearean Stage Production Then and Now* (London, 1954)
- De Grazia, M. and Wells, S., *The Cambridge Companion to Shakespeare* (Cambridge, 2001)
- De Groot, J.H., *The Shakespeare's and 'the Old Faith'* (New York, 1946)
- Dessen, A.C., *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters* (Cambridge, 1984)
- Dessen, A.C., *Rediscovering Shakespeare's Theatrical Vocabulary* (Cambridge, 1985)
- Dobson, Michael and Wells, Stanley, *The Oxford Companion to Shakespeare* (Oxford, 2001)
- Dowden, E., *Shakespeare: His Mind and Art* (London, 1897)
- Drake, N., *Shakespeare and His Times* (London, 1817)
- Duncan Jones, Katherine, *Ungentle Shakespeare: Scenes from his Life* (London, 2001)
- Dures, A., *English Catholicism, 1558–1642* (Harlow, 1984)
- Dutton, R., *William Shakespeare: A Literary* (Basingstoke and London, 1989)
- Dutton, R., *Mastering the Revels* (Basingstoke and London, 1991)
- Dutton, R., Findlay, A. and Wilson, R., *Theatre and Religion: Lancastrian Shakespeare* (Manchester, 2003)
- Dutton, R., 'The Birth of the Author', in Parker and Zitner (eds), *Elizabethan Theater* (Newark, 1966)
- Eccles, Christopher, *The Rose Theatre* (London, 1990)
- Eccles, M., *Christopher Marlowe in London* (Cambridge, MA, 1934)

- Eccles, M., *Shakespeare in Warwickshire* (Madison, 1963)
- Edelman, C., *Sword-Fighting in Shakespeare's Plays* (Manchester, 1992)
- Edwards, P., *Shakespeare: A Writer's Progress* (Oxford, 1986)
- Elizabethan Theatre, The*, Vols 1–15 (Toronto, 1969–2002)
- Elton, C.I., *William Shakespeare: His Family and Friends* (London, 1904)
- Elton, W.R. and Long, W.B. (ed.), *Shakespeare and Dramatic Tradition* (Newark, 1989)
- Engle, L., *Shakespearean Pragmatism* (Chicago and London, 1993)
- Everitt, E.B., *The Young Shakespeare* (Copenhagen, 1954)
- Everitt, E.B. and Armstrong, R.L., *Six Early Plays* (Copenhagen, 1965)
- Felver, C.S., *Robert Armin, Shakespeare's Fool* (Kent, 1961)
- Fernie, E., *Shame in Shakespeare* (London, 2002)
- Foakes, R.A., 'The Player's Passion' in *Essays and Studies* 7 (London, 1954)
- Foakes, R.A. (ed.), *Henslowe's Diary*, second edition (Cambridge, 2002)
- Forrest, H.T., *Old Houses of Stratford-upon-Avon* (London, 1925)
- Fox, L., *The Borough Town of Stratford-upon-Avon* (Stratford, 1953)
- Fox, L., *The Early History of King Edward VI School Stratford-upon-Avon* (Oxford, 1984)
- Fraser, R., *Shakespeare: The Later Years* (New York: 1992)
- Freeman, A., *Thomas Kyd: Facts and Problems* (Oxford, 1967)
- Fripp, Edgar I., *Shakespeare's Stratford* (Oxford, 1928)
- Fripp, Edgar I., *Shakespeare's Haunts near Stratford* (Oxford, 1929)
- Fripp, Edgar I., *Shakespeare: Man and Artist* (Oxford, 1938)
- Frost, D.L., *The School of Shakespeare* (Cambridge, 1968)
- George, David, 'Shakespeare and Pembroke's Men', *Shakespeare Quarterly* 32 (1981)
- Goldberg, Jonathan, *James I and the Politics of Literature* (Stanford, 1989)
- Goldsmith, R.H., *Wise Fools in Shakespeare* (Michigan, 1955)
- Gosson, S., *The School of Abuse* (London, 1841)
- Grady, H., *Shakespeare, Machiavelli and Montaigne* (Oxford, 2002)
- Gray, A., *A Chapter in the Early Life of Shakespeare* (Cambridge, 1926)
- Gray, J.C. (ed.), *Mirror up to Shakespeare: Essays in honour of G.R. Hibbard* (Toronto, 1984)
- Gray, J.W., *Shakespeare's Marriage* (London, 1905)
- Greenblatt, Stephen, *Shakespearean Negotiations* (Berkeley and Los Angeles, 1988)
- Greenblatt, Stephen, *Will in the World: How Shakespeare became Shakespeare* (London, 2004)
- Greer, G., *Shakespeare* (Oxford, 1986)
- Gross, John (ed.), *After Shakespeare: Writing Inspired by the World's Greatest Author* (Oxford, 2002)
- Gurr, A., *Playgoing in Shakespeare's London* (Cambridge, 1987)
- Gurr, A., *The Shakespearean Stage 1574–1642* (Cambridge, 1992)
- Gurr, A., *The Shakespearean Playing Companies* (Oxford, 1996)
- Haigh, C., *Reformation and Resistance in Tudor Lancashire* (Cambridge, 1975)
- Haigh, C. (ed.), *The Reign of Elizabeth* (London, 1984)
- Haigh, C. (ed.), *The English Reformation Revised* (Cambridge, 1987)
- Halio, J.L., *The First Quarto of King Lear* (Cambridge, 1994)
- Halliday, F.E., *The Life of Shakespeare* (London, 1961)
- Hallilwell-Phillips, J.O., *Illustrations of the Life of Shakespeare* (London, 1887)
- Hankins, J.E., *Backgrounds of Shakespeares Thought* (Hassocks, 1978)
- Hanks, P. and Hodges, F.A., *A Dictionary of Surnames* (London, 1988)
- Hannay, M.P., *Phillip's Phoenix* (Oxford, 1990)
- Happé, Peter, *English Drama Before Shakespeare* (Harlow, 1999)
- Harbage, A., 'Elizabethan Acting', *PMLA* LIV (Baltimore, 1939)

- Harris, F., *The Man Shakespeare and his Tragic Life-Story* (London, 1911)
- Hartwig, Joan, *Shakespeare's Analogical Scene* (Lincoln and London, 1983)
- Hattaway, M., *Elizabethan Popular Theatre* (London, 1982)
- Hattaway, M. and Braunmuller, A.R. (eds), *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama* (Cambridge, 1990)
- Henn, T.R., *The Living Image: Shakespearean Essays* (London, 1972)
- Herford, C.H. and Simpson, P., *B. Jonson: The Man and His Work* (Oxford, 1925)
- Heywood, Thomas, *An Apology for Actors* (London, 1841)
- Hibbard, G.B. (ed.), *The Elizabethan Theatre* (London, 1975)
- Holden, Anthony, *William Shakespeare: His Life and Work* (London, 1999)
- Holland, N.H., *Shakespeare's Personality* (London, 1989)
- Holland, N.N., Homan, S. and Paris, B.J. (eds), *Shakespeare's Personality* (Berkeley, 1989)
- Holmes, M., *Shakespeare and his Players* (London, 1972)
- Honan, Park, *Shakespeare: A Life* (Oxford, 1998)
- Honigmann, E.A.J., *The Stability of Shakespeare's Texts* (London, 1965)
- Honigmann, E.A.J., *Shakespeare: The 'Lost Years'* (Manchester, 1985)
- Honigmann, E.A.J., *Shakespeare's Impact on his Contemporaries* (Basingstoke and London, 1982)
- Honigmann, E.A.J., *Myriad-Minded Shakespeare* (Basingstoke and London, 1989)
- Honigmann, E.A.J., *Shakespeare: Seven Tragedies Revisited* (London, 2002)
- Honigmann, E.A.J. and Brock, S., *An Edition of Wills by Shakespeare and his Contemporaries in the London Theatre* (Manchester, 1993)
- Hosking, G.L., *The Life and Times of Edward Alleyn* (London, 1952)
- Hosley, R. (ed.), *Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama* (London, 1963)
- Hotson, L., *Shakespeare versus Shallow* (London, 1931)
- Hotson, L., *I, William Shakespeare* (London, 1937)
- Hotson, L., *Shakespeare's Motley* (London, 1952)
- Howard, J.E., *Shakespeare's Art of Orchestration* (Urbana, 1984)
- Hughes, Ted, *Shakespeare and the Goddess of Complete Being* (London, 1992)
- Hunter, G.K., *John Lyly: The Humanist as Courtier* (London, 1962)
- Ingram, R.W., *John Marston* (Boston, 1978)
- Ingram, W., *The Business of Playing* (Ithaca, NY, 1992)
- Ioppolo, Grace, *Revising Shakespeare* (London, 1991)
- Irace, Kathleen O., *Reforming the 'Bad' Quartos* (Newark, 1994)
- Jenkins, H., *The Life and Work of Henry Chettle* (London, 1934)
- Jones, E., *The Origins of Shakespeare* (Oxford, 1977)
- Jones, Emrys, *Scenic Form in Shakespeare* (Oxford, 1971)
- Jones, J., *Shakespeare at Work* (Oxford, 1995)
- Jones, Jeanne, *Family Life in Shakespeare's England, Stratford-upon-Avon 1570–1630* (Stroud, 1996)
- Joseph, B., *The Tragic Actor* (London, 1959)
- Joseph, B.L., *Elizabethan Acting* (London, 1951)
- Kastan, D.S. (ed.), *A Companion to Shakespeare* (Oxford, 2000)
- Kay, Dennis, *Shakespeare: His Life, Work and Era* (London, 1992)
- Keen, A. and Lubbock, R., *The Annotator* (London, 1954)
- Kemp, Will, *Kemp's Nine Dayes Wonder* (Dereham, 1997)
- Kenny, T., *The Life and Genius of Shakespeare* (London, 1864)
- Kermode, Frank, *Shakespeare's Language* (London, 2000)
- Kermode, Frank, *The Age of Shakespeare* (London, 2004)

- Kernan, A., *Shakespeare the King's Playwright* (Newark: 1995)
- King, T.J., *Shakespearean Staging 1599–1642* (Cambridge, Ma, 1971)
- King, T.J., *Casting Shakespeare's Plays* (Cambridge, 1992)
- Kinney, A.F., *Humanist Poetics* (Amherst, 1986)
- Knight, C.S., *William Shakespeare: A Biography* (London, 1843)
- Kokeritz, M., *Shakespearean Pronunciation* (New Haven, 1953)
- Lake, P. and Questier, M. (eds), *Conformity and Orthodoxy in the English Church 1560–1660* (Woodbridge, 2000)
- Laroque, F., *Shakespeare's Festive World* (Cambridge, 1991)
- Lee, S., *Stratford-upon-Avon from the Earliest Times to the Death of Shakespeare* (London, 1907)
- Leishman, J.B. (ed.), *The Three Parnassus Plays* (London, 1949)
- Lever, T., *The Herberts of Wilton* (London, 1967)
- Levi, Peter, *The Life and Times of William Shakespeare* (Basingstoke and London, 1988)
- Lynch, S.J., *Shakespearean Intertextuality* (Westport, Ct, 1998)
- Maguire, L.E., *Shakespearean Suspect Texts* (Cambridge, 1996)
- Mahood, M.M., *Shakespeare's Word-Play* (London, 1957)
- Malone, Edmond, *The Plays and Poems of William Shakespeare* (London, 1821)
- Manley, L. (ed.), *London in the Age of Shakespeare* (London, 1986)
- Manley, L., *Literature and Culture in Early Modern London* (Cambridge, 1995)
- Mann, D., *The Elizabethan Player* (London and New York, 1991)
- Maropodi, M. (ed.), *Shakespeare and Intertextuality* (Rome, 2000)
- Matthews, J. B., *Molière: His Life and Works* (London, 1910)
- McGann, Jerome, K. (ed.), *Textual Criticism and Literary Interpretation* (London, 1985)
- Mckerrow, R.B., *The Works of Thomas Nashe* (Oxford, 1958)
- Medieval and Renaissance Drama in England*, all vols (New York, 1984)
- Mehl, D., *The Elizabethan Dumb Show* (London, 1965)
- Miles, R., *Ben Jonson: His Life and Work* (London, 1986)
- Miller, S.R., *The Taming of A Shrew 1594 Quarto* (Cambridge, 1998)
- Milward, P. SJ, *Shakespeare's Religious Background* (London, 1973)
- Milward, P. SJ, *The Catholicism of Shakespeare's Plays* (Southampton, 1997)
- Milward, P. SJ, *The Plays and the Exercises – A Hidden Source of Inspiration?* (Tokyo, 2002)
- Minutes and Accounts of the Corporation of Stratford-upon-Avon*, see Savage
- Miola, R.S., *Shakespeare's Reading* (Oxford, 2000)
- Mitchell, John, *Who Wrote Shakespeare?* (London, 1996)
- Montrose, L., *The Purpose of Playing* (Chicago, 1996)
- Mowl, Timothy, *Elizabethan and Jacobean Style* (London, 1993)
- Muir, K. (ed.), *Interpretations of Shakespeare* (Oxford, 1985)
- Muir, K. *The Sources of Shakespeare's Plays* (London, 1977)
- Mulryne, J.R. and Shewring, Margaret (eds), *Shakespeare's Globe Rebuilt* (Cambridge, 1997)
- Mutshmann, H. and Wentersdorf, K., *Shakespeare and Catholicism* (New York, 1952)
- Newdigate, B.H., *Michael Drayton and his Circle* (Oxford, 1941)
- Nichol Smith, D. (ed.), *Eighteenth-Century Essays on Shakespeare* (Oxford, 1963)
- Nicholas Knight, W., *Shakespeare's Hidden Life: Shakespeare at the Law 1585–1595* (New York, 1973)
- Nicholl, Charles, *A Cup of News: The Life of Thomas Nashe* (London, 1984)
- Nicholl, Charles, *The Reckoning: The Murder of Christopher Marlowe*, revised edition, (London, 2002)
- Noble, R., *Shakespeare's Use of Song* (London, 1923)

- Nolen, Stephanie, *Shakespeare's Face* (London, 2003)
- Nungezer, Edwin, *A Dictionary of Actors* (New York, 1971)
- Nye, Robert, *The Late Mr Shakespeare: A Novel* (London, 1998)
- O'Connor, Garry, *William Shakespeare: A Popular Life* (New York and London, 2000)
- Onions, C.T. and Lee, S. (eds), *Shakespeare's England* (Oxford, 1916)
- Ordish, T.F., *Shakespeare's London* (London, 2004)
- Orgel, Stephen, *Imagining Shakespeare* (Basingstoke, 2003)
- Ornstein, R., *A Kingdom for a Stage* (Cambridge, MA, 1972)
- Orrell, J., *The Quest for Shakespeare's Globe* (Cambridge, 1983)
- Parker, R.B. and Zitner, S.P. (eds), *Elizabethan Theater: Essays in Honor of S. Schoenbaum* (Newark, 1996)
- Patridge, Eric, *Shakespears's Bawdry* (London, 1968)
- Patterson, A., *Shakespeare and the Popular Voice* (London, 1989)
- Payne Collier, J. (ed.), *Memoirs of Edward Alleyn* (London, 1841)
- Payne Collier, J. (ed.), *The Alleyn Papers* (London, 1843)
- Pearson, H., *A Life of Shakespeare* (Harmondsworth, 1942)
- Perry, W. (ed.), *The Plays of Nathan Field* (Austin, 1950)
- Picard, Liza, *Elizabeth's London* (London, 2003)
- Pitcher, S.M., *The Case for Shakespeare's Authorship of 'The Family Histories'* (New York, 1961)
- Plunket Barton (Sir) D., *Links between Shakespeare and the Law* (London, 1929)
- Poel, W., *Shakespeare in the Theatre* (London, 1913)
- Pollard, A.W. and Dover Wilson, J., *Shakespeare's Hand in the Play of 'Sir Thomas More'* (Cambridge, 1923)
- Pollock, L.A., *Parent – Child Relations from 1500–1900* (Cambridge, 1988)
- Price, G.R., *Thomas Dekker* (New York: 1969)
- Pringle, Roger, *The Shakespeare Houses* (Norwich, n.d.)
- Rabkin, Norman, *Shakespeare and the Common Understanding* (Chicago and London, 1984)
- Raleigh, W., *Shakespeare* (London, 1907)
- Reay, B., *Popular Culture in Seventeenth-Century London* (London, 1985)
- Rees, J., *Samuel Daniel* (Liverpool, 1964)
- Reese, M.M., *Shakespeare: His World and his Work* (London, 1953)
- Reynolds, G.F., *The Staging of Elizabethan Plays at the Red Bull Theatre 1605–1625* (London, 1940)
- Reynolds, G.F., *On Shakespeare's Stage* (Boulder, 1967)
- Ribner, I., *The English History Plays* (Princeton, NJ, 1957)
- Riewald, J.G., 'Some Later Elizabethan and Early Stuart Actors and Musicians', in *English Studies* XL, no. 1 (Amsterdam, 1959)
- Righter, A., *Shakespeare and the Idea of Play* (London, 1962)
- Roach, J.R., *The Player's Passion* (Newark, 1985)
- Robertson Davies, W., *Shakespeare's Boy Actors* (London, 1939)
- Rolfe, W.J., *Shakespeare's Early Life* (London, 1897)
- Rowse, A.L., *Shakespeare's Southampton* (London, 1965)
- Rowse, A.L., *Shakespeare the Man* (Basingstoke and London, 1973)
- Salgado, G., *Eye-Witnesses of Shakespeare* (London, 1975)
- Salgado, G., *The Elizabethan Underworld* (London, 1977)
- Salinger, L., *Shakespeare and the Traditions of Comedy* (Cambridge, 1974)
- Salinger, L., *Dramatic Form in Shakespeare and the Jacobean* (Cambridge, 1986)
- Sams, E. (ed.), *Shakespeare's 'Edward III'* (London, 1996)

- Sams, E. (ed.), *Shakespeare's Lost Play: Edmund Ironside* (London, 1985)  
Sams, E., *The Real Shakespeare* (New Haven, CT and London, 1995)  
Savage, R. (ed.), *Minutes and Accounts of the Corporation of Stratford-Upon-Avon*, Vols I–V (London, Oxford and Hertford, 1921–90)  
Schmidgall, G., *Shakespeare and the Poet's Life* (Lexington, 1996)  
Schoenbuaum, S., *William Shakespeare: A Documentary Life* (Oxford, 1975)  
Schoenbaum, S., *Shakespeare's Lives*, New edition (Oxford, 1991)  
Shaheen, N., *Biblical References in Shakespeare's Tragedies* (Newark, 1987)  
Shaheen, N., *Biblical References in Shakespeare's History Plays* (Newark, 1989)  
Shaheen, N., *Biblical References in Shakespeare's Comedies* (Newark, 1993)  
*Shakespeare Quarterly*, all vols (New York)  
*Shakespeare Studies*, all vols (Cincinnati)  
*Shakespeare Survey*, all vols (Cambridge)  
Skura, H.A., *Shakespeare the Actor* (London, 1993)  
Slater, A.D., *Shakespeare the Director* (Brighton, 1982)  
Smart, J.S., *Shakespeare: Truth and Tradition* (London, 1928)  
Smidt, K., *Unconformities in Shakespeare's History Plays* (London and Basingstoke, 1982)  
Smidt, K., *Unconformities in Shakespeare's Early Comedies* (London and Basingstoke, 1986)  
Smidt, K., *Unconformities in Shakespeare's Tragedies* (London and Basingstoke, 1989)  
Smith, B.R., *Homosexual Desire in Shakespeare's England* (Chicago, 1991)  
Smith, Irwin., *Shakespeare's Blackfriars Playhouse* (London, 1966)  
Smith, L.T. (ed.), *The Itinerary of John Leland* (London, 1907)  
Soellner, Rolf, 'Shakespeare's Lucrece and the Garnier – Pembroke Connection', *Shakespeare Studies*, XV (1982)  
Sohmer, S., *The Opening of the Globe Theatre 1599* (New York, 1999)  
Sohmer, S., *Shakespeare's Mystery Play* (Manchester, 1999)  
Southworth, John, *Shakespeare the Player: A Life in the Theatre* (Stroud, 2000)  
Spurgeon, Caroline, *Shakespeare's Imagery* (Cambridge, 1935)  
Steggle, M., *Wars of the Theatres* (Victoria, B.C., 1998)  
Sternfield, F.W., *Music in Shakespearean Tragedy* (London, 1963)  
Stevenson, R., *Shakespeare's Religious Frontier* (The Hague, 1958)  
Stone, L., *The Crisis of the Aristocracy 1558–1641* (Oxford, 1965)  
Stone, L., *The Family, Sex and Marriage in England, 1500–1800* (London, 1977)  
Stopes, C.C., *Shakespeare's Warwickshire Contemporaries* (Stratford, 1897)  
Stopes, C.C., *Shakespeare's Family* (London, 1901)  
Stopes, C.C., *The Life of Henry, 3rd Earl of Southampton* (Cambridge, 1922)  
Styan, J.L., *Shakespeare's Stagecraft* (Cambridge, 1967)  
Styles, P., *The Borough of Stratford-upon-Avon* (Oxford, 1946)  
Taylor, G., *Reinventing Shakespeare* (London, 1989)  
Taylor, G. and Jowett, J., *Shakespeare Reshaped 1606–1623* (Oxford, 1993)  
Taylor, M., *Shakespeare Criticism in the Twentieth Century* (Oxford, 2001)  
*The Elizabethan Theatre*, see *Elizabethan Theatre, The*  
Thistleton Dyer, Rev. T.F., *Folk-Lore of Shakespeare* (New York, 1966)  
Thomson, P., *Shakespeare's Theatre* (London, 1983)  
Thomson, P., *Shakespeare's Professional Career* (Cambridge, 1992)  
Thomson, P., *On Actors and Acting* (Exeter, 2000)  
Trotter, Stewart, *Love's Labour's Found* (Ashford, 2002)  
Tucker Brooke, C.F. (ed.), *The Shakespeare Apocrypha* (Oxford, 1929)  
Turner, R.Y., *Shakespeare's Apprenticeship* (Chicago and London, 1974)

- Urkowitz, S., *Shakespeare's Revision of 'King Lear'* (Princeton, NJ, 1980)
- Van Laan, T.F., *Role-Playing in Shakespeare* (London, 1978)
- Vendler, H., *The Art of Shakespeare's Sonnets* (London, 1997)
- Vickers, B. (ed.), *Shakespeare: The Critical Heritage*, 6 vols (London, 1974–1981)
- Vickers, B., *The Artistry of Shakespeare's Prose* (London, 1979)
- Vickers, B., *Shakespeare, Co-Author* (Oxford, 2002)
- Videback, B.A., *The Stage Clown in Shakespeare's Theatre* (Westport, CT, 1996)
- Waller, G., *Edmund Spenser: A Literary Life* (Basingstoke, 1994)
- Walsham, A., *Church Papists* (Woodbridge, 1993)
- Walton, J.K., *Lancashire, A Social History 1558–1939* (Manchester, 1987)
- Weinmann, R., *Author's Pen and Actor's Voice* (Cambridge, 2000)
- Weinmann, R., *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theatre* (Baltimore, MD, 1978)
- Wells, Stanley, *Re-editing Shakespeare for the Modern Reader* (London, 1984)
- Wells, Stanley (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespearean Studies* (Cambridge, 1986)
- Wells, Stanley and Taylor, Gary (with John Jowett and William Montgomery), *William Shakespeare: A Textual Companion* (London and New York, 1997)
- Wells, Stanley, *Shakespeare: A Dramatic Life* (London, 1994)
- Wells, Stanley, *Shakespeare For all Time* (London, 2002)
- Wheeler, R.B., *History and Antiquities of Stratford-Upon-Avon* (Stratford, 1806)
- White, M., *Renaissance Drama in Action* (London, 1998)
- White, Whitfield, P., *Theatre and Reformation* (London, 1992)
- Wiles, D., *Shakespeare's Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse* (Cambridge, 1987)
- Wilson, F.P., *Marlowe and the Early Shakespeare* (Oxford, 1953)
- Wilson, I., *Shakespeare: The Evidence* (London, 1993)
- Wilson, J., *The Archaeology of Shakespeare* (Stroud, 1995)
- Wilson, Richard, *Will Power: Essays on Shakespearean Authority* (Detroit, MI, 1993)
- Wilson, Richard, *Secret Shakespeare: Studies in Theatre, Religion and Resistance* (Manchester, 2004)
- Winstanley, L., *Hamlet and the Scottish Succession* (Cambridge, 1921)
- Winstanley, L., *Macbeth, King Lear and Contemporary History* (Cambridge, 1922)
- Winstanley, L., *'Othello' as the Tragedy of Italy* (London, 1924)
- Wood, Michael, *In Search of Shakespeare* (London, 2003)
- Worthen, W.B., *The Idea of the Actor* (Princeton, NJ, 1984)
- Wraight, A.D., *Christopher Marlowe and Edward Alleyn* (Chichester, 1993)
- Wright, L.B., *Middle-Class Culture in Elizabethan England* (Richmond, VA, 1935)
- Wrightson, Keith, *English Society 1580–1680* (London, 1982)
- Yates, F., *John Florio* (Cambridge, 1934)
- Young, F.B., *Mary Sydney* (London, 1912)

## Список иллюстраций Джона Гилберта к пьесам Уильяма Шекспира

1. Зимняя сказка
2. Генрих VIII
3. Двенадцатая ночь
4. Генрих VI
5. Комедия ошибок
6. Гамлет
7. Конец – делу венец
8. Генрих VI
9. Много шума из ничего
10. Ричард III
11. Два веронца
12. Король Иоанн
13. Укрощение строптивой
14. Генрих V
15. Бесплодные усилия любви
16. Бесплодные усилия любви
17. Тит Андроник
18. Король Лир
19. Отелло
20. Ричард II
21. Мера за меру
22. Виндзорские насмешницы
23. Ромео и Джульетта
24. Макбет
25. Генрих IV
26. Гамлет
27. Генрих V
28. Ричард II
29. Троил и Крессида
30. Венецианский купец
31. Антоний и Клеопатра
32. Сон в летнюю ночь
33. Тимон Афинский